



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción

TESIS DOCTORAL

LA NOVELA NEGRA MEDITERRÁNEA: ANÁLISIS DEL GÉNERO Y SU VERTIENTE CONTEMPORÁNEA

TOMO I

Daniel Romero Benguigui

Director:

Giovanni Caprara

Tutor:


Enrique Baena Peña

Málaga, 2021



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Daniel Romero Benguigui

 <https://orcid.org/0000-0002-1434-3587>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

*A mis padres, José Romero Carrasco y Daniela Fabiola Benguigui Rodríguez,
por su apoyo y comprensión a lo largo del proyecto*

*A D. Giovanni Caprara y D. Enrique Baena Peña,
por su paciencia y consejos.*

Gracias.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I. <u>BLOQUE: Introducción</u>	1
1. Planteamiento	2
1.1. Hipótesis de partida	6
1.2. Definición del género	9
2. Estado de la cuestión	15
2.1. Globalización del género	20
2.2. Difusión y crítica	24
3. Documentación y método	29
3.1. Fuentes de información	34
3.1.1. Prensa	38
3.1.2. Muestra de novelas	41
3.2. Metodología	43
3.2.1. Antecedentes y método	49
3.2.2. La innovación y lo glocal	57
4. Límites e intereses	64
II. <u>BLOQUE: Noción de género</u>	66
1. Orígenes	67
1.1. El investigador	73
1.2. Cadáveres exquisitos	77
1.3. El asesino	80
2. Lo <i>noir</i>	83
2.1. El detective	91
2.2. La víctima	98
2.3. El criminal	103
3. Actualidad del género	111
3.1. Autores	117
3.2. Prensa y público	123
3.3. Ventas	129
3.4. Confusión	133
3.5. <i>Nordic noir</i>	141

III. <u>BLOQUE: Europa y el Mediterráneo</u>	150
1. Europa	151
1.1. La II Guerra Mundial	161
1.1.1. La ideología	166
1.1.2. El desarrollo	172
1.1.3. La posguerra	180
1.2. La disputa en Oriente	185
1.2.1. Antecedentes	191
1.2.2. El papel de Occidente	194
1.2.3. Consecuencias	198
1.2.4. Situación actual	205
1.3. La crisis económica	210
1.3.1. Causas de su existencia	213
1.3.2. Desigualdades	217
1.3.3. Intereses y soluciones	221
1.3.4. Pobreza y actualidad	225
2. Mediterráneo	227
2.1. Turismo	236
2.1.1. Gastronomía	240
2.1.2. Patrimonio y esencia	250
2.1.3. Prensa	255
2.1.4. Festivales	258
2.1.4.1. Internacionales	261
2.1.4.2. Nacionales	266
2.2. Inspiración literaria	273
2.2.1. Estilo de vida	280
2.2.2. El realismo	291
3. Conclusiones	296
3.1. Ideas clave	302
3.2. Relación con la muestra	309

I. Introducción

1. Planteamiento

Por el título del presente estudio ya se deduce el interés del proyecto, el cual no es otro que aquella literatura donde el grueso de su narrativa consiste en una crónica de la sociedad que refleja. No es otro que el género negro, el cual ya desde sus orígenes, situados a mediados del siglo XIX, ha presentado problemas en su definición, y si bien las bases quedaron fijadas pronto, los límites acerca de su identidad no pudieron ser más confusos. Toda literatura que trate un crimen y su investigación puede referirse como novela negra, pero sus límites se encuentran desdibujados, pues muchas veces comparte terreno con la novela de aventuras, histórica, o social, lo que complica distinguir la pertenencia de una novela al género negro, precisamente, por su carácter híbrido.

Al ser una literatura de corte realista, se puede conectar con aquellas donde el marco refleje una sociedad concreta, lo que justifica el vínculo al tiempo que complica su caracterización. Dicho problema se acrecienta dado la inmensa cantidad de variantes que presenta la novela negra, las cuales, en teoría, deberían aclarar qué caracteriza al género negro. En su lugar, se trata de un conjunto de etiquetas las cuales, a pesar de defender aspectos esenciales en el género, provocan más confusión en su entendimiento, pues cada país y cultura hacen uso de distintos términos, de los cuales solo unos se han generalizado a nivel internacional. Así, y solo por disponer de algunos ejemplos, la novela negra sería aquella donde se desarrolla un crimen y su investigación; la novela policíaca o procedural tratan el trabajo de los cuerpos de seguridad del estado; la novela de crimen organizado, de asesinos seriales, o la crónica criminal, por el contrario, desarrollan la actividad delictiva, a menudo desde la perspectiva del culpable.

Todas esas variantes mantienen los elementos clave, y si bien incorporan elementos nuevos, la inoperancia de su uso nace, precisamente, del desconocimiento acerca de los límites para cada subgénero. El problema ha trascendido a una situación, donde prima el error, puesto que aunque se puede categorizar una novela dentro de la corriente negra, ahondar con mayor detalle solo conlleva a la confusión, hecho que se ha agravado debido al interés de las editoriales y la prensa por usar, de manera ambigua, dichas etiquetas con objeto de publicitar obras concretas, las cuales acaban vinculadas debido a propósitos de venta o promoción, más que por disponer de los rasgos que caracterizan a las diversas variantes del género. Esto hace que muy pocos conozcan las características de la literatura negra, problema al que se incorpora la globalización, pues por ella se ha impuesto un marco universal con el que entender estas novelas, al tiempo que desatienden las diferencias y matices presentes en las diferentes categorías que derivaron de la base.

Bajo el nombre de *La novela negra mediterránea*, trabajamos en una de las comentadas variantes, y la presente tesis parte de la situación expuesta. Si bien la categoría se ha popularizado en las últimas décadas, se debe a un ejercicio de divulgación por parte de las editoriales, que han hecho de la etiqueta un medio con el que relacionar a diversos autores, y así vender colecciones cuyas novelas se promocionan como

semejantes. Noticias como “Novela negra euromediterránea” (MORÁN: 21/1/2005, *El País*), *Estupenda novela policíaca mediterránea* (LANGA: 30/8/2012) o “Toni Hill: el retorno de la novela negra mediterránea” (MORA: 29/8/2011, *El País*) exponen diferentes autores que consideran adscritos a la vertiente; luego encontramos conferencias, encuentros y mesas redondas donde diferentes autores han apartado su opinión, como *Reflexiones. Novela negra en el Mediterráneo* (FUNDACIÓN TRES CULTURAS: 5/10/2016) o *Getafe negro VI: Francia, inventora de la novela negra* (SILVER: 31/10/2013), charlas en las que se puede discernir un conocimiento dispar sobre el género, pues se presentan escritores que conocen las bases de la novela negra mientras que otros carecen de un conocimiento esencial sobre los orígenes o rasgos que definen dicha literatura.

En dichas fuentes solo se pueden rescatar ideas vagas, pues o bien se resumen a listados de autores o en el análisis de un escritor en concreto, como podría ser la noticia sobre Toni Hill. Dentro del mundo académico, junto con la prensa más especializada, se exponen informaciones más detalladas sobre el panorama literario, pero adolecen de los mismos problemas. La revista *Calibre.38*, especializada en literatura negra, publicó una serie de artículos sobre esta variante, que recibieron el nombre de “Crucero mediterráneo” (2012-2013), conformado por los diferentes países que visitaron para analizar a los autores de mayor renombre, pero sin que llegaran a contrastar sus rasgos.

De igual modo, Salazar trabajó en otra colección llamada *Detectives en la guantera* (2008), dedicada a una variada muestra de escritores, todos compartiendo el marco común del mediterráneo, lo que justifica su última incursión en dicho campo con el extra “¿Novela negra mediterránea?” (22/7/2008), donde trata de establecer vínculos comunes, aunque exponiendo una serie de rasgos que estima constantes en su análisis. Del mismo modo, el trabajo “La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria”, realizado por Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà (2011-2012), también reitera similitudes entre los autores y lo que han aportado al género. Presentan tanto un análisis individual como una puesta en común, datos que se han estimado en la formulación de la tesis, pues de sus argumentos se constituye la defensa de nuestra hipótesis de trabajo.

No obstante, y debido a la estructura que siguen, también permiten ver los argumentos que esgrimen sus detractores. En los análisis, la fórmula recurre a un comentario en profundidad sobre un único autor, y al momento de contrastar se repiten una serie de tópicos que, si bien asientan un precedente sobre el que trabajar, también imponen los tópicos que se han generalizado, al punto de que la noción de novela negra mediterránea siempre se ve acompañado con la mención de esos rasgos. Aparte del estilo, espíritu o comportamientos mediterráneos (expresión difusa y ambigua), aquello que más destaca y justifica la variante es la gastronomía, presente tanto en trabajos académicos, como *Gastronomía y novela policíaca. Aspectos culturales y de género* (CASADESÚS BORDOY: 2011), así como en noticias como “Gastronomía y novela negra mediterránea” (EL MUNDO: 21/1/2005), crónicas en las que se puede apreciar el diferente

tono y profundidad con el que se trata el tema según el medio en el que se desarrolle.

Con objeto de no simplificar el estudio a una idea preconcebida, vemos necesario tratar qué se entiende por una noción mediterránea, y profundizar en los argumentos previos, puesto que en el tema gastronómico, no se trata de una incorporación propia, ya que desde sus orígenes ha tenido, en mayor o menor medida, una presencia notoria. Al consultar las diferentes entradas del blog *Mis detectives favorit@s*, cuya autoría se encuentra tras el alias de Alice Silver, encontramos que en sus comentarios siempre resalta lo más llamativo de los detectives que analiza, y si bien no es una constante, las menciones al componente gastronómico no se limita únicamente a los mediterráneos, e informa de la dieta que siguen los diferentes personajes del globo. Esta web de consulta gana importancia, precisamente, por aportar la visión de una ávida lectora quien ha consultado varias novelas del género, con una amplia variedad geográfica.

Según nuestra hipótesis de partida, queremos profundizar en la novela negra mediterránea, pero sin caer en las generalizaciones difundidas sobre su concepción. Los límites difusos del género y su naturaleza híbrida contribuyen a la incógnita, pues la dependencia con sus orígenes puede servir de argumento para estimar la vertiente mediterránea como un simple añadido, concretando el marco a dicha geografía europea, o si de veras establece diferencias con respecto al modelo original. Para considerar la innovación, es decir, la presencia de nuevos elementos que lo diferencien de la base, se hace necesario un estudio sobre la literatura negra, que abarque tanto sus inicios como evolución hasta el surgimiento de la perspectiva mediterránea. Y por dicha necesidad, incorporamos el subtítulo del proyecto, *Análisis de género y su vertiente contemporánea*.

Prueba del interés que inicia esta tesis arranca con proyectos e intervenciones anteriores, pues la temática criminal se abordó en trabajos que han precedido esta investigación, como lo fueron aquellos que se presentaron para las defensas del Grado en Filología Hispánica (2010-2014) y del Máster en Gestión del Patrimonio Literario y Lingüístico Español (2014-2015). Respectivamente, fueron los trabajos *El antihéroe literario, orígenes y presente: la actualización de la picaresca y del superhéroe*, y *La novela negra mediterránea: estudio de Vázquez Montalbán y Camilleri*, y si bien el vínculo de este último con la tesis es obvio, se hace necesario aclarar que en el anterior se trabajó al escritor Eduardo Mendoza, quien se encuentra en la muestra de trabajo, además de haber ahondado en la importancia del marco histórico y geográfico con respecto a una literatura, así como su adaptación a otros medios como el cine o el cómic. De igual modo, Vázquez Montalbán y Camilleri también son autores que se tratarán, y en dicho proyecto se concluía presentando los rasgos de un investigador mediterráneo, contrastado con el modelo previo.

Para poder hablar de una literatura negra mediterránea, se estima oportuno comparar las características que se atribuyen a la variante con respecto a su predecesora. Además de la experiencia previa, se ha

mantenido una dinámica de trabajo con objeto de ahondar en el concepto, y es que durante los años que se ha dedicado a la presente investigación, se ha contribuido al mundo académico por medio de conferencias, charlas, ponencias y publicaciones, como se recoge en el listado de actividades presente en el DAD, la mayoría vinculadas al objeto de trabajo, lo que ha permitido concretar aún más los límites de la novela negra, especialmente, desde la perspectiva mediterránea.

Ejemplos de estas intervenciones pueden localizarse en eventos como en la primera y segunda edición del Encuentro multidisciplinar sobre el terror, la ciencia ficción y lo fantástico (literatura, cine, artes plásticas), efectuados en 2017 y 2018, respectivamente, con las ponencias *Terror noir: de asesinos, víctimas y detectives* y *Cacofonías: la voz de la víctima en el noir*; o el VII Congreso Internacional Entreculturas de Traducción e Interpretación en 2019, en el que se intervino con la conferencia *Noir mediterráneo y Nordic noir: problemáticas en la nueva novela negra*. Se decidió acotar la temática con los intereses de la investigación, es decir, en el modo en que la novela negra mediterránea podía vincularse a la temática del congreso, aprovechando el natural carácter híbrido del género negro.

Más directo fue la contribución a diversas ediciones del Seminario sobre la obra de Andrea Camilleri, pues con excepción de sus primeros dos primeros congresos y del quinto, la participación ha sido constante, incluso antes de haber iniciado la tesis. En orden cronológico, las intervenciones fueron *Andrea Camilleri y Eduardo Mendoza: la renovación del detective y su trama*, *Trascendencia y rol de la mujer en la novela negra*, *El paisaje mediterráneo en la ficción criminal*, *Camilleri y el mediterráneo: la nueva novela negra*, y si bien el autor italiano fue el protagonista, se trataron los límites del género, tanto sus orígenes como evolución, así como las innovaciones aportadas por Camilleri que le diferencian de la tradición previa. En lugar de repetir las ideas generales que, como podemos ver en la prensa, protagonizan la defensa de la variante mediterránea, en su lugar hemos ahondado desde los orígenes, tanto de la literatura negra como de los autores, pues por su opinión e intereses podemos averiguar qué motivó su estilo, y si este buscaba trasgredir la fórmula o si, por el contrario, se respetó el canon.

A partir de estas intervenciones, se ha podido difundir los intereses y valores de la tesis, lo que ha permitido explorar la cuestión desde diferentes perspectivas. En sí, nuestro propósito es justificar la existencia de una variante mediterránea dentro de la literatura negra, pero acotando su definición más allá de las ideas generalizadas que, especialmente por parte de la prensa y las editoriales, se han difundido. Para profundizar en dichos intereses y justificar el planteamiento de este primer apartado, la introducción se dividirá en tres puntos principales: el planteamiento de la tesis, el estado de la cuestión, y el método, tras los cuales, se concluirá esta sección con una breve exposición de los intereses que propone la presente investigación.

1.1. Hipótesis de partida

La presente investigación estudia el subgénero actual de la llamada “novela negra mediterránea”, expresión cuyo uso ha ido en aumento. Adscritas las obras que componen esta nueva tradición a la llamada novela *noir*, surgen demasiadas incógnitas y contradicciones, tanto en los propios textos como por la opinión crítica y periodística. Los autores conciben e interpretan la noción de un modo, pero son los lectores (y entre este colectivo, investigadores, periodistas o dueños de *blogs*) quienes asocian esta obra con otras. Así, muchas obras se encuentran unidas por el hiperónimo de “novela negra mediterránea”, y sin embargo, el propio autor, o los rasgos evidentes de sus escritos, pueden contradecir esta definición.

No puede negarse que, desde un marco geográfico, puede hablarse de una “novela mediterránea”, y siguiendo este criterio, puede efectuarse una criba para aunar, en un listado, a todo autor cuya procedencia permita su inclusión en el grupo. A partir de aquí surgen las primeras dudas, y es si la etiqueta “mediterránea” es plausible para describir un tipo de literatura. Y es que con otros géneros no se ha producido esta situación, pudiendo poner como ejemplo *Los caminantes* (2009) de Carlos Sisí, novela de terror *zombie* ambientada en Málaga, ciudad del litoral mediterránea la cual, pese a su localización, no contribuye al apelativo de “terror mediterráneo”. Ana Gonzáles Ros explica esta situación aludiendo a que no se aprecia este componente en las obras, usando la expresión solo por motivos de marketing, para facilitar las ventas al disponer en una misma sección autores que se consideran similares:

[...] No se trata de que la geografía determine el estilo, pero es posible ver rasgos de parentesco que tienen relación con la acuñación de una “marca” de origen. Esa “marca” (*novela negra escandinava, o novela negra italiana, etc.*) no surge de una voluntad de constituirse en grupo de los autores, ni siquiera de una influencia mutua más marcada, sino que es más bien una etiqueta, responde a una estrategia editorial, de promoción o de marketing [...]” (GONZÁLEZ ROS: 2014, p. 19)

Esta similitud, sin embargo, nace de los rasgos de la “novela negra”, tradición literaria desarrollada a partir de 1920 y que fue gestando sus características hasta 1930, momento en el cual surgieron ensayos y libros de teoría donde abordaban el género y sus elementos definitorios. De esta manera, sí era posible determinar qué autores hacía novela negra, y cuáles no. Otra complicación aparece, debido a que esta literatura surge a partir de la novela policíaca, atribuida a Edgar Allan Poe con *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), la primera novela en presentar los pasos necesarios para establecer una nueva vía literaria: un crimen, una investigación, y una resolución. Del mismo modo que el género *noir* ha sido teorizado y estudiado, la obra de Poe, y las que surgieron imitando su idea, recogían elementos y motivos que permitían rápidamente su identificación, e incluso su propio creador comentaba acerca de él:

“Poe está convencido de que el género es ante todo la creación de un efecto, para lo que conviene eliminar de la narración todo aquello que no tenga relación con la solución del problema. Esto hace imposible el desarrollo de los personajes, por ejemplo, la profundización en todos aquellos aspectos que no nos llevan directamente a resolver el enigma [...]” (MARTÍN CERESO y RODRÍGUEZ PEQUEÑO: 2010, p. 42)

Aunque la base sea la misma, el interés de los autores es dispar, ya que cada tradición profundiza en unos aspectos, conservando, no obstante, el resto de elementos definitorios. La confusión surge cuando se difuminan los límites y se entrecruzan los motivos. Por ello, la diferencia entre géneros y subgéneros se presta a confusión, y aún más añadiendo la significación de lo mediterráneo. Diferenciar los elementos definitorios del género y distinguir la tradición de lo original es importante para aislar la idea del “mediterráneo”, así como determinar si supone una nueva literatura o, por el contrario, es un añadido sin verdadero peso. Austin Warren explica esta situación, determinando que pese a las similitudes, el lector puede identificar las ideas claves que lo definen, distinguiendo así un género de otro:

“A pesar de los problemas para definir un género literario o un subgénero, no hay duda de que cualquier aficionado sabe distinguir el de su preferencia y que no tendría dificultades importantes para señalar algunas de sus características [...] En opinión de Warren, pues, el género es una institución lo suficientemente sólida para que el lector sepa en qué consiste, y al mismo tiempo es lo suficientemente abierta para admitir variantes, añadidos e incluso reformas.” (RIVAS HERNÁNDEZ: 2016, p. 275)

De este modo, la identificación debería ser clara, pues se recurre a una estructura definida y reiterada que permite diferenciar la novela criminal de otros géneros. Siempre se produce un crimen, una investigación, y una resolución, tríada que supone el esquema más básico posible para poder hablar de novela policíaca o negra. Dependiendo de la época, esta motivará una serie de ideales por parte de los autores, que desarrollarán un filón u otro, pero conservando las ideas clave.

La presencia de cuerpos de seguridad, la mención de la Ley, investigaciones de carácter científico, interrogatorios, crimen organizado o venganzas personales son solo algunos de los motivos que siempre estarán presentes en estas historias. Solo se alterará el marco y la narración: el emplazamiento del crimen que motiva la acción, así como la época, contextualizan la historia, aportando una serie de informaciones que, mínimo, procuran aportar una referencia para que el lector imagine, con mayor verosimilitud, el desarrollo de la historia; la narración, por otra parte, es la que permite evaluar los intereses del autor, observando qué detalles aparecen en un primer plano y cuáles en un segundo. Con estos dos factores podemos diferenciar novela policíaca de novela negra:

“[...] De los dos elementos característicos de la novela policíaca, la novela negra pone el énfasis en el crimen y en sus elementos derivados, a diferencia de la novela policíaca clásica, que privilegiaba la investigación y el investigador, siendo el crimen, el criminal y la víctima sólo piezas necesarias pero oscuras en una maquinaria movida por el investigador y su acción intelectual.” (MARTÍN CERREZO y RODRÍGUEZ PEQUEÑO: 2010, pp. 39-40)

Y con esto se regresa a la polémica de la “novela negra mediterránea”, pues si se sigue amoldando a los intereses de la novela negra, y su única aportación es la geografía marítima, no aporta la renovación que, se supone, constituye esta literatura. El uso de un nuevo marco no supone algo nuevo, ya que siendo un género cuyas bases se cimientan en la realidad, no debe sorprender la presencia de ciudades y referencias existentes en nuestro tiempo. Del mismo modo, que los personajes hayan crecido en un determinado país, y este condicione su forma de ser, no es más que otro rasgo suscrito al género. Sin embargo, por otros rasgos sí se estima que suponen una renovación:

“[...] principios del XXI cuando se ha producido una nueva ruptura [...] protagonizada principalmente por autores europeos de novela policíaca. La innovación afecta a los dos elementos principales que conforman esta narrativa.” (DE LA ALEJA: 2014, p. 196)

Estos europeos han producido dos vertientes: la nórdica y la mediterránea. Ambas suponen una actualización del género que se estudia, pero sigue estando el mismo problema antes comentado. A partir de modelos ya existentes, la innovación de estos puede ser relativa. Se han actualizado, tanto a los intereses del nuevo público como a las necesidades narrativas de los autores, pero esto no basta para afirmar una nueva renovación del género. Tanto las novelas nórdicas como mediterráneas tienen componentes comunes y diferencias. En el primer campo, el investigador (generalmente, un detective) se integra ahora en un equipo, efectuando la labor de forma grupal; no es el único colectivo al que pertenece, pues también se introduce su vida familiar, accediendo a la intimidad del personaje; por último, la implicación de este en la sociedad más allá de los dos puntos antes dichos. El personaje se moverá en un contexto real, habiendo reminiscencias de nuestra época en sus aventuras. Para justificar su acceso a estas crónicas, generalmente se ostentará el rol de policía:

“[...] Hemos pasado de caballero andante solitario a funcionario público [...] voluntad de servicio basada en el trabajo en equipo [...] Estos detectives europeos no parecen contruidos tanto desde la larga tradición literaria como desde la normalidad cotidiana [...]” (DE LA ALEJA: 2014, p. 196)

“La investigación se vuelve también más rutinaria [...] La investigación se dilata en el tiempo, semanas, meses o años y la casualidad y la suerte forman parte de ella.” (DE LA ALEJA: 2014, p. 196)

Con esta nueva base, queda el componente cultural, que se va desarrollando por medio de la investigación. La importancia de la investigación reside en si constituye un elemento de peso para la trama, o si simplemente determina el marco, siendo esta su única función. Para aislar estos rasgos, deben conocerse las bases del género, para poder asociar a este los elementos habituales de la novela, quedando los restantes para estudiar su originalidad. A partir de estos, aclarar cuáles suponen una renovación para el género (reinterpretaciones de lo ya existente) y cuáles innovaciones (elementos completamente nuevos). De estos últimos atender a los que pueden ser etiquetados como “mediterráneos”, considerando si suponen una parte trascendental del argumento.

Así, el objeto de esta tesis no es otro que exponer las bases del género negro, desde sus orígenes a nuestro tiempo, para dar con las claves que permitan entender la llamada “novela negra mediterránea”, más allá del marco geográfico e histórico. El avance de la historia narrada por medio de los elementos culturales, o la participación de estos en el desarrollo del personaje, serán los avales para poder confirmar y determinar la existencia de esta nueva literatura.

Por supuesto, las ideas de los autores, la crítica y la presencia en los medios serán considerados en el análisis, en suma a lo anteriormente explicado. De este modo se espera establecer claramente las características del género y poder justificar la existencia (o no) de varios rasgos nuevos, que permitirían hablar no de una “novela negra de carácter mediterráneo”, sino un género de bases conocidas, pero de concepción única y moderna.

1.2. Definición del género

Uno de los primeros problemas que surgen en este estudio, como se decía anteriormente, es la definición de “novela negra”, género cuyos límites se difuminan y confunden, como se explicaba antes por medio de Austin Warren. Aunque las bases sean reconocibles, coexisten diferentes posibilidades, ya que según los elementos principales, o por la tradición del lugar donde es concebida. Y por ello, la nomenclatura del género se altera en cada país, teniendo, según la sociedad y las leyes de este, una idea diferente de “crimen”. Valles Calatrava resume perfectamente esta problemática en su trabajo *La novela criminal española* (1991), texto que, antes de examinar el caso español, focaliza su atención en el nacimiento y desarrollo del género en los diferentes países, buscando los tópicos e ideas universales, independientes de la geografía.

El origen del género constituye una base idéntica de la cual cada país aporta diferentes nombres para referir ideas y variaciones semejantes. A partir del listado que ofrece Valles Calatrava en la mencionada obra, presente de las páginas diecinueve a la veintiuno, podemos encontrar ejemplos para esta declaración, y es que la mayoría de los países distinguen entre la novela criminal centrada en la investigación del crimen, y la

que presenta un retrato de la sociedad y su realidad delictiva. Alemania llama *detektivroman* a la primera, y emplean el término *kriminalroman* para toda obra criminal, según recoge Igor B. Maslowski; en España se llaman, respectivamente, novela enigma (o problema) y novela negra, constituyendo esta tanto el segundo estilo como el hiperónimo; el problema de un único término para englobar los géneros se da en países como Italia, donde predomina el *romanzo giallo*, o Inglaterra y Estados Unidos, con la *detective novel*.

Además, en los dos países de habla inglesa fue donde se produjo el asentamiento del género, por lo que ellos dieron nombre a las distintas variantes que empezaron a surgir: *crime story* (historia criminal), *crook story* (cuento de maleantes), *flight and pursuit story* (historia de fuga y persecución), *hard boiled novel* (novela dura y de ebullición), *legal thriller* (crímenes investigados por abogados o fiscales), *mystery story* (historia de misterio), *thriller story* (cuento emocionante), *tough story* (historia de tipos duros) y *suspense story* (cuento de suspenso), términos que han sido empleados de forma literal en los demás países para referir a la ficción criminal, o bien empleando traducciones de sus nombres.

Se reitera entonces el componente cultural, que determina la nomenclatura y cómo se entiende el género, mas puede percibirse una distinción elemental: la *detektivroman* y la *kriminalroman* alemanas son equivalentes a lo que en España se entiende por novela enigma y novela negra. El primer término parte del modelo y pretensiones instaurados por Poe, en los que se exponía un misterio de base criminal (un robo, un asesinato, etcétera) que dispara acción, centrada, como se afirmaba antes en su entendimiento sobre el género, en la investigación más que en los personajes. La segunda es la que alude a una historia derivada de un acontecimiento criminal, el cual impone una investigación que pretende descubrir al culpable y el móvil que ha motivado dicho acto, pero se aprovecha este procedimiento para mostrar la urbe que sirve de marco a la novela, y el modo en que esta reacciona a la realidad delictiva, por lo que la ambientación criminal es una excusa que permite el discurso social, focalizando el interés en los personajes antes que en el método.

Valles Calatrava no es el único que ha indagado en la nomenclatura del género, pudiendo encontrar en el estudio de Sánchez Zapatero, *La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica* (2014), otra forma de contemplar la novela negra, pues ofrece en la página once un listado de criterios con los que clasificar las variantes. Presenta el criterio histórico, donde enfrenta el policíaco clásico con la novela criminal, la misma distinción que se ha expuesto en el párrafo anterior; el criterio de los personajes, diferenciando entre las que son protagonizadas por detectives y las que se centran en los criminales; lo pragmático, atendiendo si la novela es de misterio, intriga o suspense; y el componente geográfico, que se ha convertido en el criterio preferido, proliferando etiquetas para el género negro como *nordic noir* (países del norte europeo), novela negra mediterránea (la que nos ocupa, del sur de Europa), neopolicial iberoamericano (Centro y Suramérica), el *polar* (Francia), el *kriminalroman* (alemán), el *giallo* (italiano), entre otros.

No obstante, es importante equiparar los criterios, sin que ninguno se establezca por encima de los demás, ya que puede derivar en una simplificación del género en la que se atienden solo a unos determinados valores, ignorando el resto a conveniencia del análisis. Es el caso de la novela negra japonesa, en lugar de englobar el género empleando el localismo, posee diversas expresiones para las distintas variantes: *nazotoki* (novela enigma, centrada en el proceso deductivo y la investigación, al igual que la novela clásica inglesa), *mado koirudo* (novela policíaca centrada más en la acción y la aventura que en la investigación), *shyakai ja* (novela negra de conflictos sociales), *seishyun mono* (destinada al público adolescente, la trama se desarrolla en colegios, institutos o universidades), además de existir otras como la histórica, la cómica o la de viajes, siendo todo esto explicado en el catálogo BNE sobre novela negra (BNE: 2014, p. 16), donde se recogen los autores que trabajan y otras tantas colecciones, pertenecientes a diferentes geografías y temáticas.

Como puede verse, la cuestión es demasiado compleja para tratarla solo con el criterio geográfico, y aunque la distinción “novela enigma/novela negra” es la predilecta, tampoco constituye una clasificación inalterable. Los elementos que determinan al género se combinan con los gustos del público y las decisiones del autor, adscribiéndose todo esto a un contexto histórico y geográfico que a menudo condiciona el producto final. Para comprender el panorama se hace necesario el análisis de los rasgos universales de la novela negra, aquellos que aparecen, de una u otra forma, en todas estas narraciones. Por los ejemplos enumerados antes, la distinción entre novela policíaca y novela negra basta para conocer las diferencias más elementales, pero siguen existiendo matices y variantes, así como nexos en común, que conectan todos los géneros en el hiperónimo del *noir*.

En los apartados posteriores se presentará, de un modo más ordenado, los orígenes y la evolución de dichas novelas, pero de momento basta decir que es una literatura centrada en el ocio, que propone, como si de un juego se tratara, la deducción de un crimen. Para ello, aportan una serie de pistas y detalles que el lector puede interpretar, recabando datos de estas, y proyectando sus sospechas hacia uno de los posibles culpables. De poder justificar bien esta premisa, se habrá adelantado al final, superando el desafío propuesto. Por tanto, es una literatura lúdica.

Con el paso de los años, esta noción fue adaptándose y evolucionando, haciendo más interesante el juego narrativo. Para empezar, coexisten tres enfoques que el autor debe desarrollar, a su gusto, para dar lugar al caso, no siendo otro que el método de investigación. Este puede centrarse en la observación y las pruebas existentes en la escena del crimen, usando la lógica; la historia de la víctima por medio de los testigos o posibles culpables, empleando la psicología, disciplina que empezaba su desarrollo; y por último, el método empírico, las pruebas forenses. Se dan así, las tres vertientes principales:

“Según Narcejac (1986), la novela policíaca clásica no evolucionará de manera uniforme, sino que

señala tres líneas en su evolución: a) la línea puramente racionalista (Dupin, Poirot): la razón será la única fuente de verdad; b) la línea más moralista (Maigret, Padre Brown, Ms. Marple), donde a la razón se unen los conocimientos de la psicología de los personajes; y c) la línea más empírica (Holmes, Perry Mason), donde la interpretación de los hechos se sustenta en medios técnicos y conceptos científicos.” (CERQUEIRO: 2010, pp. 1-2)

Un mismo personaje, el detective, puede presentar diferentes medios para resolver el crimen del que parten estas tramas. Solo con el método, las herramientas usadas por el personaje para averiguar las pistas, pueden apreciarse tres enfoques distintos: la observación, la psicología, y la ciencia. Todas parten de la descripción, en este caso, entendida como la presencia de informaciones que permitan acceder a todas las respuestas de los enigmas propuestos: identidad de la víctima, relación con los personajes, móvil del asesino, motivación, y demás interrogantes que surgen al avanzar la lectura.

No todas estas vías suponen una narración similar. Por ejemplo, el estilo científico debe explicar todos los detalles de las herramientas y procedimientos utilizados, para no caer en una injusticia con el lector. Si el personaje expone solo los resultados, pueden entenderse como un falseamiento de la realidad, una excusa para conseguir descifrar las pistas, pero sin un aval de esta investigación. Del mismo modo, la psicológica recurre al diálogo y a los interrogatorios, pretendiendo el escritor que todas las respuestas se encuentren en los personajes, convirtiéndose el investigador en un mediador entre estos y la verdad, siendo el lector encargado de detectar mentiras y armar la auténtica historia. Por último, el estilo perceptivo es el más primitivo, ya que presenta todas las pistas, pero sin ningún método más allá de la intuición o la lógica, es el protagonista quien arma el puzle, sin ofrecer algún proceso o excusa de esta genialidad. Pudiendo verse que son tres estilos diferentes, ciertamente, no hay nomenclatura para distinguirlos, y todos se recogen en el hiperónimo de “novela policíaca”.

Únicamente se diferenciaba según el protagonista, teniendo la “novela policíaca” y la “novela criminal” (distinción ya vista en la nomenclatura alemana, según Valles Calatrava, al principio de este apartado). Con “género policíaco” se nos presenta una investigación, la cual parte de un crimen (o cualquier alteración del orden público) y de cómo un personaje, un investigador (generalmente, un policía, pero podía perfectamente ocupar otros oficios), cooperaba con la policía para descubrir qué había sucedido. En cambio, el género criminal se centra en el contrario, el asesino, ladrón, delincuente o, en definitiva, quien perturba a la sociedad. No se descubre nada, pues el protagonista, lejos de perseguir a alguien, es quien se esconde. Nos muestran el ejemplo contrario, la otra cara de la moneda, un punto de vista diferente.

Existiendo (y perdurando) esta distinción, que puede ser vista como una historia “blanca”, en la que el detective acaba resolviendo el caso e imponiéndose al caos del crimen, y una “negra”, donde asistimos a la vida del criminal y como sus delitos nacen de la necesidad de sobrevivir en una sociedad que lo repudia,

parece que las diferencias, bien marcadas, permiten distinguir entre un tipo de literatura y su contrario. Esta situación se dio hasta 1920-1930, época donde se alternaron múltiples crisis y conflictos (la posguerra de la I Guerra Mundial, la inmigración masiva buscando escapar de la pobreza resultante, el Crack del 29, etcétera), que despertaron en distintos autores la necesidad de romper esa distinción, desdibujando las figuras de investigador y criminal para generar algo nuevo.

Y ese “algo” fue la llamada “novela negra” o, como la referían los propios autores, “novela negra realista”. Dashiell Hammett renovó el género, y su estela fue seguida por muchos otros. Para empezar, el protagonista se implicaba en la sociedad, en vez de aislarse en su trabajo. La investigación no basta para alcanzar a los criminales, y a menudo debían recurrir a trucos tales como la amenaza, la violencia, la extorsión, el soborno, y otros recursos que, precisamente, solían usar aquellos a los que combatían. *Black Mask* fue la revista que publicó, no solo los relatos de Hammett, sino de otros autores que quisieron desarrollar este género, el también llamado *pulp* de detectives o *hard boiled*:

“Con la irrupción de *Black Mask* y el progresivo desarrollo del <<realismo noir norteamericano>>, o novela negra, la frontera genérica entre lo criminal y lo policíaco comienza a volverse imperceptible: criminales que realizan el trabajo de investigadores, agentes de la Ley que se comportan como delincuentes, ausencia de crímenes en las investigaciones son solo algunos de los ejemplos que comienzan a contravenir las reglas de estas narrativas [...]” (LARA: 2011, p. 32)

“Es cierto que la novela negra o realista supone la entrada de aire fresco en la literatura policíaca, porque la novela negra, la novela policíaca realista conserva el enigma como esqueleto de su estructura; lo que se produce es un cambio en los protagonistas, un movimiento en los papeles principales, que en la novela problema ostentaba el investigador y en la negra el criminal e incluso la víctima [...]” (MARTÍN CEREZO y RODRÍGUEZ PEQUEÑO: 2010, pp. 39-40)

Es llamada “realista” por aproximarse más a la realidad. Al alejarse del idealismo heroico de las novelas antecesoras, los detectives se convertirán en personajes falibles que, pese a sus esfuerzos, no se ajusticiará al culpable, e impotente verá como la sociedad, corrupta, enmascara a los culpables del crimen. La presencia del crimen organizado y de delitos que van más allá de un interés individual acercan aún más esta nueva estética a los sucesos que, día tras día, siguen apareciendo en los periódicos. El descontento hacia una sociedad llena de falsas promesas, como seguridad y estabilidad, genera un rencor que se manifiesta con estas alternativas para medrar.

Con los relatos de *Black Mask* se accedía no solo a una literatura de entretenimiento, sino a un cuadro costumbrista de esos aciagos años. De las mismas bases que su predecesora, la llamada novela policíaca clásica o de enigma, se generó un producto nuevo, diferente. Y esta nueva tradición llegó a Europa por

mano de Marcel Duhamel, editor de Gallimard quien, en 1945, fundó la *Série Noire*, en la cual se publicaban traducciones, así como relatos dentro de esta nueva perspectiva del género criminal. Todo esto fundamenta y justifica el cambio, teniendo la base del género policíaco, con sus características, y el género negro, que partiendo de la misma base desarrolla otros aspectos:

“En la novela policíaca de Hammett y de Chandler, en lo que ellos mismos llaman novela policíaca realista, los detectives son perdedores, tiene conflictos internos que les llevan entre el desencanto y la honestidad, entre el provecho privado y la justicia, no son tan inteligentes como los de la novela problema, tampoco pertenecen a la aristocracia y parten de un crimen aparentemente menos complejo, aunque en muchos casos se van complicando a medida que avanza la investigación. Se enfrentan no con aficionados sino con verdaderos profesionales del crimen, mafiosos peligrosos acostumbrados a matar [...]” (MARTÍN CERESO y RODRÍGUEZ PEQUEÑO: 2010, p. 41)

Con todo esto, se dispone de suficientes datos para poder distinguir entre una tendencia y otra, así como los elementos típicos del género y las innovaciones aportadas por el autor (principalmente, el método deductivo y el protagonista). Y sin embargo, los límites entre ambos se confunden, más allá de su base común. Los propios autores ignoran lo propio de cada escuela, y acaban empleando el término “negro” como hiperónimo, siendo la solución más cómoda para todos.

No obstante, por ello se complica la situación. Pese a existir unas características esenciales que deberían aportar claridad, en la actualidad se ha suprimido, y ahora simplemente se habla de “novela negra”. Por parte de investigadores y estudiosos, queda claro que existen periodos de renovación y asentamiento. Las novelas del género escritas por Poe, Doyle o Christie se distinguen claramente del estilo usado por Hammett y Chandler. Y esto se debe a que la novela negra surgió, más que como una reforma del género policíaco, como una crítica. Chandler atribuía a Hammett el mérito de romper el molde policíaco y dar lugar a una nueva literatura, usando la metáfora de un jarrón roto (frente a la delicadeza del estilo clásico, el estilo directo de lo negro).

Se entiende con esta opinión un fuerte contraste, un distanciamiento crítico frente al modelo clásico, aportando nuevos elementos que permiten el desarrollo de esta nueva literatura. Los ambientes urbanos, la participación de violencia y acción, la corrupción, el uso de jergas, la presencia de diferentes estratos sociales y las resoluciones amargas de los casos son solo algunos de estos elementos de contraste. La novela clásica apostaba por el desarrollo de la investigación, y prescindiendo de estos elementos, simplificaba los casos colocándolos en pequeñas comunidades o grupos, generalmente cerradas, y se centraban en la recopilación de pistas y el arte de la deducción. El estilo es, como ya se ha explicado, completamente nuevo y opuesto al modelo anterior:

“En la década de los años veinte, Dashiell Hammett, en palabras de Raymond Chandler, «saca el crimen del jarrón veneciano y baja la novela de misterio a la calle», introduce el realismo, la delincuencia organizada, la ciudad como centro de la acción. Además, hace literatura con un estilo nuevo, donde los pensamientos y planteamientos de los personajes se conocen a partir del movimiento, por lo que hacen, no por lo que dicen. El lector comprende lo que piensan por lo que pasa. *Cosecha roja* es el exponente más claro.” (SOLER: 2011, p. 18)

Y sin embargo, se produce una confusión entre ambas tradiciones. Los límites se ignoran y todo entra en la categoría de “literatura criminal”, y aunque existan diferencias claras entre los intereses del estilo clásico y el negro, muchos los consideran parte de un mismo todo, y por tanto, lejos de una renovación.

2. Estado de la cuestión

La noción de la “novela negra mediterránea” ha aparecido ya en otras investigaciones, así como en la prensa, sirviendo toda mención para perfilar los límites del término. El primer problema que manifiesta la expresión es su abuso en los medios, donde aparecen listados de autores sin dar un criterio de la pertenencia a dicha literatura, más allá del criterio geográfico. De aquí derivan dudas sobre los límites del género, de los aspectos a considerar qué constituye su canon y qué se presta a las variantes, lo cual no sería una tarea complicada de no ser por la falta de concreción. Los *mass media* han permitido promocionar el género en diferentes plataformas, pero sin prestar atención a los matices que componen cada variante. La problemática de la nomenclatura ya se ha tratado antes, teniendo aquí que mencionar la diversidad de vocablos que pueden referir al género.

Whodunit, novela enigma, novela criminal, *noir*, novela negra, novela detectivesca, novela de investigación y novela policíaca son solo algunos ejemplos de la cantidad de palabras dispuestas para concretar esta literatura, pero la que nos ocupa, la inclusión de la etiqueta “mediterránea”, ya ha tenido presencia en los medios. Ejemplos en el mundo académico los encontramos en trabajos que han servido de referencia para esta tesis: *La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria* (2011-2012), de Sánchez Zapatero y Martín Escribà; *Il “giallo mediterraneo” come modello narrativo* (2013) de Gianni Ferracuti; y *La novela negra mediterránea en los ámbitos noruego y sueco* (2014), de José María Izquierdo. También se incorporan entrevistas y declaraciones presentes en los medios, tales como “Novela negra mediterránea involucionó varios años atrás: Márkaris” (20MINUTOS: 14/7/2016), “Alejandro Pedregosa, la novela negra mediterránea” (BUESO) y “Detectives en la guantera (extra): ¿Novela negra mediterránea?” (SALAZAR: 22/7/2005), entre otras referencias.

En los periódicos tenemos un listado de noticias como “La novela negra europea tiende puentes entre el cálido Mediterráneo y el frío Norte” (MORA: 21/1/2005, *El País*), “Gastronomía y novela negra

mediterránea” (EL MUNDO: 21/1/2005), “La novela negra mediterránea construye su identidad en torno a la gastronomía” (MORA: 21/1/2006, ABC), “Toni Hill: el retomo de la novela negra mediterránea” (MORA: 29/8/2011, *El País*), “Reflexiones. Novela negra en el Mediterráneo. Yasmina Khadra y Karim Miské” y “Novela negra, radiografía de nuestro tiempo. Conversación a tres: Fatos Kongoli, Lorenzo Silva y Jesús Lens” (FUNDACIÓN TRES CULTURAS: 5/10/2016), “Estupenda novela policíaca mediterránea” (LANGA: 30/8/2012, Información. es), “Mesa Redonda sobre Novela Negra Mediterránea en la Feria del Libro” (LENS: 24/4/2015, *Ideal*).

A esto, además, se incorporan las menciones conjuntas de la variante mediterránea con la nórdica, encontrando ejemplos en noticias como “¿Novela negra nórdica versus novela negra mediterránea?” (MUCHO+QUE UN LIBRO: 4/8/2014) o “La escritora Donna Leon defiende la novela negra mediterránea frente a la nórdica” (DIARIO LIBRE: 4/2/2016). Concluimos el listado con las investigaciones y reflexiones que se han dirigido al género negro, y no a sus variantes, los textos que tratan el origen y desarrollo de esta literatura, que suelen preferir el término sin etiquetas o, en todo caso, el matiz “europeo”, siendo casos el trabajo de Sánchez Zapatero, *La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica* (2014), y el I Encuentro de Novela Negra Europea, festival tratado en varias noticias, teniendo un caso en “Barcelona dedica el I encuentro de novela negra europea a Vázquez Montalbán” (MORÁN: 14/1/2005, ABC). Es en dicho evento cuando surgió la necesidad de reivindicar la novela negra creada en Europa y distinguirla de la variante inglesa y estadounidense, que atienden a otras reglas y gustos. También, según recoge Casadesús Bordoy (2011, pp. 6-7), es cuando aparece la etiqueta “mediterránea” para diferenciar la novela negra europea del sur, de la del norte, el *nordic noir*.

La defensa del término se encuentra en otros textos, quienes informan sobre la necesidad de su empleo en el contexto actual. En el trabajo de Sánchez Zapatero y Martín Escribà se afirma que la etiqueta “novela negra mediterránea” tiene una doble importancia: “por un lado, la de establecer la existencia de una serie elementos comunes a un conjunto de novelas; por otro, la de orientar a los lectores” (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, p. 45). El primer interés recae en la crítica, la cual debe considerar si en lo mediterráneo se presentan suficientes innovaciones para determinarlo como nuevo género, tema que abarca esta tesis, mientras que la segunda alude a la necesidad de dividir y clasificar la literatura en parcelas para facilitar su promoción editorial, ayudando la expresión a promocionar autores que se vinculan a esta geografía, convirtiéndose en el uso más común de la categoría. Pese a la problemática que supone la simplificación, otros autores indagan en los rasgos que permitirían distanciarse del canon negro-criminal, pasando a ser un nuevo modelo: “il giallo mediterraneo sarebbe un terzo modello, diverso da quello inglese e da quello statunitense” (FERRACUTI: 2013, p. 39).

El criterio geográfico permite recopilar una amplia gama de autores dentro de una misma nomenclatura, facilitando sus ventas al promocionarse de un modo en el que se asocia el éxito de los autores consagrados

con las nuevas generaciones, pese a que la similitud acabe en el hecho de que compartan un marco común. Y a esto se le incorpora el planteamiento de Salazar sobre la variante mediterránea: “El sencillo planteamiento del título de esta charla parece una contradicción: negro y Mediterráneo. Generalmente se asocia el Mediterráneo a la luz, al color, a los cielos claros y azules [...]” (SALAZAR: 22/7/2008). El género negro se caracteriza por sus sórdidas tramas, donde el crimen manifiesta el lado más oscuro de la sociedad, y cuya dosis de realidad parece contraponerse a la idea del Mediterráneo, ya que la zona se publicita como el paraíso del turista, mediante sus playas, sus platos y sus gentes.

Todos estos rasgos han sido objeto de estudio en distintos trabajos, dirigidos a los ámbitos del turismo, la sociología o la historia, sirviendo de ejemplos *Evolución y perspectiva del turismo en el mediterráneo*, de Almeida García (2008), *Mediterráneos*, de Chirbes (2008), y *La herencia de la gastronomía portuguesa en Brasil como un producto del turismo cultural*, de Oliveira Martins y Rocha Teixeira Baptista (2011). El papel de la gastronomía cobra especial importancia al haberse erigido como la principal defensa de la variante mediterránea, surgiendo investigaciones como *Gastronomía y novela policíaca. Aspectos culturales y de género*, de Casadesús Bordoy (2011), donde evalúa la importancia de la cocina en el género, más concretamente en la variante mediterránea.

Una reflexión importante del tema la encontramos en la página ocho, donde confronta la opinión de Márkaris con la de Cánovas: el primero defiende que la cocina sí supone una diferencia con otras tradiciones, como la inglesa o la sueca, hablando a nivel histórico, pues alude que la adquisición más tardía de los derechos por parte de las mujeres permitió que estas desarrollaran un conjunto de técnicas gastronómicas, las cuales pasaron a formar parte del patrimonio cultural del país, y la presencia de estas en la literatura es algo que solo puede darse en las naciones donde se produjo esta situación, es decir, las localidades mediterráneas; en cambio, Cánovas niega el carácter innovador de ese argumento, mencionando el nombre de la variante: “En resumidas cuentas, el buen tiempo, los placeres de la mesa y de la cama, el consuelo del mar, o los paseos por las calles de la ciudad no bastan por sí mismos para conformar una caracterización de la novela negra mediterránea” (CÁNOVAS: 2005, p. 49, referido en CASADESÚS BORDOY: 2011, p. 8), e indicando a continuación que la presencia de una sociedad y su vida cotidiana en una urbe no basta para hablar de innovación, pues siendo la literatura criminal de corte realista, la presencia de una ambientación es una regla a seguir.

Llega a la conclusión de que la presencia de los rasgos enumerados no bastan, por sí mismos, para considerar una innovación en dichas novelas, siguiendo estas el mismo canon que sus predecesoras. Casadesús Bordoy añade al tema la importancia de la crítica (2011, p. 9), en la cual aprecia un desinterés por la presencia de la gastronomía en la literatura negra que ha durado varios años, hasta que en la actualidad por fin se emplea dicha noción para diferenciar la literatura del sur con la del norte, llegando esta distinción a la prensa, que a su vez da a conocer el fenómeno a los lectores, los cuales ya asocian la

cocina, y otros elementos, como algo puramente mediterráneo. “Hedonismo, cultura y novela policíaca se dan la mano en muchas obras actuales”, declara a modo de cierre de esta situación.

Tanto las investigaciones mencionadas como la presente tesis no pretenden justificar la existencia de un criterio geográfico, pues es innegable que la sociedad que reflejan las novelas ambientadas en ese espacio van a incluir elementos culturales. Los intereses radican en el peso que estos rasgos adquieren en la obra, su función dentro de la trama, si esta sigue siendo negra o si, como afirman algunos, ya constituye un nuevo canon. Los límites del género han sido tratados en otros trabajos, los cuales suelen enfocarse a un aspecto concreto: *La novela criminal española*, de Valles Calatrava (1991), quien antes de indagar en el caso español presenta la historia y rasgos esenciales del género; *El canon de la novela negra y policíaca*, de Galán Herrera (2008), quien expone las reglas que esta literatura sigue para hablar sobre el crimen y los personajes; *El problema del límite en la «narrativa sensacional de suspense»*, de Lara (2011), donde se investiga; *Drogas y novelas policíacas: el género negro como vehículo de articulación de una problemática social*, de González del Pozo (2011), enfocado a la problemática actual de la droga tratado en el género; *Anatomía del crimen: Guía de la novela y el cine negros*, de Sánchez Soler (2011), obra en la que se recoge tanto el desarrollo de esta literatura como su adaptación al cine; *El caso del reactivo precipitado por la hemoglobina: la novela policíaca y sus (des)encuentros con la ciencia*, de González de la Aleja Barberán (2014), alude a los aspectos científicos del género y su conexión con el realismo; *Explotación transmediática en la novela negra actual: Estrategias narrativas y promocionales*, de González Ros (2014), donde se evalúa el papel de los medios en el trato y difusión de la literatura policial.

En todos ellos, y otros tantos presentes en la bibliografía, se debaten los orígenes y el desarrollo de los tópicos, arquetipos y reglas que se sigue para que una obra pueda ser catalogada dentro de la literatura *noir*. Los datos que recogen y los argumentos que presentan constituyen las bases para demostrar si de verdad existe un tercer modelo en la novela negra, o si se trata de una derivación de la premisa ya establecida. La noción mediterránea parte de los elementos asentados en la literatura negra, y su presencia, como se ha comentado antes, solo justifica la ambientación. Para considerar esos rasgos parte de una innovación, necesitamos evaluar el material previo, el estado de la cuestión, y por ello hasta ahora se han indicado pruebas sobre el estudio del mediterráneo y del *noir*.

No hay discusión en el uso de la expresión para referir a las novelas publicadas en una zona delimitada, en oposición a otras que, pese a compartir género, atienden a otros intereses y poblaciones, ostentando su propia etiqueta, la cual sirve para el mismo propósito: la distinción. Con una sola expresión, se puede diferenciar un grupo de otro, como bien demuestra Sánchez Zapatero al hablar de la “novela mediterránea” frente a la “anglosajona” (2014, p. 22), recalando los elementos que constituyen la identidad de cada una. Alude a la “presencia constante de la gastronomía”, junto a los elementos costumbristas, para reconocer la cultura mediterránea, ya que en la literatura inglesa se apuesta más por el *thriller* y el enigma.

De una forma generalizada, por “elementos mediterráneos” se entiende toda manifestación cultural que permita apreciar un carácter autóctono, un producto imposible en otra zona. La presencia de estos como una constante, integrándose en la vida cotidiana tanto real como ficticia, permite recrear en la mente del lector la atmósfera de los entornos empleados, siguiendo como regla una serie de tópicos con los que incrementar la profundidad de ese reflejo, manifestando un claro interés en la verosimilitud. A menudo, se malinterpreta o simplifica la adaptación, y únicamente se presta atención al componente gastronómico, que se erige como el único elemento para reconocer la tradición mediterránea. En los trabajos especializados el análisis de dicha cultura gana profundidad, buscando más referencias que avalen su existencia. Un ejemplo de esto se encuentra en el registro que realizan Sánchez Zapatero y Martín Escribà acerca del personaje de Izzo, Fabio Montale:

“Su desilusión no le impide, como al resto de personajes mediterráneos, mantener siempre una actitud vitalista basada en el cultivo de los placeres: la comida, la bebida, las mujeres, la conversación, la literatura, la música —de indudable importancia en sus novelas, repletas de referencia al jazz, el rap, el reggae, el blues, la chanson o el flamenco— o la cotidiana belleza de un atardecer frente al mar.” (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, p. 51)

No se habla del componente culinario, sino del placer, abarcando este múltiples manifestaciones, y es que el hedonismo constituye un hiperónimo de todo aquello que despierta una satisfacción por medio de los sentidos. Los manjares contentan al gusto, la música al oído, los amores al tacto, y los paisajes a la vista; la lectura cohesionan todo lo dicho anteriormente, explorando los gustos personales de Montale al tiempo que se ve influenciado por todos estos estímulos puramente mediterráneos. Los medios y la promoción turística seleccionan los rasgos más emblemáticos, obviando el resto para dejar solo los que ayudan a los intereses publicitarios de la industria del ocio.

La imagen idílica que se vende del país se vincula directamente con los intereses de la nueva industria del ocio, promoción en la que también participa, como ya se ha dicho, la prensa, al reseñar e informar sobre los eventos, instalaciones y virtudes de las zonas turísticas. Pero en los periódicos también se notifican los problemas del país, distinguiendo entre informaciones positivas y negativas, al poder comunicar libremente sobre las virtudes y defectos de la sociedad. Por ello, no es extraño que se registren las ganancias de un festival en una misma publicación donde, páginas después, se informe de un robo o asesinato. La novela negra, a diferencia del *whodunit* clásico, quiso introducir esas problemáticas reales en sus tramas, ignorando el ideal que gobiernos y empresas defendían para mostrar la verdadera situación.

Aplicando esta declaración a la idea antes comentada por Sánchez Zapatero y Martín Escribà, podemos apreciar que, pese a ser una novela negra, en *Total Kheops* Izzo no solamente habla de los problemas de la

nueva sociedad, pues en el párrafo antes presentado se apreciaba que, en lugar de atender a los males de su tiempo, se listaban los placeres e intereses que Fabio Montale encontraba en la urbe moderna. En el mismo trabajo se lista una serie de comentarios presentes en este tipo de novelas, ya no solo en la de Izzo, pues nombran también las de Vázquez Montalbán, Márkaris y Camilleri (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, p. 50). La evolución de las ciudades, los cambios políticos, la moral y el ambiente social conforman un discurso con el que, a partir de estas novelas negras, se proyecta el pasado y presente de la civilización, evocando con nostalgia un pasado idealizado.

Las problemáticas de la era moderna se presentan también, imitando un estilo periodístico, y que choca con el pensamiento utópico antes descrito, exponiendo males como el crimen organizado, la inseguridad ciudadana, el tráfico de drogas y demás mercancía ilegal, la corrupción en los organismos de gobierno y públicos (como la policía), la inmigración, todos ellos vinculados a la posición geográfica de la ciudad, pues el puerto es lo que agiliza la llegada de estos turbios negocios que acaban emponzoñando a las instituciones legales, provocando el malestar de la población, tanto la patria como la extranjera. Inspirando al género negro, las novelas de los autores mediterráneos plasman dichas problemáticas, que desarrollan a medida que avanzan las investigaciones de sus tramas, incorporando a su vez ese componente hedónico que se veía en Izzo.

2.1. Globalización del género

El análisis del *noir* actual reivindica la importancia de estas diferencias al sumarse el elemento de la globalización, lo que Beck ha llamado “la era global” (BECK: 1998, p. 26, citado en FERNÁNDEZ GARCÍA: 2014, p. 2). También nombrada como “segunda modernidad”, es la situación que se ha conformado a finales del siglo XX, en el que las nuevas tecnologías han permitido un contexto mundial, donde todas las sociedades y culturas se encuentran interconectadas. Prueba de ello son los foros internacionales, donde se exponen los diferentes problemas y amenazas del mundo moderno, así como la prensa y su sección internacional, que permite documentarse de la situación que viven los países vecinos. El contacto entre las diferentes sociedades ha generado una conciencia multicultural y homogénea, cimentada sobre unos universales, como los problemas vinculados al estado moderno (tales como la inmigración, el terrorismo, la crisis económica), y que ha fomentado a su vez un contra-movimiento por medio de los conflictos identitarios.

Reivindicar lo patrio se ha convertido en una necesidad, buscando sobrevivir a la imposición del orden global, que se constituye como una garantía de seguridad. En relación con la ficción criminal, esta se cimienta sobre los problemas sociales, y más concretamente, en los delitos que en esta acontecen. Dentro de las primeras novelas del género, los crímenes se suceden en una ciudad desdibujada y simple, sin mayores detalles que la mención del marco, lugar y época. La trama propuesta era perfectamente

extrapolable a otras sociedades, convirtiéndose en un tema universal y, por tanto, de interés para la mentalidad globalizadora. Los ideales mediterráneos antes enumerados permiten distinguir ese modelo del genérico, distanciándose de la homogeneización cultural. Dicha situación se comenta en el trabajo de Fernández García, *Globalización y desnacionalización en la novela portuguesa actual*, en el que se vincula el caso expuesto al panorama cultural:

“[...] La propagación de un orden cultural transnacional ha estimulado en las últimas décadas las reacciones contra la uniformización y las problemáticas de las identidades minoritarias o minorizadas han tomado nuevo impulso (Lipovetsky & Serroy, 2010, 23), sobre todo desde el momento en que la lógica del mercado mundial afecta al ámbito de la cultura [...]” (FERNÁNDEZ GARCÍA: 2014, p. 2)

Por tanto, la situación actual contempla una literatura de intereses globales, y otra que se proyecta hacia la identidad nacional. La noción mediterránea surge como una mediación entre ambas posturas, pues engloba un conjunto de países vinculados por un mismo mar, pero sin imponer una ideología soberana y única. El caso se manifiesta en la narrativa, independientemente del género, y es que no solo en el *noir* puede encontrarse esta discusión, y en otras literaturas como la novela histórica, la social, la crítica o la de viajes, cumpliendo la labor de informar sobre qué identifica y distingue a estas zonas. Como decía Braudel, “Amo apasionadamente el Mediterráneo, tal vez porque, como tantos otros, y después de tantos otros, he llegado a él desde las tierras del norte”, permitiendo diferenciar la opinión del autóctono de la del turista.

Esa cita aparece en *Mediterráneos*, de Chirbes (2008), más concretamente en el artículo “Ecos y espejos” (p. 6), y en esa misma obra se manifiesta el comentado espíritu, pues consiste en una serie de textos donde el propio Chirbes comenta las impresiones que le han despertado sus visitas a distintas ciudades, todas emblemáticas y mediterráneas, conectando los universales de dichas sociedades como los puertos, los mercados, la frescura de sus productos, las especias, y, en definitiva, todo aquello que caracteriza a la urbe mediterránea. Destacan sus juicios por la carga poética y sincera de su discurso, que contrasta lo más los valores más positivos con la oscuridad tras la que se ocultan sus problemas, lo que le ha valido el reconocimiento de ser homenajeado en el festival BCNegra (GALINDO: 15/1/2016, *El País*), más concretamente por sus textos acerca de la corrupción en el gobierno valenciano, situación que le ha permitido proyectar su voz hacia otras comunidades y países.

De aquí nace su relación con el género negro, pero para la investigación que aquí Cabe destacar que los recupera los argumentos de Braudel para ahondar más en las ideas manifestadas, comentando el desarrollo de las culturas, tanto en su distinción como en la homogeneización. Los fragmentos son los siguientes:

“[...] Con Braudel, intuí la presencia de ese complejo código del que mi existencia y las existencias

de mi gente eran nada más que partículas, pero partículas cargadas de significación para quien quisiera leer cierta página del propio libro del mar.” (CHIRBES: 2008, “Ecos y espejos”, p. 7)

[...]—como dice Braudel, citando a Benndorf— en el Mediterráneo, lugar de encuentros en el que nacen y mueren las culturas, haya «hombres que escriben de izquierda a derecha y hombres que escriben de derecha a izquierda».” (CHIRBES: 2008, “Ecos y espejos”, p. 7)

No es la única obra que permite ejemplificar la relación de las ciudades con la literatura moderna, pues encontramos otro caso en *Villes, vies, visions: Les villes, propriétés de l'écrivain. Espaces littéraires* (2012), de Beida Chikhi y Anne Douaire-Banny, donde se estudia el vínculo entre el escritor y sus orígenes, las ciudades que han inspirado sus novelas. Al mismo tiempo, se constituyen como las actas del coloquio internacional que organizó la Universidad francesa de París-Sorbona en 2009, en la ciudad de Abu Dhabi, aprovechando la ausencia de una tradición literaria de dicha ciudad en comparación con otras como Barcelona, Bagdad, Buenos Aires, Estambul, Florencia, París, Roma, Zanzíbar y otras tantas que han sido empleadas como escenario en múltiples ficciones.

Citado en *La ciudad de Argel, espacio de ilusión y desencanto en dos escritoras argelinas: Maïssa Bey y Assia Djebar* (CASTELLANI: 2013, p. 150), prosigue con el análisis de la cuestión, valorando la importancia del contexto en la producción literaria. La idea final da nombre a las actas, y es que concluyeron que la influencia es recíproca, pues el escritor se inspira en la ciudad, pero al mismo tiempo, la ciudad se amolda a sus intereses, apropiándose de los valores identitarios que recoge en la trama, dando lugar al mismo tiempo a un retrato de la ciudad donde ha crecido y una idea de la sociedad más personal. Los gobiernos, las gentes, los barrios, las lenguas, las recetas, las tradiciones y otros tantos elementos coexisten en la realidad y en la ficción, pero el novelista no tiene la obligación de describir minuciosamente todos estos rasgos y, en su lugar, selecciona los que mejor atienden a la trama de su obra.

Muestras de dicha relación pueden encontrarse en los artículos de la revista *Calibre.38* dentro de su serie “Crucero mediterráneo”, un conjunto de reportajes, realizados entre finales de 2012 y principios de 2013, donde a partir de una ciudad (Argel, Atenas, París, Venecia, entre otras) se comentaba sobre la producción de novela negra nacional, mencionando a sus autores más reconocidos y la importancia de lo autóctono en sus ficciones. De un modo similar, y siendo algunos años anterior, estuvieron los reportajes de Javier Mazorra publicados en *El Mundo* por el 2010-2011, dentro de la serie “Viajar con la muerte en los talones”. En ellos también vinculaba la novela negra a la ciudad de la que partía su trama, pero centrándose en un único autor (y serie literaria) por localidad, lo que permite hablar de los rasgos más personales de su escritura o de las adaptaciones a otros medios. Ejemplos de dichos artículos son “La Venecia de Guido Brunetti” (23/4/2010) y “La Atenas del teniente Jaritos” (7/7/2011).

Todo esto importa al estado de la cuestión ya que en ambos listados se menciona la noción de “novela negra mediterránea”, pero atendiendo al criterio geográfico (del que parten otros, como el histórico o el cultural). Como principal. Existen otros textos y declaraciones sobre la relación del género con el componente social y cultural, los valores de la urbe que se adaptan a la ficción, y para conocer estos podemos acudir a diferentes entrevistas a los autores, así como otros tantos trabajos sobre el surgimiento y evolución del género negro, presente en investigaciones y observaciones aparecidas al principio de este apartado. En el trabajo de Valles Calatrava, *La novela criminal española* (1991), dedica una serie de apartados para explicar los orígenes del género y sus elementos más importantes antes de centrarse en el panorama literario nacional, y dicha estructura se repite en otros tantos trabajos de investigación. Un ejemplo digno de mención se contemplan en *El canon de la novela negra y policíaca* (2008), de Galán Herrera, donde tras una amplia introducción sobre los orígenes de lo negrocriminal, alude al canon establecido y la evolución de este.

Sobre los modos impuestos por los americanos y su ficción *hard boiled*, presente en los relatos de Hammett y Chandler, informa acerca de la existencia de una tradición española que adaptó ese estilo al ámbito nacional, ejemplificando el caso con Juan Madrid y Andreu Martín, a la que se le sumó una divergencia constituida principalmente por Manuel Vázquez Montalbán, a quien concede el mérito de haberse alejado del “frío modelo simenoniano”, al mismo tiempo que concibe “un personaje, gourmet y de izquierdas” el cual “rechaza de plano la visión de Hammett o de Chandler acerca de ese malvividor que va de tugurio en tugurio tratando de sonsacar algo”, al que incorpora detalles como el poder pensar mejor “ante una fideuá de mariscos que ante un whisky de malta”, un investigador que resume en una palabra, “vitalista”, y que sin duda se aleja de los personajes arquetípicos impuestos por el género (GALÁN HERRERA: 2008, pp. 71-72).

La idea que se defiende es su identidad, prevaleciendo un carácter mediterráneo por encima del canon establecido en Europa, concretando más los aspectos de una sociedad mejor delimitada, presentando unas tramas que son posibles únicamente en el marco seleccionado. Los problemas que investiga Pepe Carvalho solo pueden existir en la Barcelona posfranquista, del mismo modo que las aventuras de Fabio Montale se estructuran tras el éxodo masivo de inmigrantes producido en las últimas décadas del siglo XX, y los problemas económicos de la Grecia preolímpica afectan a Kostas Jaritos al tiempo que prosigue con su labor policíaca, solo por exponer algunos casos de la distinción del canon producida entre los setenta y los noventa.

Galán Herrera continúa explicando las diferencias del nuevo estilo, listando tres grandes diferencias temáticas (GALÁN HERRERA: 2008, p. 73): la inclusión de crítica social (y por tanto, de un conocimiento más profundo de la historia de la sociedad); la importancia del componente cultural en sus diferentes manifestaciones (música, arte, literatura, etc.); y la cocina, que sirve de excusa para que el personaje comente sobre los aspectos más positivos de su entorno, convirtiéndose en un discurso de corte vitalista. La

crítica relaciona esta ficción con el género periodístico, mientras que el componente cultural la acerca más a la literatura de viajes, y hasta a la publicidad turística, lo cual deriva un texto heterogéneo y distinto a lo que el lector de novela negra está acostumbrado. Chirbes afirmaba que viajar era un modo de “leer mejor” lo que una ciudad contenía (CHIRBES: 2008, “Ecos y espejos”, p. 8), y eso consigue esta literatura al aportar una perspectiva profunda acerca de lo que identifica a la ciudad.

A los trabajos de investigación se le incorporan las opiniones recogidas en los medios periodísticos, pues en ellos, al cubrir entrevistas, eventos relacionados al género y otras tantas referencias a la comentada posición. La existencia de las declaraciones reales ayudan a concretar más la idea que se defiende, o por lo menos así debería, pues en esta se reiteran los mismos aspectos e ideas. Prueba de ello se encuentra en la sorpresa del elemento gastronómico, del que los propios periodistas recalcan la sorpresa de encontrarse recetas y descripciones culinarias en una trama criminal. “Los secretos y entretelas del género policíaco, pendientes del hilo de algo tan alejado del mundo criminal como la comida. Sí, sí, han leído bien: la comida”, recoge la noticia de David Morán “La novela negra mediterránea construye su identidad en torno a la gastronomía” (ABC: 21/1/2005), noticia donde puede verse la afirmación de la etiqueta “mediterránea” junto al protagonismo de la cocina, transformada en el argumento clave para justificar esta innovación.

En el mismo artículo se recoge la opinión de Petros Márkaris, quien encuentra en la gastronomía un universal que enlaza y distingue a todas las novelas del Mediterráneo, contrastando la variedad de platos existentes en estas obras con las de otras variantes, mencionando a Ian Rankin, cuya variedad culinaria se limita a bocadillos y cervezas. Sin embargo, la “denominación de origen” atiende a un único argumento como aval de la innovación, convirtiéndose la gastronomía en una constante vinculada a las novelas de la variante mediterránea, y pese a que Galán Herrera enumerase tres factores (la crítica social y lo cultural), solo se menciona el ya comentado, que incluso ha llegado a protagonizar investigaciones, como la de Casadesús Bordoy, *Gastronomía y novela policíaca. Aspectos culturales y de género* (2011), en el que explica el súbito interés hacia la gastronomía, encontrando que durante décadas ha sido un tema marginal e incluso menospreciado, hasta que el gusto de los autores mediterráneos por la actividad cotidiana del comer ha hecho que se recupere su presencia en la literatura.

2.2. Difusión y crítica

Gracias a su conexión con diferentes medios y fuentes, el género ha experimentado una divulgación sin precedente. Prueba de esto se aprecia en los festivales, quienes han ayudado en la promoción del término, siendo necesario mencionar el I Encuentro Europeo de Literatura Negra celebrado en Barcelona en el 2005, en el cual se quisieron concretar las nociones generales del género para poder distinguir las variantes desarrolladas en los últimos años. Por comodidad, la nomenclatura surgió para distinguir la variante nórdica de la mediterránea, norte y sur, incorporándose la inglesa y la norteamericana como las principales

distinciones geográficas. Cada una de estas sigue un estilo ya marcado y normalizado a lo largo de las generaciones, y si en el caso anglosajón predomina el *whodunit*, y en el americano el *hard boiled*, estilos claramente diferenciados, las defensas que se dan a la variante mediterránea presentan varias fallas.

La crítica social ya encontraba su germen en las novelas de los años veinte, con la ambientación *noir*, centrada en los problemas de las urbes y el crimen organizado, por lo que atribuir el mérito a los mediterráneos hace que se desmerezca la aportación de Dashiell Hammett (y quienes siguieron su propuesta estética) al género. Del mismo modo, la presentación de un marco, un espacio y época concretas, también se ve tanto en esta renovación como en los orígenes de la temática policial, pues la aportación de una metodología con la que investigar los crímenes informa acerca de los avances de la época, si bien es cierto que las ciudades presentadas eran bosquejos que no aportaban nada a la historia. Sin embargo, la distinción de las localidades es algo que se presenta ya en todas las variedades, y por ello “lo mediterráneo” queda también como un hiperónimo de la literatura negra española, francesa, italiana, etcétera.

Prueba de todo esto se divisa en el resumen de nueve apartados con el que Galindo justificó el éxito de BCNegra en su décimo aniversario (EL PAÍS: 30/1/2015), atendiendo a los puntos octavo y noveno del artículo para demostrar la certeza de las afirmaciones anteriores. “8.- Una constante: el amor por lo italiano y lo Mediterráneo” informa la llegada de autores italianos, como Andrea Camilleri, Massimo Carlotto, Marco Malvadi, Maurizio de Giovanni, Gery Palazzotto y Roberto Saviano, entre otros, que han podido viajar al evento gracias a la difusión del ya comentado Encuentro de 2005. En esta variante, como en el resto, el crimen es un elemento siempre presente, indicándose esto en el noveno punto, “9.- Otra constante: la corrupción”, en el que enfatiza el apego a la realidad por parte del género, que expone la situación de la sociedad de la que parte.

Se aprecia una actualización del género más que una innovación, pues las mismas ideas se han adaptado al contexto actual, y el debate consiste en poder justificar la existencia de una renovación, del mismo modo que el *noir* renovó el *whodunit* clásico, o si el género negro ha protagonizado en los últimos años una difusión, gracias a lo ya visto en prensa e investigaciones, que ha dado una magnitud al concepto “mediterráneo” que no corresponde, defendiéndose unas aportaciones ya existentes en el género. El estado de la cuestión defiende la existencia de una serie de rasgos insólitos en la ficción criminal, pero los argumentos que ofrece son reiteraciones de unos mismos valores que no acreditan una certeza de esta nueva literatura. La profundidad que se le ha dado en dichas investigaciones solo reitera lo ya visto, y la prensa no ayuda al englobar sin distinción alguna a todos los autores que comparten orígenes geográficos.

No obstante, la existencia de un cambio en el estilo de la narración criminal por parte de Manuel Vázquez Montalbán es apreciado incluso en el extranjero, pues en el artículo de Daniele *Il Noir mediterraneo a Festaletteratura 2009* (THRILLER MAGAZINE: 21/9/2009) expone el contraste existente entre los autores

españoles. Comparando a Francisco González Ledesma y su Méndez con el Carvalho de Montalbán, expone del segundo una deformación profesional de periodista, que le llevó a incluir en sus novelas el trasfondo político antifranquista de su tiempo. Explica que existe en Carvalho una mayor humanidad, al manifestar un claro interés por los desamparados de su sociedad: “Conoscono bene la povere gente, i piccoli delinquenti, le prostitute”, y si bien en Ledesma aparece el tema de la violencia contra estos colectivos, es Montalbán quien les da voz y opinión para que comenten sobre la sociedad y su época.

Sobre la recepción de dicha literatura en el extranjero, interesa el resumen presentado por José María Izquierdo, *La novela negra mediterránea en los ámbitos noruego y sueco* (2014), que recapitula los principales argumentos de su existencia, indicando los autores que defendieron las ideas principales. Ignorando las cifras de ventas y recepción en el público norteamericano, y atendiendo a las páginas catorce y quince de su trabajo, podemos conocer la opinión generalizada. Con respecto a las características generales de la novela negra mediterránea, esencialmente se refiere a la ficción criminal producida en la Europa del Sur, la cual sufrió un repentino cambio económico al caer la izquierda pro-comunista tras la Segunda Guerra Mundial; la sociedad, vinculada al mar, permite incluir entornos típicos como el puerto, la plaza pública, las calles y el incesante tráfico, etcétera; mención de elementos representativos de la cultura mediterránea, especialmente de lo gastronómico, del que se alude su “presencia constante”. Pese a estudios como este, existen autores que niegan la importancia de estos rasgos, aludiendo a la adaptación de estos según la cultura de origen:

“Otros autores han establecido otras supuestas marcas taxonómicas del *noir* mediterráneo (el placer por la comida y el vino, la vida en la calle, el ruido ambiental, las celebraciones) que no son sino culturemas propios de las sociedades mediterráneas, de la misma manera que el *noir* americano reproduce los culturemas de su sociedad o la novela escandinava los suyos.” (LÓPEZ JIMENO: 2015, p. 73)

La cita, extraída de *La Atenas negra del comisario Jaritos*, resta importancia al reflejo de la cultura por adaptar el contexto inmediato del autor, incorporando los elementos propios de su entorno y cultura como reflejo del realismo inherente al género, y no como la muestra de innovación que defienden otros autores. La vinculación de este tipo de ficción a la urbe se debe a la relación de dichos espacios con lo que motiva la trama: el crimen. Por ello, la presencia de núcleos urbanos y los problemas sociales han supuesto siempre un subtexto que los autores, en mayor o menor medida, han desarrollado, siendo el mejor ejemplo de ello la diferencia entre novela negra y novela enigma. Llegados a este punto, lo que constituye una verdad innegable es que el género desarrolla sus historias a partir del reflejo de una sociedad, que puede ser presentada con diferentes grados de profundidad en sus detalles.

Esto se presenta en las crónicas, ya incluidas y comentadas en este apartado, donde asociaban las sagas más populares del género negro como representantes de la ciudad que toman como referente, y esto se aplica no solo en la corriente mediterránea, pues en el *nordic noir* también se aplica, e incluso en las novelas más clásicas, como el *hard boiled* americano o las novelas de los ingleses Conan Doyle y Christie. Por ello, la opinión generalizada en el público ya establece que toda novela negra apunta a un marco, determinado por una sociedad y una época concreta, pudiendo conocer con la lectura (eso sí, en diferente medida) los aspectos más emblemáticos de la ciudad donde transcurre la acción. Aunque la prensa y las actuales investigaciones reivindiquen la caracterización más profunda de la ciudad mediterránea, no pueden desmerecer el trabajo previo, y esto se delata en declaraciones donde se entremezclan autores de muy distinta índole:

“Hay series de detectives donde la presencia de la ciudad lo domina casi todo. Lo hemos visto con Gunther y Berlín –y Viena–; con Brunetti y Venecia, con Carvalho y Barcelona, con Holmes y Londres; con Adamsberg y París; y comarcas como Scania para Wallander o la mítica Vigàta para Montalbano [...]” (SALAZAR: 11/10/2008)

Acreditan a los actuales estudios sobre la narrativa negro-criminal, y más concretamente, los que apuntan a la existencia de la etiqueta mediterránea, decir que las características que ofrecen se alejan de los modelos arquetípicos del género, y especialmente, la distinción encontrada en Vázquez Montalbán. El interés por la crítica social y los valores culturales permite contrastar lo mediterráneo con otras variantes, sirviendo de ejemplo la observación efectuada por Sánchez Zapatero al compararla con la inglesa: resalta en la novela mediterránea una caracterización “irónica, hedonista y con una marcada dimensión política, se define por la “presencia constante de la gastronomía” y de elementos costumbristas fácilmente reconocibles como estereotipos de la cultura mediterránea”, mientras que en los anglosajones detecta “mayor peso que en sus narraciones adquiere la acción, asimilándose así a variantes como el *thriller*, y por la preocupación con la que sus autores, en la mejor tradición de la novela enigma, construyen el misterio, que nunca queda supeditado al retrato social o a la voluntad crítica” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 22).

Se sobreentiende que, pese a diferenciar ambas variantes, las dos recogen las mismas bases, es decir, la mediterránea hacen uso también del misterio para generar la intriga, y la anglosajona incluye referencias a detalles presentes en su cultura. Incluso en las primeras novelas del género pueden encontrarse alusiones a la gastronomía, pues en las investigaciones de Sherlock Holmes no faltan descansos para el té donde, del mismo modo que en las novelas mediterráneas, se ofrece un tiempo de esparcimiento para que el lector recapitule las pistas al tiempo que aprecia una muestra de las tradiciones anglosajonas.

De nuevo, la diferencia radica en el grado de interés, pues aunque los elementos mencionados aparezcan en las novelas, independientemente del origen de estas, es el autor quien decide cuáles tendrán una mayor

presencia, y cuáles trabajará en mayor medida, ayudando siempre a construir la historia que quiere transmitir. Partiendo de la misma base, el crimen en una sociedad y su investigación, se efectúa una selección de lo que la localidad ofrece, y a la trama criminal se le pueden incorporar rasgos de la cultura, la época, los grupos sociales, la situación política, la gastronomía, las ciencias, los cuerpos de policía, y una amplia lista de posibilidades, todas surgiendo del contexto real.

La problemática nace de la simplificación que la prensa ha instituido sobre el término, empleándolo sin mayor aval que el criterio geográfico. El resumen de los rasgos que caracterizan a esta novela se han simplificado a una mera mención, generalizándolos para desembocar en la reiteración de las ideas que se han ido exponiendo anteriormente, constituyendo un problema por la ausencia de una justificación o explicación más profunda. Simplemente, se omiten esos rasgos en el resto de variantes para añadir importancia a la etiqueta mediterránea, derivando en esto a una falsa asociación, en la que cualquier novela negra publicada en la zona pasa a ser considerada dentro de dicha estética. El error radica en el caso de Manuel Vázquez Montalbán, que ya diferenciaba dentro de España seguidores de la novela negra arquetípica y seguidores de la variante que él constituía.

Pero la mención constante de los medios ha producido que se regule ya el término “novela negra mediterránea”, aludiendo a los elementos comentados, como la gastronomía o el marco histórico y geográfico, sin aportar ninguna justificación o argumento que defienda una verdadera innovación. De esto ha derivado que en ciertos trabajos ya se acostumbre a resumir el caso con una mención superficial de dichos rasgos, abandonando los intentos anteriores de demostrar la existencia de una nueva variante y quedando en un comentario marginal.

Debido a esto, surgen problemas como la repetición de los mismos listados a la hora de enumerar a los autores adscritos a la estética, independientemente de si estos han reconocido el interés por los valores que defiende dicha literatura. Izquierdo, a la hora de enumerar a los autores más representativos, menciona primero a Leonardo Sciascia (1921-1989) y Georges Simenon (1903-1989) como antecesores ideológicos, y luego a Manuel Vázquez Montalbán, Jean-Claude Izzo, Andrea Camilleri y Petros Márkaris (IZQUIERDO: 2014, p. 15). Al listado se le han incorporado nuevos autores, pero en lugar de defender su posición por medio del análisis de su obra, el único criterio a seguir es la pertenencia al espacio mediterráneo, ignorando las intenciones y trama de la novela.

Con todo esto, y a partir de todas estas cuestiones, la presente tesis pretende aclarar la noción mediterránea, y ver si las novelas listadas adaptan correctamente sus rasgos más característicos al tiempo que mantienen las bases del género negro. Analizando si congenian ambas nociones, determinar si los argumentos ya citados defienden una innovación, o si la novela se adentra al modelo canónico. Aparte de

los autores considerados como “padres del género”, se ha procurado incluir (como veremos a continuación) autores anteriores y presentes con los que poder exponer las diferentes etapas de la ficción *noir*.

3. Documentación y método

Como género de corte realista, la novela negra siempre ha pretendido, desde sus orígenes, plasmar una parcela de la realidad entre sus páginas. Esta pretensión se ligó al género a través de la correlación que el propio Edgar Allan Poe, considerado por muchos padre del género, quiso establecer entre literatura y sociedad. Motivado al contemplar en la prensa, medio cuyo auge empezaba con el asentamiento de las sociedades del XIX, una transformación para constituir un nuevo medio por el cual difundir historias. El escritor gótico, interesado en la idea de terror, se percató de que este ya imperaba en las noticias de crímenes de los distintos periódicos. La investigación de estos delitos y su resolución daba lugar a una actualización de la figura heroica, produciendo historias de corte contemporáneo que asistían a las mismas necesidades que la épica clásica, que no era otra que manifestar los problemas existentes en su sociedad y tiempo, y tranquilizar al público resolviéndolos por medio de un personaje modélico y ejemplar.

Analizar una novela policíaca centrándonos exclusivamente en el protagonista, en el progreso de la trama por sus acciones, supondría limitar el estudio al personaje del investigador, a costa de ignorar el resto de elementos que componen el drama policíaco. Sí es cierto que muchas veces supone el elemento central, y a menudo es el narrador que aporta la perspectiva de la sociedad donde transcurre el crimen, pero eventos tales como el crimen, los testimonios o la víctima tienen la misma relevancia que la investigación, siendo preferible abordar el estudio desde una perspectiva más amplia, casi como si se tratara de una novela coral donde, y si bien los personajes tendrán voz en la trama (la mayoría por medio de interrogatorios), no podemos discutir que el eje central es el investigador. Pudiendo tomar diferentes arquetipos, como el detective, el investigador privado, el ex-delincuente o el agente de policía, algunos de los ejemplos más usados, el protagonista de estas novelas siempre es el encargado de presentar a los distintos estamentos de la sociedad que constituye el marco de la obra.

Por tanto, la figura del detective permite la incorporación de otras figuras dignas de análisis, representantes de los grupos sociales que coexisten en la urbe, así como agentes de la ley y criminales, quienes incorporan el aspecto que distancia la novela policíaca del resto de narrativas: el delito y su investigación. El marco histórico y geográfico gana importancia al delimitar los intereses de la sociedad, sus leyes y los medios para defender a los ciudadanos de los criminales. Una novela de los años veinte apostará por métodos diferentes a una contemporánea, pues el empleo de recursos como las huellas dactilares, los análisis de ADN o la telefonía móvil quedan restringidos, y únicamente aparecen en las novelas donde las fechas concuerdan con su incorporación a las investigaciones. Los avances en la criminología suponen una actualización constante del género, que además va renovando los mismos temas y tópicos para que se adecue a los

gustos de la época. El crimen sigue transcurriendo como el evento que inicia la trama, pero lo que antaño eran asesinatos motivados por el dinero o el amor pasaron a ser crímenes organizados por las mafias y, más recientemente, delitos vinculados a los intereses de empresas y gobiernos corruptos.

Poco a poco, la novela cambió sus propósitos. Pasó de proponer un juego deductivo, que invitaba a deducir el final de la obra, pudiendo el lector deducir quién era el culpable, a convertirse en un discurso sobre el estado de la sociedad, que se sirve del crimen como un ejemplo para manifestar los diferentes males que se suceden en dicha comunidad. Es el paso de la novela enigma a la novela negra, distinción que no todos hacen y que se mantiene hasta nuestra época, con la dificultad añadida de los subgéneros y tendencias que han abordado las bases de la literatura criminal. Partiendo de una base tradicional (crimen-investigación-resolución), se incorporan otros temas a tratar que han provocado un cambio en la perspectiva del género, lo que Bernard Minier, autor de novela negra, ha descrito como “la época posmoderna” (GONZÁLEZ HARBOUR: 30/1/2016, *El País*), resumida como la supresión entre cultura popular y alta cultura, y permitiendo que la narrativa policíaca integre elementos de otras literaturas, como la novela fantástica o de aventuras, si bien la llegada de las nuevas tecnologías y la globalización ha desdibujado las fronteras, estableciendo como universales los mismos problemas en las diferentes sociedades.

Se produce de forma simultánea un movimiento contradictorio, y es que a medida que pasa el tiempo, el género se hace más universal en cuanto a sus tramas, pero gana individualidad al combinarse con otros estilos. Así, dos novelas negras pueden desarrollar una trama similar, un mismo crimen estimulado por los problemas de la sociedad moderna, pero por medio de la presencia de otras literaturas, su enfoque varía, pudiendo dar mayor relevancia al componente histórico, social, criminológico, psicológico, etcétera. Como se dijo en el festival literario de Getafe Negro, “el mestizaje excede al género” (ARENAS: 13/10/2016), lo que ha hecho que la mayoría centren más su atención en la composición de la novela que en el juego narrativo o en el discurso social que ofrece. La dificultad en el análisis de la novela negra, entonces, parte de la confusa idea de qué entiende el público actual sobre el género, hasta qué punto ha afectado la concepción posmoderna de dicha literatura con respecto a sus orígenes, y el modo en que los autores interpretan y desarrollan dichas tramas.

Tanto la bibliografía como el método de análisis han considerado la situación que atraviesa el género, y se procura adoptar una perspectiva que abarque la tradición y la innovación. Por ello, exponer los rasgos de la novela enigma y la novela negra, junto con las diferencias que establecieron ambas en la idea del género, y es que a lo largo de los años el modelo narrativo ha ido incorporando nuevos detalles y referencias, lo que supone una renovación constante del arquetipo. Estudiar la concepción de estos géneros y las causas que lo motivaron permiten delimitar las metas que se propusieron los autores, las cuales quedan patentes en la reiteración de unos temas y tópicos que pueden ser objeto de análisis. Regresando a los elementos de una novela negra, se habló del protagonista, de los personajes, la investigación y el marco, y en esta última

categoría se incorpora tanto la fecha histórica como la geografía, y como producto de esas dos informaciones se determina la sociedad que la obra refleja.

Para resumir el caso, muchos textos comparan el Crack del 29 que supuso la quiebra de la economía estadounidense y la proliferación del crimen organizado con la Europa de los setenta, época suscrita a cambios por el fin de las dictaduras militares que afianzaron su poder tras la Segunda Guerra Mundial. La reminiscencia se traduce como un periodo lleno de incertidumbre, de miedos que surgieron por los repentinos cambios de una sociedad que, hasta ese momento, parecía inalterable. Trabajos como *España y Portugal ante la Segunda Guerra Mundial desde 1939 a 1942*, de Gómez de las Heras (1994), sirven de referencia para observar los eventos que cambiaron la sociedad moderna, así como los precedentes de las relaciones internacionales que asentaron la noción de lo global. Documentar los cambios producidos por los diferentes gobiernos y las distintas alianzas y conflictos permite delimitar el marco histórico que, en muchas de las novelas, se sobreentiende, por lo que parten de la idea de que el lector conoce ya esos eventos con una simple mención, por lo que para un correcto análisis debemos profundizar en las informaciones que el público internacional no percibe en el texto.

Un ejemplo del caso lo encontramos en Vázquez Montalbán, cuya serie de novelas negras toman lugar en la Barcelona de los años setenta, no pudiendo desarrollarse la trama en otro espacio o época. Las alusiones constantes al paisaje, la política, la jerga, la gastronomía, el clima y otras tantas referencias culturales, las cuales delimitan la sociedad expuesta, son las responsables de que estas novelas negras se transformen en medios para conocer esos mundos, presentando la realidad por medio de la ficción. Y ese rasgo puede extrapolarse a otros autores, quienes presentan cada uno un retrato de su ciudad y época, acompañada dicha perspectiva con la arquetípica trama de novela negra. Galán Herrera expone ese rasgo por parte del autor barcelonés, aunque el mismo caso se presente en otras novelas policíacas contemporáneas, defendiendo la innovación con respecto al modelo clásico:

“Se trata de romper el canon de la novela negra para introducir temas que ya poco o nada tienen que ver con los preceptos de las obras de Chandler o Hammett. La novela negra proporciona una plantilla para hacer otra cosa. Es un esquema fijo: detective-asunto-ayudante-resolución, dentro del cual se puede experimentar, tratar de hacer algo nuevo. No se trata de romper con el género sino de mover un poco el marco temático para que tengan cabida asuntos de ámbito hispánico o si se prefiere de ámbito barcelonés [...]” (GALÁN HERRERA: 2008, p. 72)

Informaciones sobre la cultura, la gastronomía, la historia, el humor, el lenguaje, la política, las tradiciones y todo aquello que se haya incorporado al modelo canónico constituyen un objeto de estudio por sí mismo. Profundizar en la perspectiva del novelista sobre su ciudad, la cual supone el escenario de la obra, se presenta como el instrumento con el que perfilar los aspectos en los que innova, por lo que la relación con

el lector se convierte en un nuevo mecanismo con el que abordar el estudio de la novela. Las decisiones no son arbitrarias, pues surgen de los aspectos más llamativos e icónicos que inspiran al autor, tanto en lo negativo (crímenes, corruptelas, pobreza) como en lo positivo (costumbres, monumentos, gastronomía), y esas incorporaciones son las que caracterizan a la novela negra moderna. Saber de los ambientes que documentan estas novelas justifica la presencia de variados artículos, así como de noticias de prensa, donde se recogen los eventos más trascendentales, los problemas que más importancia han ganado, y llegan incluso a ser reconocidos en otros países, a menudo gracias a la prensa internacional.

De ese modo, noticias sobre festivales y eventos relacionados con la novela negra pasan a tener un impacto global, lo que dota de acceso a la recepción y perspectiva que cada país mantiene sobre la novela negra. La idea generalizada del género se desarrolla gracias a esos canales, por lo que el público reconoce los tópicos independientemente del origen, elementos que pueden comprobarse en diversos estudios previos acerca de la estructura base (crimen-investigación-resolución) y los detalles que se le han ido incorporando según las modas y tendencias. La noción de “glocal”, el estudio de los elementos globales y locales que puede presentar una obra, se convierte en otro de los intereses para evaluar hasta qué punto el autor sigue los modelos previos, y qué aspectos se incorporan tradicionalmente en el país, el interés colectivo de los novelistas en dicha región. Y todo ello sumado a la selección que el autor realiza de toda esa muestra, incorporando a su vez vivencias, lecturas y apreciaciones de su sociedad y tiempo, por lo que las biografías muchas veces aportan información sobre el estilo que adoptan en las novelas negras.

La repetición de unos mismos valores sociales y culturales por parte de unos autores que comparten un origen próximo, centrado en una región o geografía, es lo que ha supuesto la proliferación de etiquetas y categorías con las que definir ese nuevo planteamiento del género. La premisa defiende el reconocimiento de la novela negra mediterránea, y aunque esta tiene presencia en prensa e investigaciones, tras indagar en los argumentos y ejemplos consideramos necesario un visionado más profundo, y por ello la incorporación de nuevas perspectivas y trabajos, independientemente de su procedencia, con tal de concretar la existencia de una verdadera novela negra de carácter mediterráneo o, por el contrario, demostrar su vinculación a otro modelo de tal forma que no disponga de la suficiente dependencia para constituir una vertiente propia.

Dicha etiqueta, presente y reiterada en las noticias de índole literario contemporáneas, además de los trabajos de investigación como los de Sánchez Zapatero sobre dicha noción. En su colaboración con Martín Escribà hablan de la necesidad del término, tanto por la existencia de novelas ambientadas en una geografía mediterránea como la necesidad de los lectores de disponer de una expresión con la que aludir a dicha realidad (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, p. 45). Años más tarde, Sánchez Zapatero aportaría una observación sobre la novela negra europea, la cual considera una suma de la variante procedimental (centrada en el método de la investigación) con un fuerte carácter costumbrista, nacido de la

intersección de lo geográfico y lo social. De ese modo, considera que “Las novelas adquieren así un marcado carácter humanista, manifestado en la presentación del personaje en un contexto que trasciende lo profesional para dar paso a lo afectivo, lo sentimental y lo doméstico” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 16), por lo que ganan una nueva perspectiva.

Algunos piensan en la contradicción del género negro con el costumbrismo mediterráneo, enfocado en la diversión, el turismo y la gastronomía, lo que Salazar llamó “la forma de ser mediterránea” (SALAZAR: 22/7/2008), la cual alejaba de elementos como la historia, la religión o el idioma, pues no todos los países comparten eso, y el vínculo se centra más en el mar común y en la presencia de sabores, olores, paisajes que sí evocan un mismo espíritu. Ya existen antecedentes de ese pensamiento, como manifiesta Vázquez Montalbán sobre el humor, opinando que los mediterráneos son “más sarcásticos, mientras los gallegos y los portugueses tienen un sentido del humor más irónico; es otra visión del mundo, otra luz, otra manera de ver las cosas, aunque poco a poco se tiende hacia la uniformidad” (GARCÍA: 6/3/1998, *El País*), y es por ello que indagar en la vida mediterránea constituye otro foco de interés para la investigación.

Reivindicar los aspectos más relevantes de la trama propuesta, nacidos de la intersección de todo lo expuesto, es lo que motiva la presente tesis, cuyo propósito central es aclarar la noción de novela negra mediterránea, y mediante el aporte de nuevos autores, novelas y tópicos, demostrar los elementos arquetípicos del género negro y los rasgos que sean puramente mediterráneos, y si estos de veras poseen importancia en la trama criminal. Dichos elementos se han menospreciado tanto en artículos de crítica literario como de prensa, imponiendo unas bases generales con las que definir cualquier novela. Y por ello, aunque es muy sencillo etiquetar una novela criminal según los subgéneros más populares, se dificulta concretar qué innovaciones aporta. Un ejemplo de ello se presenta en el trabajo de Casadesús Bordoy sobre el papel de la gastronomía en estas novelas, y como durante muchos años fue tema tabú en los comentarios:

“[...] Por último, se comprueba cómo toda esta reflexión teórica empieza a resultar útil, tras un largo período en el que el tema ha sido prácticamente ignorado por la crítica literaria y prensa, pues las últimas tendencias de estudio y clasificación del género policíaco abogan por una diferenciación entre autores del norte y del sur que se basa, en gran medida, en la cantidad y calidad de las referencias culinarias que se encuentran en las obras. Hedonismo, cultura y novela policíaca se dan la mano en muchas obras actuales [...]” (CASADESÚS BORDOY: 2011, p. 9)

Y para detallar de un mejor modo las herramientas que se han empleado en la recogida y tratamiento de la información, en los siguientes apartados se expondrá con mayor detalle las principales referencias en cuanto a documentación, el correspondiente método de análisis para trabajar los datos recopilados, y su incorporación en las ideas ya existentes sobre la novela negra mediterránea, para de este modo perfilar un

correcto objeto de estudio. De este modo, se pretenden aclarar las dudas generadas por juicios externos a lo puramente literario, como lo serían la prensa y la crítica, cuyo trato hacia el modelo a estudiar también contribuirá al estudio de la cuestión.

3.1. Fuentes de información

El marco teórico de la investigación se ha sustentado en una variedad de recursos, los cuales pertenecen a diferentes esferas del saber. El carácter híbrido de la novela negra es lo que ha justificado la presencia de artículos sobre el género, noticias acerca del estado de dicha literatura, eventos turísticos e iniciativas culturales relacionadas con el medio, tratados de sociología, historia, economía, así como las biografías de los autores y trabajos sobre su obra y, más concretamente, de las obras seleccionadas para la muestra de la presente tesis. La consulta a diversas fuentes nace del interés por perfilar el estado de la cuestión, constatar las bases del género y tener una mejor comprensión acerca del mundo que reflejan las novelas. Se conjuga el plano literario, donde predominan textos de otros autores que han asentado el material a analizar; con el periodístico, ya que las entrevistas a los autores y noticias sobre los sucesos en su tierra que motivan sus tramas; además de consultar los diferentes medios donde se manifiesta la situación de la novela negra contemporánea.

La prensa constituye una fuente de documentos importantes para el avance de la investigación, pues en ella los autores exponen su interpretación de la novela negra por medio de entrevistas y declaraciones, a la que se suman la crónica de eventos relacionados con el género a analizar: coloquios, conferencias, ferias del libro, festivales, mesas redondas, películas y series inspiradas, y varios ejemplos más. Los propios autores reconocen inspirarse en las noticias de la prensa, componiendo los casos de sus novelas tanto en sucesos reales como en los males que asolan su sociedad. Por ello, la presencia de distintos diarios en la bibliografía se justifica por varios motivos. A su vez, fuentes similares como *blogs* y revistas cumplen funciones similares, a menudo presentando opiniones sobre los mismos campos que trabaja la prensa, ya sean opiniones sobre los autores y sus obras o sobre el estado del género, las cuales permiten evaluar la situación desde otras perspectivas.

Sobre el resto de informaciones que han contribuido a la tesis, su pertenencia a diferentes ámbitos nace del carácter híbrido del género literario a estudiar. Ferracuti comenta esa propiedad de la novela negra, lo que considera una “contaminación” de los modelos literarios (FERRACUTI: 2013, p. 35) por el hecho de poder incluir prácticamente cualquier clase de discurso, enumerando como ejemplos la psicología, la descripción, el comentario social, la jerga y la investigación policíaca. Dependiendo de las tipologías que recoja la novela, recibirá una etiqueta distinta, lo que permite distinguir novela enigma de otras variantes como el *hard boiled*, la novela de suspense, el drama psicológico, y un amplio etcétera, con el que se aprecian interpretaciones diferentes de una misma idea. Independientemente del subgénero, todas recogen la

investigación de un crimen, una sociedad que reacciona al delito y personajes implicados en la trama, que refleja las problemáticas del marco que imita, lo que diferencia una novela del siglo XIX de una del XX, pues no son los mismos miedos ni la misma seguridad, y también supone un cambio en los medios de comunicación e investigación del crimen.

La evolución más obvia es la incorporación del comentario social en el desarrollo de la novela, lo que permite la presentación de una serie de problemáticas únicas de la región, la mayoría presentes en los medios de comunicación, situación que ha ganado importancia por la globalización que ha derivado de la era informática, lo que permite que cualquier país conozca los eventos sucedidos en otras naciones, así como la sección de literatura permite ver qué géneros son populares desde diferentes perspectivas, ya sea dentro del propio país, en las naciones vecinas, en la región, en el continente e incluso en el mundo. El triunfo común de la novela negra en dicha sección, la cual ha experimentado un rebrote masivo, ha permitido la proliferación de noticias y artículos sobre el género, además de ser posible acceder a las diferentes opiniones y perspectivas del género en los diferentes países.

En el diario *Vozpópuli* se habla de ese “rebrote” a lo largo de la actual década (SAINZ BORG: 3/7/2016), y la noticia interesa como documento a la tesis por cómo presenta el caso: informa de las innovaciones contemporáneas a la novela policíaca, como la incorporación del ámbito doméstico y la figura de la mujer, el diferente trato que se da al cadáver y el surgimiento de nuevos subgéneros como el *domestic noir* (el cual incorpora esos rasgos al modelo arquetípico), pero diferencia la novela policíaca de la novela de suspenso. A interpretación del periodista, dichos modelos narrativos solo confluyen en el *domestic noir*, idea que se aleja del juicio dado por un especialista, como lo es Ferracuti, y del cual hemos expuesto antes su concepción del género como una amalgama de diferentes tipologías narrativas. Por medio de la consulta de prensa y publicaciones culturales queremos establecer una doble voz: el entendimiento del público sobre el género, y las bases asentadas por los especialistas del género. Prueba de esta doble visión se demuestra en la indistinción que hace la prensa entre novela enigma y negra, mientras que los intelectuales siempre informan sobre los diferentes rasgos de cada una.

Además, el juicio de los autores también supone una importante fuente de información, pues ellos también interpretan las bases del género por medio de sus obras, de modo que establecen el nexo de unión entre el público y los investigadores, pues las novelas suponen el punto de partida para conocer el género. La interpretación que los escritores queda patente en su narrativa, justificada en entrevistas y eventos, por lo que tanto los lectores como los estudiosos pueden conocer la perspectiva que los novelistas mantienen del género y de su obra. Y de todas estas opiniones se establecen los límites de la novela negra, concretándose los rasgos del concepto universal, bases que se han asentado con el paso de los años; la idea nacional, lo que los lectores entienden por novela negra; y la personal, la visión que un novelista tiene sobre el género además de las innovaciones que incorporan a sus escritos.

En definitiva, tenemos tres perspectivas con las que afrontar el análisis, y las fuentes de información se dirigen a concretar los detalles presentes en cada novela, así como su relación con el canon de la novela policíaca, con el modelo contemporáneo del género, y la relación con el resto de autores en novela negra. Los novelistas son muy conscientes de la trayectoria que ha experimentado el género con el paso de los años, y del mismo modo que Hammett y Chandler sabían que se estaban distanciando del modelo asentado por la generación anterior, la novela enigma de Doyle y Christie, los autores contemporáneos innovan en los cambios introducidos por los novelistas americanos en el género.

Trabajos como el de Galán Herrera, *El canon de la novela negra y policíaca* (2008), introducen las principales variaciones con respecto a la época. La presencia de elementos como la cultura, el humor y la política (GALÁN HERRERA: 2008, p. 69) era inexistente en la novela negra de los años 20, del mismo modo que la crítica social, la corrupción en los organismos públicos y el crimen organizado no se daban en la novela enigma de principios del siglo XX. En artículos como el suyo, aparecen declaraciones literales de los escritores, donde informan a todos acerca de las incorporaciones que su producción hace al género. Por el texto de Galán Herrera accedemos a la visión que Vázquez Montalbán, cuyo comentario resume lo expuesto en este apartado:

“Yo siempre he defendido que no estaba haciendo novela negra, la novela negra es otra cosa.

Andreu Martín hace novela negra, Juan Madrid en parte hace novela negra. Yo creo que la hago más que Mendoza... pero no es por una cuestión de nobleza; a mí me irrita mucho la pereza crítica y las actitudes preconcebidas, y aquí en cuanto pueden clasificar y decir "bueno, esto es novela negra, esto es novela policial" entonces ya hay una manera de tratar ese libro [...] Poco a poco se va demostrando que toda composición literaria es una convención y ahí reside el mérito de la convención, pues además ese género se parece a otro género [...] A ese nivel han llegado unos cuantos, pero aún en España eso está por ver, y en Francia tres cuartas partes de lo mismo [...]"

(GALÁN HERRERA: 2008, p. 69)

Con problemas tales como la “pereza crítica” y “las actitudes preconcebidas”, la opinión del público queda limitada a una noción general que no distingue una novela de procedimiento policial, centrada en la investigación, de un *hard boiled*, de corte más dinámico, pues para ellos ambas son la misma novela negra. El problema, además, trasciende al público y la prensa, y algunos autores creen innovar o distanciarse de unos modelos cuando en realidad están siguiendo otros. Por ello, se hace necesario la consulta a libros donde se establezcan unos límites claros, que permitan argumentar contra las nociones dadas por el autor y su público, y de ese modo distinguir la verdad en sus declaraciones. Trabajos como *La novela criminal española* (1991), de José R. Valles Calatrava; *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto* (1997), Joan Ramón Resina Bertrán; y *Anatomía del crimen: Guía de la novela y el cine negros*

(2011), de Mariano Sánchez Soler, cumplen ese cometido, al delimitar los rasgos que han contribuido al surgimiento y proliferación del género negro y sus variantes.

También es importante considerar los detalles que recogen las propias novelas, cuyos aspectos técnicos ahonda en los intereses del autor, motivos por los cuales elige la novela negra como modelo narrativo. Los mismos temas se van sucediendo a lo largo de las obras que componen sus sagas de ficción criminal, lo que da lugar al desarrollo de los personajes por medio del reflejo del país. A partir de la continuidad presente en estas obras, se van perfilando los problemas que asolan el mundo moderno, los cuales van evolucionando del mismo modo que la sociedad y los personajes que la habitan, investigador, víctima y criminal incluidos. Para Sánchez Zapatero, ese detalle constituye el rasgo que diferencia la actual novela negra con el modelo negro norteamericano: “los personajes adquieren una complejidad que, además de humanizarles, les distingue del esquematismo de los protagonistas de la novela policíaca de finales del siglo XX o de la novela negra *hard boiled* instaurada en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 16). Y dicho detalle es lo que constituye el último aspecto considerado en la bibliografía: lo cotidiano.

A partir de la crónica urbana, que resume los problemas de la sociedad contemporánea, los autores componen la novela criminal, podemos documentar los eventos de mayor impacto social, los cuales protagonizan las portadas de la prensa, inspiración de los autores, al tiempo que las investigaciones permiten vislumbrar en la novela los elementos ficticios y los reales. La reacción que despiertan esos sucesos en los ciudadanos, las formas en las que estos se ven influidos por los problemas cotidianos, reflejados en las noticias, es lo que, en conjunto con su historia nacional y los valores reflejados en su cultura, condicionan los comportamientos y modos de vida típicos tanto en la ficción como en la realidad. Trabajos como los ya citados de Sánchez Zapatero y Ferracuti comentan la presencia de la esfera cotidiana y la evolución de la sociedad, influyendo esta en la literatura negra que el autor nos lega.

Ambos, textos sobre la novela negra mediterránea, enlistan autores y ejemplos de lo dicho, y partiendo de ellos la investigación incorpora nuevos autores y argumentos para validar el subgénero. Suponiendo unas pinceladas para la concepción del estudio, ciertamente resumen en pocas líneas generalidades de los autores adscritos a la geografía mediterránea. Sánchez Zapatero menciona los conflictos generacionales en la familia de Guido Brunetti, el investigador creado por Donna Leon; la preocupación surgida por la crisis económica en la sociedad griega que asola a Kostas Jaritos y a su familia, de Márkaris; o los devaneos amorosos de Petra Delicado, creada por Giménez Bartlett, con Garzón, su compañero de trabajo (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, pp. 17-18).

La evolución de la sociedad genera nuevas problemáticas, que trascienden el ámbito social para condicionar el profesional, el familiar o incluso el personal. Permiten añadir continuidad a la saga literaria, pues son

tramas que se abren en una novela para desarrollarse en las siguientes, mientras que el episodio de la investigación es autoconclusivo, y prueba de la extensión que puede alcanzar dicho recurso lo tenemos en la observación que hace Ferracuti del personaje de Pepe Carvalho, investigador privado creado por Vázquez Montalbán, y que desde *Los mares del Sur* hasta *El hombre de mi vida* ha experimentado una evolución de veinte años (FERRACUTI: 2013, p. 45), lo que origina evidentes cambios en el personaje, su sociedad e incluso en los secundarios. Si bien la investigación no puede contemplar la conexión entre los diferentes casos de estos personajes, sí que puede recurrir a las anécdotas y resúmenes presentes en entrevistas, investigaciones y análisis. Y es que la importancia del marco y la forma en que delimita el desarrollo de la trama principal ha ganado peso en la novela negra contemporánea.

Como afirma Ferracuti, el género ha evolucionado hasta derivar en un *cocktail* de diferentes narrativas (FERRACUTI: 2013, p. 52), incluyendo en el relato rasgos característicos de la sociedad tales como la arquitectura, el clima, lo cotidiano, los dialectos, la discriminación, la inmigración, la prensa, y otras informaciones que ayuden a conocer el mundo descrito. Todos esos detalles, incluidos en la bibliografía del mejor modo posible, entran en lo que Sánchez Zapatero define como “halo costumbrista” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, pp. 18-19), la suma del componente espacial, social y cultural, siempre desde la perspectiva del autóctono, reivindicando la influencia de todos esos elementos en el personaje. Y por la constancia y presencia de dichas informaciones, se hace necesario documentar el tema, evaluando el modo en que se han incorporado a la novela negra, y si de veras constituyen una innovación o si son datos prescindibles.

3.1.1. Prensa

La crónica periodística nutre al género negro de sus orígenes, pues los primeros relatos aparecían en revistas y periódicos, imitando el tono de la prensa a la hora de comunicar los crímenes y el proceso de la investigación. En la introducción ya se comentó la relación entre la literatura y el género criminal, por medio de los ejemplos recopilados en *El problema del límite en la «narrativa sensacional de suspense»* (LARA: 2011), enlistando las publicaciones de obras como *Les Causes Célébrès* (1734-1743) y *Newgate Calendar* de Londres (1774), ambas listados publicados en prensa sobre ejecuciones; *The life and Death of Jonathan Wild, The Great* (1743), la biografía de un criminal escrita como novela; *El estrangulador de Boston* (1966) y *A sangre fría* (1966), novelas que retratan casos reales publicados en prensa.

Con ello, se explicó la conexión innegable entre prensa y literatura (en concreto, la ficción criminal), y por ello en este apartado se expondrá la importancia de la prensa en la investigación, independientemente de la relación con el género. Actualmente, la prensa supone la mayor fuente de información cotidiana de la que disponemos, y gracias a los *mass media*, consultar por medio de ella lo que va sucediendo a diario es una realidad. Sobre los datos que disponen, a lo largo de esta introducción se han ido aportando

declaraciones de los autores, publicadas a través de entrevistas, pero no es el único interés presente en dicho medio que socorra a la investigación.

Tal como incluyó Manrique Sabogal en un artículo para *El País*, los escritores son quienes mejor reflejan el pensamiento y emoción del hombre contemporáneo, lo que él considera “el alma del siglo XXI” (MANRIQUE SABOGAL: 3/8/2013, *El País*). No se refiere únicamente al caso de España, y el juicio incluye países como Argentina, Estados Unidos, Francia, Irlanda, Italia, Suecia, y otros tantísimos países que no incluye en la noticia. Si la prensa se encarga de manifestar la situación en la que se encuentran estos países, la novela negra recopila qué sienten, pero el componente profesional es el que más difiere entre ambos. Los periodistas tienen la responsabilidad de ceñirse a los hechos, mientras que el escritor puede tratar y explotar los temas que él seleccione.

Por este compromiso, la prensa dispone de una mayor cantidad de datos y referencias con las que trabajar, ya no solo con los autores y sus novelas, sino con el componente social. Tabucchi (EL PAÍS: 3/4/2000) comenta la capacidad de banalizar los problemas que tiene la prensa, al tratar de forma superficial todas las eventualidades de la sociedad. Sin ser un problema, Tabucchi presenta temas que interesan a la investigación, como la promoción literaria o turística, que se presenta por medio de festivales, ferias, conferencias y todo tipo de actividades, ya no solo a nivel nacional, como la Semana Negra de Gijón o el festival Barcelona Negra, sino que se produce un caso similar en el resto de países, lo que permite hablar de la vitalidad del género al tiempo que se informa sobre la cultura del país anfitrión.

Al comentar sobre el turismo y tradiciones del país al que refiere, la prensa se convierte en un medio con el que observar la situación, aunque, y al emplear diarios de procedencia nacional, siempre se hará desde la perspectiva española, dado que para recurrir a periódicos de cada país supondría un incremento innecesario de la bibliografía. Pese a renunciar a la posibilidad de trabajar prensa extranjera, se ha localizado en periódicos españoles entrevistas a autores extranjeros, en parte por el éxito de la iniciativa surgida en Barcelona por el 2005, donde se reunieron a los novelistas del género negro de mayor renombre en su primer Congreso Internacional. Y esto, sumado a entrevistas, declaraciones, crónicas y demás artículos permiten trabajar la situación del género, independientemente del país a comentar.

Diversos reportajes y reseñas ayudan a este propósito, como la serie “Viajar con la muerte en los talones”, de Javier Mazorra para *El Mundo*, un conjunto de artículos donde analizaba un autor del género negro junto a la ciudad que inspiraba sus novelas, informando sobre manifestaciones culturales donde participe la obra o él mismo. La prensa no es la única contribuyente a esta tarea, encontrando en revistas y *blogs* casos similares, sumándose a la bibliografía. La revista *Calibre.38*, especializada en novela negra, incorpora reseñas de autores y obras concretas, además de un compendio de artículos similar al de Mazorra, con el nombre de *Crucero mediterráneo* (2012-2013), en la cual se presentan resúmenes del panorama literario

noir contemporáneo, estudiando países como Atenas, Marsella, París, entre otros. Otras páginas, como *Los cuadernos de Alfonso Salazar*, suman artículos para indagar en las cuestiones de nuestro interés en aspectos más concretos del género, aportando a menudo opiniones personales o cuestiones ignoradas en el resto de medios.

El grueso de consultas, no obstante, se encuentra en la prensa, y más concretamente, en los diarios *El País*, *El Mundo* y *ABC*, cuyos datos sobre relevancia del medio se encuentran en el trabajo de Hernández Guerrero, *Traducción, prensa y corrientes socioculturales entre España, Francia y Portugal: análisis de caso* (2014), donde se enlistan las cifras de la prensa nacional, y se evalúa la situación de diferentes medios en cuanto a la traducción de las noticias en diferentes diarios.

La proyección de dichos medios supone una herramienta de información innegable, citando datos de la Oficina de Justificación de la Difusión (OJD) en 2014, y refleja que *El País* emitió una media de 157.066, *El Mundo* 108.420 y *ABC* 95.936 en cuanto a ejemplares físicos. Para las visitas a sus portales *on-line*, recurre a ComScore, y en dicha página se recogen las visitas, y atendiendo a los datos de 2014, se presentan 14.849.000 visitantes únicos en la página de *El País*, 13.605.000 en *El Mundo* y 9.646.000 en *ABC*. Con esos números, se entiende que la mención del género (ya sean autores u obras) ayuda a que se den a conocer, y la opinión general aprende las bases del género aunque no hayan terminado nunca una novela negra, solo por lo que informan los diarios.

Aparte del género de la investigación, la prensa incluye informaciones de muy diversa índole, como política, social, económica, y como ya se dijo antes, de esas noticias surge la inspiración para el escritor a la hora de componer una ficción criminal (y más con la reminiscencia de literatura social). Hernández Guerrero comenta la capacidad de la prensa para uniformizar el pensamiento colectivo (HERNÁNDEZ GUERRERO: 2014, p. 10), ayudando a que este disponga de una opinión básica acerca de distintas temáticas. Para incrementar dicho efecto, conforme a la ideología del diario, muchos apuestan por incluir firmas de prestigio, ya sea de origen español o extranjero. Destacamos el caso de *El País*, que emplea dicho sistema para promover su corte progresista y pro-europeo:

“[...] *El País* mantiene en su sección de Opinión una política de traducción consistente en dedicar un porcentaje más o menos estable de sus tribunas a firmas de prestigio internacionales, que llegan a la audiencia del periódico a través de la traducción.” (HERNÁNDEZ GUERRERO: 2014, p. 4)

Por todos los detalles expuestos, se considera que la prensa española, abarcando también las revistas y páginas *webs*, bastan para cubrir el panorama literario que se trata en la tesis, proponiéndose una serie de entrevistas, artículos, crónicas y opiniones lo suficientemente variada como para cumplir la misma función que el medio: ayudar a conocer el modelo de opinión que se transmite al público, qué piensan y cómo

entienden el género, al tiempo que dispone también de esas mismas ideas pero por parte de los autores. Gracias a esa capacidad de difusión y reflejo de la sociedad, las noticias han conformado un gran grueso de la investigación.

3.1.2. Muestra de novelas

El listado de novelas a trabajar se ha confeccionado a partir de los autores con mayor presencia en los medios, siendo la mayoría de los seleccionados protagonistas en noticias donde han sido incluidos en la tradición de la novela negra mediterránea, y precisamente este motivo es de donde nace su inclusión en la presente tesis, la cual pretende justificar si ese título les corresponde, o no. Para un mejor análisis de las innovaciones que se atribuyen al componente mediterráneo, los textos a trabajar pertenecerán a las primeras incursiones de estos autores en el género, y aunque muchos de ellos pasaron a publicar trilogías o amplias sagas, se atenderá solo a una novela por autor.

Los países que serán objeto de estudio, todos perteneciendo, como es obvio, al colectivo mediterráneo, serán Grecia, Argel, Portugal, Francia, España e Italia, y aunque existen otros países que podrían entrar en la muestra, no se han incluido para poder trabajar un grupo de obras verosímil. Países como Marruecos, Egipto, Israel, Turquía, Chipre podrían haberse añadido, pero se ha decantado por países cuya tradición literaria en el género policíaco fuera lo suficientemente amplia para poder trabajar la idea que interesa a esta investigación.

Italia comienza con un autor tan emblemático como Andrea Camilleri, convertido en referencia del género negro a nivel internacional, pero cuya presencia no ha evitado que otros nombres resuenen con una fuerza similar en el globo. Donna Leon, autora estadounidense, toma Italia como misma fuente de inspiración, al igual que el italiano Maurizio di Giovanni. Como reflejo de esta Italia se leerán *La forma del agua* (1994) por parte de Camilleri, protagonizada por su emblemático comisario Montalbano; *Muerte en la Fenice* (1992), escrita por Leon, que narran las aventuras del comisario Brunetti; y por último *El invierno del comisario Ricciardi* (2007), escrita por de Giovanni.

Con el caso de España, es difícil hablar de novela negra sin que aparezca el nombre de Manuel Vázquez Montalbán, creador del detective privado Pepe Carvalho. La primera obra protagonizada por este personaje, *Tatuaje* (1974), engrosa la lista de títulos a consultar. Otros nombres importantes dentro de este género son Eduardo Mendoza, por el inusual tono cómico que emplea en sus novelas negras, como *El misterio de la cripta embrujada* (1978), así como Alicia Giménez Bartlett, quien compuso el personaje de Petra Delicado, inspectora de policía protagonista en obras como *Ritos de muerte* (1996), constituyendo estas novelas la muestra española.

Francia, pese a que solo es bañada parcialmente por las aguas del mar, ha sido una nación que ha contribuido mucho a la literatura negra, ya sea con el decadentismo que nació de la tendencia realista como con la aparición del cine, cuyos recursos son adaptados en esta literatura. El comisario Adamsberg, creación de Fred Vargas (seudónimo de Frédérique Audoin-Rouzeau) y presente en obras como *El hombre de los círculos azules* (1991), objeto de estudio de quien ha recibido el título de “la nueva Agatha Christie”. Igual de importante es Jean-Claude Izzo, uno de los considerados padres del género mediterráneo y autor de la Trilogía de Marsella, donde el personaje de Fabio Montale expone los entresijos de la sociedad cosmopolita presente en dicha ciudad, aunque solo se trabajarán, al estar la muestra de este país complementada con otros autores, la primera de estas novelas, *Total Khéops* (1995), será analizada. Por último, y aunque sea importante desde una perspectiva más clásica, tenemos a Jean-Patrick Manchette, del cual se han seleccionado la obra autoconclusiva *El caso N'Gustro* (1971), adscrita a la tradición *neopolar* que el propio Manchette inauguró.

Respecto a Grecia, se ha producido el fenómeno donde un único autor se ha convertido en el máximo representante del género a estudiar, eclipsando a los demás. Márkaris es el escritor emblemático de este país, y es que su comisario Kostas Jaritos ha trabajado en una serie de casos que avalan esta posición. El protagonista de su obra criminal es el comisario Jaritos, y su primera obra recibe el título de *Noticias en la noche* (1995).

Para profundizar en la literatura argelina hemos considerado oportuno trabajar la llamada *Trilogía de Argel* (2009), de Yasmina Khadra (seudónimo del escritor Mohammed Moulessehoul), que narran la situación del país a través de los ojos del detective Llob. La primera parte de esta serie, *Morituri* (1997), será el objeto de análisis, puesto que con el paso de los años se ha convertido en una obra emblemática del país al alternar la investigación criminal con la biografía del protagonista, convertido en muchas ocasiones *alter ego* del propio autor, que aprovechó la composición de la obra para dar su propia opinión sobre los problemas que acontece su país en nuestros tiempos.

Aunque su costa pertenezca al Atlántico, la existencia de una narrativa vinculada al agua suscita el interés de incluir a Portugal en el análisis, pues en el pasado constituyó la sede de las jornadas “Los narradores y el mar” (GARCÍA: 6/3/1998, *El País*), encuentro literario donde académicos y escritores indagaban en la repercusión del Atlántico y el Mediterráneo en el numen. Y pese a las diferencias entre ambas costas se planteara en el espíritu nacional, no dejan de ser narrativas influenciadas por distintas aguas, y por ello Portugal se incluye en la muestra, al permitir una comparativa entre los mediterráneos y un sentir más atlántico. Aunque el país no disponga de una profunda tradición en el noir, se han podido localizar obras para su respectivo análisis. *El misterio de la carretera de Sintra* (1870), de José María Eça de Queirós y José Duarte Ramalho Ortigão, antiquísima novela negra donde la trama incluye un viaje por el Mediterráneo; y *Quaresma, descifrador* (2009) de Fernando Pessoa, una recopilación de narraciones que tienen en común al

protagonista que da nombre a la novela. El primero de sus relatos, siendo el más extenso y complejo dentro de dicha colección, recibe el título de *El Caso Vargas*.

Se pretende seleccionar las primeras novelas de las sagas literarias por el hecho de que, constituyendo las incursiones iniciales de los autores en el género, presentan una escritura más experimental, mientras que las últimas presentarán una narración ya estandarizada, limitando las posibles innovaciones. También, y ya que procuran hacer una novela negra propia, serán los primeros esbozos de las ciudades de su entorno y rasgos puramente nacionales, los cuales, por supuesto, interesan en esta investigación.

Las obras citadas establecen la muestra a analizar, en pos de concretar la noción mediterránea dentro de la novela negra. Para ello se realizarán dos tipos de análisis, procurando tratar de un modo adecuado las informaciones obtenidas. En primer lugar, ahondar en lo que define a las diferentes novelas negras nacionales con respecto al modelo arquetípico, es decir, la forma en que se relacionan con el canon del género.

3.2. Metodología

El estudio de la novela negra precisa de una interacción concreta, pues al ser un conglomerado de géneros, y disponiendo cada uno de sus reglas y sistemas, añade la complicación de superponer diferentes métodos para perfilar las informaciones presentes en la obra. Tener nociones sobre la época, la ciudad, las técnicas de investigación, la actividad criminal, la psicología, entre otros temas, suponen herramientas necesarias para comprender el avance de la trama, y así evaluar a qué propósitos atienden. Aunque se haya detectado, especialmente en las últimas décadas, una tendencia natural a la crítica social, lo cierto es que la novela negra siempre ha servido como recurso para tratar diversos temas, atendiendo a las modas y contextos en los que se fue desarrollando. La única constante es el uso de un crimen para iniciar la trama, por lo que el resto de temas quedan vinculados con el avance de la investigación, por lo que la noción básica del género depende de la presencia del elemento criminal.

Sí es cierto que dicha predisposición condiciona tanto la lectura como análisis, pues muchos comentarios concentran su atención en los recursos dispuestos para que el lector resuelva el caso, al tiempo que limitan el caso a los procedimientos presentes en la época. La existencia de unas bases sólidas permite la repetición de unos mismos elementos, y dicha reiteración acaba transformándolos en tópicos reconocibles para cualquiera, por lo tanto, cualquiera puede identificar una novela como parte de la tradición *noir*, pues como defienden varios autores en diversos artículos, la estructura de una novela negra sigue los mismos procedimientos. Así pues, detalles como los personajes, la extensión, la cantidad de pistas o los lugares a visitar también disponen de sus propias reglas, vistas como medidas con las que delimitar una novela criminal.

En *Mujeres en la novela policial: ¿Reafirmación o subversión de patrones patriarcales? Reflexiones sobre la serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett* (2010), de Venkataraman, se habla de los patrones editoriales que debe seguir una novela negra, entendida como un producto de consumo masivo, y habla acerca de una extensión entre 200 y 250 páginas (VENKATARAMAN: 2010, p. 238), además de tener como estructura base “la ruptura del orden social y su restauración por medio de la actividad policial”, siendo una reinterpretación de la sempiterna lucha entre el bien, representado por la ley y sus agentes, y el mal, los criminales y asesinos. No es el único artículo que enlista la fórmula para la novela negra, y en *La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria* (2011-2012) se resumen las bases de cualquier obra adscrita a dicho género: “[...] estructura narrativa construida alrededor de una investigación, comisión de un delito como punto de partida argumental, personajes detectivescos, ambientes criminales, voluntad de denuncia social, etc.—” (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, p. 46), y entre todos esos aspectos que reconoce el público, el que ha ganado mayor fuerza en los últimos años es el último que enumeran: la crítica social.

Por ello, las tramas siempre desarrollan sus conflictos a partir de los mismos tópicos: la corrupción y la decadencia social, líneas por las cuales pueden tratarse problemas derivados como el crimen organizado, la desigualdad de riquezas, la inmigración, la prostitución, el tráfico de influencias, el racismo, entre otros temas que son dignos de análisis, pero todo atiende a un mismo propósito, que no es otro que reflejar la sociedad que sirve de marco, y ese interés ha fagocitado la faceta lúdica del género. El análisis se resume a un listado de las problemáticas sociales que expone, un breve comentario de la trama (generalmente, desvelar al asesino, lo que le motivó al crimen y qué acaba inculpándolo) y a continuación una fastuosa descripción acerca de las miserias que arrastra la sociedad del autor, y su interpretación acerca de los eventos que protagonizan las portadas en diarios y noticieros.

La prensa adquiere gran importancia en dicho análisis, no solo por contribuir a la inspiración del autor, de constituir la documentación que sirve para conocer la realidad social, también porque muchos diarios recogen análisis y comentarios superficiales acerca de las distintas obras. El discurso de la novela policíaca se ha ido amoldando al estilo periodístico, buscando un modo más ameno y personal de legar la información al público. Por medio de eventos como *Antropología y novela negra* (GALINDO: 15/1/2016, *El País*), celebrado en el festival Barcelona Negra, se puede apreciar un mayor interés por el componente humano, que supera con creces la atención a los procedimientos de la investigación, y la aceptación por parte del público se presenta con el surgimiento de autores como Maruja Torres, José Sanclemente y Berna González Harbour, tres autores originarios del mundo del periodismo (MORA: 6/2/2013, *El País*), y cuyo éxito se sustenta, según Harbour, por la exactitud del estilo, que presenta una realidad dura, sin edulcorar.

Como producto de dicha perspectiva y el gusto de los lectores, ciertamente el análisis de la novela negra se

ha transformado en una crónica acerca de la sociedad que se plasma en el argumento, acompañada por referencias al protagonista y un resumen del crimen, que se desnaturaliza al no indicar las motivaciones del culpable, sino apuntar la correlación de su acto con la realidad. Por ello, y aunque se han consultado esos análisis para tener una idea, se consideran poco prácticos y alejados del verdadero caso, ya que no puede negarse la complejidad que alberga el género, cuya evolución nace de la suma de otras narrativas, las cuales han incorporado a la trama criminal nuevas dimensiones. De disponer únicamente el caso y los procedimientos para resolverlo, comenzó a indagarse en los personajes y el marco de la obra, y a esa estructura base se le sumaron técnicas y detalles procedentes de géneros como la novela de suspense, la histórica, la de aventuras, la social, entre otras.

Un análisis desde cualquiera de esas perspectivas podría ser perfectamente válido, pues negar la importancia de esos detalles en el planteamiento y desarrollo de la obra atentaría contra la integridad de la misma. Claro que, supeditados a la trama criminal como subtramas, no pueden ocupar el grueso del comentario, ni mucho menos transformar la esencia del género en una cita marginal sobre la sempiterna resolución del caso. Nunca puede olvidarse que toda la acción presente en la novela procede, como se descubre en sus primeras páginas, de ese crimen inicial, y el resto de informaciones, ya sean del procedimiento policial, del marco histórico-geográfico o de las problemáticas sociales, complementan la base del estilo *noir*.

La dificultad en el comentario de estas obras radica en ese doble criterio: si atender únicamente a las bases (el crimen y su resolución) y desatender las nuevas incorporaciones, o dedicar el análisis a estas y olvidar la esencia de la ficción policíaca. Lo innegable es que, de la interacción entre ambos métodos, surge una perspectiva crítica con la que concretar los rasgos de la obra, perfilando tanto el modo en que se desarrolla el arquetipo de crimen, como las innovaciones que aporta la sociedad y estética adoptada por el autor. Sánchez Zapatero y Martín Escribà recogen un listado de los criterios más populares en cuanto al análisis del género, y las variantes que establecen según la postura adoptada para el comentario:

“[...] Así, se han empleado factores históricos —que confrontan el género policíaco clásico con el negro, por ejemplo—, geográficos —muy usados en los últimos años, en los que se han popularizado etiquetas como las de novela mediterránea, novela nórdica o neopolicial latinoamericano—, de personajes —se habla de novela detectivesca, novela de procedimiento policial o de novela criminal, en función de las características del protagonista en el que se focaliza la narración—, pragmáticos —hay novela de misterio, de intriga o de suspense, cuya diferencia parece basarse, mas que en elementos estrictamente literarios, en las reacciones experimentadas por el lector—, etc.” (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, p. 45)

Puede observarse en el fragmento la inclusión del criterio geográfico, el cual ha ganado presencia en las últimas décadas, permite aludir a la interpretación mediterránea del género, y de ello derivan nuevas problemáticas. Si nos centramos únicamente en los componentes locales, tanto a nivel social como cultural, habrá que desatender el comentario sobre los personajes o las impresiones que despierta en los lectores, y eso conlleva a ignorar el vínculo entre los intereses del autor con el género negro. Las innovaciones (o rasgos) de los novelistas se solapan al imaginario *noir*, y como desarrolla Galán Herrera (2008, pp. 72-73) intentan “romper el canon de la novela negra”, con el fin de exponer temas que “ya poco o nada tienen que ver con los preceptos de las obras de Chandler o Hammett”, autores que aportaron el esquema básico para que una obra se considere “novela negra”.

En dicho trabajo, Galán Herrera enfoca su análisis en Vázquez Montalbán, pero el comentario puede dirigirse a otros novelistas, y es que basta con intercambiar los asuntos expuestos del ámbito hispano y barcelonés por la sociedad que pretenda reflejar el autor. La hibridación del género surge de ese interés por sumar detalles ajenos al molde “crimen-investigación-resolución”, lo que da lugar a tramas que, siendo ajenas al caso, permiten conocer mejor el mundo donde transcurre la acción, y de este modo sirve como una vía para que el lector acceda a informaciones más allá de las que conecten con la trama criminal. Siempre se conserva, eso sí, una consciencia de género, el conocimiento por parte del autor de que lo que presenta es una novela negra, por lo que la variación nunca puede desatender al canon asentado del género.

Respecto a las incorporaciones a ese canon, Galán Herrera centra su atención en Vázquez Montalbán, y justifica el análisis de la sociedad o la relevancia de la cultura como experimentos surgidos del ingenio literario, pero no es el único autor en el que observamos ese espíritu y necesidad de cambio. En otras investigaciones se aprecia esa misma iniciativa en otros autores, como Venkataraman en su análisis de Alicia Giménez Bartlett, quien incorpora subtramas para hablar sobre la figura de la mujer policía en un ámbito laboral tradicionalmente masculino (VENKATARAMAN: 2010, p. 238), y Casadesús Bordoy, el cual trabaja la presencia de lo gastronómico en la novela negra, localizando ejemplos en los bocadillos de Maigret y los cócteles de Marlowe (CASADESÚS BORDOY: 2011, p. 2), y cuyo éxito ha permitido la publicación de libros con las recetas que se describen en las obras.

Aunque el género siempre ha aportado informaciones ajenas al caso, como la crítica social, desde el *noir* estadounidense hasta las décadas más recientes estas subtramas han ido ganando peso, y los lectores ya no conciben el género sin ellas. De hecho, su importancia se manifiesta mejor en las sagas literarias, ya que las subtramas constituyen el hilo conductor para conocer al protagonista y su mundo, y por ello se van desarrollando a lo largo de las novelas, mientras que la estructura clásica del crimen es autoconclusiva, acaba cuando se resuelve el caso. Por ello, el peso narrativo de esas historias no puede ignorarse, aunque desde una perspectiva clásica desvirtúe al género por desarrollarse de forma ajena a la investigación. Sin

embargo, Galán Herrera muestra que ya en la tradicional *whodunit* se aprecian vestigios de esas tramas secundarias, llegando a comparar lo gastronómico en Carvalho con lo musical en Holmes:

“[...] inclusión de estos temas que rompen con la tónica de lo que se espera de una novela de este tipo: la crítica social que aparecía velada en las novelas clásicas aquí salta a primer plano. El tema de la cultura y de los libros parece una ruptura en otro frente, el literario, que tampoco tiene cabida en un género como este. El tema de la cocina hemos visto que funciona dentro de la novela como gran metáfora de la concepción de la vida y de los ideales del detective, es su rasgo característico frente al violín de Holmes.” (GALÁN HERRERA: 2008, p. 73)

Como indica, hubo un cambio desde las primeras novelas a las actuales, pues esos indicios de tramas secundarias fueron ganando peso progresivamente, como muestra el modelo de la novela negra estadounidense con su crudo comentario sobre una sociedad en crisis, y la actual, que igualmente explota esos temas hasta el punto de fagocitar la trama policíaca, convertida en una excusa para que el autor desarrolle comentarios sobre asuntos independientes lo criminal, extraídos de otros géneros. Por ello, la novela negra experimenta una renovación constante, al actualizar constantemente su imaginario e iconografía por medio de una renovación de los elementos contextuales para que coincidan con los contemporáneos, y la incorporación libre de rasgos presentes en otros géneros, extendiéndose a conceptos en principio tan lejanos como la novela fantástica o de ciencia ficción, si bien los ejemplos más recurrentes son los que se han citado ya en este apartado.

Dentro de las posibilidades existentes para el análisis del género, consideramos que la perspectiva más adecuada prescinde de focalizar el análisis en unos pocos rasgos, estilo predominante en la prensa, y en su lugar se prefiere conectar las innovaciones aportadas con respecto a los modelos básicos. Para constatar la situación, proponemos de ejemplo las reseñas presentes en *Mis detectives favorit@s*, de Alice Silver, la cual analiza la figura del protagonista, lo más llamativo de su personalidad y método, e incorpora la adaptación de la saga a otros medios (como cine y televisión) además de la biografía del escritor. Son aspectos muy concretos, y el estilo es similar al que se encuentra en cualquier reseña, pero no proporciona información del argumento, ni mucho menos la conexión del protagonista con su medio o trama. La diferencia con respecto al análisis académico radica en que ese sí considera el vínculo, exponiendo fragmentos del argumento y a qué atienden, lo que justifica las decisiones y el estilo del autor. Ambos métodos parten de las mismas bases, pero la estructura y desarrollo que proponen es muy diferente.

Sobre la finalidad de la investigación, se pretenden aunar los dos procedimientos, pues la opinión generalizada del público que aportan los *mass media* descubre los elementos más característicos de la obra, mientras que la postura académica aboga por comparar las bases generales con lo que ofrece el autor. Ambos enfoques reivindican las innovaciones producto del ingenio, y dan a conocer la profundidad del

género, que ya ha trascendido la simple concepción de “un crimen a resolver”. Incluir una sociedad, nuevas técnicas de investigación, las nuevas tecnologías, el crimen organizado, un mayor número de personajes, una época y una geografía son algunos de los elementos que permiten distinguir la novela negra que leemos actualmente de la percepción original. Ese último factor, el componente espacial, es el principal argumento para sustentar la existencia de la novela negra mediterránea, pero ciertamente, su uso permite distinguir la procedencia de dichas obras, vinculadas a la creciente producción de obras adscritas a la ficción criminal.

La visión que el mundo académico dispone sobre la variante mediterránea se presenta en el trabajo realizado por Sánchez Zapatero y Martín Escribà, al que regresamos una vez más para ver que, incluso en un texto que reivindica la existencia de un nuevo subgénero, se nos presenta la herencia anterior de la que bebe, y es que no pueden evocar “el realismo crítico y desencantado” de la Europa contemporánea sin el canon impuesto por el *hard boiled* de 1930-1940, “tomando como modelo paradigmático la narrativa de Raymond Chandler” (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, pp. 46-48). Aunque se dispongan de unos mismos tópicos, como el crimen organizado o la corrupción en la sociedad, el trato que se les da parte de una perspectiva propia, la de la sociedad costera con un flujo constante de inmigrantes debido al turismo, lo que dispone una convivencia forzada entre culturas, que propicia unos comportamientos reflejados en la trama.

Si bien la novela negra plasmaba una sociedad concreta, los Estados Unidos de los años veinte, limitaba su visión a los guetos marginales y a las clases altas, en un cruel contraste entre los que no tenían nada y los que ostentaban el poder, sirviendo el protagonista como un medio que, con la excusa de la investigación, podía acceder a ambas esferas, y su opinión se transformaba en una mordaz crítica a la sociedad. Su equivalente contemporáneo, como ya se ha dicho, repite esa iniciativa, pero al tratarse de una nueva sociedad el resultado es muy diferente. Para empezar, el estilo de vida mediterráneo incluye la interacción de diferentes grupos sociales, cada uno con sus ideas, comportamientos, costumbres y tópicos, y a su vez estos pueden desdoblarse en diferentes castas, según su poder adquisitivo, lugar de residencia, vinculación con otros grupos, y un amplio etcétera.

Por tanto, la metodología a seguir para el análisis debe partir de tres ejes. El primero es aquel que percibe el público, como da a conocer Alice Silver, por medio del protagonista y la trama, resaltándose los elementos clave; el segundo punto a trabajar es el canon previo, las consideraciones para considerar la obra como “novela negra”, según sus personajes, estructura, técnica y tópicos; y por último, las incorporaciones que el autor haya considerado oportunas, tanto las que se desarrollan a partir de los modelos anteriores como por las nacidas de sus propios intereses. Con objeto de concretar el método a seguir, en los siguientes apartados, y a partir de lo expuesto, se van a tratar dos puntos centrales para el análisis: las nociones previas al comentario crítico, y la incorporación del elemento mediterráneo a la narrativa.

3.2.1. Antecedentes y método

Por parte del público, una novela negra es aquella que presenta un crimen y la investigación que deriva, restituyéndose el orden en la sociedad cuando un representante de la ley (sea un policía, un detective privado o un investigador particular, entre otros) delata al culpable, y por medio de la deducción, explica al público cómo se perpetró el delito. De este modo, el esquema “crimen-proceso-solución” queda asentado como referencia para distinguir la trama de otros géneros literarios, pero la incorporación de nuevas narrativas complica la estructura, y entonces el método se contamina por las posibilidades. ¿Se debe atender a los elementos principales, o abordar cada inclusión de otra literatura? Ambas opciones se encuentran presentes en los comentarios y artículos, según el gusto de quien realiza la lectura, pero de esa heteronomía surge la indeterminación. En definitiva, destaca lo más llamativo, pertenezca o no a la tradición del género.

Si acudimos al enfoque académico, en cambio, suele partir del canon y sus tópicos, y se añade un comentario acerca de cómo lo interpreta el autor, si respeta las normas o si, en cambio, prefiere incorporar detalles que, en detrimento del arquetipo, desarrollan otras ideas más acordes a su sensibilidad o gusto. Estos cambios pueden adscribirse a la tradición o quedar relegados a subgéneros concretos o novelas marginales, pero el cambio surge de las propuestas realizadas por los autores y los gustos del público, los lectores. Prueba de ello son las “reglas para escribir una novela policíaca”, dos compendios de normas para estimar una obra como “correcta”. Las veinte reglas listadas por S. S Van Dine en 1920, y el resumen a diez por parte de Ronald Knox en 1928, determinan que la presencia de agentes sobrenaturales, dobles y gemelos, venenos inventados, pistas encubiertas al lector o la excusa de la “intuición” serían errores que delatarían una mala novela, pero en estas reglas encontramos “faltas” dignas de mención.

Por ejemplo, Van Dine expone razones para despreciar una novela policíaca si esta recurre al crimen organizado, pues la presencia de varios criminales puede erradicar el componente humano tras el asesinato, y que este nazca de razones distanciadas de la motivación personal. La prohibición de otras temáticas, como los asuntos amorosos o las densas descripciones del mundo en el que se mueven los personajes, deja claros los intereses de la época: una novela con un crimen, que es resuelto por el ingenio del protagonista y el procedimiento lógico. Todo este planteamiento es el que se impone a la novela-enigma, la que se centra en el juego deductivo, y como resulta evidente, se ignora en la variante estadounidense, la referida como novela negra, que surgida en esos mismos años (la década de los años veinte y treinta), incluye temáticas ajenas al caso, como la crónica social, los amoríos del protagonista y el crimen organizado.

Las normas de Van Dine y Knox surgieron como medida al auge que experimentó el género, intentando regular unas bases demasiado libres que, como se demostró en la tónica iniciada por Hammett y Chandler y

las variantes actuales, se amoldan a las preferencias de su público. Y tras todo este contexto, regresamos a la idea inicial, donde la base siempre parte de un crimen y el procedimiento corre a cargo de un investigador, y que a esa estructura tan simple podemos incorporar cualquier temática o idea, siempre que atienda a las modas y al interés general. La mutación e hibridación constante del género supone una dificultad, pero al mismo tiempo nos proporciona las herramientas para comprobar bajo qué gustos se gesta, y en qué contexto se produce.

Para concretar el desarrollo y los límites de la investigación, se ha hecho necesario recoger informaciones sobre el surgimiento y evolución del género, así como la influencia de la sociedad moderna en una novela que se define como “literatura de corte realista”. Sobre la transformación que ha experimentado la novela negra, las obras más representativas en la consulta han sido *La novela criminal española* (VALLES CALATRAVA: 1991), investigación que, antes de exponer la interpretación efectuada por los autores españoles y la historia nacional del género, ofrece un estudio sobre las bases del género y sus elementos clave; *El cadáver en la cocina* (RESINA: 1997), que analiza la presencia de la modernidad en la literatura criminal contemporánea, así como los personajes que participan en las tramas propuestas, para luego ocuparse del caso español; y la *Anatomía del crimen: Guía de la novela y el cine negro* (SOLER: 2011), centrada en la definición del género negro y sus reglas, para luego exponer autores estadounidenses y su repercusión hasta nuestros días.

Al comenzar la lectura de este marco teórico, sorprende la concreción que ha ido ganando el análisis. En el trabajo de Valles Calatrava, tras exponer el surgimiento del género y los tópicos de este, divide la novela negra en cinco apartados esenciales: el narrador, diferenciando omnisciente de interno, y en este último caso, si coincide con el protagonista; el tiempo, según el modo en que se expongan los hechos y se desarrolle el caso; el espacio, cerrado y concreto en la novela-enigma, abierto e interactivo en la novela negra; la acción, cuyo sistema distingue la novela-enigma, con una estructura hermenéutica (crimen-procedimiento racional-resolución) de la negra, proairético, que admite la resolución y conclusión del caso, pero también permite su fracaso; y los actores, el criminal, el investigador, el crimen que abarca la víctima y la sociedad, y la justicia, que igualmente recoge la interpretación de las leyes por parte de la geografía, periodo histórico y sociedad que se asuman como marco.

Bajo estos criterios, puede identificarse y tratar lo esencial en una novela negra, pero no es el sistema que ha predominado. Cuando pasamos a la obra de Resina, en ella se analiza el género por medio exclusivo de los personajes, el último punto que exponía Valles Calatrava, e inicia con una apología a la figura de la víctima, la cual considera infravalorada por la crítica, quienes se han preocupado más por el conflicto entre detective y criminal. La víctima permite que se inicie la investigación, y constituye el cambio en un mundo regulado y heterogéneo, sirviendo de excusa para comentar los problemas que arrastra la sociedad. De la calma previa a este evento surgen estereotipos, tras los cuales se esconde el culpable, quien finge

normalidad, y su conflicto con el detective surge, precisamente, del interés por desenmascarar las intenciones o razones tras el crimen. Y para terminar el análisis, la inclusión del tema social, manifestado por la opinión que el protagonista guarda acerca de la ciudad por la que transita.

Y tras el comentario, se aprecia una redistribución de los mismos elementos: el narrador se condiciona al juicio del protagonista; la sociedad queda descrita por su comentario, y las atrocidades de estas se representan por el asesino y la víctima, quienes a su vez, sirven para presentar lo cotidiano en la urbe, y sirve para dar a conocer el marco de la obra; y la acción permanece inalterable, pues para que surja y se desarrolle la trama parten de los mismos tópicos. Aunque partan de diferentes enfoques, llegan a unos resultados similares, dado que exponen los mismos arquetipos y reglas. Los personajes, por tanto, permiten comentar los aspectos literarios de la obra, puesto que constituyen la muestra representativa de las informaciones que se plasman en la novela, y por tanto, tras ellos se ocultan los datos e historias que, habiendo sido recabados por el autor, permiten el acceso a la realidad que les inspiró.

Por último, tenemos el caso de Soler, quien concreta aún más que Valles Calatrava y Resina, pues su análisis se resume en la biografía del autor y las características más emblemáticas de su detective, junto con un listado de las películas o series que se han realizado sobre la saga. Lo importante en su texto es la introducción, que recoge las reglas del género, y constituyen la unidad mínima para desarrollar, mientras que los dos autores anteriores ofrecen instrumentos con los que concretar las pretensiones del autor, reafirmando su interpretación del género. Es innegable que las novelas negras incluyen diferentes asuntos, mayormente vinculados al crimen y la sociedad, y que la repetición de tópicos ayuda a catalogar la novela según sus rasgos más típicos. Y por ello, Soler lista una serie de pautas para componer una obra de corte policíaco desde lo básico, con las ideas esenciales para que una obra sea reconocida dentro de la literatura negra (SOLER: 2011, pp. 11-15): la propuesta de un enigma, el método dispuesto para su resolución, la obligada verosimilitud, presencia de acción y diálogos, caracterización de los personajes según la sociedad, el “juego limpio” en el argumento, etcétera.

Podemos encontrar cierta similitud entre sus declaraciones y las listas de Van Dine y Knox, dado que todos proponen una serie de elementos con los que perfilar la noción de género, pero el trabajo de Soler incorpora un nuevo matiz, y dicha idea establece un criterio con el que valorar la corriente mediterránea. Su comentario se centra en la “heterodoxia” (SOLER: 2011, pp. 16-18), los momentos que constituyeron cambios en la literatura negra, y localiza la primera variante en los orígenes, siendo Edgar Allan Poe el primer heterodoxo. En un panorama que no se incluía el menor atisbo de literatura criminal, fue él quien propuso un nuevo estilo de historia, y el resto de autores se limitaban a seguir las bases que impuso, sirviendo cada obra para enmarcar los elementos esenciales y constituir, de este modo, el canon.

No sería hasta Arthur Conan Doyle que el género experimentaría su primer cambio, constituyendo la

variante procedural, la cual se centra en la deducción a partir de las pistas compiladas, y aunque pareciera una reivindicación sobre la esencia del género, luego Dashiell Hammett y Raymond Chandler reconstruyeron la novela negra, dando lugar al *hard boiled*, más centrado en la acción y el movimiento. La clave del género, por tanto, es su capacidad de mutar, tanto por la asimilación de elementos disponibles en otras literaturas, como por el desarrollo de ideas originales. Y es por dicha capacidad que se complica el análisis de la noción a investigar, dado que atendemos a una doble posibilidad: la novela negra mediterránea puede suponer otra heterodoxia, un cambio al canon, o bien constituir un matiz al molde ya asentado, a imitación de ideas establecidas previamente.

En sí, el término se acuña para distinguir la literatura del sur con la del norte, lo mediterráneo de lo nórdico, y se ha intentado reivindicar ese carácter único, aludiendo a la geografía, cultura o uso de la lengua que se presenta en estas novelas, pero esos cambios suponen una actualización del marco, del mismo modo que las novelas previas a estas nomenclaturas también desarrollaban sus tramas en diferentes puntos de la historia y el mundo, como manifiestan las series televisivas de corte policíaco, cuyas ambientaciones oscilan desde el surgimiento de los cuerpos de policía hasta nuestros días. Por tanto, la actualización de los modelos previos puede justificar la presencia de nuevos elementos, surgidos de los intereses e inquietudes del autor y la sociedad que describe, y dicha renovación no siempre constituye una ruptura con la idea preestablecida de la novela negra, la cual demuestra su carácter híbrido al tratar temas de la sociedad actual, del mismo modo que en sus orígenes trataba la preocupación por los crímenes de la época.

Para romper con el canon *noir*, se alude al carácter mediterráneo, seña de identidad de la variante, y que se define como la inclusión de temas y factores los cuales solo se producen en dicha geografía. Cuando se acude a esos rasgos puramente regionales, se repiten una serie de tópicos para reivindicar la existencia de la variante mediterránea, pero están abiertos a discusión. Por ejemplo, Sánchez Zapatero habla de la presencia de la ironía, el hedonismo y la política, frente al predominio de la investigación o la acción que consta en sus antecesores (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 22), y concluye con la crítica social como principal distinción en la variante mediterránea frente a, por ejemplo, la anglosajona. Se debate la validez de las declaraciones, pues por ejemplo, el retrato de la sociedad ya se daba en la variante establecida por los norteamericanos.

Años más tarde, en otro artículo, compararía a los principales protagonistas del *noir* mediterráneo con los personajes de Hammett y Chandler (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, p. 49), donde comentaría la similitud en ambas variantes en cuanto a la relación de los investigadores con respecto a la sociedad, una mezcla de repulsión, buscando formas de sobrellevar el mundo corrupto que les amparaba, y atracción, pues debían recorrer esas mismas calles para avanzar en el caso. Ferracuti realiza esa misma operación contrastando la figura del comisario Maigret, de Georges Simenon, con Maigret, el policía de Izzo (FERRACUTI: 2013, pp. 39-40), y aunque el primero comenzó sus aventuras en 1931, presenta numerosas

coincidencias con el otro, enlistado en la muestra a analizar como autor mediterráneo. La presencia de lo gastronómico, la predilección de lo social por encima de la violencia *hard boiled*, y la abundancia de referencias hacia el protagonista, de quien podría confeccionarse una biografía, son innovaciones que aparecen en ambos, pese a los sesenta años que separan las publicaciones.

Y no es el único ejemplo que podemos señalar, pues la inclusión de lo gastronómico, que se convierte en el icono del Mediterráneo, cumple la misma función que las escenas de reposo ya existentes en el *whodunit* más clásico, momentos de calma donde se invitaba al lector a recapitular sobre las pistas reunidas y el caso. Casadesús Bordoy explica este tipo de escenas, que se entienden como unidad cerrada, independiente al devenir de la trama, y que solo se prestan a captar la atención del espectador por medio de la incertidumbre que despierta el pausar la resolución del caso (CASADESÚS BORDOY: 2011, pp. 4-5), por lo que los temas que se desarrollan en dichos segmentos no aportan ningún matiz a la trama criminal, pudiendo eliminarse sin que esto atente contra el argumento.

Entonces, y aunque la tesis pretenda justificar la existencia de la novela negra mediterránea, tenemos que contemplar la posibilidad de que la variante mediterránea solo constituya una actualización de la novela negra estadounidense. No queremos obviar esta situación para que el análisis trate solo las partes que interesan a nuestro fin, y por ello todo el planteamiento previo sobre la constitución del género y sus elementos definitorios. Para el lector promedio, una novela negra es aquella que recoge un crimen y su investigación, convirtiéndose el resto de elementos en añadidos que edulcoran la estructura básica. La vigencia de esta queda demostrada en la propia nomenclatura del objeto a estudiar, pues por “novela negra mediterránea” lo que se espera es una novela negra, como las de corte estadounidense, ambientada en la zona del Mediterráneo. Claro que en el estado de la cuestión se listaron los documentos que afirman la independencia de la variante con respecto al modelo *noir*, aludiendo precisamente a esos detalles secundarios como innovaciones.

Por tanto, a la hora de evaluar el papel de la variante mediterránea dentro de la literatura criminal, el comentario debe contemplar la magnitud de aquellos elementos ajenos a la estructura clásica, al tiempo que se estudia el vínculo entre dichas innovaciones con el canon. El método parte de una de las indicaciones proporcionadas por Soler, quien en su decálogo explicaba que “lo accesorio no existe”, idea por la que desarrolla el siguiente pensamiento: “[...] Es cierto: una novela criminal puede contener todo tipo de elementos disgregadores de la trama, divagaciones caprichosas, puede cambiar de espejo a lo largo del camino; pero entonces no nos encontraremos ante una novela negra [...]” (SOLER: 2011, p. 13). Por “elementos disgregadores de la trama”, entendemos las pausas anteriormente comentadas, así como los argumentos a favor del carácter mediterráneo, mencionados en todas las apologías de la variante, y entre los cuales se incluye la presencia del humor o la gastronomía.

Todos esos rasgos, ya comentados con anterioridad, quedan resumidos en un único concepto, lo que Sánchez Zapatero explica bajo el término de “costumbrismo” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 18), la suma de componentes espaciales, sociales y culturales que se presentan en la novela negra. El uso de los espacios urbanos (como barrios, domicilios particulares, fábricas, mercados, etcétera) y la crítica social (exponiendo la corrupción del gobierno y las miserias de los ciudadanos) ya se daban en el modelo estadounidense, pero siguiendo las pautas comentadas, las nociones de dicho canon deben analizarse según su importancia con respecto a la trama, se vinculen a esta directa o indirectamente. Es decir, la presencia de dichos tópicos no avala a la obra como novela negra, ni mucho menos asienta su identidad mediterránea, siendo nuestra tarea evaluar la importancia que ganan los elementos en el conjunto de la obra, ya sean tramas, personajes o escenas sueltas.

Por tanto, para que el análisis comprenda todas estas problemáticas, debe estructurarse en torno a tres cuestiones principales: la primera, evaluar si la novela respeta el canon de la novela negra, o en su defecto, de alguna de las variantes del género, identificando sus rasgos más relevantes; en segundo lugar, distinguir aquellos elementos que puedan considerarse puramente mediterráneos, y comprobar qué aportan a la trama criminal, o si son prescindibles; por último, comprobar si dichos rasgos aparecen de forma reiterada en varias novelas, cumpliendo un rol similar, en cuyo caso dichas innovaciones marginales constituirían un nuevo modelo para componer novela negra, demostrando la idea que apoya esta tesis.

En caso de que las novelas presentes en la muestra no fueran literatura criminal, al no cumplir los mínimos para pertenecer a dicho género, sería prueba de la confusión ya discutida donde los medios evalúan falsamente estas obras como novela negra, y lo mismo pasaría en caso de que los rasgos mediterráneos no tuvieran importancia real en el desarrollo de la trama. Del mismo modo que un crimen en el argumento no supone que la obra sea necesariamente *noir*, la inclusión de ciudades, barriadas o platos realistas y puramente mediterráneos tampoco confieren lo necesario para que podamos denominarla mediterránea, término que solo emplearemos si dichas partes cumplen algún cometido con respecto a la trama principal, y en caso de que puedan omitirse, quedará patente que su función es nula, pese a que su presencia no pueda discutirse.

Como ejemplo de esta perspectiva, Salazar diferencia la novela negra clásica, centrada en la Depresión estadounidense, de la mediterránea, donde cada autor apunta su interés a una época concreta: la Barcelona de los 90 en Carvalho; la Mafia de la posguerra en Montalbano; la Atenas post-olímpica de Jaritos (SALAZAR: 22/7/2008). Dichas ambientaciones se alejan, forzosamente, de los preceptos del género negro, pues tratan problemáticas surgidas de contextos diferentes, y de esto derivan planteamientos nuevos. Frente a la corrupción generalizada del *hard boiled* tradicional, los autores modernos plasman casos actuales, como la cumbre del G8 en Génova (*Un giro decisivo*, de Camilleri), la llegada del Papa a Barcelona (*Serpientes en el paraíso*, de Giménez Bartlett) (FERRACUTI: 2013, p. 48), hechos concretos que solo son

posibles en un marco determinado, lo que permite a Ferracuti distanciar el *whodunit* de Agatha Christie, con el ejemplo de *Muerte en el Nilo*, con *Los mares del Sur* o *El hombre de mi vida*, de Vázquez Montalbán, pues mientras que en la primera la geografía no aporta nada relevante al transcurso de la trama, las del escritor español solo pueden desarrollarse en el espacio propuesto.

La importancia de este hecho, como se explican en artículos sobre la variante mediterránea, radica en el aprovechamiento que se le da al escenario urbano, considerando la ciudad como un personaje más. Si bien dicha afirmación exagera el caso, sí es cierto que aporta un nuevo punto a comentar. La ciudad ya tenía presencia en la novela negra tradicional, con sus callejuelas y barrios, pero en el modelo contemporáneo aún el componente físico y el social, como indican Sánchez Zapatero y Martín Escribà al tratar el tema del recorrido de los personajes por la urbe (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, pp. 49-50), y es Ferracuti quien amplía esta idea aportando casos de cada realidad: como elementos físicos tenemos el clima o la arquitectura de la ciudad, mientras que el campo social abarca el idioma, el ánimo o los problemas cotidianos (FERRACUTI: 2013, pp. 49-50).

Un año después, Sánchez Zapatero añadiría más matices a esa distinción, sustituyendo el término “social” por “cultural” e incorporando las costumbres y la gastronomía a dicha categoría: “[...] El marco contextual es presentado en las novelas atendiendo tanto a sus componentes físicos —calles, barrios, plazas, monumentos, edificios y, en general, todos los elementos que conforman el paisaje urbano— como a sus elementos culturales —costumbres, gastronomía, dialectos, historia, etc.” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, pp. 18-19), y con ello reafirmaría el carácter innovador de la novela criminal mediterránea, la cual dotaría de mayor profundidad al callejeo propio de la novela negra. Sin embargo, y esto es clave, si dicha aportación no enlaza con el caso propuesto, podría tratarse de novela de aventuras, de viajes o social, pero no de una novela negra.

Para afianzar la importancia que se le da al marco geográfico, y al mismo tiempo, para recapitular las ideas seguidas en la constitución del método a utilizar, se hace necesario recordar la importancia del vínculo entre el canon literario a tratar y lo mediterráneo. Ambos temas pueden quedar subordinados a otros intereses del autor, lo que supondría encontrarnos frente a un producto que no es novela negra ni tampoco mediterránea, y por ello, se requiere de un análisis sobre los elementos principales, que en este tipo de obras son, indiscutiblemente, los personajes. Más concretamente, y con esto nos remontamos al inicio del apartado, con los trabajos de Valles Calatrava y Resina, a la figura del detective, el asesino y la víctima, cuya presencia es obligatoria para empezar a tratar el producto como “novela negra”.

La importancia de la acción, la investigación, el lenguaje o la ciudad dependen, como es obvio, de estos tres pilares, y por ello, el análisis se centrará en el modo en que se han adaptado a los intereses del autor, así como los elementos que incorporan y se tratan por medio de ellos. Aunque sea de forma general, Salazar

propone el cambio en las figuras de la novela negra al pasar por el prisma mediterráneo (SALAZAR: 22/7/2008): el detective se vincula al gobierno, buscando instaurar un orden conservador o democrático; el criminal asesina motivado por sus pasiones; y la víctima permite tratar problemáticas cotidianas como la corrupción política, la inmigración, la inmobiliaria, los pasatiempos o la violencia. Siendo generalidades, no siempre se cumplen, pero constituyen unos tópicos a los que acudir, con objeto de contrastar esta opinión con los casos a estudiar.

Sí es cierto, que el investigador deambula por los distintos estratos sociales, siguiendo el canon al que se adscribe, pero el tópico mediterráneo le hace ahondar en el componente cultural, en charlar con gentes de distinta procedencia, costumbres o idioma. La víctima dispara la trama, sí, pero también aporta una biografía, una historia de fondo en la que vemos su interacción con distintos personajes, en distintos ámbitos, y cómo su muerte se debe a problemas cotidianos, los cuales acaba desembocando en la violencia extrema de su muerte. Y del mismo modo, el criminal forma parte de esa violencia velada, omnipresente en la sociedad descrita en la obra. Todos parten del canon literario, pero incorporan nuevos temas, siendo nuestra responsabilidad estimar si estos elementos cumplen una verdadera función, o si como meros añadidos, pueden suprimirse para agilizar la trama.

Por dicha incógnita, la incertidumbre que subyace en el valor de los añadidos, el procedimiento que seguiremos a la hora de comentar y analizar las obras, consistirá en declarar las pretensiones del escritor, qué esperaba de su propia novela, y si esta puede tratarse como novela negra. A esto le sigue el comentario sobre las figuras principales: el detective, la víctima y el asesino, quienes permiten reconducir la trama hacia otros temas, y aunque no se abandone la estética de novela negra, los asuntos expuestos pueden ocupar gran parte del argumento.

Ejemplo de ello es el modo en que la geografía mediterránea, la historia y el componente cultural influyen en los ánimos y comportamientos tanto de estos personajes, como de la sociedad que se refleja, y el fin último de nuestro análisis es valorar si esto rompe con el canon clásico, dando lugar a un nuevo modelo de novela negra; si son añadidos prescindibles, lo que supondría una actualización del género sin innovación reseñable; o si por otra parte, la literatura criminal y lo mediterráneo no pueden confluir, dado que uno niega el carácter del otro, por lo que siempre será novela negra o novela social, nunca un conjunto.

Ante todas estas posibilidades, el comentario acerca de los personajes, así como el entorno en el que se mueven, su contexto histórico, el uso del lenguaje, los ánimos, los problemas cotidianos, las corruptelas, el panorama político, la gastronomía y otra lista de temas derivados tanto del canon como de la geografía mediterránea, busca encontrar y defender el vínculo que puede darse entre lo criminal y lo social, el modo en que un canon asentado durante generaciones se ha actualizado para dar cabida al componente cultural y, como producto de esto, al tratamiento de problemáticas actuales por medio del género, adaptándose

siempre a la perspectiva mediterránea.

3.2.2. La innovación y lo glocal

Pese a su popularidad, el criterio geográfico ha sido desestimado en muchos análisis, principalmente por atribuir al género negro una serie de innovaciones y rasgos que no han derivado de sus elementos arquetípicos, y nacen de factores ajenos al componente literario. La polémica se ha tratado en diferentes artículos, y aquí nos posicionamos a favor de Sánchez Zapatero, pues en su publicación de 2014, *La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica* (pp. 12-13), justifica la defensa de otros criterios para valorar al género negro antes que el espacial. Enumera los temas, argumentos, formas y estilos que se recogen en la estructura que se identifica como *noir*, y los antepone al contexto de la obra siempre desde una perspectiva de identidad: qué rasgos se consideran esenciales en una novela de dicho género. Expone como ejemplos a Hammett y Chandler como autores de la ficción criminal estadounidense, más conocida como *hard boiled*, y aunque constituya un subgénero de características muy rígidas, el hecho de que la acción se situara en la América de los años 20, ensalzando las consecuencias de la posguerra, la crisis económica o la desilusión, no prohíbe que su modelo se traspasara a otras culturas, pese a que sus vivencias fueran diferentes.

Argumenta un mayor interés por la realidad y la denuncia social, determinación que nace de un contexto histórico muy marcado, pero que no prescinde de la esencia del género, siendo el crimen lo que dispara la trama. La incorporación del componente social se debe a la necesidad del contexto, a presentar una sociedad donde ocurra el delito a investigar, y su inclusión no se debe únicamente a las condiciones concretas que experimentó Estados Unidos en la época comentada. A modo de prueba, la declaración de Antonio Lozano, autor de *Harraga*, para la revista *Calibre.38*, encontró más facilidades para entender la situación argelina leyendo las novelas negras de Yasmina Khadra que con los periódicos.

Los lectores pueden entender las bases de la literatura negra, la cual repite siempre las mismas pautas. La presencia de un contexto no supone el nacimiento de una nueva literatura, sino la incorporación de respuestas a cuestiones que, en sus orígenes, no se trataron. Siendo añadidos, la definición del *noir* recae, como afirma Sánchez Zapatero, en su estructura y temas, y no en la distinción nacida de las localidades que se presentan en la obra. No faltan argumentos para la opinión contraria que, sin negar la estructura arquetípica, imponen una apología sobre el componente geográfico en estas novelas. Resumiendo la cuestión, la principal defensa consiste en aludir a los componentes culturales y sociales que se han incorporado en las últimas décadas al género, lo que ha derivado en una indistinción de la literatura negro-criminal, donde se asocia esta inclusión al origen del *noir*.

La promoción de dicha idea nace de los *mass media*, principalmente periódicos y *blogs*, donde se emplean

etiquetas de corte geográfico para referir el país que sirve de ambientación a la ficción, proliferando términos como *nordic noir*, novela negra mediterránea (el objeto de estudio de la presente tesis), novela negra estadounidense, francesa, mexicana, etcétera. Se simplifican las nociones universales del género negro para referir al contexto, lo cual es más sencillo a la hora de comentar una de las novelas, pues refiriendo al país ya puede deducirse qué sociedad y problemáticas van a tratar. Por ello, es más sencillo aludir a una novela negra por la ambientación, revelada por el origen del autor, título de la obra o las primeras páginas, que profundizar en la lectura para conocer la variante a la que pertenece.

Julián Díez en *Una edad de oro para la novela policíaca* (2015) resume este caso con el término *local crime*, expresión con la que refiere las obras del *nordic noir*, mencionando a Stieg Larsson y Henning Mankell como representantes de dicho estilo. Ahondando más en dicha expresión, cita a Juan Salvador López para manifestar la preocupación general: “En los casos más acusados, se trata de novelas que casi tienen más de costumbrismo o de descripción paisajística que de investigación” (p. 58). Lo geográfico se impone a la estructura por suponer el componente más claro de la obra, aquello que el lector medio puede identificar y comprender sin esfuerzo, y el debate entre ambas realidades constituye la cuestión actual para definir la literatura de corte negro.

Una vez establecidos ambos puntos, no se puede negar la verdad en ellos. La estructura que menta Sánchez Zapatero parte de los orígenes de la comentada literatura, y la ambientación supone un elemento actual, surgido de incorporar motivos sociales, culturales, históricos y, por supuesto, geográficos, los cuales se han convertido en el principal motivo de referencia al género. El público comprende, entonces, dos nociones que componen la identidad de la novela negra: las bases originales de la ficción surgida del crimen en la sociedad, y el contexto histórico y socio-cultural. La primera idea se compone de la necesidad de un delito para el desarrollo de la trama, así como los personajes principales (víctima, asesino/culpable e investigador); y la segunda, que establece la etiqueta con la que se catalogan las novelas, refiriendo al lugar de la acción o a la patria del escritor.

De la confluencia de dichos conceptos surge la declaración más repetida sobre el género negro: “es la novela más global, pero también la más local”. El concepto se ha presentado en boca de diferentes autoridades y medios, como la revista *Calibre.38* en su artículo sobre Argel (BOSQUE, Ricardo, IBÁÑEZ, Jordi y LENS, Jesús: 5/2/2013), que recoge “Lo local es global”; Caramasa, comisario del festival Barcelona Negra, (GONZÁLEZ HARBOUR: 30/1/2016, *El País*), afirmó “La nueva novela negrocriminal se ha hecho más global pero también más local”; e incluso ha inspirado un trabajo académico, como lo es el de Eva Parra Membrives (2013), *Crímenes con denominación de origen. Glocalización en la novela policíaca nórdica femenina*, en el que profundizaremos más adelante.

Por “global”, se entiende tanto la difusión actual de la que goza la novela negra, tanto por las ventas como

por la existencia de redes sociales, festivales, ferias y otros tantos eventos, como por la presencia de temas actuales en sus tramas, renovando constantemente su ambientación. Paula Arenas publica en 20Minutos que los límites temáticos de la novela negra no tienen límites, y que su vitalidad nace de poder incluir cualquier género (enumera misterio, sobrenatural, amor, historia y actualidad) y de tratar temas modernos como lo que refiere de “cultura del abuso”: “los refugiados, el tráfico de seres humanos, la pasividad de los gobiernos o el aumento de la xenofobia” (ARENAS: 13/10/2016). Ferracuti enlaza la globalización con la problemática de las multinacionales, modelo de empresa e ideología que ha enlazado las comunicaciones en todo el mundo (FERRACUTI: 2013, p. 48), por lo que los problemas sociales y culturales ahora se exponen a nivel global.

Con respecto al componente local, ya se aportó el juicio de Sánchez Zapatero, el cual no desmiente la presencia de elementos culturales propios de la geografía (solo el protagonismo que se les confiere), y se añade ahora el trabajo *Gastronomía y novela policíaca. Aspectos culturales y de género*, donde Casadesús Bordoy recoge y defiende la presencia de elementos culturales en la novela negra, constituyendo esto una muestra o residuo de la sociedad a la que refiere. Opina que esta presencia del elemento local nace desde el inicio de la obra, pues los personajes y la ambientación delatan el lugar donde transcurre la historia (CASADESÚS BORDOY: 2011, pp. 8-9). Alusiones al idioma, costumbres, festividades, problemáticas, ideologías y otros tantos campos son explotados en las tramas de la novela negra, concretando las eventualidades que solo pueden ocurrir en ese ambiente determinado.

Regresando ahora al texto de Parra Membrives, su investigación acerca del componente glocal puede extrapolarse de la novela policíaca nórdica femenina (su objeto de estudio) a la situación actual de la novela negra, y más concretamente, la variante cuya existencia pretendemos justificar. *Glocal*, surgido de la fusión de global y local, se describe como el concepto que destaca los rasgos de “un texto inserto dentro de las fronteras sistémicas que resultan globalmente reconocibles para el género negro una especificidad local” (PARRA MEMBRIVES: 2013, p. 550), alternando aquello que se comprende de modo universal con rasgos puramente locales.

La noción abarca la identidad cultural y su reflejo en la literatura, es decir, todo lo que permita referir a una sociedad específica, pero en un contexto global, con la presencia de los medios de comunicación en masa y empleando un lenguaje y expresión que haga accesible su difusión, por lo que aunque pueden darse expresiones locales (ya sean dialectos, tradiciones, etnias, etcétera), estas deberán presentarse de un modo que ayude a la comprensión lectora, independientemente del origen del público. Para ayudarse en dicha tarea, muchos escritores han optado por la base del género negro, constituyendo el crimen una constante presente en cualquier sociedad, debido a las leyes y su violación. La tradición y tópicos de este género suponen el elemento global, ajena a los componentes geográfico y cultural, y permite que la obra pueda comprenderse desde una perspectiva universal.

Personajes, tramas, tópicos, que aunque incluyan características surgidas del ingenio escritor, no dejan de ser producto de una literatura de arquetipos. Parra Membrives ejemplifica el caso con la *locked room*, el hecho de que el crimen suceda en una habitación cerrada (PARRA MEMBRIVES: 2013, p. 561), presente en múltiples novelas del género como planteamiento inicial del crimen ya desde sus orígenes, dado que en *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) la ficción criminal surge al descubrirse que el asesinato fue en una habitación cerrada, y es en ella donde se localiza la base de la literatura negra. Todo elemento que permita al lector identificar el producto como una novela de ficción criminal entrará en la concepción de “global”, pues constituyen los tópicos que conforman la base de la novela, y es que la presencia del crimen y su investigación es lo que permite diferenciar la novela negra de otras manifestaciones literarias.

La presencia de estos rasgos nace de la sociedad que presenta la obra, reflejo de la civilización moderna y de sus leyes, coexistiendo la justicia y el delito que se representan por medio del investigador y el criminal. Por ello, estas novelas necesitan de un marco que delimite el caso, para saber qué sociedad y qué época plasman en la ficción, lo que permite concretar qué procedimientos y herramientas se disponen o qué opinión guarda la población con respecto a los delincuentes y los representantes de la ley. Y es el contexto lo que enlaza los tópicos universales del género con la idea de “local”, rasgos culturales y circunstanciales que solo los nativos pueden reconocer e interpretar. Parra Membrives ejemplifica con el avistamiento de una nevada (PARRA MEMBRIVES: 2013, p. 562), pues en su artículo se analiza la novela noruega y, para una civilización que convive con esos paisajes, su descripción evoca unas emociones diferentes que las conferidas por un extranjero.

No basta con que el autor haya nacido en esas tierras y localice en ellas la trama, y la presencia del componente “local” se basa en la perspectiva que adopte, de si en la novela se describen los paisajes, costumbres, tradiciones, productos y, en definitiva, todo lo que constituya la cultura de la sociedad reflejada, y si esta posee suficiente peso en la narración para que el lector se interese por conocerla. Parra habla de “justificar el sobrenombre” (PARRA MEMBRIVES: 2013, p. 554) de la novela, aludiendo al concepto “nórdico” de lo que estudia, y en nuestro caso sería la noción mediterránea (sol, turismo, gastronomía), pero esta debe ser concretada, y para ello acudimos a la interpretación que realiza Casadesús Bordoy sobre la noción global del *noir*:

“[...] La variedad cultural en Europa es muy grande y por este motivo sigue siendo determinante el hecho de escribir en un país u otro: las diferencias son, a pesar de la globalización, importantes. La fuerte implicación social de los autores europeos, que se ciñen con gran fidelidad a la realidad que los envuelve, tiene como resultado que no se pueda homogeneizar tan fácilmente, a pesar de las evidentes similitudes al respecto.” (CASADESÚS BORDOY: 2011, p. 9)

Por tanto, la ambientación establece un filtro con el que podemos diferenciar las novelas donde el marco influye en el desarrollo de la trama de aquellas donde el escenario se encuentra tan desdibujado que no aporta nada a la historia propuesta. Un ejemplo de esta interpretación de la realidad lo encontramos al comprobar dos novelas policíacas: *Muerte en el Nilo* (1947), de Agatha Christie, y *Muerte en la Fenice* (1992), de Donna Leon. En la primera, pese a transcurrir en Egipto, el escenario apenas tiene importancia, pues el grueso de la trama transcurre en un barco y el elenco de personajes aún incluye ingleses, franceses, estadounidenses, un italiano y un austríaco, sin presencia de nativos o de referencias que permitan conocer el motivo de la elección, pero finalmente el Nilo es irrelevante al caso, pudiendo trasladar la acción a cualquier otro río y apenas habría cambios. En cambio, la segunda novela arranca con un asesinato en el teatro veneciano de la Fenice, por lo que la acción solo puede transcurrir en dicho lugar, además de proporcionar al lector más detalles sobre el lugar, tales como la importancia de la ópera para los nativos, el movimiento en la ciudad o el comportamiento típico de los lugareños.

No es el único ejemplo, pues Ferracuti comparó también un autor mediterráneo con Christie, usando la misma novela como ejemplo. Habla de Pepe Carvalho, el investigador privado creado por Vázquez Montalbán, cuyas aventuras se desarrollan en la Barcelona de los ochenta, y avanzan hasta el nuevo milenio, y llega a la conclusión de que novelas como *Los mares del sur* (1979) o *El hombre de mi vida* (2000) no podrían haberse transcurrido en Egipto, y por ello afirma “questo distingue Carvalho da Poirot.” (FERRACUTI: 2013, p. 46). Tanto con la autora italiana como con el español, no solo se nos menciona dónde y cuándo se desarrolla la ficción, sino que se aportan otros datos que, si bien no atienden ni al crimen ni a la investigación, permiten conocer el ambiente por el que se mueven los personajes, lo que Castellani llama “cartografía urbana y novelesca” (CASTELLANI: 2013, p. 162), el conjunto de elementos que componen una ciudad, y el modo en que los personajes se mueven por ellas e interactúan, tanto con otros como con la propia ciudad.

Esa idea se repite en el trabajo de Sánchez Zapatero y Martín Escribà, quienes localizan en las novelas de autores mediterráneos la presencia del escenario urbano y del “continuo pulular de los protagonistas” (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, pp. 49-50) por las diferentes calles y barrios que dispone la novela. La ambientación se hace indispensable para el componente local, para el que se dispone un marco físico y social para que los personajes puedan interactuar. Al igual que en la novela negra, el movimiento permite el avance de la trama, y aparte de la investigación y la trama criminal, se aprovecha para exponer la realidad social que se refleja en la ficción. En definitiva, lo “local” no se vincula al caso que presenta la novela, sino a todo aquello que aporta información sobre el escenario, así como de los actores que cobija independientemente de que tengan relación con el caso, y a partir de ellos se exponen los rasgos de la sociedad que refleja la obra, tanto en comportamientos como en aspectos culturales.

De la intersección de estas dos ideas surge la noción “glocal”, perspectiva que aún las bases universales del

género negro y las proyecta en un entorno y época concreta, lo cual añade matices que permiten individualizar la trama por medio del marco, al tiempo que presenta subtramas que van complementando la investigación por medio del deambular del personaje. Su interacción con los agentes de la ley y el mundo criminal se ve complementado con la esfera personal, así como también historias que perfilan la vida en la sociedad seleccionada. En definitiva, la presencia del componente “glocal” permite el desarrollo de una nueva novela negra, enfocada en reivindicar el entorno en el que transcurre mediante una perspectiva patria, que distingue la visión de los personajes sobre el crimen y la justicia de la interpretación universal, además de desarrollar problemas existentes en dicha sociedad y cómo sus ciudadanos valoran la situación, la cual muchas veces justifica la trama criminal, creada a partir de esos males propios de la sociedad moderna.

La novela negra original, aquella que adaptada la realidad estadounidense de la época a las tramas de investigación, corresponde con la noción de “glocal” que se ha manifestado en los últimos años, y por ello podemos comentar una actualización del género el cual, a la ficción policíaca a la que se le incorporaban las nociones de una novela de aventuras y el discurso social se suman los elementos culturales que, en conjunto, permiten al lector conocer en profundidad el mundo que recogen, y por ello surgen subtramas donde se ahondan en cuestiones independientes del crimen cometido. Como apunta el trabajo de Sánchez Zapatero Y Martín Escribà (2011-2012, pp. 48-51), podemos encontrar ejemplos de estas problemáticas en el ámbito mediterráneo, y más concretamente, en obras como las de Vázquez Montalbán, Izzo, Camilleri y Márkaris, en las cuales se desarrolla la evolución de las sociedades que reflejan. Problemas relacionados con el gobierno, las mafias, las drogas, la xenofobia, el terrorismo o la prostitución, cuestiones que han ido ganando protagonismo en nuestra época, como demuestran los titulares donde se exponen, donde se alternan con los crímenes que inspiraron la ficción criminal.

Concluyen la idea con una intersección del marco histórico, la importancia de la geografía y la cultura, lo que permite que distingamos entre la idea general del Mediterráneo y las vivencias de cada una de sus comunidades. A la común amenaza que supone la actividad portuaria en las comunidades mediterráneas, se le suma una perspectiva única para interpretar la situación. Los diferentes protagonistas narran las miserias y virtudes desde la evolución que tanto ellos como la sociedad han experimentado, y en ese discurso encontramos un resumen de la ambientación, a menudo decadente, que plasman las novelas. Al huir del asfixiante mundo que se expone, se presentan vías de escapes tales como el paisaje, alabando el entorno natural o comentando la presencia de turistas e inmigrantes; la música, donde podemos encontrar estilos como los clásicos jazz y blues; étnicos del tipo reggae, chanson y flamenco, o modernos como rap, electro o hip-hop; la gastronomía, que permite presentar verdaderos despliegues de copiosas comidas típicas, tradicionales o modernas, comentando el personaje las impresiones que le despiertan.

Del mismo modo que pasaba con la discusión entre “global” y “local”, dentro del Mediterráneo podemos

encontrar esa misma distinción, pues a los problemas comunes se presentan soluciones distintas, dado que según la zona en la que se plantee la novela los matices supondrán la diferencia. En los ejemplos que se aportaron antes sobre la evasión, todas las soluciones tenían correlación con el mundo de los sentidos, ya fuera la vista para los paisajes, el oído para la música o el gusto para la comida. Dicho componente sensorial es el que permite distinguir la percepción del lugar más allá de las descripciones típicas de las novelas de viajes y aventuras, y el discurso social que surge como crítica a la atmósfera moral que permite el crimen. A la noción general de la novela negra, recordemos, lo “global”, se le añade el marco histórico y geográfico para concretar la acción, lo “local”, y de la interacción de ambos puntos surge, a su vez, una nueva idea, que concreta y distingue aún más la ciudad referida del resto de comunidades.

Por lo tanto, podemos hablar de diferentes niveles de profundidad, y el análisis de la noción “glocal” solo es posible cuando, en una misma novela, podemos apreciar rasgos universales y regionales, que enriquezcan la trama al punto de no convertirse en algo esporádico y marginal. Las novelas a analizar contienen las bases del género negro, se desarrollan en diferentes ciudades del Mediterráneo, y además desarrollan conceptos presentes en su sociedad y cultura, ya sea la vida portuaria, el creciente crimen organizado o la interacción de diferentes comunidades debido a la inmigración y el turismo. Por ello, hay que distinguir bien qué rasgos pertenecen a cada esfera, y si de verdad se desarrollan de un modo orgánico, sin que el uso del paisaje se resuma a una mención marginal. La presencia del lugar, de sus gentes y de sus culturas debe constituir uno de los pilares de la narración, de modo que su supresión constituyera una pérdida invaluable para la historia que la novela presenta, siendo posible su desarrollo únicamente en la comunidad que refleja.

En definitiva, el análisis debe concretar si se respetan las bases de la novela criminal, qué tipo de ambientación presenta la obra, y valorar la importancia de las manifestaciones culturales en la trama. Si solo respetan el primer punto, serán novelas policíacas arquetípicas, y si incorporan el componente social, podremos hablar de novelas negras, y solo cuando el tercer aspecto, la cultura del lugar, tenga cabida en la obra, podremos catalogarlas como novelas negras mediterráneas. Si se diera el caso de que alguno de dichos puntos no fuera incluido en la obra, podría debatirse si pertenece a algún otro género y ha sido confundido por ficción criminal, ya que los rasgos de las novelas negras apuntan a otros tipos de obras como la novela social, la histórica, la de aventura, la de suspense o la de viajes. También podría ser que las novelas perteneciesen al estilo clásico o a otros subgéneros del *noir*, como el *hard boiled* o la historia de delincuentes. Lo “glocal” alude a una noción muy concreta, y su filtro permite diferenciar una novela negra ambientada en el Mediterráneo de una donde el cruce entre la noción literaria y la localidad den lugar a una verdadera novela negra mediterránea, pudiendo hablar entonces de un subgénero y no de una etiqueta.

4. Límites e intereses

La presente investigación pretende ahondar en la noción “mediterránea” de la actual novela negra europea, término con el que se refiere a la variante meridional de esta literatura, y como se ha visto en los puntos anteriores, expresión visible en los medios actuales. No pudiendo negarse la existencia de esta nomenclatura y su presencia en nuestro tiempo, la hipótesis del trabajo es que su importancia radica más allá de los intereses de *marketing* existentes en las editoriales y el uso de esta por parte de autores y lectores. No se pretende desmentir esta realidad, pues se comprende que es un modo de referir una parte de la literatura *noir* de un modo simple y rápido.

El interés de la tesis radica en los elementos que pueden ser considerados propiamente “mediterráneos”, los que dentro del imaginario colectivo presentes puede identificarse como tal, lo que da sentido y distingue a los distintos países que constituyen este grupo. La importancia de localizar y exponer estos rasgos dentro de la novela permitirá crear un marco del que distinguir los dos núcleos que se analizan: la ya comentada idea mediterránea y, por supuesto, lo que constituye una novela negra. Décadas de desarrollo y amplios trabajos de investigación avalan y definen la identidad de este género, pero ninguno profundiza en lo que distingue cada parte de este todo. Solo aluden a la amalgama que conforman, entendiendo lo puramente mediterráneo como algo accesorio o complementario a lo mediterráneo. Con este trabajo se quiere concretar ambas nociones y su relación, si su presencia se integra diluyendo los límites, o si se estiman como realidades independientes y diferenciadas, lo que supone entender el género como una novela negra actualizada con tintes mediterráneos, o, por el contrario, una renovación del género que, partiendo de sus bases, da lugar a un nuevo producto. Por ello, concretar la innovación con respecto a la novelística policíaca existente, y discernir si esto se debe a una motivación e inspiración común, o a ideas de los propios autores, debe ser uno de los pilares en esta investigación.

Independientemente de los resultados que se obtendrán tras los análisis, la nomenclatura no sufrirá cambios, ya que el término “novela negra mediterránea” ya está en uso, e incluso existen defensores y detractores de su empleo, argumentos que tendrán mención a lo largo de estas páginas. El listado de autores cuya obra sirve de objeto de estudio, de hecho, surge de estas argumentaciones, ofrecidas por la prensa a la hora de hablar del actual panorama literario. Es por ello que no se intentará atacar el uso de esta expresión, ya en boga, prefiriendo comprobar el alcance de esta y qué rasgos se le atribuyen. A continuación se desarrollarán los dos puntos teóricos que permitirán el desarrollo de la argumentación. En primer lugar, el bloque destinado a trabajar el origen y desarrollo del género policíaco hasta nuestros días, abarcando la novela negra de la que bebieron los autores de la muestra. Tras este apartado, la historia moderna de Europa y la vida en la zona mediterránea, informaciones que influyeron directamente en las vidas de los novelistas a trabajar.

Tras estos dos estudios se pasará a la práctica, exponiendo la situación de cada país en cuando a producción y recepción de novela negra. El estudio de las obras antes enumeradas, así como la vida de sus autores en su contexto, se incorpora con la exposición de las diversas noticias que anuncian las publicaciones y difusión de esta literatura por distintos medios, así como los trabajos e investigaciones que recogen más datos sobre el género. Con esta síntesis se pretende manifestar el interés por abarcar distintas fuentes que aporten al análisis veracidad. El fin último de todos estos datos es permitir que las novelas objeto de estudio unan la tradición literaria del género negro a la sensibilidad y modos de vida mediterráneo, y en caso de que esto suponga un modelo distanciado de las obras policíacas y negras de corte más clásico, declarar su autonomía e innovación, justificando su importancia como una literatura que, partiendo de unas bases ya asentadas, propone una nueva interpretación del género.

II. Noción de género

1. Orígenes

Los límites de la novela negra han sido objeto de discusión, principalmente a causa de la incertidumbre que se presenta en el nacimiento de esta literatura, tema que ha suscitado una serie de discusiones y debates en los cuales se pretende justificar de dónde proceden los rasgos que compila el género. La presencia del crimen en narrativa se puede localizar en fábulas y cuentos orientales, donde se empleaban figuras de animales para tratar dichos temas, e incluso hay quien justifica la aparición del primer delito en el caso de Caín y Abel, historia recogida en la *Biblia*. No obstante, encontramos varias trabas para localizar el origen del *noir* en estos casos, puesto que carecen de elementos clave como lo sería la investigación del caso o la presencia de una sociedad establecida.

Como recoge Caprara en *La novela policíaca en Italia* (2012), esta surge de la necesidad de imponer un orden a las preocupaciones del hombre moderno, como lo son la inestabilidad social, la crisis económica, las grandes guerras y, como no podría ser de otro modo, los crímenes. A lo largo de la Introducción presente en la citada obra, se comenta la necesidad del género, definida como el “antídoto literario” que calmaba las preocupaciones y paranoias sociales (página 15). No podemos ignorar el hecho de que a mediados del siglo XIX, con la segunda revolución industrial, trajo la modernización de las urbes, a nivel económico, laboral, productivo, social y legislativo.

El asentamiento de la nueva ciudad trajo nuevas problemáticas, pues las estrategias para atraer población de las áreas campestres a la urbe supuso un incremento descontrolado, y los organismos previstos hasta entonces para el control de la población no podía garantizar la correcta aplicación de leyes. Esto hacía que la delincuencia, las desigualdades y la inseguridad se asentaran en el pensamiento ciudadano, siendo necesario una serie de reformas con las que paliar estas problemáticas.

Si el siglo anterior fue “el de las Luces”, dado el desarrollo de iniciativas con las que mejorar la calidad de vida de la metrópoli (infraestructuras, leyes, corrientes de pensamiento, difusión de idearios, etcétera), el XIX constituyó el fracaso del sistema, pues aunque la burocracia y legislación había permitido el asentamiento de la civilización moderna, no se tomaron medidas para compensar el masivo crecimiento, y los problemas que derivaron del nuevo sistema. Por esta situación, podría considerarse una época de oscuridad, por lo que el surgimiento del género negro tasa perfectamente con la situación planteada.

Y por ello, la defensa más sólida acerca de sus orígenes se desarrolla partiendo de estos años, pues es cuando surge una literatura centrada en los intereses de la nueva sociedad. Ambos mencionan la creciente importancia de la novela de folletín, obras que iban publicando sus capítulos en diferentes periódicos y revistas, iniciativa que arrancó en los años treinta del siglo XIX en Francia (de ahí su nombre, procedente de *feuilleton*), y que sería adaptado en las dime novel americanas de los cincuenta (novelas de diez centavos,

igualmente publicadas por entregas a través de otras publicaciones). Dentro del amplio espectro de géneros que contemplaban los folletines, destacan los temas que despertaban el interés de la población, como lo eran las novelas de aventuras, ahora protagonizadas por criminales e inspiradas en casos reales, y las llamadas causas célebres, crónicas donde se informaba de los crímenes, capturas, penas y ajusticiamientos de los delincuentes de la época.

En los trabajos de Valles Calatrava (1991, pp. 26-27) y Lara (2011, p. 28) se listan las publicaciones más famosas dentro de las causas célebres: la que dio nombre a este tipo de publicaciones, *Causes célèbres et intéressants*, del abogado Gayot de Pitaval, compilación de los casos judiciales de mayor renombre durante los reinados de Luis XIII, Luis XIV y Luis XV, que fueron apareciendo entre 1734 y 1743 en un total de treinta y siete volúmenes, llegando a publicarse de forma íntegra en 1763; *The Newgate calendar*, boletines mensuales donde se narraban las ejecuciones realizadas en la prisión Newgate de Londres, y cuyo éxito hizo que se recopilaran en cinco volúmenes publicados en 1774; *The Life and Death of Jonathan Wild, The Great*, de 1743 y compuesta por Henry Fielding, presenta la biografía de uno de los delincuentes más reconocidos de la Inglaterra dieciochesca.

Valles Calatrava añade obras como *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* de Defoe, en 1722; *Histoire des brigands, chauffeurs et assassins d'Orgères*, serie de documentos redactados por el colaborador en la investigación del juicio, P. Leclair, quien en 1800 publicaba el caso de los 114 bandoleros que asaltaban las carreteras y caminos de Francia; *Histoire de la vie et du procès du fameux Louis-Dominique Cartouche, et plusieurs de ses complices e Histoire de Louis Mandrin depuis sa naissance jusqu'à sa mort*, panfletos anónimos publicados tras la defunción del criminal, respectivamente, en 1721 y 1755; y ya como antecedente en España, los *Dramas judiciales*, publicados anónimamente en 1849.

El éxito de estas obras, patente en sus diversas reimpresiones, manifiesta el gusto del público por esta clase de historias, que hereda los intereses de los lectores románticos. Por el descontento generalizado ante la nueva sociedad, se popularizaron los personajes opuestos al orden social: bandoleros, delincuentes, ladrones, piratas, etcétera, en cuyos crímenes se manifestaba esa lucha contra los opresores, en el continuo debate entre la sociedad (interés del siglo XVIII, por medio de la Ilustración) y el individuo (interés de las clases trabajadoras, tema del XIX).

Se idealizaba la figura del criminal para presentarla como un héroe, si bien esta idea ya figuraba en antecedentes como Robin Hood, cuyos ataques a las clases acomodadas y al *statu quo* manifestaban una idea de justicia más cercana al pueblo llano, pudiendo encontrar obras como *Le vice puni ou Cartouche* (1727), de Nicolas Racot de Grandval, con el subtítulo *Poëme héroïque, comique et tragique, en 13 chants*, donde se presenta a Cartouche (criminal ya enlistado en las causas célebres más famosas) como víctima del proceso legal, y cuyos delitos eran parte de una lucha contra un sistema injusto, que favorece al poderoso a

costa del trabajador.

Con respecto a los escenarios, se abandonan los ambientes exóticos y el interés por los viajes. Según Valles Calatrava, este indicaba como antecedente del género las novelas de viaje y aventura, como eran referidas, pero prescinde, y de forma acertada, de la primera parte del género. Si el Romanticismo estaba plagado de referencias a culturas y destinos extranjeros, plagados de misterio y exotismo, el público empezó a experimentar gusto por historias más cercanas a la realidad, ambientadas en ciudades que los lectores pudieran identificar y reconocer, por ello el interés por historias centradas en las urbes que transitaban.

González Ros presenta los cambios esenciales en la ciudad moderna, aquellas medidas que fueron rápidamente adoptadas por el resto de sociedades (2014, pp. 7-8): la aparición de la policía como institución en la Prusia de 1822, a la que seguirían otras como el *Scotland Yard* londinense, de 1829, o la *Sûreté Nationale* francesa, de 1826; la abolición de la tortura, medida represiva del Estado, y la aparición del código civil, que aunaba los derechos, libertades y obligaciones de la población; y para acabar, aunque esto es recogido por Cerqueiro (2010, p. 1), la mejora en la calidad de vida (en parte por la mayor legislación y regulación de la vida urbana) y el desarrollo de la cultura del ocio, es decir, de medios con los que la población pudiera esparcirse. Esto último fue posible gracias al fomento de la prensa, a partir de 1830, que permitía las publicaciones de los ya mencionados folletines.

Cabe destacar la figura de Eugène-François Vidocq (1775-1857), ya que formó parte tanto de las causas célebres como en el asentamiento de los cuerpos policiales modernos. Aunque no pretendamos abordar su biografía, en su acervo criminal podemos destacar robos, estafas, matrimonios de conveniencia e incluso piratería. Y pese a la amplia cantidad y variedad de sus delitos, fue nombrado director de la *Sûreté Nationale*, puesto que con su experiencia podía contribuir a la lucha contra el crimen. Y así fue, pues asentó un método que podría resumirse en la archiconocida frase “para atrapar a un ladrón, debes pensar como uno”.

Inspiró la novela de su amigo, Honoré de Balzac, *Un asunto tenebroso*, de 1841, parte de su colección *La Comedia humana*, y considerada un antecedente de la novela negra por el interés de reflejar diferentes episodios de la vida urbana, como se recoge en un artículo de la revista *Calibre*.³⁸ en el que señalan esta obra, junto con otra publicada en ese mismo año, como las progenitoras del género negro (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 6/11/2012). Y esa novela no es otra que *Los crímenes de la calle Morgue*, de Edgar Allan Poe.

Considerado por muchos el verdadero origen de la narrativa criminal, abundan las defensas a lo que esta aportó al panorama literario de la época. Hechos como el contexto histórico, social y literario antes expuesto, o la influencia de Vidocq (CUADRADO: 22/4/2009, *El Mundo*) con respecto al método deductivo que se plantea en la obra de Poe, constituyen sólidos argumentos para defender estos crímenes como la

base del género, a lo que incorporamos el bagaje previo del autor.

Por su trabajo como periodista, Poe conocía la situación social de su época, con los problemas ya comentados, además de ser uno de los continuadores de la novela de terror gótica. Resumiendo los rasgos de esta, y su relación con el género criminal, encontramos que plantean situaciones de suspense y terror en ambientes de riqueza arquitectónica, donde las pasiones de los personajes se ven exageradas, al punto de traicionarles en forma de agitaciones, depresión, histeria, paranoia, y otras preocupaciones derivadas del individuo, tema predilecto del Romanticismo.

Si bien esta literatura se ve limitada por los intereses de su época, como lo son la inclusión de escenarios y temas medievales o exóticos, así como de un exagerado dramatismo (claro en los personajes, diálogos, reacciones) que muchas veces complica, innecesariamente, la trama, con objeto de sorprender y fascinar al lector, fue uno de los pilares de la idea moderna de terror, y Poe, partiendo de ella, cambió la ambientación para hacerla más adecuada a su tiempo, abandonando la premisa romántica y llevando la trama de suspense y terror a las calles de la nueva civilización. Diferentes menciones a este mérito se pueden encontrar en prensa (SAVATER: 5/1/2008, *El País* y CUADRADO: 22/4/2009, *El Mundo*), pero de todas las apologías hacia Poe como padre del género, nos decantamos por la de Galán Herrera, quien compila los elementos que perdurarían en el tiempo:

“Los antecedentes más cercanos de la novela policíaca los encontramos en un autor norteamericano del siglo XIX: Edgar Allan Poe (1809-49), que sentó los cimientos del género policial clásico —o novela problema- [...] Poe creó el personaje de Dupin, investigador, un razonador lógico, inteligente, infalible, que se vale de toda la información que le llega sin mayor esfuerzo y la analiza desde su apacible residencia. Utiliza sólo la razón y la ciencia, sin necesitar de los grandes medios de la policía para la resolución de los casos. El recinto cerrado y el detective analítico pasarán a formar parte de los posteriores relatos. El mundo que aparece es el de las clases altas y las mansiones lujosas.” (GALÁN HERRERA: 2008, pp. 59-60)

La figura del investigador (prototipo del futuro detective), el uso de la razón y la ciencia como motores de la investigación, la propuesta de casos en un principio irresolubles (el cuarto cerrado planteado en esta primera novela se convertiría en un cliché del género), constituyen las premisas de las que el resto de autores desarrollarán sus propias intrigas detectivescas. Pese a estas evidencias, no faltan las alusiones y defensas a otros orígenes, como los ya comentados al inicio de este apartado, u otros ejemplos como aludir a obras como *Hamlet* (1599-1601) de Shakespeare, debido a que su drama inicia con el fantasma del padre anunciando su asesinato, pero como se presenta en la noticia “Los límites de la conciencia” (ABC: 6/8/2009), podría entenderse *Crimen y Castigo* (1866) como novela negra, puesto que la intriga incluye un asesinato y la búsqueda del culpable, pero sería forzar los elementos presentes en la obra para reconducirla

al género que nos interesa.

Volviendo a Galán Herrera, quien a su vez acude a Todorov, una novela negra incluye dos tramas, respectivamente la del crimen y la de su investigación (2008, p. 62), y a esa base puede añadirse cualquier otra intriga, que varía según tiempos, culturas o modas, y no es extraño que estas novelas traten argumentos de otras tradiciones literarias, como lo serían la social, histórica, de aventuras, de terror, psicológica, y un amplísimo etcétera. Por ello, no es extraño que se haya producido una controversia para situar los orígenes de la novela negra, pues a partir de las bases expuestas, se han dado diferentes defensas y apologías, esta vez mejor argumentadas, sobre de qué novela parte el noir.

Solo en un artículo de *El País* se enumera *Maximilien Heller* (1871, de Henry Cauvain), *El misterio de Nothin Hill* (1862-1863, de Charles Warren Adams) y *La marca roja del pulgar* (1907, de R. Austin Freeman) como antecedentes del género siendo la última aquella que el periodista considera el artífice de la novela detectivesca (GUEL BENZU: 17/7/2015). Si bien la última volveremos a nombrarla al momento de trabajar la figura del detective, las otras dos presentan rasgos que permitirían su inclusión en el género, si bien aún son deudoras de los clichés de la literatura romántica.

Por ejemplo, *Maximilien Heller* nos presentan a un joven investigador, adicto al opio, cuyos casos son narrados por un médico amigo suyo, lo que apunta sin duda a Sherlock Holmes (cuya primera novela data del 1887). La trama peca de los exagerados clichés de la novela de folletín, como la presencia de una ambientación bohemía (justificado por la situación del protagonista, joven consumidor de opiáceos), dotar a Heller de un sinfín de habilidades acorde a la trama (aparte de su percepción e inteligencia, es diestro en el combate y un maestro del disfraz) y el mensaje moral, imitando la épica tradicional, son rasgos que poco a poco se irían sustituyendo por las nuevas tendencias.

El misterio de Nothing Hill, por otro lado, incluye un trabajo detectivesco más exhaustivo, centrándose en diferentes testimonios (en lugar de pruebas empíricas), pero incluye temas como el mesmerismo, la hipnosis o el sonambulismo, temas reiterados en la novela gótica con los que se justificaban comportamientos exagerados e impropios (del mismo modo que la histeria o la paranoia antes mencionada), además de que todas las pistas señalan al culpable inicial, por lo que más que antecedente de la novela negra, se vincularía a la futura *howcatchem*, historias centradas únicamente cómo el asesino perpetró su crimen, prescindiendo de identificar a este al ofrecerse dicha información desde el principio.

Ciertamente, en estas novelas puede encontrarse los intereses característicos del género negro, pero aún guardan excesiva relación con la literatura de época ya mencionada. Héroes de corte romántico y tramas provistas de giros dramáticos e inesperados, son rasgos que se distancian del tono realista de la novela policíaca. Y no son los únicos casos que se han dado, puesto que otras tantas novelas se disputan ser el

progenitor de la literatura criminal: *Los misterios de París* (1842-1843), *El caso Lerrouge* (1866) y *La piedra lunar* (1868).

Los misterios de París, de Eugenio Sue, propone un ambiente marginal donde tras presentarnos a los parroquianos de la taberna del Conejo Blanco, poco a poco se van revelando sus verdaderas identidades y tramas. Cabe destacar el protagonista, quien con el disfraz de “Rodolfo el obrero” se oculta el duque de Gerölstein, quien usa su destreza intelectual y marcial para investigar la problemática existente en los suburbios. El hecho de que la prostituta forzada a ejercer en la taberna se trate de la hija que tuvo con un amor del pasado, que él creía muerta y que al parecer fue secuestrada al momento de nacer, permite ver el carácter excesivamente dramático que fuerza la obra, sin duda siguiendo la tendencia de las novelas de folletín, con esos giros inesperados y forzados.

El caso Lerrouge, de Émile Gaboriau, sí presenta los rasgos básicos de una buena ficción noir, y el impedimento de ser la primera en el género se presenta, obviamente, por su fecha de publicación (si bien, como buena novela de folletín, su publicación empezaría en 1865, para posteriormente editarse la versión íntegra). La viuda de Lerrouge aparece muerta en su apartamento, y la policía, tras interrogar a los vecinos, albergan sospechas de sus testimonios, por lo que proceden a investigar en profundidad la escena. Destaca que, pese a ser la primera aparición del futuro Lecoq, el personaje principal será Père Tabaret, si bien la novela se centra en el trabajo policíaco como equipo, lo que la asienta como un antecedente de la novela procedural o de investigación policíaca.

Y aunque no beba de esa literatura, *La piedra lunar* también peca de algunos clichés. Escrita por Wilkie Collins y referida como la primera novela del género en Inglaterra, su trama nos sitúa en el seno de la familia Verinder, clan aristócrata que ha sufrido el robo de un valiosísimo diamante, que da nombre a la novela. Su propietaria, Raquel, denuncia el robo para cambiar de parecer más tarde, y es que la gema fue sustraída por su tío, quien la robó de un templo hindú en Srirangapatna, asesinando a los monjes que lo guarecían. La novela se desarrolla por diferentes testigos, quienes van informando de su visión del caso, pero el exotismo manifestado por los ladrones hindúes quienes pretenden recuperar el diamante, o las amplísimas descripciones de los fumaderos de opio, vinculados a un personaje de la obra (y siendo el autor consumidor de dicha droga) la aproximan más a la novela de aventuras romántica que a un verdadero caso.

Incluso la novela de Poe difiere de la idea general que se dispone en el canon, pues en *Los crímenes de la calle Morgue* no se produce la confrontación con el criminal, no se le desenmascara frente al resto de testigos, ni se aplica castigo alguno sobre este. En su lugar, el personaje resuelve el caso planteado, y delega en la policía el atrapar al asesino, sin que el protagonista sea partícipe en el proceso. No obstante, la clave del género se encuentra en dicho planteamiento: aquí encontramos la amenaza al orden social, el método de la investigación, y la resolución del caso, todo formado a partir de géneros literarios ya existentes que

Poe adaptó a nuevos intereses.

Lo que no puede negarse es la proliferación de obras que, partiendo de esas nuevas conversiones, desarrollaban los arquetipos, códigos y clichés de lo que pasaría a entenderse como novela negra. Por ello, y partiendo de Poe, presentaremos los ejes de una novela policíaca según sus participantes centrales, siguiendo el mismo esquema con el que analizaremos la posterior muestra. En sí, la figura del detective, quien efectúa la investigación; la víctima, con quien se ahonda en el marco histórico-social; y el asesino, o el planteamiento del crimen.

A partir de esos personajes se estructura el canon del género, y precisamente por la interacción de dichos actantes provienen los tropos que caracterizan una novela negra, aunque este no fue el término originario para referir a estas obras. Precisamente, por la importancia de sus protagonistas, la nomenclatura para hablar del género evolucionó a gran velocidad: de novelas de misterio, intriga o suspense (comúnmente llamadas *thriller*), se pasó a hablar de obras policíacas o de detectives (según la naturaleza y oficio del protagonista), hasta que se popularizó el término *whodunit*, contracción de *Who has done it?* o *Who's done it?*, “¿quién lo ha hecho?”, fórmula que alude a la trama propuesta, resolver el caso al mismo tiempo que el protagonista.

De este modo, la novela se contempla como un juego, por lo que entra en lo que se llama “literatura del ocio”, cuyo éxito radicaba en el interés que despertaba en sus lectores, quienes podían disfrutar de su tiempo libre aventurándose a resolver el enigma propuesto, es decir, quién cometió el crimen. Por esta función lúdica, el nombre que predominó en España para aludir a estas obras fue “novela enigma”, dado el misterio que disponen a resolver. El vínculo entre el lector y el detective se asentó de tal modo, que fue necesaria la aparición de una serie de reglas para considerar si una obra formaba parte del género, como veremos en los siguientes apartados, así como los atributos y funciones de cada personaje.

1.1. El investigador

Hasta la llegada de Auguste Dupin, investigador en *Los crímenes de la calle Morgue*, el rol protagónico era desempeñado por una serie de arquetipos que, adscritos a las normas de su género, debían respetar una serie de tópicos que delimitaban el desarrollo de la novela. Mientras que en las novelas de aventuras (fuera o no de temática criminal) destacaba el héroe romántico, enfrentado al orden establecido y dotado de características admirables, en la novela de terror se disponía un personaje pasivo, a plena merced de la trama. Independientemente del género, se atendían a los gustos del público, por lo que varios elementos se repetían, a modo de cliché, con el objeto de suscitar el interés de los lectores.

Entonces, ¿el tal Dupin seguía dicha estética? Al poco de leer la trama que nos presenta Poe, este nos dispone un nuevo planteamiento. Madre e hija son halladas muertas en una habitación cerrada, y la policía, pese a sus intentos, no han conseguido hallar al culpable, por lo que acuden a un investigador externo: C. Auguste Dupin. En un principio, el asunto pareciera vincularse a la novela de terror gótico, pero a diferencia de esta, aquí no se produce tensión alguna, no hay un crecimiento en el suspense, puesto que el horror se manifiesta en su apogeo con el asesinato de las víctimas. En su lugar, el personaje se aventurará a resolver el misterio planteado, pero de nuevo, sin caracterizarse como un héroe típico del romanticismo o la novela de aventura.

Las virtudes del personaje se reducen a dos: lógica y análisis, entendidas como la capacidad de vislumbrar las diferentes pistas del caso, así como el proceso deductivo por el cual las vincula al caso, con objeto de descifrar la verdad que rodea al crimen. Por ello, se vincula más al héroe ilustrado, quien hacía uso de la razón para combatir la ignorancia, con objeto de mejorar la sociedad en la que vive. No obstante, Dupin carece de dicha proyección, no dedica sus esfuerzos a un futuro utópico. En su lugar, se plantea una trama muy delimitada, puesto que sabemos su inicio (la notificación del asesinato), y su conclusión (la resolución de este).

El crimen se plantea como única problemática en esta ficción, sin derivar el discurso a otros males de su época. Por medio del suceso, el orden social (interés de toda obra ilustrada) se ve perturbado, pues se manifiesta la impotencia de los cuerpos de seguridad, se ve vulnerado el *statu quo*, y cunde la histeria social. Como ya han remarcado otros trabajos, la función del investigador se centra en restituir ese orden, y por medio de la resolución del caso, poner fin al caos surgido: “[...] Gracias al razonamiento todo vuelve a la normalidad, todo orden es restablecido [...]” (CAPRARA: 2012, Introducción, p. 16), “[...] Los detectives restablecen el orden, pero ese orden puede ser un orden conservador (como el de Conan Doyle o Christie) o un orden democrático” (SALAZAR: 22/7/2008). Por tanto, lo que se propone es una novela donde la trama atiende a la meta del protagonista, deber implícito en la función que adopta como encargado de salvaguardar el orden social.

Para cumplir dicho rol, hará uso de las nuevas disciplinas científicas, como lo eran la balística, la química, la medicina forense, la psicología, y todo aquello que permitiera recopilar los datos de la escena, con los que recrear el delito y vislumbrar tanto la verdad, como los intereses y el móvil del asesino. Como informan otros autores, la metodología cobró especial importancia, dado el interés de un público por culturizarse (la divulgación de revistas científicas ayudaría a ello) y por ser partícipes en el desarrollo de la investigación: “[...] El crimen está rodeado de pistas que ayudarán a la resolución. Se estudia como un objeto científico [...]” (GALÁN HERRERA: 2008, p. 61), “Todo lo demás es caso, problema, lógica, matemática, ciencia. [...]” (MARTÍN CEREZO y RODRÍGUEZ PEQUEÑO: 2010, p. 45)”. El género daba a conocer las diferentes técnicas de investigación, lo que suscitaba el interés de los lectores por el análisis y la criminología.

Como se ha dicho antes, la nueva propuesta de novela limitaba su acción y temática al crimen y su investigación, por lo que surgía la necesidad de presentar un protagonista a la altura. La base partía del ya mencionado interés por el proceso policiaco, así como la renovación de la razón ilustrada, lo que constituía el grueso del argumento, pero se requería de un protagonista a la altura. El ya citado Auguste Dupin, al centrarse únicamente en el método, poco se desarrollaba en este sentido, y aunque se le reconoce el mérito de ser el primero, pronto se asentaron otros tópicos a modo de referencia. Podemos encontrar listados de personajes que afirman derivar de lo propuesto por Poe, como en *El honor del padre* (CUADRADO: 22/4/2009, *El Mundo*), donde se dice “Mikael Blomkvist y Lisbeth Salander son hijos de Auguste Dupin. Como Kurt Wallander, Sam Spade, Philippe Marlowe, Hercules Poirot, Maigret y *miss* Marple. También lo son Pepe Carvalho, los comisarios Jaritos, Brunetti y Montalbano, Perry Mason, Petra Delicado, Ricardo Méndez o Kinsey Milhone [...]”, un ejemplo de la deuda del género hacia Poe.

El carácter culto e ilustrado de los protagonistas será una constante en los personajes, pero, y a imitación de la literatura previa de corte romántico, el arquetipo de detective reunía una serie de habilidades y talentos que lo caracterizaban como personaje heroico. Aunque estas capacidades no prestaran ninguna utilidad en la investigación científica, el dotar al personaje de cualidades ejemplares servía para sorprender y maravillar al lector, puesto que permitía incluir pequeñas escenas que rompían el ritmo monótono de la novela. Como ya vimos en *Los misterios de París*, el protagonista estaba dotado de una gran cultura, era diestro en combate, un maestro del disfraz, y otros tantos rasgos que ya estaban presentes en los personajes de la literatura romántica, quienes protagonizaban de igual modo novelas de suspense, terror, amores o aventuras, y por ello la necesidad de disponer un amplia variedad de pericias.

Ya desde Sherlock Holmes, el arquetipo más emblemático del detective, podemos localizar estos rasgos, que otros tantos adoptarían. Dicho personaje, creado por sir Arthur Conan Doyle en 1885, año en que se publicarían los primeros relatos del personaje por medio de *The Strand Magazine*, se ha convertido en un icono del género, puesto que el éxito de Holmes fue tal, que en ocasiones ha llegado a opacar a Dupin como padre del género. Pese al innegable éxito que tuvo el personaje, como prueban las adaptaciones que, a día de hoy, sigue protagonizando (ya sea en televisión, cine, cómic e incluso videojuego), padece el problema que exponíamos antes: las características del protagonista se presentan como cualidades extraordinarias y sobresalientes, atendiendo a los intereses y modas de su tiempo. No solo las habilidades propias del oficio, como el uso de la intuición o la ciencia, sino que en Holmes se presentan otras tantas virtudes como las que se listaban en el siguiente artículo:

“[...] Y lo hizo de la mano de un personaje atrabiliario y arrogante, excéntrico y dotado de un atractivo toque bohemio, aficionado a la música, al boxeo y a los disfraces, bipolar, depresivo y cocainómano, con una marcada aversión a las mujeres [...], capaz de distinguir entre casi un

centenar de cenizas de cigarrillos y dueño de conocimientos enciclopédicos, aunque nada dotado para la filosofía o la literatura [...]” (RODRÍGUEZ RIVERO: 3/7/2015, *El País*)

Talentos como sus dotes musicales, el disfraz, el boxeo, y otras tantas no enumeradas ahí, como su conocimiento y gusto por las drogas (tanto la cocaína como el opio), el *bartitsu* (arte marcial predominante entre los caballeros de la época), o conocimientos que se iban agregando a conveniencia, pues por ejemplo, aunque en el fragmento se nieguen sus conocimientos sobre literatura, en algunas de sus obras se habla sobre su interés por la prensa sensacionalista (lo que le permite documentarse previamente al caso), o citando autores consagrados. Los límites de su saber se desdibujan a propósito, para poder amoldarlo a los intereses de la trama. Además, pese a tener comportamientos histriónicos o desagradables (prueba de ello es la soberbia intrínseca en el personaje), no suponen ninguna traba, puesto que goza de un atractivo impecable, y procuran dejar en claro que la ausencia de romances se debe, únicamente, al gusto del protagonista.

Incluso con el personaje de Poirot ocurre algo similar, y aunque en la noticia de Fernando Savater, “Pulcritud y células grises” (EL PAÍS: 3/11/2014), se defienden sus rasgos negativos, estos no llegan a opacar su genialidad. En el texto, se alude a su falta de atractivo físico, su avanzada edad, su vanidad, e incluso el ser un estereotipo racial (es belga, pero la autora lo caracteriza como francés), y por ello se aleja de la figura idealizada del detective, perfecto en todo sentido posible. Pero dicha perfección no atiende únicamente al atractivo erótico, como parece defender el artículo, y ya en Holmes veíamos taras como la drogadicción, y en su lugar tenemos un sinfín de virtudes. A pesar de sus defectos, poseen amistades vinculadas a todas las esferas, sean aceptados en círculos sociales selectos, y gocen de prestigio y admiración por sus hazañas, ya constituye una imagen idealizada, y es que hasta Poirot, intentando ser desagradable, sigue respetando la imagen de caballero elegante y servicial.

La perfección del detective queda registrada en las reglas que definieron al género. Debido a la proliferación que experimentó la novela enigma, se hizo necesario la invención de leyes que permitieran determinar la adscripción al género, y estas fueron las veinte reglas para escribir una novela de intriga policíaca, compuesto por S. S. Van Dine en 1920, listado que Knox acortaría a diez en 1928-1929. En resumen, y atendiendo únicamente a las que refieren al detective, del que se reivindica su pacto con el lector: no puede saber más que este, por lo que su investigación debe ser progresiva, e informar de sus descubrimientos para con el caso. De este modo, se aplicaba el principio que determinó la escuela inglesa del género, el *fair play*, o “juego limpio”, estética consistente en que la novela debía ofrecer la posibilidad de su resolución, sin artimañas ni tretas que confundieran al público.

Para ello, a menudo se empleaban escenas sosegadas, donde la acción quedaba reducida al mínimo y el investigador descansaba, lo que daba tiempo al lector para repasar las pistas y meditar sobre el caso. En

estos recreos los personajes reposaban, ya fuera mediante pasatiempos o, lo más común, degustando de algún refrigerio. Las novelas recogían escenas propias del *tea time*, la hora del té inglesa, así como meriendas y desayunos típicos, prácticamente el único reflejo de la sociedad plasmada en la obra. El propio S. S. Van Dine reivindicó la importancia de estos descansos, y aprovechaba esos momentos para que su personaje, Philo Vance, degustara platos propios de la aristocracia más selecta y *gourmet*: café turco, huevos a la benedictina, melón del norte de Brasil, *omelette aux rognons* y sopa de tortuga (SILVER: 23/972013). Platos que se distancian de lo acostumbrado, los cuales permitían añadir cierta nota de exotismo en la historia y, además, un ejemplo gastronómico en una variante distinta a la mediterránea.

Respecto a las normas, puede que la más interesante sea la del ayudante, personaje ya presente en la novela de Poe como narrador, y que dispone en el dr. Watson el exponente más famoso de la fórmula. Se trata de un rezagado cuyo ritmo en la investigación siempre debe ir por detrás, ya no solo del investigador, sino del lector promedio. En caso de que no se pueda seguir el caso a través de los ojos de este personaje, de modo que no se pueda recurrir a ningún ingenio con el que defraudar al lector. Por tanto, la novela enigma se resume como un crimen que resolver, del que se ofrecen todas las pistas necesarias para facilitar la deducción, sin que la trama adquiera tonos perniciosos, y ofreciendo dos perspectivas: las de un personaje idealizado capaz de todo, quien encontrará todas las pistas dada sus cualidades, y otro más humanizado y torpe, que permitirá al lector seguir la novela con un ritmo más pausado y evidente.

1.2. Cadáveres exquisitos

Según la premisa del género, siempre debe haber una víctima del crimen, el cual no ha de ser necesariamente un asesinato, puesto que ya hablamos del robo acontecido en *La piedra lunar*, aunque el crimen más popular siempre fue el asesinato, por el interés que suscitaban en las crónicas negras de la prensa. La obra arranca con la presentación del delito, informando de los aspectos generales con los que despertar el interés del lector, al mismo tiempo que cimienta el misterio del que dependerá la tensión a lo largo de la novela. En sí, la víctima cumple una doble función, ya que, por una parte, es quien proporciona el suspense, y por la otra, delimita el marco en el que transcurrirá la acción, puesto que a partir de su vida iremos conociendo la ambientación y qué circunstancias rodean su caso.

Además, la víctima constituye el puente entre el investigador y el culpable, pues de su situación surge el caso que ocupa la obra. Podría parecer que su papel es puntual, pues una vez expuesto el crimen, todo se vuelve ciencia, técnica, investigación, y la voz recae en los testimonios, pero la trama en sí constituye un diálogo entre el detective y la víctima, con el objetivo de descubrir las circunstancias que rodean su misterio. La forma de establecer esta conversación se lleva a cabo por medio de la investigación, y esta atiende a una serie de procedimientos, determinados por la época y estética por la que se decante el autor (siguiendo las limitaciones de su tiempo, así como las modas), lo que da como resultado el método.

Por método, entendemos la suma de habilidades disponibles en el saber del protagonista, y que emplea tanto para encontrar las pistas e indicios con los que resolver el caso, así como el modo en que propone hipótesis sobre lo acontecido, con el claro objetivo de descubrir la verdad tras el misterio. De todos, puede que el más popular sea el llamado “método deductivo”, empleado por Sherlock Holmes, y consistente en elaborar una teoría de lo ocurrido, con el propósito de encontrar indicios que justifiquen esa idea base. En esencia, a partir de esa fórmula el investigador reconstruye la vida del finado, establece un diálogo con este al tiempo que avanza en el caso.

Dicha conversación se produce en dos tiempos diferentes, pues a medida que las pesquisas avanzan en el presente de la novela, se van exponiendo las últimas vivencias de la víctima, y es el investigador quien manifiesta su interés por conocer dicha historia. El método es la clave que permite esta narrativa, y queda condicionada por los avances técnicos de la época, así como los gustos del público, por lo que ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, y aunque ciertamente cada autor intenta implementar ideas originales en la investigación, todo acaba asentándose en los cánones del género, donde predominan ciertas escuelas o tendencias que se han asentado como las preferentes.

La primera de ellas, con la que se hizo popular esta idea, nació del ya comentado interés por el conocimiento y la técnica, que dio lugar al asentamiento del llamado método científico. En él, la víctima queda reducida a mero objeto, puesto que la narración recae en los indicios del crimen, pruebas a las que el detective somete a diversos análisis con los que hallar la verdad. El interés recae en las técnicas que se disponen para resolver el caso, y el finado acaba desdibujado, presentando los rasgos que atendían al caso, como si no importara su identidad. Solo se atendían a los datos que tuvieran que ver con el caso, ya que estas pistas se vinculaban a la ciencia, y a su vez, esta lo conectaba con el investigador.

Este sería el estilo predominante en las primeras novelas del género, y aunque Dupin y Holmes son acérrimos defensores de la vertiente, quizás el mejor ejemplo se localice en el personaje del dr. Thorndyke, creado por R. Austin Freeman en *La marca roja del pulgar*, quien, a partir de los conocimientos de su profesión médica, aplicaba una serie de técnicas que años más tarde se recogerían en las ciencias forenses. Otros oficios, como el policía, el abogado o el periodista sumarían sus habilidades a esta metodología, y al poco asentarían los clichés con respecto a la investigación, lo que justifica la creación de etiquetas tales como novela procedural, novela policíaca o *legal thriller*, que aluden respectivamente al trabajo científico, policial o judicial, respectivamente.

Pareciera que la víctima no tiene importancia en la trama, más allá de constituir el foco donde se hallarán las pistas del caso, pero dependía del autor caracterizar a la víctima. Podemos encontrar casos donde al poco de investigar la escena principal, la narración se desinteresa por completo sobre la identidad del

finado, que se presenta como un número más para las crónicas negras de la prensa. No obstante, cabe destacar que en *Los crímenes de la calle Morgue*, Poe se preocupa por dotar a sus víctimas de cualidades con las que contribuyan a la historia, pese a que su función sea morir. Se afirma que “El tema de la muerte de una mujer bella es recurrente en la obra de Poe, de hecho lo consideraba el más poético de los temas [...]” (DÍAZ ALARCÓN: 2009, p. 63), y aunque es una constante en su obra, en este género cobra una nueva significación.

Poe acude a personajes femeninos para representar al colectivo más vulnerable de la sociedad, puesto que las víctimas de su novela son una madre y su hija, para de esta manera exponer la crueldad y vileza de un asesinato, al tiempo que transmite una sensación de peligro, puesto que el crimen acontece en un piso, lo que hace que la noticia llegue a los vecinos, quien de la misma manera que el lector, empatizará con las fallecidas. Aunque la novela se encamine rápidamente a la trama científica (la de la investigación), en el subtexto entendemos una trama de corte social, pues se entiende que, como en toda escena costumbrista, la familia afectada por el crimen gozaba de su día a día, y que es precisamente dicho evento el que irrumpe en su cotidianidad.

La segunda metodología opta por dirigir su atención a esas escenas, ya que por medio de los testimonios se reconstruyen momentos previos al crimen, y con la víctima como epicentro, se nos presenta un esbozo de su biografía. A través de diálogos entre el detective y los testigos, se exponen las vivencias previas, no solo de la víctima, sino de su entorno, pero este comentario dista mucho de una crónica social. “[...] El mundo que aparece es el de las clases altas y las mansiones lujosas” (GALÁN HERRERA: 2008, p. 60), y con esta frase resumimos la tendencia principal, que no es otra que centrar los casos en entornos elitistas, probablemente dada la posibilidad de ambientar la obra en entornos más interesantes que meras barriadas, puede que por el gusto romántico aludido en la figura del detective.

A través de los testimonios, el investigador recopilaba datos sobre la víctima y las causas de su muerte, y así comenzaba un nuevo juego, puesto que el lector debía analizar las palabras de los testigos para evaluar cuán ciertas eran sus declaraciones. El origen de este método se atribuye al detective Poirot, creado por Agatha Christie en 1920, a la que se le concede el honor de ser la primera en dotar de importancia a la voz de los personajes, pero del mismo que pasaba con el método científico, podemos encontrar antecedentes de los interrogatorios en otras novelas como *El caso Lerrouge* (1866), en la que el grueso de la investigación recaía en los datos ofrecidos por los vecinos.

Es a partir de la víctima que se nos ofrecen los datos acerca del contexto, tanto de la época como sociedad. Para empezar, el tiempo concreta los avances científicos disponibles, y por las palabras de los diferentes personajes conocemos el modo de hablar y el ambiente en el que se desarrolla la obra. Por último, más allá de los indicios empíricos y la visión de los testigos, siempre se nos presenta un cuadro acerca de la víctima,

es decir, cómo se encuentra su cuerpo. La violencia apenas se nota, los cadáveres se encuentran siempre en una pulcritud exagerada, por lo que la violencia del crimen queda reducida al acto en sí, más que a sus consecuencias. De hecho, y precisamente por ese cuidado, se les llegó a llamar los “cadáveres exquisitos” (MORÁN: 13/2/2012, ABC), y usualmente se recurría al uso de venenos o heridas fatales que no arruinaran el cuadro expuesto.

1.3. El asesino

A pesar de la pulcritud manifiesta en las víctimas, sin que se atiendan a detalles morbosos, lo innegable es que el asesinato se presenta como el máximo horror, lo que conlleva la peor de las penas según la legislación, y por tanto, quien comete dicha falta se presenta como la más abyecta de las personas. Como expone Ferracuti, “[...] è evidente che il delitto rappresenta una violazione, una rottura dell’ordine sociale, una minaccia alla propria sicurezza, che può continuare a colpire se l’ordine sociale e la sicurezza stessa non vengono restaurati [...]”, a lo que suma que este comportamiento se debe a “[...] un’esplosione individuale di odio o di follia, che in nessun modo contamina la buona fama dell’ordine in quanto tale. Questa opera di restaurazione o risanamento è affidata al detective” (FERRACUTI: 2013, p. 38). Partimos, entonces, de dos consideraciones para con el criminal: su acto supone un atentado contra el orden social, y nace de un sentimiento personal en el individuo.

El crimen siempre se plantea con una doble dimensión, ya que para los personajes de la historia, se trata del vil acto descrito anteriormente, pero para el lector se le propone como reto. Con el método explicado en el apartado previo, se ofrecen las herramientas con las que descifrar cómo lo hizo. Se entabla una confrontación de ingenio, pues el criminal pretende evadir la justicia al ocultar su delito, mientras que el investigador busca la verdad tras el misterio inicial. Se trata de un “[...] duelo moral, reflexivo [...]” (ABC: 6/8//2009), en el que impera el juicio de ambos.

Según las reglas para el género de S. S. Van Dine, se determina que solo puede haber un asesino, puesto que de tratarse de un grupo u organización, se rompería esa idea de “duelo”, y la trama se haría más enrevesada, lo que complicaría la justa resolución, y es que por eso mismo se prohibían hermanos gemelos, los chinos y la etnia negra, puesto que con ellos se puede recurrir a la artimaña de ocultar información hasta un momento concreto, y el hecho de que personas similares pudieran simular estar en varios lugares de forma simultánea (por ejemplo) supondría una “trampa” al lector, ya que este no podría resolver el caso propuesto. Y por razones similares, el crimen organizado también quedaba cumplido.

De las emociones desbocadas nace la intención del asesinato, siempre realizado por un único personaje, quien comete dicho acto por sentir violentados sus intereses. Amor, fortuna, honor o seguridad, son solo algunos ejemplos de lo que puede motivar el crimen, aunque también podría resumirse como la frustración

generada por el *statu quo* para el criminal, quien estima de injusta la situación, y ve en el crimen la única herramienta con la que puede medrar, o alcanzar sus intereses. Herencias y lances amorosos son los temas predilectos, aunque pueden encontrarse otras motivaciones, como el interesante caso de Moriarty, el antagonista recurrente de Sherlock Holmes, llamado “el Napoleón del crimen”, quien dirige a varios criminales (pese a la prohibición de estas organizaciones según el canon) para acabar con el orden social establecido. Dado que el jefe siempre es visible, se entiende que la confrontación sigue siendo entre el ingenio de Holmes y Moriarty.

No obstante, los asesinos no tienen que seguir la tónica de James Moriarty, personaje predispuesto para el mal y dotado de habilidades a la par que el detective. Sí es cierto que disponen de un ingenio superior a la media, pues un necio no supondría reto alguno ni para el investigador ni para el lector, y por ello sí presentan una sagacidad que justifique cierta complicación para el caso. Además, tanto su *modus operandi* como la motivación del crimen se ven limitadas, puesto que para respetar las bases impuestas para el enigma, se debe respetar cierta lógica en el delito, y por ello, se requiere de cierta motivación. En otras palabras, para trascender el burdo delito, el asesino debe de mantener una relación con la víctima, el cual justificará su proceder.

El horror queda manifiesto en dicho vínculo, en parte por las razones que han llevado a alguien de su círculo cercano a dicho acto, y a la maldad intrínseca por ocultar su crimen. La atmósfera de suspense nace de la incógnita, la incertidumbre que rodea a la identidad del asesino, y es que si bien puede intuirse un móvil o un primer sospechoso, no hay un claro culpable. La posibilidad de que cualquiera sea el responsable del asesinato despierta cierta angustia, ese malestar frente a lo desconocido, lo que justifica la reminiscencia del género a la literatura de terror previa. Se transforma el ámbito cotidiano en una amenaza, y el responsable de dicho cambio no es otro que el asesino, y de ahí la importancia de su figura en la novela.

Luján, quien separa la vertiente clásica en dos escuelas: inglesa y francesa (distinción con la que estamos de acuerdo), y si de la primera destacamos su interés por el juego limpio, manifiesto en las reglas del género, para los franceses la importancia recayó en el antagonista, como se recoge en una noticia de *El País* (DELCLÓS: 6/9/1982), además de ser una opinión compartida por otros teóricos, como Galán Herrera (2008, p. 61) o Lara (2011, p. 26), y a juicio de esta clasificación, recuperamos un ejemplo antes tratado, como el interés por las causas célebres, ya fueran las crónicas de Vidocq o la de Cartouche, y por ese gusto por las historias criminales, proliferó un nuevo arquetipo de personaje.

A la figura del delincuente famoso, manifiesta por la publicaciones de sus biografías, se suma el llamado “ladron de guante blanco”, o en su lengua originaria, *gentleman cambrioleur*, la figura de un maestro del hurto que, sin necesidad de la violencia, consigue el botín. El epítome de este ideal lo presenta Arsenio Lupin, creación de Maurice Leblanc, quien propuso a este personaje para confrontarlo contra el idealismo

que rodeaba la figura del detective. Ya que los casos de la novela policíaca siempre acababan resueltos, quiso presentar una ficción en la que triunfase el mal, pero como un asesino reincidente despertaría el rechazo de los lectores, apostó por otra clase de delitos más inocuos: los hurtos. De hecho, confía tanto en sus habilidades, que notifica de sus golpes para que la policía le espere.

Lupin, quien aparecería por primera vez en julio de 1905, en la revista *Je Sais Tout* (QUIÑONERO: 13/8/2005, ABC), respondiendo al interés que su director tenía por concebir un personaje que pudiera vencer a Sherlock Holmes, hecho patente en el nombre del comisario antagónico a Lupin: Herlock Sholmes (evidente referencia al personaje de Doyle). Es descrito como “[...] un superhombre, ingenioso y de grandes cualidades físicas [...]” (GALÁN HERRERA: 2008, p. 61), y de sus extraordinarias facultades, predomina su talento para el disfraz, su destreza física y marcial, su galantería y artes seductoras, habilidades que lo emparejan con el mismo legado de héroe folletinesco que figuraba en el detective.

Al igual que pasaba con los héroes románticos, cierto halo de idealismo rodea estas figuras, y más que decantarse por delincuentes mundanos, poco más que pillos, decidieron presentar antagonistas a la par que los investigadores, igualmente dotados para cualquier dependencia que se planteara. Lupin asentó la base del mismo modo que Dupin, por medio de una propuesta que recuperaba la literatura anterior y la adaptaba a los gustos de los nuevos tiempos. Por ello, no sorprende que surgieran nuevos personajes inspirados en el caballero ladrón, como Fantômas, quien inspiraría a varios artistas del surrealismo.

El personaje, nacido en 1911, se trataba de un archivillano cuyas aventuras lo enfrentaban al poder establecido, con planes grandilocuentes en los que buscaba el control de la sociedad, su destrucción, riquezas o, simplemente, placer personal. Historias llenas de giros inesperados, matrimonios e hijos secretos, viajes y referencias a culturas exóticas, y otras tantas complicaciones, que llegaban a momentos tan sorprendentes como soltar ratas infectadas de peste por París, o disponer de un arsenal de cobras negras gigantes, sin contar su primer crimen, y el que lo haría famoso: suplantar al esposo de su amante, disponiendo así de su fortuna, y buscando acabar con su legítimo heredero.

De hecho, el crimen de la suplantación sería la marca personal de otro futuro criminal ficticio, pues en la saga de Mr. Ripley, iniciada en 1955 por Patricia Highsmith, donde el protagonista ocuparía la vida de su víctima, buscando así medrar de su posición como mero matón. A Ripley se le dispone el honor de asentar las bases del *psycho killer*, subgénero criminal que desarrolla la vida de un asesino serial, pero Fantômas es, pese a su excesivo dramatismo, quien iniciaría esta literatura, centrada en los planes y delitos de una mente que, sin duda, encajaría perfectamente en los perfiles psicológicos de los más buscados. La estela de estos ladrones y asesinos ha perdurado en otros personajes de reconocimiento internacional, como *Diabolik* (1962) en Italia o *Jazz Maynard* (2007) en España.

Diabolik, creación de las hermanas Giussani para la editorial Astorina, presenta un ladrón de cientos de ingenios y artimañas que dispone para perpetrar los más variopintos robos, acompañado de su amada Eva. Si bien en estos atracos se hace con varias joyas y obras de arte, el verdadero propósito de sus acciones no era otro que ridiculizar a las fuerzas del orden, demostrando de este modo su superioridad. El primer gran delito del personaje fue el asesinato de su jefe y padre adoptivo, de quien suplantó la identidad para hacerse con su primer botín (de igual modo que *Fantômas* o *Ripley*), y de hecho se hizo famoso por su falta de escrúpulos a la hora de robar o asesinar. Tuvo una adaptación animada en 1997, en la que se presentaba como un héroe romántico, quien robaba a otros ladrones y respetaba cierto código de honor, cambiando así la base del personaje para hacerlo más accesible al público.

Jazz Maynard nos plantea la historia de un músico de jazz, de origen barcelonés, quien abandonó el barrio de El Raval para iniciar una nueva vida en Estados Unidos, pero al poco se verá implicado en una trama de trata de blancas y dinero sucio que le llevará al lugar de su infancia, el epicentro de la actividad criminal en la ciudad. Se vinculará con distintos líderes del crimen organizado, asesinos de peso internacional y toda clase de profesionales en el hampa, al tiempo que intenta mantener una vida sencilla con su familia. El encanto de la obra juega con esa doble identidad del personaje, quien alterna sus dotes musicales con las delictivas, puesto que al igual que el resto de personajes mencionados en esta sección, dispone de un amplio arsenal de cualidades, destacando en todas ellas.

Todos estos personajes atienden a sus intereses personales, pero su trasfondo procura asentar unas ambiciones que justifiquen su serialización. Ya sea la pretensión de Moriarty por acabar con el orden establecido, el ingenio burlesco de Lupin o las fechorías de *Fantômas*, todos ellos tienen como motivación su propia ambición. Del mismo modo, el criminal promedio en la novela enigma se ve en una tesitura personal, y motivado por el riesgo que corren sus intereses, perpetra el delito, aunque carezca del arsenal de recursos que disponen los criminales de corte más heroico. La idea clave en estos personajes, es que dispongan del ingenio suficiente para constituir un reto, tanto para el detective como para el lector, pues no quita que la novela constituya una prueba de agudeza mental, en la que el criminal supone el rival al que superar.

2. Lo *noir*

Para concebir una novela como parte del canon, y según las directrices expuestas a lo largo de los puntos anteriores, lo básico es plantear un delito, perpetrado por un único culpable, y que el caso pueda ser resuelto por medio de la lógica y el ingenio, sin recurrir a medios que compliquen en demasía el argumento. Aunque la obra partiera de la herencia gótica y del terror, al poco se vio influenciada por los modos románticos y la novela de aventuras, lo que estableció un nuevo planteamiento que, bebiendo de todas estas fuentes, dio lugar a un nuevo producto. Para delimitar la boyante producción que demandó este

género, surgieron una serie de pautas a seguir, y esto provocó una visión muy concreta de cómo escribir esta literatura.

Entre los férreos límites de la novela de investigación policial, y no queriendo repetir los que ya se fueron exponiendo al analizar las figuras protagónicas, podemos destacar la localización, no en tanto como el ambiente hermético y misterioso que rodea al asesinato, sino más bien con respecto a los lugares en los que transcurre el argumento de la novela. La primera andanza de Dupin transcurre en una callejuela parisina, y se le reconoce el mérito de que, pese a ser norteamericano, pudiera dibujar de un modo tan verosímil el ambiente francés. De hecho, cuando un periodista francés entrevistó a Lovecraft para conocer su método para documentarse sobre París, ciudad en la que transcurría uno de sus relatos, y este le respondió "*With Poe, in a dream*" (SAVATER: 5/1/2008, *El País*).

Debido a que el interés rápidamente se encaminó a la investigación, estas novelas abandonaron el retrato de la sociedad, y ofrecían un marco generalizado donde, aunque se reconocieran los rasgos más generales de su cultura, no se vinculaba a la literatura de corte naturalista, puesto que el grueso de la novela apuntaba a la metodología científica. Prueba de esta situación se encuentra en que, en las ya citadas leyes sobre componer novelas detectivescas, no se contempla ninguna acerca de la ambientación, por lo que aunque pueda intuirse una época, más puede referirse a la década que al año, y el límite queda prefijado por los avances técnicos en la investigación forense.

Tampoco importa mucho la ambientación, puesto que la preferencia es situar la acción en espacios cerrados y concretos. Mansiones, caseríos, pisos, y como no, las famosas habitaciones cerradas, serían los escenarios más usados a lo largo del tiempo, y tampoco faltaron barcos, ferrocarriles y trenes. Un caso de este desinterés por la localización puede encontrarse en *Muerte en el Nilo* (1937), de Agatha Christie, donde el crimen se perpetra durante una travesía en el citado río, pero podría transcurrir en cualquier otro, pues el interés recae en el barco y sus pasajeros, y no en la escenografía.

Por ello, es difícil concretar una noción de crítica social en estas novelas, pese a la defensa que intente realizarse. Lo cierto es que en el *whodunit* o novela enigma, la que hemos analizado antes, no hay lugar para reivindicaciones, precisamente por las limitaciones que acabamos de exponer. Y es por ello que, del mismo modo que Poe propuso un nuevo tipo de novela, se produjo una nueva idea literaria, donde a partir del esquema policíaco surgiera una perspectiva innovadora. Frente a los ambientes lujosos, cadáveres exquisitos, y asesinos asépticos, ahora surgían crímenes en callejones sórdidos, víctimas violentadas y el auténtico crimen organizado. No supuso un cambio rotundo, pues cuando esta novela empezó a surgir, la novela problema seguía publicándose con éxito, lo que plantó el germen de la confusión para referir a esta literatura, pues como veremos más adelante, el término "novela negra" se emplea como palabra comodín, con la que se puede referir a cualquier producción de estilo detectivesco.

La ruptura con la tradición previa es más que evidente, y ello impide la existencia de un término en común para referir a todas estas novelas, más allá de como hiperónimo para aludir al género. Más tarde explicaremos de dónde surgió la concepción de “novela negra”, pues el nacimiento de la nueva visión del género va acompañado por dicho término. Su oposición frente al *whodunit* o novela enigma se remarcó por las palabras de autores, conscientes del cambio, que contribuían a esta nueva idea literaria, y para ello se servían de una metáfora ampliamente citada: la de sacar el crimen del jarrón veneciano para conducirlo a las calles, acción que evoca tanto el abandono de los ambientes de lujo burgueses como el interés por los ambientes bajos de la sociedad.

Dicha imagen se ha recuperado en ocasiones, para aludir la cercanía de una obra a esta propuesta y distanciarla de la novela enigma: se habló de cómo el autor Toni Hill se distancia de las novelas de mayordomos y jarrones venecianos (LANGA: 30/8/2012), o del autor de la cita y cómo estos jarrones pueden ser de marca mediterránea, haciendo un juego de palabras con el que señalar a la vertiente contemporánea (SALAZAR: 22/7/2008). De todas estas citas, la que mejor indica tanto el origen como el significado de la expresión, sin duda, es la presente en la obra *Anatomía del crimen*, donde se explican los motivos que rodean a la referida expresión:

“En la década de los años veinte, Dashiell Hammett, en palabras de Raymond Chandler, «saca el crimen del jarrón veneciano y baja la novela de misterio a la calle», introduce el realismo, la delincuencia organizada., la ciudad como centro de la acción. Además, hace literatura con un estilo nuevo, donde los pensamientos y planteamientos de los personajes se conocen a partir del movimiento, por lo que hacen, no por lo que dicen. El lector comprende lo que piensan por lo que pasa. *Cosecha roja* es el exponente más claro.” (SOLER: 2011, p. 18)

Antes de exponer cómo estos dos autores, Hammett y Chandler, se erigieron como los representantes de la nueva corriente, es necesario tratar el contexto en el que se dio. Como afirma Díaz Alarcón, es una novela donde se reivindica lo americano, frente a la ambigüedad de los escenarios en el *whodunit* (DÍAZ ALARCÓN: 2009, pp. 59-60), y por ello, esta nueva novela presenta localizaciones americanas, temas americanos, lenguaje americano, personajes americanos, etcétera. Pero ¿cómo se entiende esta noción? Michael Connelly, escritor contemporáneo, dijo al recoger el premio Pepe Carvalho del 2009 que “En Estados Unidos es muy difícil contar una historia en la que no aparezca el crimen, ya que es algo que forma parte de nuestra realidad. Está presente en las armas, la delincuencia...” (MORÁN: 4/2/2009, ABC). Se trata de una sociedad donde el crimen, la seguridad ciudadana y las leyes (como la de tenencia de armas) confieren un modelo de vida diferente al de otras sociedades.

Prueba del espíritu patriótico puede encontrarse en cómo vivieron las Grandes Guerras, pues en ambas se

desarrolló una propaganda de la victoria, que ensalzaba el triunfo del bloque Aliado y se anunciaban como el modelo de sociedad idílico, como puede apreciarse en los anuncios y campañas publicitarias de la época. El idealismo llegó a tal punto, que dicha ficción quiso sustituir la realidad de la posguerra, y es que en lugar de tratar la regeneración del país tras los gastos bélicos, se celebraba la victoria, de un modo similar a la *dolce vita* italiana, aunque esta celebraba el fin de la posguerra una vez el país se recuperó de las pérdidas de la II Guerra Mundial. Un ejemplo de esta fluctuación se encuentra en la llamada generación perdida, integrada por escritores como John Dos Passos, Ernest Hemingway o Francis Scott Fitzgerald.

La producción de todos ellos es amplia y variada, pero muchas obras siguen la tónica de *El gran Gatsby* (1925), de Fitzgerald, que nos presenta la alternancia entre la vida de las clases acomodadas de la burguesía, y las penurias del proletario. El ambiente de posguerra recopila diversas fiestas con el descontento de los ex-soldados, quienes no pueden olvidar los horrores de la guerra en esa gran mentira que el resto se empeña en vivir. El tema se convertirá en un tópico, pues muchos de estos escritores vivieron con descontento la situación, y por sentirse extraños en este mundo, muchos experimentaron episodios de alcoholismo y depresión.

En la misma tónica, Dashiell Hammett quiso romper con el idealismo de la novela enigma, donde el crimen siempre quedaba resuelto, y es que él, quien llegó a trabajar para la Agencia Pinkerton de Detectives en Baltimore, y por eso mismo conocía el oficio. Se alejó del tono científico y honorable que se planteaba en el *whodunit*, y añadió un tono realista, que a una ambientación más realista añadió escenas de acción, pues el criminal no aceptaba su culpa al ser descubierto. Del mismo modo Chandler, quien perdió su empleo en la industria petrolera por la crisis económica, aprovechó la literatura para exponer su época, con especial atención a las miserias generadas por las guerras y el sistema, ya que los intereses del gobierno se centraban en promover la imagen de utopía, de victoria, y para ello se servían del control de la información. Ese silencio fue lo que derivó en el Crac del 29, el desplome masivo de la bolsa de acciones, puesto que se enmascaró la crisis económica para mantener una estabilidad ficticia. Como afirma Chandler, “Los personajes, el ambiente y la atmósfera deben ser realistas. Tenemos que tratar de gente real en un mundo real” (FONTANA: 22/1/2015, ABC), y ese realismo fija los nuevos intereses del género.

La prensa española ha llegado a concretar los rasgos esenciales de esta tendencia literaria, pues en el diario ABC podemos encontrar un artículo que reconoce novelas que, además de la violencia, el lenguaje rápido, y la presencia de bebidas espirituosas, autores como Hammett y Chandler añadieron el comentario sobre las miserias de su tiempo (DE LA FUENTE: 1/4/2008), y en *El País* se menciona la importancia del año 1929, y el inicio de la Gran Depresión como elemento que motivó a estos escritores, quienes pasaron a presentar en sus personajes y tramas una serie de contenidos éticos y morales inexistentes en el género hasta entonces (DELCLÓS: 6/9/1982). No es el único medio por el que la literatura *noir* se dio a conocer, pues aparte de la prensa de su época, también gozó de publicaciones especializadas que dieron a conocer la nueva

perspectiva.

Fue la revista *Black Mask* la que se encargó de promocionar las aventuras del nuevo detective, y la acogida fue asombrosa, con unas ventas de 250.000 ejemplares al año (DÍAZ ALARCÓN: 2009, p. 60). Dicha publicación, que inició en 1920 a manos de H. L. Mencken y George Jean Nathan, pretendía rivalizar con las *dime stories* (novelas de diez centavos) de la época, el equivalente americano de los *feuilleton*, que del mismo modo desarrollaban historias en exceso dramáticas y sorprendentes, llenas de romance y aventuras. Los relatos compilados por *Black Mask* seguían una tónica similar (amplias escenas de acción y erotismo), pero innovaban en sus protagonistas, personajes igualmente dotado de talentos extraordinarios que, pese a ello, no podían cambiar la sociedad en la que vivían, lo que generaba un descontento y frustración que caracterizaba el tono de las obras.

Quienes presentaban esta visión del mundo eran llamados *hard boiled*, del inglés, “hervido hasta endurecer”, expresión que transmite esa idea de presión con la que lidian estos nuevos héroes. No obstante, aunque puedan enfrentarse a las tramas que se planteaban, no podían superar la oscura situación que atravesaba la sociedad americana. La *hard boiled fiction* combina el descontento frente a la sociedad, ya presente en la mencionada generación perdida, con los tópicos literarios predecesores. Es decir, siguen habiendo dosis de dramatismo, e historias centradas en la aventura, el romance, el terror o el misterio siguen vigentes, pero adaptados a los nuevos medios de consumo. Es lo que se conoce como el *pulp*, una literatura dirigida a masas que atendía a los gustos más generalizados.

Las revistas *pulp* eran publicaciones de bajo coste, de hecho, el término procede de la pulpa de papel, material en el que se editaban, y al ser más económico, permitía tiradas mayores. Se mantuvieron vigentes hasta mediados del siglo XX, y sus orígenes se remontan a la aparición de *Black Mask*, quien popularizó este sistema. El formato, que abarcaba cómic y novela, incluía una amplia variedad de relatos, pues entre sus páginas podíamos encontrar *Epic Fantasy* (que recuperaba valores heroicos), *Sci-fi* (ciencia ficción), *Sword and Sorcery* (fantasía de corte medieval), *Terror* (combinación de suspense y terror sobrenatural), *Western* (ambientada en el viejo oeste), entre otros, además de la “novela de misterio realista”, las historias protagonizadas por detectives y policías.

Para que la etiqueta de “novela negra” ganara reconocimiento, aún faltaría un paso más, y aunque es obvio que *Black Mask*, como publicación especializada, contribuyó al asentamiento de las bases, fue la *Série Noire* quien presentó el *hard boiled* al público europeo. Iniciativa tomada por la editorial Gallimard, en Francia, la cual publicaba traducciones de los autores ya consagrados en Estados Unidos, mientras que otros novelistas se aventuraban en el género por medio de seudónimos (fingiendo ser americanos), y esto derivó al *neo-polar*, donde se sustituía la temática y escenografía tradicional en el género por una ambientación francesa. La colección surgió en 1945, propuesta por Marcel Duhamel, quien quería traer el éxito presente al otro lado

del Atlántico, además de imponer unas pautas para los autores noveles: sus obras no podrían extenderse más de ciento setenta páginas, y las portadas serían negras, lo que daba título a la colección (FERNÁNDEZ: 22/4/2016, *El Mundo*), y si bien era una forma de ahorrar en ilustraciones para los libros, de este modo se transmitía mejor la idea de homogeneidad, de que todas las novelas compartirían la misma esencia.

El color negro se consideraba el más adecuado para el género, por el tono lúgubre y el desánimo de sus personajes, en cuyos diálogos e interacciones podíamos apreciar el estado de la nación, así como el ánimo de sus ciudadanos, desilusionados ya por su gobierno. Se sucedieron la I Guerra Mundial, el desplome de la bolsa en 1929, la promulgación de la Ley Seca, la segunda Gran Guerra, y todo ello propició un sentimiento generalizado de malestar, pues por las masivas pérdidas, muchos tuvieron que buscar formas de ganarse la vida, a menudo recurriendo al crimen. Tanto por la posguerra como por la prohibición de alcohol, especialmente las clases más humildes y los inmigrantes, se vieron obligados a cooperar con la mafia, entidad que fue ganando poder.

Ya fuera por medio de impuestos o trabajando para ellos, el crimen organizado constituyó una nueva y oscura realidad, una en la que los bajos fondos constituían una sociedad apartada de la real, de aquella imagen de “ciudad perfecta” que se promocionaba. Muchos de estos autores experimentaron la pérdida, la impotencia y la discriminación, no encajando en el ideal imperante. Fue también el auge de Hollywood como industria del cine, y en sus filmes puede apreciarse un tono condescendiente para con la realidad, hecho que se demostraba en películas dedicadas a mostrar “el sueño americano”, aunque este se sustentara en una gran mentira. El vínculo entre la mafia y el cine quedaba patente en figuras como Eddie Mannix, ejecutivo quien, con prácticas basadas en la extorsión, la violencia y la amenaza, procuraba que los actores y actrices no rompieran esa imagen, que no dieran escándalos (según la misma moral de las películas), así como acallar a la prensa de un modo igualmente autoritario.

Algunos escritores trabajaron para esta industria, y el hecho de que su tono realista no encajase en lo que se pretendía vender llevó a discrepancias, quejas y hasta renunciaciones, como la de Raymond Chandler, quien no quiso saber más de este mundo tras varias adaptaciones. Para ahondar más en la relación que tuvieron los autores *hard boiled* con el cine, tenemos la guía compuesta por Mariano Sánchez Soler, *Anatomía del crimen* (2011), donde expone artículos dedicados a diferentes escritores de la época, de quienes ofrece un listado de sus obras, lo que justifica el subtítulo, *Guía de la novela y el cine negros*.

Lo cierto, es que son productos de su época, un comentario cínico sobre el descontento generado por varias décadas de frustraciones e impotencia, y por ello podría parecer que este género tuvo una vida relativamente corta, pero lo cierto es que toda novela que incluya un “tono” desencantado con el sistema establecido, sentimiento opuesto con el de la novela enigma, donde el personaje se encarga de restablecer el orden social por medio de sus acciones. Si bien el detective *noir* pretende esa misma acción, su queja es

una constante, y por el hecho de que sus actos no logra cambio alguno en la sociedad, la derrota es constante.

Obras como las de los primeros franceses, italianos u españoles, que publicaban *hard boiled* al modo americano, también entrarían en dicha clasificación, puesto que la crisis (tanto económica como de valores) iniciada por las Guerras Mundiales, y el rechazo al triunfalismo que los gobiernos publicitaban, sería una impresión generalizada, y por tanto, una temática global. De esta manera, el género no se limita únicamente al estilo americano, si bien es la base indiscutible, y para que una novela se adscriba al género debe respetar los mismos preámbulos: son obras que incluyen dos tiempos, la época presente del protagonista, y un pasado trágico imposible de superar. El trauma de aquellas experiencias marca su forma de actuar, y por ello choca con el idealismo de sus contemporáneos, lo que genera tensión, la necesaria para que se justifique el comportamiento del personaje.

La adaptación del género llevada a cabo por autores extranjeros puede encontrarse en trabajos como *La novela criminal española* (VALLES CALATRAVA: 1991), *La novela negra en Francia* (DÍAZ ALARCÓN: 2009) y *Geografía del delito. El giallo y el noir italiano en España* (PÉREZ ANDRÉS: 2013), en los que se listan varios casos de adaptaciones del género, lo que se dividiría en dos vertientes: una más purista enfocada en la época originaria, los Estados Unidos y sus problemas, y otra donde el derrotismo se interpreta desde un enfoque global, donde la ambientación difiere. Pese al cambio de localización, se preserva el tono central, y a la trama detectivesca se suma un comentario cínico de la sociedad, además de su necesaria carga de acción, que puede manifestarse mediante tiroteos, persecuciones, peleas, y una amplia gama de situaciones en las que el personaje depende de su físico, y no únicamente de su talento deductivo.

Dentro del panorama literario español, un buen caso de novela negra *hard boiled* podría encontrarse en la producción de Juan Madrid, especialmente, de su personaje Toni Romano. Boxeador que apuntaba al mundo profesional, acabó ingresando en la Academia de Policías, pero tras veinte años de servicio abandona para trabajar como cobrador de impagos y, más tarde, como detective. Su renuncia se debe a la impotencia que le genera trabajar para una sociedad que favorece al rico y al poderoso sobre el resto de clases, y armado con sus puños y su revólver Gabilondo del 38 (frente a las Colt o Magnum americanas), intenta resolver los casos en los que se aventura, si bien, y al igual que sus contrapartidas estadounidenses, sabe que no podrá cambiar el rumbo de las cosas. Obviamente, no se mueve por el mundo de la Ley Seca ni la crisis del 29, puesto que sus novelas se ambientan en el Madrid de la Transición, unos años después de la muerte de Franco, lo que supuso un cambio de régimen gubernamental que conmemoraba la época de la Guerra Civil Española, conflicto en el que se instauró el régimen autoritario de corte militar. Pese a las diferencias en el marco, las novelas protagonizadas por Romano transmiten ese deje de “novela de tipos duros”, lo que la ingresa a dicho género.

La actualización de este arquetipo no ha socavado la importancia de su original, y en nuestra época siguen produciéndose novelas, series, cómics y películas ambientadas en esta época en las que se produjo esta variante de la ficción detectivesca, dada la riqueza de eventos que se desarrollaron a lo largo de las décadas que la conforman. Un caso de dicha vigencia lo podemos encontrar en la producción de James Ellroy, y más concretamente, de su tetralogía *noir* ambientada en Los Ángeles, la cual se extendió desde 1987 con *La Dalia negra*, y finaliza con *Jazz Blanco* en 1992.

Él mismo explica sus intereses e inspiraciones en el artículo Historia y novela, según James Ellroy, publicado en *El País* (20/4/2015), y en dicho texto se indica la cronología de cada una de las novelas que componen la saga: *La dalia negra* (años 1946-1949) se inspira en el asesinato de Elizabeth Short, chica de la que se denunció la desaparición y más tarde se encontró su cuerpo mutilado, asesinato que fue tratado ampliamente por la prensa (quienes le dieron el título, al encontrar la situación pareja a la del film *La dalia azul*); *El gran desierto* (inspirado en 1950) expone la vida de Hollywood, especialmente el miedo hacia los posibles comunistas infiltrados, que derivó a una “caza de brujas”; *L.A. Confidential* (1950-1958) se inspira más en una vista panorámica de la ciudad; y *Jazz blanco* (1958-1959) en las relaciones entre la policía corrupta y los tugurios marginales dirigidos por la mafia, quienes usaban dichos locales para llegar a diferentes acuerdos.

De modo similar, el cómic *noir Blacksad*, creado por Juan Díaz Canales (guionista) y Juanjo Guarnido (dibujante), nos presenta los diferentes casos de John Blacksad, un detective privado afincado en Nueva York tras la Segunda Guerra Mundial. En todos sus casos puede observarse un aspecto diferente de la sociedad americana de posguerra: *Un lugar entre las sombras*, la primera de sus investigaciones, trata sobre el asesinato de una famosa actriz y sus vinculación con los bajos fondos, lo que recupera el tema ya comentado sobre el ideal que se promovía y la realidad; *Artic-nation* desarrolla los conflictos de una comunidad separada por el color, presentando la polémica del *apartheid* y las revueltas del Ku Klux Klan; *Alma Roja* instiga el miedo a una guerra nuclear y las sospechas de infiltrados del eje o comunistas; *El infierno, el silencio* combina el mundo del jazz con la santería propia del sur, además de reminiscencias a cómo la guerra afectó al lugar; *Amarillo* imita el tono de las *road movies* y alude a la generación *beat*, los escritores y poetas inconformistas con la sociedad americana que proponían una nueva perspectiva de vida.

Al ser unas décadas llenas de conflictos, económicos, políticos, sociales, generacionales, y un amplio etcétera, pero también es cuando proliferó el crimen organizado y su relación, tanto con los ambientes marginales como con la cúpula gubernamental. Que se cerraran tratos en bares, locales de jazz, partidas de póquer, y que de ellos dependiera la seguridad del ciudadano y los negocios, sin duda, constituyeron los pilares de una de las épocas más oscuras. Por ello, que a esta variante se le refiera como la novela negra tiene sentido, pero el término se ha popularizado para referir al género de crímenes y detectives en sí, y por ello, la noción “negra” alude a la presencia de un asesinato.

El término de su época sería “novela de crimen realista”, el cual no se emplea en la actualidad, mientras que la noción de *hard boiled* u “aventura de tipos rudos” es una noción que perdura, especialmente en el cine de acción. Y por ello, consideramos que la forma más correcta de referir esta variante es como *hard boiled* detectivesco, o en todo caso, puesto que aunque perdure la ambientación norteamericana de primer tercio o mediados del siglo XX, el estilo ha sido adaptado a otros contextos, que han tomado como referencia al original. Al igual que el *whodunit*, novela negra clásica o novela enigma, queda por ver un somero análisis de las principales figuras, y qué contribución aportaron a la novela negra.

2.1. El detective

La perspectiva *hard boiled* constituyó un cambio de paradigma en las bases del género negro, pues fue cuando se asentó la idea del detective, y con ella la incorporación de una serie de rasgos propios del oficio. Hasta entonces, la figura del investigador estaba convenientemente desdibujada, pues en dicho arquetipo se proyectaban todo tipo de habilidades ejemplares que justificaran su brillante deducción, y por ello, no se aludía a un oficio o cargo en concreto, en todo caso, “asesor de la policía” para justificar su asistencia a las escenas del crimen, pero sin tener que atender a la burocracia propia de la profesión.

No obstante, y según lo requiriese la situación, estos investigadores presentarían conocimientos básicos en una investigación criminal junto con otros tan exóticos o concretos que costaba entender su presencia en la obra, puesto que no hablamos de tener nociones de arte, sino conocer las sórdidas historias que rodeaban a la vida de pintores concretos, o disponer de conocimiento y experiencia marcial pese a no dar un puñetazo en toda la obra. La necesidad por incorporar esta clase de segmentos nacía de las tendencias, la moda concretada por los gustos de los lectores, y por ello escenas de acción, romance o mera exposición, todas accesorias de la investigación, pero que igualmente atraían la atención de los lectores.

Por ello, la figura del investigador se proyecta hacia un ideal, el del héroe moderno capaz de encontrar la respuesta al crimen y restituir el orden de la sociedad. En cambio, el detective atiende a un trabajo, y por tanto, queda limitado por las bases de la realidad. Hay un claro abandono de las soluciones rocambolescas e inesperadas, ya no hay “ases bajo la manga” ni, mucho menos, un final feliz. De hecho, en esta nueva línea el fracaso es una constante, pues se plantean dos posibles resoluciones para la investigación: la primera es el fallo por parte del protagonista, quien no logra deducir quién fue el verdadero asesino, y si logra dirigir las sospechas hacia alguien, este se trata de un subalterno y no del verdadero instigador; la segunda es más ejemplar, en el sentido de que se revela la verdadera identidad del culpable, pero este no sufre ningún castigo por sus actos, pues la ley no aplica sobre él. Así, cada investigación solo genera frustración e impotencia en el protagonista, puesto que por más que este complete las investigaciones, nada cambia en el entorno.

Como afirma Declós, “se vulgariza la figura del investigador” (EL PAÍS: 6/9/1982), en el sentido de que ya no acudimos a cultos despliegues de retórica, ni a extensas descripciones de los sofisticados ambientes burgueses, así como el claro abandono a la resolución ejemplar del caso. También menciona la inclusión de la ética, la presentación de contenidos morales mediante la crítica a la sociedad, con un fuerte tono cínico, dado que por más que desprecien el mundo en el que viven, y sean conscientes de la futilidad de sus actos, lo siguen intentando. Los detectives saben que sus acciones no cambiarán nada, que el sistema seguirá igual, y que el crimen permanecerá vigente. Es Sánchez Zapatero quien habla acerca del vínculo establecido entre la delincuencia y los poderes gubernamentales, de índole político, económico, social y legislativo (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 21), y dicha relación lleva al fracaso de la fórmula clásica, donde la razón bastaba para triunfar, y en su lugar, solo queda el desánimo, el pesimismo.

La crítica remarcaba más problemas aparte de la corrupción institucional y el asentamiento del crimen organizado, pues también se hablaba de las clases marginales, que incorporaron una nueva clase de desfavorecidos: los ex-soldados, personas que participaron en la guerra y, al regresar, experimentaron un fuerte inconformismo, pues al haber vivido una situación límite como la guerra, no se sentían cómodos en una sociedad que parecía ignorar la tasa de criminalidad, esa nueva guerra contra la mafia que se desarrollaba en su nación. De hecho, el oficio del detective tiene una fuerte relación tanto con la vida en los ambientes marginales, como por la confrontación entre el ideal y la realidad, que veremos más adelante.

Es el protagonista quien se convierte en el medio para remarcar los motivos del descontento generalizado, del cual ya hemos hablado antes, y que se resumen en la sucesión de Guerras Mundiales, crisis económicas y de valores, así como la fuertes diferencias entre las clases sociales, pues se marginaba a todo aquel que no siguiera los preceptos del “modelo americano”, y eso se extendía a colectivos tales como extranjeros, homosexuales, comunistas, y una amplia lista en la que solo se salvaba un concreto grupo de americanos, instituidos como el canon, y de hecho, se iniciaron varios movimientos supremacistas, que promovieron el odio a los colectivos que se alejaban de este ideal, como se expuso al hablar sobre Blacksad, y sus tomos dedicados al miedo hacia los “negros” o los “rojos” (usando los términos despectivos). De hecho, la perspectiva adoptada por los detectives para su comentario de la sociedad abandonaba esa opinión, y en su lugar se adoptaban otras visiones, como la marxista en el caso de Hammett o la liberal en Chandler (DECLÓS: 6/9/1982, *El País*), lo que fomentaba aún más la concepción marginal en estos personajes.

Debemos recordar que muchos de estos escritores participaron en la guerra, por lo que conocían la experiencia de encontrarse entre los desfavorecidos. Además, el primero de estos autores, Dashiell Hammett, trabajó para la Agencia Pinkerton de Detectives, por lo que escribía desde la perspectiva del verdadero investigador. Antes hemos hablado sobre las habilidades necesarias para el oficio, y cómo durante el surgimiento del género, el trabajo requería de una serie difusa de talentos, todos relacionados

con la razón y la ciencia aplicada. En cambio, y pese a lo que muchos piensen, el trabajo detectivesco abarca más que la investigación criminal, puesto que su oficio abarcaba tareas propias de otros trabajos, como el cobro de deudas o labores de guardaespaldas, por lo que la preparación militar les condicionaba para el trabajo físico.

En cuanto al trabajo deductivo, no todos los casos tenían que ver con el asesinato, y de hecho, en las propias novelas *hard boiled* no se iniciaba con un “cuerpo”, sino que el crimen y la violencia iba escalando, con un inicio más sutil, en el que se planteaba una situación típica que poco a poco degeneraba hasta el momento donde se descubría a la víctima. Los detectives, a menudo, eran requeridos para trabajos de espionaje, siguiendo al sospechoso para fotografiar o conseguir pruebas de su culpabilidad, que podía ir desde fraude fiscal, infidelidad amorosa, tráfico de influencias, y una variada gama de motivos. Su equivalente literario acepta esos encargos, y los desempeña, solo que a lo largo de sus pesquisas, estas se acaban conectando con problemas mayores, generalmente conectados con los organismos corruptos o el crimen organizado, y es cuando se complica la trama, cuando inician los asesinatos y la novela gana tonos más oscuros.

La alternancia entre el trabajo cotidiano de detective, las dosis de acción inherentes en su desempeño y la crítica social hacia el *statu quo* de la sociedad americana son los pilares sobre los que se estructura el género. Anteriormente se ha hablado de ese tono crítico, y poco más puede añadirse de las escenas de investigación, pues debían mucho de la literatura detectivesca previa, pero con una mayor dosis de realismo, por lo que falta el comentario sobre las escenas de acción. El gusto por ellas se hizo patente en las historias *pulp*, donde independientemente del género, siempre se presentaban amplias dosis de violencia, con escenas llenas de movimiento y acción. El sobrenombre de “novela de tipos duros” venía, precisamente, por la inclusión de dichas escenas, que dejaban en claro la disposición de la violencia como un recurso más, en este caso, de la investigación.

El uso de la extorsión y la agresión entraban en el repertorio del detective, quien debía recurrir a cualquier medio disponible para cumplir su trabajo. Al frecuentar las zonas marginales, la ley no garantizaba su seguridad, y por ello, tenían que imponer su propia justicia, muchas veces tomándose la por su propia mano, lo que justificaba la presencia de palizas y amenazas a modo de interrogatorio, e incluso de tiroteos y emboscadas al tener que lidiar contra el crimen organizado. La acción ganaba presencia, tanto por permitir una nueva vía de investigación, como para garantizar la supervivencia del personaje en una sociedad donde el conflicto armado era una realidad, puesto que en la crónica negra quedaba patente en la prensa, medio que se posicionaba en el conflicto, a veces denunciando la impotencia de la policía, otras arengando la guerra contra la mafia, o incluso presentando a los delincuentes como héroes, tal como pasó con Bonnie y Clyde, ladrones de bancos de la década de los treinta que ganaron popularidad en la prensa al ser una nueva versión de Robin Hood (o al menos, así los defendían, pese a que nunca compartieron su botín).

Pero la violencia no es la única interacción disponible con el medio marginal, y otro de los elementos innovadores se basa, precisamente, en el uso del lenguaje, pues para empezar incluyen diferentes jergas, o argots, con los que establecer una comunicación con diferentes colectivos, ya sea atendiendo a la lengua concreta de un oficio, de una clase social, de una raza, etcétera. Galán Herrera destaca la importancia de estos nuevos usos, resumiendo en que ahora nos encontramos con un “lenguaje nuevo, duro y violento, el lenguaje de la calle”, un lenguaje realista que alterna un lenguaje profesional con expresiones mundanas (GALÁN HERRERA: 2008, pp. 63-65), así como otras formas de expresión más vulgares, como los insultos.

Además, la propia narrativa aprovechaba el nuevo lenguaje para destacar, y este se caracterizaba por un uso característico del verbo. Pese a que la obra se narrara en pasado, como si el personaje rememorara el caso, en las escenas de acción se usaba el tiempo presente, buscando transmitir inmediatez y dinamismo. Se le pretendía dar un uso ágil, muy visual, describiendo los detalles que permitieran al lector imaginar la escena en su mente, como si fueran las viñetas de un cómic. La importancia de lo visual, con un estilo que se predisponía a un desarrollo más dinámico que la mera observación, fue lo que caracterizó esta prosa, quedó patente en la influencia que el *hard boiled* ejerció sobre el cine, donde la narrativa y la acción permitía recrear estas escenas a través del nuevo medio.

Dicha concepción prevalece aún vigente como se puede apreciar en películas como *Enemigos públicos* (2009) o *Ganster squad* (2013), ambas sobre la confrontación entre la ley y la mafia, deudoras del tono *hard boiled* de las adaptaciones cinematográficas de las obras del género, pues que con *El halcón maltés*, de 1941, que adaptaba la novela homónima de Hammett (1930) se inició el llamado cine negro, si bien esa misma novela ya tuvo dos películas antes (en 1931 y 1936). En todas se alternan multitud de registros, según la caracterización del personaje (según rasgos como su formación u oficio), a lo que se incorpora una nueva tónica respecto al lenguaje. Toda la jerga técnica vinculada a la investigación se ve reducida al mínimo, y en su lugar, los escritores apostaban por un verbo ágil, donde primaba la acción, y una rápida sucesión de los eventos, casi sin proporcionar respiro alguno para las pesquisas. Todo se vuelve dinámico, con descripciones eminentemente visuales de los sucesos, queriendo imitar al cine en cuanto a su forma de narrar las historias. No se abandonan las señas de identidad propias del género, como lo es el crimen y su investigación, pero se afrontan desde una perspectiva diferente, transmitiendo el horror de los asesinatos por medio de los sentimientos y sensaciones que afrontan los nuevos investigadores.

Aquella visión produjo caracteres como el de Sam Spade, el detective privado que protagonizaba la novela de Hammett, y el cual asentaba el nuevo arquetipo del investigador duro, lleno de amargura hacia el mundo que habita, y dispuesto a cualquier cosa para resolver el crimen, pero no fue la primera creación del *hard boiled* a manos de Hammett. Toda la transgresión hacia el género detectivesco inició un año antes, en 1929, cuando se publica *Cosecha roja* (1929), del ya citado Dashiell Hammett, donde se introdujo un protagonista

conocido como el Agente de la Continental, personaje innominado quien, además de presentar los rasgos ejemplares del detective clásico (buena capacidad de observación, dotes deductivas), aportaba su facilidad para el verbo y la acción, la investigación a través de las calles, deambulando sin un rumbo preestablecido. Se incorporaron figuras que se establecerían como arquetipos: la *femme fatale* que seduce al investigador, el confidente que revela información como favor, y los sicarios y matones del verdadero criminal. No falta tampoco la crítica social, pues el lugar de la investigación se trata de una ciudad minera, trabajo caracterizado por los riesgos que supone para la salud de los trabajadores, y por ello el juego de palabras con el nombre del lugar: Personville es referida como Poisonville, “ciudad veneno”.

Diez años más tarde, aparecería *El sueño eterno* (1939), de Raymond Chandler, y del mismo modo, se presenta un trabajo detectivesco de corte más realista. No inicia con un asesinato, la trama aúna extorsiones, drogas, juego, y con la mafia de fondo, el caso se complicará cuando aparezca una víctima brutalmente tiroteada. Philip Marlowe, el investigador recurrente de Chandler, debuta en esta historia, y da a conocer su modo de hacer las cosas: un lobo solitario, con licencia para ejercer, pero sin rendir cuentas a la policía o a un superior, que inicia sus aventuras en casos mundanos que, por el estado de la sociedad norteamericana, se irán complicando a lo largo de la novela. El tono profesional no coarta su cínica opinión sobre el estado de las cosas, y por ello asistimos a duras críticas acerca de cómo se vive en su tiempo, a menudo presentando al finado como el resultado de todas las decisiones tomadas por el gobierno, y que la sociedad, con su silencio, permitía. Muchas veces, el protagonista también se veía como una víctima, puesto que sufría de agresiones y amenazas, derivadas de su implicación en el caso, y por ello la urgencia de actuar de modo expeditivo para la resolución del crimen.

Javier Coma propuso una distinción en el género (DELCLÓS: 6/9/1982, *El País*), mencionando el *hard boiled*, con un protagonista individual y agresivo, y luego el duro, que enfoca su atención en el criminal, y por tanto, desarrolla historias a partir del mundo del hampa y las mafias. Sí es cierto que este tipo de literatura cobró una mayor importancia, como veremos en el apartado destinado a la figura del asesino, pero la nomenclatura elegida, en esencia, viene a significar lo mismo. Sí sería más correcto, y atendiendo únicamente a la ficción de detectives, tratar por separado las novelas protagonizadas por investigadores privados, como las ya comentadas, y aquellas que se desarrollaban en el seno de las fuerzas del orden, instituciones que aplicaban la ley para combatir la oleada de crímenes e injusticias que afrontaba la vida urbana.

Constituía una perspectiva diferente con respecto al modo de afrontar los casos, puesto que el investigador privado atendía a su propia lógica y ética, con las evidentes salvedades de no poder interferir con el trabajo policíaco (ni de instituciones similares, como el ejército), mientras que el policía debía atenerse a una serie de procesos burocráticos, que restringían sus procedimientos, pero al mismo tiempo auspiciaba su labor. Si el detective perdura con personajes como el Toni Romano de Juan Madrid, o el Carvalho de Vázquez

Montalbán, el policía se ha instituido como el arquetipo favorito en nuestra generación, puesto que permite agilizar la investigación por medio de los recursos que su trabajo ofrece (acceso oficial a la escena del crimen, informes forenses, subordinados, etcétera), y es el estilo que autores modernos han decidido mantener, como podemos ver en el comisario Montalbano, de Camilleri, o en Kostas Jaritos, de Márkaris, ambos autores presentes en la muestra de análisis.

En los artículos de Sánchez Zapatero se desarrolla la importancia de la presente distinción, pues “ Lejos de ser baladí, el hecho de que una novela negra esté protagonizada por representantes de las fuerzas policiales o por investigadores privados puede afectar a la interpretación del mundo que se desea proyectar [...]” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, pp. 15-16), siendo la principal distinción un protagonista individual, el detective, frente a uno colectivo, el cuerpo de policía. Independientemente de la elección, en ambos modelos se presenta ese realismo cínico, la crítica descarnada al régimen de gobierno y las miserias de la sociedad, y es en su colaboración con Martín Escribà donde desarrollan la impotencia patente en estos personajes, pues independientemente de su oficio, ninguno logra restituir el ansiado orden social (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, p. 48), situación que ejemplifican con los comisarios que citamos en el párrafo anterior, lo que permite apreciar la vigencia del género, especialmente en esta vertiente.

Quienes asentaron la tradición del policía como protagonista en estas novelas fueron, en primer lugar, Ed McBain (seudónimo de Salvatore Lombino, también conocido como Evan Hunter, Richard Marsten, y otros alias), escritor de, aparte de otras tantas novelas, la saga *Distrito 87* (cuyas obras quedan comprendidas entre los años 1956-2005), en las que desarrolla la vida laboral de una comisaría afincada en la ficticia Isola, fuertemente inspirada en Manhattan. En estas novelas se trabajan tres narrativas de forma simultánea: la vida laboral del equipo (dieciséis detectives y ciento ochenta y siete patrulleros), quienes atienden toda clase de delitos; el caso e investigación principales, que permiten tratar la obra como novela negra; y la vida personal de los policías, sus relaciones personales, familias, miedos, aspiraciones, etcétera.

La fuerte presencia del trabajo policíaco, con su burocracia, rutinas y cómo no, procedimientos, es lo que permitió que fuera referida como “la verdadera novela procedural”, concepto del que ya hablamos al referir el trabajo metódico de los investigadores del *whodunit*. En sí, por “procedural” se entendería cualquier novela detectivesca que preste atención al oficio, exponiendo con sumo detalle a cada paso de la investigación, ya sea con respecto a la parte técnica y científica en la novela enigma, mientras que aquí se opta por el trabajo rutinario y la burocracia. La carga de violencia y acción queda relegada a algunos personajes y procedimientos (como los interrogatorios o el callejeo), donde sí se cumple con el arquetipo de “tipos duros”, si bien en estas obras se diluye al tener una narrativa más coral. No obstante, es el estilo que más veces ha sido televisado, pues a día de hoy siguen emitiéndose series donde un equipo policíaco se encarga de resolver distintos crímenes, pudiendo ser el ejemplo más claro la saga *CSI* (2000-2015), y otros ejemplos actuales como *Blue Bloods* (2010) o *Brooklyn Nine-Nine* (2013-2018).

Más acorde al estilo *hard boiled*, y en la misma línea, con investigadores pertenecientes a la policía, es la producción de Chester Himes, quien a partir de *Un ciego con una pistola* (1969) dio a conocer a su dúo protagonista: Ataúd Johnson y Sepulturero Jones, ambos policías negros en la Harlem de los años cincuenta. El título de la obra lo explica el propio autor en el prefacio: "Toda violencia desorganizada es como un ciego con una pistola" (MORA: 5/7/2008, *El País*), en referencia a la situación que se vivía en las calles de la ciudad, dada la alta criminalidad vigente en la época. Centrándose en una sociedad dividida por la raza, los conflictos étnicos se sumaban a la crisis de valores anteriormente comentada, donde se buscaban culpables a todas horas y cualquier acto servía de excusa para tomarse la justicia por su mano, pero Himes no critica únicamente a los blancos, y si bien habla sobre las clases privilegiadas, también dedica tiempo al comentario sobre el colectivo negro, especialmente con respecto a los movimientos que reivindicaban sus derechos por medio de altercados y levantamientos, como pasaba con Poder Negro.

En sí, esta variante del género procura ser una crónica de un momento de la historia, caracterizado por el fracaso, por la derrota, y a partir de los ejemplos expuestos, podemos ver el asentamiento de la mafia, la corrupción del gobierno, la impotencia de la policía o la violencia social, todo consecuencia de años en los que se fueron gestando diferentes crisis, al punto de que confluyeron en unas décadas donde primó la desconfianza y la impotencia. La época clave en esta narrativa es la primera mitad del siglo XX, donde se produjeron los diferentes eventos que caracterizaron la época *noir*, pero el tono ha quedado patente en el género, incluso en nuestra época. Por ello, la existencia de obras que recuperan la crónica de ese tiempo, o bien adaptan los tópicos a nuestra era, permiten mantener la tradición de esta "literatura de tipos duros", cuya problemática derivaba de las consecuencias de las Grandes Guerras, las cuales motivaron el panorama presente en estas novelas.

Por ello, los personajes de estas obras afrontan una realidad igualmente dura, donde se experimenta una presión constante surgida de los diferentes ámbitos que conforman su mundo, y por ello, los diferentes temas tratados siempre se afrontan desde la perspectiva más sórdida, en la cual los problemas anteriormente enumerados justifican la áspera situación. Debido a este contexto, surge la necesidad de evadirse, abstraerse de toda esa violencia y experimentar, aunque sea de forma somera, algo similar a la felicidad. El tránsito por las calles de estas ciudades no atiende por exclusiva a la investigación, pues también justifica esos descansos, momentos similares a los presentados en la novela enigma, pues constituyen un receso para el caso, aunque no mantenga las mismas intenciones del modelo clásico.

Debido a la naturaleza de los crímenes expuestos, la investigación ya no se presenta como un problema lógico a resolver, y muchas veces los culpables quedan impunes, y por ello, la corrupción descrita perdura. Ante el fracaso, los protagonistas recurren a estas escenas para olvidar la impotencia y buscar refugio, cosa que encuentran en el alcoholismo. Por ello, será el momento en que se incorporen las bebidas espirituosas a

la ficción negrocriminal. El popular *whisky*, junto a otros licores como la cerveza, el vino o el vodka, justificarían momentos de introspección donde el personaje ahondara en sus demonios internos, donde el caso es una excusa para indagar en el estado de la urbe y de su población, así como de uno mismo. Con estos momentos no se pretende ampliar el tiempo del lector para la investigación, y en su lugar se ofrece un vistazo más profundo sobre la situación que afrontan los personajes.

Mediante estas escenas se indaga en la caracterización de la sociedad, y la forma en que esta influye y condiciona a sus habitantes, todo gracias al reposo obtenido por medio de la gastronomía. No se contempla exclusivamente la bebida para estos momentos, y también pueden localizarse casos donde los personajes prueban algún plato, generalmente en el seno de un bar, un restaurante o algún puesto callejero. Mantiene la función descrita anteriormente, y los escritores no se recrean en el gusto por la cocina, pues la gastronomía sirve para indagar en la cuestión social. El ejemplo más claro se localiza en el último autor referido, Chester Himes, quien introdujo la cocina *soul* típica de Harlem en sus novelas.

Todos muertos (1960) introduce a los protagonistas (Ataúd Johnson y Sepulturero Jones) comiendo “patitas de pollo picante” (HIMES: 1960, II, pp. 23-26) en la charcutería de Mammy Louise, un plato *geechy*. Del plato solo se nos dicen sus ingredientes (pollo rostizado, arroz, qingombó y chiles rojos picantes), y que una comida típica en la población afroamericana para entrar en calor. Aprovecha la situación para narrar quiénes son los *geechy*, población surgida del mestizaje entre los esclavos africanos huidos y los indios seminolas (autóctonos de las Carolinas y Florida), afincados en los pantanos de Carolina del Sur. De este modo, la comida sirve para ahondar en la identidad del colectivo negro, en lugar de reiterar la importancia del crimen presentado.

Las ideas clave son, sin duda, la presencia de una sociedad imperfecta, la cual provoca el descontento del ciudadano, quien soporta como puede estas inclemencias, y el asentamiento de dos urbes simultáneas: la que habitan las clases privilegiadas, favorecidas por el sistema, y el mundo de las clases marginales, las verdaderas víctimas derivadas de la crisis. El protagonista, gracias a su oficio, puede transitar entre el ideal y la realidad, y entre su caracterización destaca el carácter expeditivo, que justifica cualquier recurso siempre que logre su objetivo: la resolución del caso. Debido a que él debe hacer su propia justicia, recurre a la violencia, lo que permite la inclusión de amplias escenas de acción, que se alternan con las escenas clásicas de investigación para dar lugar a un trabajo detectivesco más realista, concepción del oficio válida incluso en nuestros días.

2.2. La víctima

En el contexto social ya descrito, la urbe que se presenta se caracteriza por tener dos caras, o dimensiones. Una es el ideal, la utopía, carente de problemas y crímenes, y llena de oportunidades, sueños e ilusiones,

como bien reflejaba la atmósfera de victoria y triunfo tras las Grandes Guerras, o el asentamiento de la industria del cine y la televisión, lo que promocionaba la posibilidad de cumplir cualquier meta. El otro rostro, en cambio, es la realidad, afincada en las zonas más afectadas por las decisiones gubernamentales, los conflictos, la crisis, y allí es donde se acumularon los colectivos desfavorecidos, a quienes se les privaba de aquel sueño, cuya condena no era otra que vivir en aquel lugar, pero no son las únicas víctimas, pues si ellas deben sufrir entre los despojos de una sociedad corrupta, el resto deben vivir la mentira que instituye su *statu quo*.

Y entre las dos ciudades transita el detective, quien media entre ambas, a modo de mensajero, al tiempo que mantiene trato con diferentes personajes, cada uno parte de un estrato social diferente, y con una perspectiva propia acerca de la ciudad que habitan. De la interacción que mantiene el investigador con ambas partes brota el conflicto, y al profundizar en el crimen, a menudo, se ve envuelto en una trama más compleja, y peligrosa, que la inicial. De ese momento donde las sospechas emergen ante “una muerte más”, se nos alternan las primeras hipótesis, que presentan las causas más comunes en dicha sociedad: ajuste de cuentas, accidente, o más simple, el cierre del caso al producirse en la zona marginal. El protagonista, quien pretende resolver el misterio tras el asesinato, termina encontrándose con quienes se vinculan al hecho, y es cuando la violencia cobra mayor presencia.

La verdad oculta las verdaderas miserias de la sociedad, pues tras el delito se ocultan las clases acomodadas, los poderosos, el crimen organizado, y otros tantos a los que la ley no puede detener, ya que son ellos quienes, en apariencia, crean y mantienen el orden, pese a que enmascaren sus caprichos y vicios en la urbe que han construido. Por ello, y para preservar un estado que les favorece, hacen todo lo posible para silenciar a cualquier insurgente, sea el detective, la víctima, o cualquier otro, y esa suele ser la verdad que se oculta tras el asesinato, el riesgo de que se cambien las cosas. El investigador, siguiendo su rol, trata de resolverlo, pese a que los culpables son intocables por la ley, y la impotencia que genera este drama lo convierte también en víctima, pues al igual que los marginados, no puede escapar del destino que le ha sido impuesto.

De hecho, la violencia pretende acabar con su pretensión, los asaltos que sufre intentan sumar un nombre más en las necrológicas, y de hecho, las víctimas lo son, en gran parte, quienes intentaron desempeñar ese rol, personas que amenazaron el *statu quo* y que, por ello, tuvieron que pagar con sus vidas. A diferencia del *whodunit*, la muerte no se debe a los intereses que rodean a la víctima, sino que la importancia radica ahora en el entorno, en la sociedad. Ya no hay fortunas ni amores que motiven el crimen, sino la seguridad del orden social, y no es el asesino quien la perturba, sino la víctima.

Por sus acciones, peligra el delicado sistema, y por ello la amenaza es erradicada. Ya sea porque la víctima se implica en airear los secretos de los privilegiados, o por encontrarse en el momento y lugar más

inoportunos, su destino queda sellado. La importancia del infortunio radica en que es la víctima quien, en última instancia, lo ha desencadenado, pues son sus acciones las que han llevado a su final. La siguiente cita sirve para concretar, de modo resumido, la caracterización de la víctima:

“La víctima siempre es responsable de su propia muerte. El o ella se lo ha buscado. Su rechazo del orden que aspira a incorporarla es una petición de violencia, pues desde el momento que se desentiende de las estructuras lógicas (e ideológicas) que la harían comprensible a la perspectiva dominante y se afirma frente a ellas, postula una discontinuidad en la apropiación (intelectual y material) del mundo.” (RESINA: 1997, p. 68)

Ya se comentaron los eventos que caracterizaron las décadas donde se gestó el género, y por los diferentes percances por los que tuvo que lidiar la sociedad, sucesión de eventos que chocaba con el tono de victoria que pretendía difundirse, y los autores *hard boiled*, descontentos con el rumbo que tomaba la sociedad, hicieron uso del género para hablar de la situación que se afrontaba. Muchos de ellos fueron también víctimas de las imposiciones, participando en las Guerras Mundiales, o perdiendo sus ingresos durante el Crac del 29, y por ello, dotaron de una voz muy concreta a sus víctimas, porque a partir de ellas podían hablar acerca de las miserias de su marco.

Chandler expuso que la novela realista de detectives era aquella que “sacaba el crimen del jarrón veneciano, y lo llevaba a la calle”, y por esa decisión se cambiaban los escenarios del género. Se abandonaban las mansiones, hoteles y lujosos transportes, para presentarnos ahora prostíbulos, casas de juego y bares, todos localizados en los peores barrios de la urbe. El tono elitista que se notaba en el *whodunit*, donde la atención se dirigía al colectivo burgués, los terratenientes y propietarios industriales, se abandona, y en su lugar asistimos a un despliegue más variado, pues aunque siguen presente las clases pudientes, también se incorporan los marginales, de mendigos a prostitutas, y cada uno tiene su propio juicio acerca del estado de las cosas. Si bien es el investigador quien trata con ambos mundos, los novelistas prestaron atención al detalle, caracterizando a cada personaje de modo que pudiéramos etiquetarlo inmediatamente a uno de los colectivos de la urbe.

El callejeo, transitar las diferentes localizaciones que componen la ciudad, es el medio con el que los personajes interaccionan entre sí, y con el mundo. No es solo el mecanismo con el que nuestro detective compila la necesitada información, también supone el día a día de los personajes, la esfera cotidiana, y en el proceso se implican todos los personajes, incluso los de la clase alta. El trato de estos con los suburbios se debe, en esencia, con las relaciones que mantienen tanto con las mafias como con sus vicios, pues en las zonas marginales es donde pueden, gracias a su posición, disfrutar de los placeres prohibidos en la sociedad por las leyes que, en teoría, mantenían elpreciado sistema, aunque en la práctica no fuera así.

La convergencia entre corrupción y crimen a espaldas de la pulcra sociedad convertía los bajos fondos en el medio de información más viable, pues los acuerdos, pactos y transacciones efectuados allí eran secretos a voces, motivo por el cual era la primera parada del investigador para conocer sobre el caso, pues el asesinato le conduce a los barrios bajos, y de ese crimen acaba descubriendo una trama delictiva más amplia. La víctima participa en dicha trama, pues implicarse en su desarrollo es lo que la conduce a su muerte, pero sus últimas acciones serán parte de la investigación del protagonista, pues en ellas se delata el verdadero complot, la ya referida red de corruptelas.

Que la víctima contribuya a la investigación, mediante la aportación de un esbozo del verdadero crimen, supone una revolución en el género, pues su rol ya no se limita a “ser asesinado”. De suprimir al personaje, sigue habiendo caso, puesto que se mantendría la trama criminal conformada por los verdaderos culpables, pero estos sabrían ocultar sus actos para preservar el conveniente *statu quo*. Por ello, la muerte de la víctima puede interpretarse como un sacrificio necesario para llegar a la verdad oculta tras la red de mentiras e influencias que se ha ido gestando durante años. Como veremos en el análisis del criminal, el crimen ya no se estructura en torno a la víctima como en el *whodunit*, sino que se nos presenta el asesinato como un número más de la amplia lista de crímenes que se cometen en la sociedad.

De la concepción de la víctima como proto-investigadora, etiqueta que podemos otorgarle dado que de su implicación en la trama se consigue aunar pistas esenciales, se ha desarrollado una variante del género que trastoca el rol de los personajes, pues si bien la acción se desencadena por un crimen, que deriva en una investigación, el detective o el equipo policíaco queda relegado a un segundo plano, y una persona ajena a dicho entorno profesional es quien narra sus pesquisas. Se trata de la víctima potencial, etiqueta que adquiere por el hecho de que no se produce su muerte, pero sí que existe una tensión constante en la que peligra su vida, lo que genera un clima de tensión constante en el que su destino es incierto, pues no tenemos garantía de que logre sobrevivir al caso. Suele implicarse en el caso debido a otra víctima, con la que mantenía una relación (familiar, laboral, amorosa, etcétera), y la desaparición, secuestro u asesinato de esta le hace querer investigar, lo que, por su falta de recursos y preparación, la pone en peligro, pues el asesino se fijará en ella y, a medida que avance la novela, el riesgo irá en aumento.

Se trata del *domestic noir*, un género que ha empezado a destacar en Reino Unido, como nos informa el escritor de novela negra Ian Rankin (SEOANE: 5/10/2016, *El Cultural*). Para poder entender mejor el caso, podemos citar la novela *Otra vida* (2015), de S. J. Watson, de la que habló en una entrevista concedida al diario *El Mundo* (FERNÁNDEZ: 3/1/2016). En la obra, Julia investiga la muerte de su hermana, quien estuvo frecuentando diferentes chats de cibersexo, reuniéndose con varios hombres entre los cuales podría estar su asesino. En lugar de proporcionar esta información a la policía, convence a su amiga Anna para que le enseñe cómo adentrarse en este mundo, y lo que empieza como una pesquisa acaba en obsesión, con ella renegando de su familia, disfrutando de lo que le aportan esos encuentros, hasta que conoce a Lukas, un

apuesto joven que parece vincularse al caso de su hermana. Como puede apreciarse, la protagonista se pone en peligro a medida que avanza en su investigación, lo que permite desarrollar una trama entre el género negro, el drama psicológico y la novela de suspense.

Sobre de la contribución del *hard boiled* al *domestic noir*, se puede resumir en la idea de que cualquiera puede convertirse en víctima, lo que justifica la atmósfera y tensión derivada del modo en el que el protagonista se implica en la trama, hecho patente tanto en los ataques que sufría el detective *hard boiled* como la tensión que apreciamos en el *domestic noir*. Ambos rompen con el ideal de la novela enigma de reducir las víctimas a las mínimas, pues la importancia no recaía en el delito, sino en su resolución, lo que llevaba a reducir el número de asesinatos al mínimo, siempre justificados con una serie de estímulos que hacían de la víctima el único objetivo del criminal, quien motivaba sus acciones por medio de intereses personales.

Y concluyendo el aporte de la novela negra para la víctima, esta se nos presenta como un habitante más de la urbe, por tanto, vinculada a la misma maraña de mentiras y engaños que el resto de la población, y el inconformismo desencadena la violencia que se cobrará su vida. El hecho de que se sucedan diferentes muertes a lo largo de la trama solo remarca el problema, un ciclo condenado a repetirse, donde todos son víctimas del desencanto, presas de la constante violencia. Muchas de estas bajas son meros daños colaterales, las consecuencias derivadas de otros intereses, tras los cuales se esconden los verdaderos motivos y culpables. Tanto el detective como las víctimas son piezas en el tablero, con las que juegan los que controlan el mundo en el que se mueven, y por el hecho de ser peones, son prescindibles, según el entendimiento de los jugadores.

Pero ellos no son los únicos prisioneros del juego, y es que la intriga trasciende más allá de ambas figuras. Todos los personajes, en mayor o menor medida, se encuentran atrapados en el tráfico de influencias y corruptelas que conforma la sociedad que habitan, pues son testigos y partícipes en la situación, y a pesar que saben quiénes son los responsables, no pueden decir o hacer nada al respecto, lo que genera frustración e impotencia. Nadie se salva de poder convertirse en víctima, si es que su opinión o actos confrontan los intereses de quienes ostentan el poder, y por ello el silencio, que se extiende, incluso, a la figura del asesino. Él es responsable del crimen central, mas como brazo ejecutor, sin motivaciones que lo hayan conducido al hecho, y es ajusticiado, a manos del protagonista, de la policía, o incluso por sus propios jefes, quien prescinden de él. La corrupción, realidad ligada al orden de la sociedad, impone la violencia como una constante, derivada del conflicto constante de intereses, y de esa vorágine surge la cruel sentencia que define el mundo descrito en el *hard boiled*: todos son víctimas.

2.3. El criminal

Al igual que pasa con el resto de actantes, el culpable gana nueva complejidad al modificarse la perspectiva desde la que se desarrolla. En la novela enigma, se disponía un personaje inteligente, capaz, quien intentaba ejecutar el crimen perfecto, reduciendo los elementos que le delataran al mínimo, y que entablaba un duelo intelectual con el investigador (y los lectores) para ver quién mostraba el mayor ingenio, pero el *hard boiled* sustituye esa confrontación por una persecución, un intercambio de golpes y disparos con consecuencias más que fatales para ambos bandos, sin la resolución ejemplar donde, resuelto el caso, se impone la justicia. Al comparar la figura del *serial killer* con el asesino en el *whodunit*, surge como diferencia clave la reiteración, y es que mientras el oponente de la novela enigma efectuaba asesinatos concretos, siempre justificados, y a menudo reducía su acción a un único objetivo, el asesino serial reitera su crimen.

Ripley, el asesino creado por Patricia Highsmith, se encuentra atrapado en una espiral de violencia, pues su método es asesinar a su objetivo para suplantarlo, gozando así de una vida acomodada (al ser sus víctimas siempre de clases pudientes) hasta que las sospechas le hacen tener que huir, y al tiempo que evade la justicia, localiza a su siguiente objetivo. La presencia constante de la violencia lo acercaría al *hard boiled*, pero el hecho de medrar gracias a la muerte de la víctima lo conecta al *whodunit*. En Ripley siguen vigentes los ambientes elitistas, la buena vida, la opulencia y el gasto, por lo que pese a que la cronología podría servir para enlazarlo a la perspectiva de los tipos duros, sigue predominando un tono positivo, puesto que la obra recoge el triunfo del personaje, y asistimos a su victoria, al menos temporal, al permanecer en esa identidad robada el tiempo suficiente como para disfrutar de los placeres de la buena vida. De hecho, aunque su primera novela, *El talento de Mr. Ripley*, inicia en Nueva York, pero al poco la acción se traslada a Italia, donde se producirá el crimen.

En Ripley y otros criminales, tales como Lupin, Fantômas o Diabolik, apreciamos la historia de un triunfo, ya que fracase su plan, como en el caso del suplantador o Fantômas, estos logran evadir la justicia, no sufren castigo alguno por sus acciones. Y con respecto a los robos de Lupin o Diabolik, entablan una competencia con sus respectivos agentes de la ley, a los cuales humillan al hacerse con su objetivo. Ya sea desde el enfoque del *serial killer* o del ladrón de guante blanco, predomina el individualismo como factor principal de la obra, y de hecho, el marco pierde importancia para centrarse en la contienda. No se trata de un desdibujado pleno, puesto que se aluden a emplazamientos concretos, pero el grueso de la narrativa se centra en los personajes, sus acciones e intereses.

Hemos recapitulado estos rasgos, ya que es necesario evocarlos para contrastar con el asesino en el *hard boiled*. En apartados anteriores se ha mencionado la presencia de la violencia, pero en el caso del criminal, ese concepto siempre va a estar vigente (a excepción de los ladrones de guante blanco), al menos cuando la

novela se enfoca en un asesinato. El grado de violencia es lo que permite diferenciar de qué tipología criminal estamos hablando, pues como informa Savater, en el *serial killer* se producen varias muertes, todas de forma brutal o directa, en lugar de la bebida envenenada que el asesino camufla, con una sonrisa, para matar a la víctima de forma sutil (SAVATER: 3/11/2014, *El País*). Además de dicha escala, algo que define el crimen en el *hard boiled* es su constancia, pues no se limita solo al caso de la novela, sino que asistimos a hurtos, robos, amenazas y otros delitos que podrían considerarse “menores”, perpetrados por toda clase de sujetos, y aunque no tengan peso en la trama, somos capaces de reconocer el ambiente *noir* por medio del peso que ganan los delitos. La importancia de dicha declaración se debe al cambio que supone para el género, idea contemplada en la siguiente cita:

“El crimen ocupa ahora un lugar privilegiado y es el reflejo de la sociedad [...] El foco ya no se centra en la resolución del enigma, se centra en el crimen. Se ha pasado del cómo al por qué. Ha pasado de ser un entretenimiento matemático a un entretenimiento literario. Importa cómo esté narrada [...]” (GALÁN HERRERA: 2008, p. 62)

La narrativa cambia por completo, pues ya no se limita a la investigación del caso, e incorpora un marco más realista y profundo, en el cual somos capaces de apreciar la tensión cotidiana en una sociedad azotada por una crisis en aumento. Del mismo modo que los autores sufrieron las penurias de las guerras o la crisis económica, los personajes en el relato viven en esa misma tesitura, y por ello muchos se encuentran en situaciones límite. El conocimiento sobre la vida en los barrios marginales se debía, en gran parte, a la experiencia que todos habían vivido en esas décadas de incertidumbre, con el riesgo de perder sus trabajos de la noche a la mañana, o de verse inmiscuidos en algún crimen, ya fuera como víctima o de forma colateral. De hecho, los sicarios y matones solían ser víctimas del desempleo, al punto de que su necesidad les hacía recurrir al crimen para subsistir.

Por la precaria situación que muchos transitaban, los barrios bajos comenzaron a experimentar un auge, debido al incremento de la población que, por sus circunstancias, debían migrar a ellos. También fue el lugar en el que proliferaban negocios que, por su carácter, eran inconcebibles en las barriadas de bien: prostíbulos, locales de apuestas (póquer, boxeo), música étnica (jazz, blues, swing, iniciada por la población negra), y otros tantos que culminarían con los bares clandestinos, que durante la Ley Seca se encargaban de vender el alcohol de contrabando. El control de la mayoría de estos lugares recaía en la creciente mafia, surgida de colectivos antaño marginados, como los inmigrantes italianos y judíos, que se organizaron en “familias” para poder tener un mejor dominio acerca de sus ganancias e influencias, si bien se valieron de algunas coartadas, negocios lícitos con los que blanquear el dinero, dificultando así localizar su procedencia. El ejemplo más curioso de cuantos hubo, podría ser la participación de Al Capone, el gánster más famoso de Chicago, en la industria de la leche.

Además de la variedad de locales que pasaron a controlar, así como el monopolio de todas las ganancias ilegales, supieron ganarse el favor de quienes dirigían la sociedad, y para ello se valieron de sobornos, chantajes, extorsiones o, simplemente, negociaciones, puesto que para satisfacer cualquier vicio que la sociedad desaprobaba, tenían que valerse de la mafia y sus negocios. Por ello, la vinculación de los gánsteres con los poderosos y pudientes fue un hecho, lo que derivó a las corruptelas en instituciones públicas. La propia policía no tenía recursos con los que combatir el crimen, patente en las limitaciones que entorpecían la investigación, tara que distingue la labor del detective *hard boiled* con respecto al de la novela enigma. La lucha contra el crimen pasó a necesitar de nuevas estrategias, como la guerra de guerrillas acontecida en Los Ángeles, con la recién formada Unidad Antigánsteres contra Mickey Cohen, gánster que dirigió la mafia judía. Dicho cuerpo podía extralimitarse, lo que llevó a varios tiroteos y asaltos contra los negocios del mafioso, y la situación se extendió a lo largo de una década (de los años cuarenta hasta los cincuenta).

La investigación realizada sobre las operaciones de la mafia, derivó en un conocimiento más profundo sobre su sociedad, comportamientos y métodos. Para empezar, el concepto de “familia” incluía una serie de valores morales, donde la lealtad y fidelidad hacia el grupo eran los pilares básicos, puesto que era responsabilidad de los altos cargos proteger a los iniciados y enseñarles el oficio, lo que generaba una dependencia en el que los capos eran vistos como figuras paternas, y la traición no se podía contemplar. Por eso mismo, los más necesitados veían en la mafia un colectivo que ofrecía soluciones a sus problemas, mientras que por parte del gobierno establecido solo encontraban rechazo, hecho patente en la fuerte marginalidad de la época.

El crimen se volvió el medio de subsistencia de muchos, y por ello algunos delincuentes pasaron a considerarse héroes modernos, apreciando a la mafia como la solución a sus miserias. De hecho, ese apoyo al delincuente ha perdurado hasta nuestros días, pues como informa el novelista Andreu Martín, el público admira al “malo” por su inconformismo, por hacer lo que el resto no puede, en este caso, la violación de las leyes (J.M.C: 18/3/2013, *ABC*); Petros Márkaris aclara aún más dicho sentimiento, pues él mismo se veía incapaz de ajusticiar al criminal de su obra *Liquidación final*, donde el asesino ajusticia a los poderosos que han favorecido la crisis económica, aquellos a los que la ley no puede tocar (ANDRESCO: 5/7/2013, *El País*). Atendiendo al contexto histórico del *hard boiled*, encontramos casos como los ya citados Bonnie y Clyde, que gozaron del beneplácito de la prensa aunque eran atracadores de bancos y asaltadores.

Lo que no se mencionó, es que incluso aquel dúo formaba parte de una banda, pues como refiere la palabra, gánster proviene de *gang*, “pandilla”. Los crímenes se efectuaban de forma medida y calculada, donde la coordinación y ejecución permitía a los delincuentes triunfar en sus asaltos, de ahí que a esto se le llamara “crimen organizado”, llegando a mantenerse el contacto entre los diferentes sindicatos criminales de las ciudades. Se generaba así un microcosmos, una sociedad que operaba al margen de la pública, con

sus propios códigos y leyes, y dirigida indiscutiblemente por la mafia. Esta se encargaba de imponer su ley, y silenciar a quienes no quisieran seguir sus normas, lo que no evitaba la existencia de criminales ajenos a sus sistema, o de las disputas territoriales con otras bandas.

De sus propias leyes derivaban códigos, que permitían la comunicación e interacción con el mundo del hampa. Este lenguaje permitía tener tratos con la mafia a distintos niveles, pues incluía desde los locales vinculados a ellos hasta la forma de efectuar pagos y cobros. Destacamos dos trabajos que remarcan la importancia de los modos mafiosos, siendo el primero una historia de la variante *hard boiled* desde su origen estadounidense hasta la recepción europea, *Del black al noir: el neo-polar* (2004), de López, donde nos lista en la primera página las características esenciales del gánster, y si bien solo menciona estos rasgos, nosotros ampliamos las nociones referidas, gracias a lo que hemos desarrollado sobre el hampa en párrafos anteriores: sus prácticas y negocios, destacando la violencia en ellos, puesto que incluían amenazas, extorsiones, palizas, etcétera; los espacios que frecuentaban, principalmente los negocios que controlaban en los ambientes marginales y bajos fondos; sus vínculos con otros colectivos, basados en el control, como el ejercido sobre las clases dirigentes; y el lenguaje, que incluía otras formas de expresión (como señas, vestimenta, marcas y carteles en los locales, etcétera), además de asentar un lenguaje propio, el argot.

El segundo trabajo, de Díaz Alarcón, también refiere a la conversión francesa de la perspectiva americana, *La novela negra en Francia* (2009), y en él se apunta al abandono de los modos tradicionales de la novela enigma en cuanto al habla, la jerga técnica da paso a un lenguaje violento, lleno de verbos que refieren acción, la violencia es una constante en las conversaciones, pues se incluyen amenazas, insultos, localismos, y expresiones propias del mundo criminal, con el objetivo de transmitir la sensación de una charla real, lejos de las reflexiones filosóficas, científicas y morales del *whodunit*. La autora destaca que con dicho lenguaje, se busca transmitir las experiencias que han vivido criminales y mafiosos, en lugar de centrarse en la transmisión de ideas (DÍAZ ALARCÓN: 2009, p. 60), lo que nos deja un habla más práctica que teórica, que nos permite conocer la vida en la calle, alejándose del tono didáctico para que las conversaciones ganen realismo al tiempo que entretienen. Las formas de la mafia fueron tan interesantes, que a día de hoy sus códigos siguen vigentes en la literatura, además de dar el salto al cine y televisión, constituyendo un modelo activo en nuestra época: *El padrino* (1972) proviene de una novela titulada igual (1969); *Uno de los nuestros* (1990) se inspira en la novela *Wiseguy: Life in a Mafia Family* (1985); *El irlandés* (2019) parte de *I Heard You Paint Houses* (2004); todas ellas refiriendo a gánsteres reales y sus negocios; incluso la televisión ha emitido adaptaciones de la comunidad criminal como la exitosa *Los Soprano* (1999-2007).

Una característica de estas narraciones, es que incluyen el ámbito profesional y el personal, por lo que llegamos a conocer los vínculos afectivos entre los miembros de la mafia, así como la relación con sus familia, lo que lleva en muchas ocasiones a una situación de empatía, donde se pretende despertar la piedad del lector con la idea de que son personajes obligados a ese estilo de vida, aunque no se rebaja la

carga de violencia ni la responsabilidad en sus acciones, puesto que su estilo de vida se mantiene a costa de otros, por medio de asesinatos y extorsiones. Sin entrar en juicios de valor, lo cierto es que se ahonda en la psicología del criminal, no solo en los motivos que le impulsan al crimen, sino también cómo se desarrollan las relaciones con su familia, tanto la que unen vínculos de sangre como la mafia, así como la interacción con otros colectivos.

La cooperación y obediencia con los suyos viola las reglas de S. S. Van Dine y Knox acerca del drama policial, puesto que contemplaban al asesino como un personaje individual, un oponente para el investigador y el lector, por lo que dispusiera de aliados ponía a estos en desventaja, ante la posibilidad de que emergieran nuevos asesinos a medida que la novela avanza. En cambio, y al tratarse de una crónica realista de su época, el *hard boiled* baraja constantemente la interacción con el crimen organizado, por lo que el asesinato siempre se contempla como una obra grupal, una operación de la mafia para defender sus intereses, aunque la sospecha evoluciona hacia dos posibles culpables: el brazo ejecutor, quien llevó a cabo el asesinato, pese a que no obtuviera nada por dicha acción; el dirigente, quien orquestó el crimen para su propio beneficio.

Sobre la persecución del culpable, por tanto, desencadena una espiral creciente de violencia, pues de las pesquisas iniciales irán apareciendo más subalternos que cubrir el delito, y surgirá la confrontación contra todos estos, solucionada al estilo de novela de tipos duros. La violencia, como ya se ha dicho antes, no queda reducida al asesinato, sino que es una constante, algo presente en el día a día, junto con la corrupción institucional. El detective se mueve en una sociedad donde todos mantienen contacto con el crimen, lo que genera frustración, soledad e impotencia, pues todos son conscientes de la situación, de que el gobierno y la mafia operan como uno, que las clases marginales lo seguirán siendo, y que nada cambiará el sistema. La sociedad cobra importancia dado el marco que se ofrece, a diferencia de lo que ocurría en la novela enigma, y el crimen es lo que permite exponer el estado de las cosas a lo largo de aquellas décadas. En el siguiente fragmento se destaca ese cambio de paradigma en la violencia, ahora una herramienta con la efectuar un análisis de la sociedad:

“En estos relatos se plantea un misterio que debe resolverse. Así, la acción se encamina hacia la resolución del problema planteado. Sin embargo, el interés no gira alrededor de un crimen inexplicable, sino en torno a la violencia cotidiana [...] El crimen no es un fenómeno aislado que pueda diseccionarse tranquilamente en un laboratorio, sino una especie de epidemia que permea cada rincón de la tortuosa alma humana.” (GALÁN HERRERA: 2008, p. 66)

Achacar la responsabilidad de la violencia a un único sujeto sería injusto, pues fue el ejercicio colectivo lo que constituyó el asentamiento del crimen en la sociedad. El hampa y la corrupción institucional cooperaron para satisfacer sus vicios y deseos en aquellas ciudades, a costas de la inseguridad ciudadana,

con la proliferación de negocios ilícitos, prácticas abusivas, y otras actitudes que desembocaron en las miserias ya mentadas. El detective y los ciudadanos son, como se comentaron en sus respectivos apartados, víctimas del sistema, pero el criminal también lo es, puesto que el delito se transforma en su modo de subsistir, amen de encontrarse presionado por sus superiores. La alta jerarquía criminal dirige a estos lacayos, y fallar supone el fin, puesto que si no mantienen el sistema se presentan como una amenaza a este. La dicotomía del sicario, quien podía ser víctima o asesino según los caprichos de sus jefes, fue objeto de análisis en la propia novela negra, y de todos los autores de la época analizada, destacamos a Jim Thompson y Donald E. Westlake.

Del primero no podemos resaltar ninguna saga o personaje principal, debido a que presentaba historias autoconclusivas, protagonizadas por diferentes elementos de la jerarquía social, desde ricos dignatarios hasta hijos de prostitutas, lo que le permitía ahondar en la mentalidad criminal desde muy diversas perspectivas. Por ejemplo, en una de sus novelas más famosas, *1280 almas* (1964), la trama expone a un sheriff de un pequeño pueblo sureño, en apariencia tranquilo y respetuoso, el cual no duda en hacer uso de la violencia, la extorsión y cualquier medio ilícito para ser reelegido, aunque tenga que arruinar la vida de su competidor. El tema del agente de la ley corrupto se repite en *El asesino dentro de mí* (1952), donde el pasado del sheriff y su implicación en una sangrienta serie de homicidios perturba su actual moralidad. Soler comenta el estilo de Thompson a partir de esta obra, puesto que nos habla de la salud mental del novelista y cómo, al igual que aquel sheriff, lidiaba contra sí mismo, “Thompson contra Thompson”, lo llama (SOLER: 2011, p. 52), puesto que su peor crítico era él, considerando que, al igual que sus personajes, vivía presa de un destino impuesto.

No es la única perspectiva que abordó Thompson, pues atendió a un amplio elenco de personajes para tratar el estado de su sociedad. Un buen ejemplo de esto se localiza en su novela *El criminal* (1987), donde el delito consiste en la violación y asesinato de una chica por un joven de quince años, pero la obra se centra en la reacción que su acto provoca en la prensa, en el sistema legal o en los ciudadanos, convirtiendo la urbe en testimonio e intérprete de qué supone un delito más entre todos los que se suceden. Nadie se salva de ser retratado en sus novelas, pues a partir del crimen permea en la psicología de los culpables, en los motivos que le llevaron a ello, en la opinión del resto, y en parte se debe a que no limita su análisis en plasmar violencia sin control, sino que busca los motivos que la producen. En *La sangre de los King* (1973) expone la historia de una familia enriquecida con prácticas mafiosas, y cómo los hijos empiezan a matarse entre ellos con tal de heredar la fortuna del padre.

Las rencillas internas chocan con la idea de “crimen organizado”, pero se trataba de una más que cruda realidad, puesto que para medrar en la jerarquía muchos recurrían a la conspiración y el asesinato. Si bien en los ejemplos listados se ha expuesto al criminal que es consciente de su delito, el tema favorito de Thompson fue el del criminal como víctima, y por ello el grueso de su obra se dedica a los llamados

“perdedores”. Son aquellos quienes no tuvieron más remedio que darse al crimen para poder sobrevivir. *Ciudad violenta* (1988) expone un cuadro social donde podemos apreciar las interacciones entre los diferentes grupos, y cómo violencia y corrupción suponen las bases del nuevo orden social, y para ello solo debemos fijarnos en el sobrenombre del protagonista, “Bicho”, lo que supone para la ciudad, solo un nimio despojo más. Un caso de esa misma marginalidad puede encontrarse en *Libertad condicional* (1988), donde un delincuente sale de la cárcel tras un infructuoso atraco al banco, pero ha tenido que pactar con alguien que avalase su condicional, y este personaje le convencerá de participar en un nuevo crimen. La dependencia de las clases más desfavorecidas hacia los poderosos era una más que cruel realidad.

Donald E. Westlake prefirió otro enfoque, pues su producción sí se desarrolló en torno a un protagonista, un personaje recurrente que le permitiera ahondar en los tópicos del *hard boiled* desde la perspectiva del criminal, pero no le bastó con solo uno, y por ello desarrolló dos sagas en las que repetía la misma idea, pero con distinto tono: Parker, en una línea más seria y dura, con robos, atracos y hasta asesinados planificados de forma meticulosa; y Dortmund, de misma profesión pero caracterizado por su mala suerte, cualidad de la que él mismo es consciente, y por ello sus fechorías son pensadas con la idea de que van a fracasar. La mentalidad del tipo duro que se enfrenta a la del fracasado, por lo que se un mismo autor desarrolló dos perspectivas: una más acorde a las tendencias literarias, y otra que intentaba ser más realista.

Parker, quien tendría su primera aparición en *El cazador* (1962), fue ideado como “el mayor hijo de perra” en palabras de su creador, puesto que pretendía rivalizar con la amplia tradición de tipos duros que se había gestado en las últimas décadas. Se nos presenta como un avezado criminal, quien fue traicionado por su propia esposa, la cual le disparó para huir con el botín junto a su compañero, ahora amante de ella. Malherido, finalmente fue atrapado por la policía, y tras salir de prisión, asistimos a su planificada venganza, la cual lleva al cabo al momento en que el sindicato del crimen rechaza su reclamación sobre el dinero de su último golpe. Es en ese momento, cuando Parker inicia su guerra personal contra todos, culminando con el asesinato a sangre fría de su exmujer y su antiguo cómplice, violando así los intereses de la mafia. Por ello, en la siguiente novela, *El hombre que cambió de cara* (1963), se somete a una cirugía para cambiar su rostro y huir del crimen organizado, que será una constante en sus novelas.

Tras aquel relato de venganza personal, y con la amenaza de la mafia siempre a su caza, Westlake hace de Parker un personaje capaz, dotado de un ingenio que le permite planificar sus crímenes, así como de un físico con el que soportar los continuos asaltos, ya sea de los agentes de la ley, compañeros de fechorías o los miembros de la mafia. Sus novelas alternan la violencia típica del *hard boiled* con el oficio del criminal, y debido a la intersección de ambas líneas, Westlake desarrolló una fórmula narrativa con la que estructuraba sus novelas, que se dividían en cuatro partes: en la primera, se nos describían las circunstancias de Parker, mediante las consecuencias de sus últimas aventuras, y de su actual estado, así como de su próximo golpe;

la segunda se centra en cómo urde su plan, y a quiénes reúne para que le ayuden con dicho crimen; la tercera parte narra el desarrollo del golpe, y cómo este se tuerce, a menudo con la traición de alguno de sus colaboradores que intenta deshacerse de Parker, quien es dado por muerto en alguna escena fatal; ya el desenlace, la cuarta parte, revela la manera en que sobrevivió, su venganza contra los traidores, y la huida con el botín.

El tono de las novelas protagonizadas por dicho criminal es duro, pues a la idea del robo (que abarcan distintos objetivos, de bancos a mansiones) se le suma la acción del *hard boiled*, además de las interacciones con el mundo del hampa, ya sea por el intento de Parker de llegar a un acuerdo con el sindicato del crimen, como de los roces y trifulcas que mantiene contra distintos miembros de la mafia. Si el ambiente de Parker es el del crimen organizado, el de Dortmund se centra más en los barrios bajos, y en lugar de reunirse con los profesionales del oficio, coopera con criminales de la estofa más baja, los que han sido tildados de díscolos o inútiles y que, por ello, no han podido ingresar al sindicato del crimen. Por ello, carecen de los medios que sí disponían las grandes familias, y aunque también asistimos a robos a gran escala, siempre queda ese tono de ser ladrones de tercera.

Es el propio Dortmund quien nos recuerda esto, así como su condición, la de un ex-presidiario que ya ha sido encarcelado dos veces, lo que supone que en su tercera condena ya le impondrían la perpetua, y pese al riesgo, decide seguir con sus robos, pues ya es la única manera que conoce de seguir adelante. Ya desde su primera aparición en *La roca caliente* (1970), sabemos el riesgo que corre el personaje, y más aún al ver el elenco que le acompaña en sus fechorías, que cubre una amplia gama: profesionales con ligeras taras (de alcohólicos a mujeriegos), iniciados a la vida delictiva, gente que dispone de ligeros vínculos con la mafia, agentes de la ley venidos a menos, y un amplio etcétera. De hecho, en estas novelas se dedica amplio espacio a que conozcamos a los secundarios, pues las reuniones donde se acuerdan los detalles del crimen siempre transcurren en la trastienda de su bar de confianza, el *O. J. Bar and Grill*, lugar donde pueden relajarse entre tragos al tiempo que refuerzan sus lazos, fórmula propia del género donde los descansos, en lugar de reiterar la magnitud del caso, se aprovechan para la introspección de los personajes y su mundo.

La caracterización del grupo, en resumen, constituye una muestra de “los perdedores”, el colectivo más marginal, pues no gozan del apoyo de ninguna de las instituciones que controlaban la sociedad, y por eso mismo, constituyen un grupo más “simpático” que los de Parker, puesto que no presentan ese ideal del ladrón perfecto, sino que están llenos de defectos, siendo el propio Dortmund un maniático que sufre al tener que improvisar. Se trata de un personaje miserable, sin más remedio que seguir con esos trabajos, y que a pesar de sus limitaciones, lleva a cabo sus planes, al mismo modo que Parker, pero con la salvedad de se precinden de los ajustes de cuentas y traiciones, y en su lugar los giros inesperados se debe más a la inutilidad que a intereses personales. Mientras que Parker siempre conseguía hacerse con su objetivo o, al menos, vengarse, en el caso de Dortmund los éxitos son raros, siempre logra su meta de forma parcial, y

él se contenta con hacerse con un poco de dinero y, especialmente, por no acabar en la cárcel.

Los delincuentes, en definitiva, aparecen como un colectivo u organización, ya sea por medio de las clases marginadas o por el crimen organizado, lo que lleva a otro modo de operar. Ya no tenemos ese asesino individual y dotado, quien entabla una competición intelectual con el detective y el lector, y en su lugar se nos presenta un cuadro realista de la sociedad. En él se incluyen todo el espectro delictivo: desde asesinatos brutales y desalmados, hasta ladrones de poca monta, pasando por usureros, traficantes, asaltadores, y todos ellos vinculados, en mayor o menor medida, con el mundo del hampa, los que dirigían las grandes operaciones, al tiempo que mantenían vínculos con las clases mandatorias. De este modo, la fórmula literaria donde el crimen lo efectúa un sicario, y el verdadero culpable se trata de un cargo (mafioso o gubernamental) permite una crítica social al exponer, por un lado, la vulnerabilidad de los marginados, quienes deben obedecer, y por otra, la impunidad de la que gozaban las clases favorecidas por el sistema.

3. Actualidad del género

Todo el bagaje anterior ha servido para hablar acerca de lo que se define como “novela negra”, desde sus orígenes como novela enigma hasta el cambio de paradigma en el *hard boiled*, y en esas décadas de gestación produjo una estructura sólida, unos personajes arquetípicos y una serie de tópicos en su modo de narrar la historia, que permiten al lector identificar la pertenencia al género por parte de una novela, serie, cómic, videojuego, etcétera. A pesar de haber diferenciado las dos perspectivas, ambas se han mantenido vigentes hasta nuestro tiempo, como se ha demostrado en la ejemplificación en los diferentes modelos, donde se han podido referir casos de época y actuales. Por supuesto, en dichas obras se repiten esos clichés, con la salvedad de añadir elementos de sus respectivas épocas y modas, lo que no resta su respeto hacia la fórmula de la novela negra. La dependencia con respecto a las bases ha supuesto un cese en su evolución, y todas pueden, en mayor o menor medida, vincularse a los rasgos que ya hemos visto.

Sí es cierto, que a partir de 1970 se produce un nuevo cambio de paradigma, donde el género, independientemente de su estilo (novela enigma o negra), pasa a incluir una fuerte crítica social, no se altera la estructura ni los personajes, a excepción de un ejercicio de localización donde se abandonaba la atmósfera norteamericana que ha ocupado la sección anterior. Este cambio, de buscar un origen, se localizaría en Jean-Patrick Manchette, quien prescindió de la ambientación propia del *hard boiled*, y desde sus elementos más característicos, para hablar de los problemas que detectaba en la sociedad francesa, al punto de que la trama detectivesca o criminal pasaba a un segundo plano, y en su lugar se adentra más o bien en el retrato psicológico del protagonista, producto de su tiempo y circunstancias, o bien en el comentario y/o crítica social. La idea era reflejar la situación en las ciudades, con todo lo que eso conllevaba, del mismo modo que los medios trataban la realidad cotidiana, por lo que trataban problemas tales como la corrupción en el gobierno y la delincuencia, pero también otros como la seguridad laboral, la

xenofobia, el nepotismo, etcétera.

Esos temas ya se trataban en la novela realista de detectives, pues el tema del racismo lo pudimos ver en Chester Himes, pero lo que cambia aquí es el enfoque. En lugar de dirigir la atención al caso, y aprovechar la trama delictiva para exponer las miserias de la sociedad, se hace al contrario, pues se narran las problemáticas que padece la urbe, y como consecuencia de dichos males, se da un crimen. Por tanto, el foco no parte del delito, como venía haciendo la novela negra hasta entonces, y en su lugar se prefiere tratar las circunstancias que lo motivan, por lo que se resta importancia a la investigación en pos de comentar la razón del crimen, la crítica se impone al método científico o al conflicto contra el crimen y la corrupción, pilares del *whodunit* y el *hard boiled*, respectivamente. A la variante propuesta por Manchette se le llamó *neo-polar*, término derivado de la palabra francesa para la novela negra, *polar* (contracción libre de *roman policier*), pero la expresión solo refiere a las producciones del territorio franco.

Dado a que la innovación se resume en lo comentado, así como en el cambio de marco y la presencia de diferentes ciudades y países, el resto permanece prácticamente inmutable, por lo que dedicar los siguientes apartados a repetir las conversiones actuales de los arquetipos establecidos se hace innecesario. En su lugar, en vez de analizar las figuras del investigador, la víctima y el asesino, preferimos concluir esta sección ofreciendo un estudio sobre el presente del género. Para ello, se contemplará su concepción actual, una primera idea para entender su estado, para exponer la opinión que los autores guardan sobre la novela negra, así como su relación con la prensa y el público, junto con la labor editorial en cuanto a su difusión y publicidad. En conjunto, lo que se pretende aclarar en dichos apartados es la recepción que han tenido estas novelas, así como el tipo de opinión que genera.

Luego hablaremos de una problemática derivada de esto, pues debido a la masiva difusión que ha experimentado en las últimas décadas, sus límites se han difuminado al punto de que las etiquetas han perdido su significación. Especialmente por parte de la prensa, se alude con una nomenclatura errónea a las diferentes variantes, y este error también se presenta en algunos autores. Si bien la novela negra aludiría solo al *hard boiled*, aceptamos que se emplee como término general para referir al género, pero hablar de novela policíaca cuando el protagonista no trabaja en el cuerpo, o de novela criminal para los ladrones de guante blanco, son algunos de los ejemplos más comunes. Y como ejemplo de una variante reconocible, se expondrá el *nordic noir*, pues aunque no sea el tema de la tesis, su constante mención junto a la novela negra mediterránea indica una relación digna de comentario.

Ya en materia, y sobre la situación actual del género, las declaraciones sobre que “la novela negra goza de gran vitalidad” LANGA, Mar (LANGA: 30/8/2012, *Información.es*), es solo divisar la punta del iceberg, pues al poco que se documente, uno encontrará la información suficiente para afirmar que se trata del género más popular del momento. La implicación de las editoriales (a través de sellos, colecciones, reediciones,

traducciones, etc.), la presencia en otros medios (como la televisión, el cine, el cómic e incluso los videojuegos), el interés del público (manifestado gracias a las redes sociales, los blogs y la asistencia a los eventos relacionados con esta literatura) y de los propios gobiernos (por medio de los organismos culturales, que financian los festivales e iniciativas relacionadas) consigue que se aprecie sin mucha dificultad la omnipresencia del género.

A las ventas se le suman menciones en todos los medios disponibles, y los *mass media* solo han conseguido reiterar más el creciente éxito de estas novelas, cuya proyección ha derivado en múltiples sagas literarias (y aunque se siguen produciendo relatos y novelas independientes, no es la idea general) las cuales han permitido el siguiente paso: su traducción a otros idiomas. Las barreras geográficas se han roto para favorecer la llegada de los nuevos éxitos, independientemente de su origen, y esto ha permitido que países sin una amplia tradición en el género negro puedan acceder tanto a los clásicos como a las publicaciones más actuales.

De aquí surge la existencia de un público internacional, lo que justifica los números que se contemplan en el mercado editorial, así como el creciente interés generalizado. López Jimeno recoge “La novela negra, de larga tradición en el mundo anglosajón, está viviendo en los últimos años un creciente auge en países de la periferia europea, como los escandinavos, o los mediterráneos [...]” (LÓPEZ JIMENO: 2013, p. 313), declaración que permite apreciar el contexto contemporáneo. Además, en la introducción presente en el trabajo *Mujeres en la novela policial: ¿Reafirmación o subversión de patrones patriarcales? Reflexiones sobre la serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett*, realizado por Vijaya Venkataraman, (2010), el cual resume el interés de la crítica hacia esta literatura, la cual empezó siendo considerada un producto mediocre por su carácter popular.

Es entre las páginas 229 y 231 donde se localiza su explicación a este caso, comenzando con una enumeración de los subgéneros de la ficción criminal (distingue “la novela negra, la neopoliciaca y la policial”), a los que responsabiliza de haber diversificado el género de tal modo, que en conexión con otros logró despertar el interés por parte de los críticos y especialistas, que abordaron los méritos de la literatura negra desde muy diversos ángulos. Centra su atención sobre John Cawelti y, más concretamente, en su trabajo *Adventure, Mystery and Romance* (1976), donde justifica el éxito de la literatura marginal, y el ascenso de esta hasta la posición de culto. Partiendo de la distinción entre literatura popular y culta, determina que la primera trata temas y situaciones más mundanos, centrados en la vida diaria y sin mayor trascendencia o desarrollo que plasmar un caso cotidiano, lo cual genera el menosprecio de los críticos, centrados en la segunda, de la que comentan y analizan la complejidad de sus historias y lo profundo de sus personajes.

Pero entonces, ¿por qué el éxito recae sobre lo popular, literatura que la crítica ignora? La sencillez de sus

historias agilizan la lectura y su recepción, lo que permite el acceso a la novela por gran parte de la población lectora, sumando el “boca a boca” a la publicidad editorial, mecanismos que, en el caso de las obras cultas, no se produce con tanta presteza, pues se dirige a un público más concreto, capaz de entender y disfrutar los planteamientos ofrecidos en dichas novelas. Cawelti resume el éxito de lo popular con una mezcla entre “eficacia” (la facilidad de ser leída) y “placer” (el disfrute por medio de la narración y los temas), lo cual permite al autor decir que “cualquier fórmula de la literatura popular reside en la intensificación de una experiencia familiar la creación de un mundo que se vuelve familiar debido a la repetición” (VENKATARAMAN: 2010, p. 229). La reiteración de unos mismos elementos y pautas permiten al lector asociar al género una serie de ideas, que permiten adelantarse a la trama y mejorar el entendimiento de esta.

Se detecta un acercamiento entre ambas percepciones de la literatura, nutriéndose de los elementos de su opuesto, y dando como producto la llamada “literatura experimental”, que combina lo mundano con lo elevado, y que diluye el férreo marcaje que antes defendían las élites intelectuales. También, independientemente del estilo, los *best-sellers* (o éxitos en ventas) incluyen una serie de tópicos que son rápidamente imitados por la literatura de la época. Y de aquí surgen las “modas” y los géneros predominantes. En el caso de la novela negra, por ejemplo, se encuentra diferenciada la moda del *whodunit* (centrada en la metodología de la investigación) y la del *hard boiled* (que contrasta la figura del protagonista con la sociedad en la que se mueve), de la que surgen distintos escritores que repiten sus pautas y clichés, usando este tipo de obra para expresarse y, por supuesto, para intentar el éxito de sus predecesores.

La constancia de dichos elementos, ajenos a la distinción antes explicada, asienta las bases del género y la estética. Cawelti encuentra en dicha repetición el éxito de estas novelas, al proponer una serie de arquetipos que el lector identifica rápidamente por la tradición previa, constituyendo un sistema parecido a las normas del teatro impuestas por Aristóteles. En dicha normativa, se establece el marco que siempre deben seguir las obras y, de un modo semejante, la reiteración de tópicos fomenta la creación de una legislación común. En una novela negra sabemos que siempre va a ocurrir un crimen, perpetrado por un criminal y que genera una investigación, todo esto antes siquiera de avanzar por las primeras páginas. Además, el carácter serial de los protagonistas, la proyección que los autores efectúan sobre estos para confeccionar extensas sagas, hace que se vayan repitiendo las rutinas y pautas de su día a día, en una historia paralela a la ficción criminal y que permite a su público encariñarse con los personajes recurrentes.

Se encuentra un doble interés en la narración simultánea, combinando la esfera pública (la trama central) con la íntima (la vida del personaje), atrayendo a quienes interesan o uno de los dos productos, o ambos. En el caso del género negro, la trama criminal siempre procede en un suceso que altera el orden social, una investigación para encontrar al culpable y una resolución, la cual recupera el *statu quo*, amenazado por el delito inicial. La defensa del orden en las ciudades constituye un modelo a repetir, se ayuda a generar la

situación deseada, en la cual unos mismos elementos comunes ayudan a que el lector interiorice la novela. Acabando con las declaraciones de Cawelti, el autor describe el placer que despierta dicha ayuda, pero la cual debe incorporar rasgos nuevos para que la lectura no agote a su público:

“[...] Según Cawelti, toda literatura popular lleva en sí esta tensión de no poder apartarse demasiado de la fórmula para que el lector reconozca los elementos placenteros que proporcionan el entretenimiento; y tener que revitalizar los estereotipos para que sea novedosa, siempre dentro de los límites impuestos por la fórmula [...]” (VENKATARAMAN: 2010, pp. 230-231)

No es el único que detecta la necesidad de constante renovación, ni tampoco las declaraciones anteriores como la dualidad entre lo popular y lo culto, o la constancia de determinados modelos narrativos. Gianni Ferracuti declaró en su artículo *Il “giallo mediterraneo” come modello narrativo* (2013) ideas semejantes, llamando *romanzi commerciali* a las obras populares y *estetica borghese e moralista* a los intereses de la literatura culta, pero afirmando la cualidad del género negro de aplicar ambos estilos, convirtiéndose en un producto que garantiza ventas al tiempo que permite tratar temas complejos. Hace uso del término *sperimentalismo letterario* para referirse a esta característica, coincidiendo con Cawelti en la expresión.

Incorpora el papel de medios ajenos al literario en la propagación del *noir*: “la rapida diffusione della narrazione televisiva e cinematografica, ora finalmente senza censura, che rischiava di assorbire buona parte del pubblico dei lettori” (FERRACUTI: 2013, p. 41), idea presente en los primeros párrafos de este apartado, y que acrecienta el éxito del género. También comenta la importancia de la innovación en la vitalidad de la ficción criminal, pero, en lugar de centrarse en la esfera cotidiana, comenta su función como instrumento de comentario social: “[...] Nella sostanza, si trattava di rompere i legami con una certa tradizione di realismo sociale (una forma narrativa appesantita da finalità ideologiche o moraliste) [...]” (FERRACUTI: 2013, p. 41), asociándose al comentario periodístico.

La fidelidad histórica se demuestra, según Ferracuti, en el tema de la memoria, la inclusión de eventos importantes que, gracias a los nuevos medios, como la prensa y la televisión, perduran en el imaginario nacional. Ferracuti ejemplifica su declaración con *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, novela que retrata una época convulsa para la sociedad catalana, donde los conflictos entre trabajadores y empresarios generaban un contexto terrorífico para el resto de la población. El mérito de la narrativa recae, precisamente, en lo que el italiano llama “pacto del olvido”, aludiendo a que Mendoza no llega a explicar en profundidad el caso catalán, sino que menciona algunos rasgos de forma somera, reconocibles por aquellos que vivieron la época, y el resto lo desarrolla por medio de los personajes, despertando la nostalgia y empatía del lector que dispone de los mecanismos para comprender lo que esas líneas esconden.

Sobre la oscilación que el género presenta entre la realidad y la ficción podemos deducir, como se decía antes, una vinculación clara con otros géneros tales como el periodístico, el histórico, la novela de viajes, el relato biográfico, por mencionar solo algunos. La editora Anik Lapointe ya avisa sobre esta propiedad del *noir*, definiéndolo como una esponja capaz de imitar las características de otras tradiciones literarias (GONZÁLEZ HARBOUR: 30/1/2016, *El País*), pero muchos cometen el error de considerar que la capacidad inclusiva de la ficción criminal es un producto contemporáneo, cuando se incorporó en una etapa temprana de su producción.

Del *whodunit* primitivo, la propuesta de un crimen lógico a resolver, se ha pasado a un retrato de la sociedad, como bien informa el escritor Miloszewsky, cuya opinión ya se presentó en el listado introductorio acerca de la presente opinión de los autores sobre este género. Él distingue esa primera etapa ociosa, centrada en el ingenio, de las exigencias actuales al género, prestando un mayor interés al trasfondo social (GONZÁLEZ HARBOUR: 30/1/2016, *El País*), el cual permite, como ya decía Ferracuti, conocer estas ciudades de un modo más profundo. La literatura negra de Chandler y Hammett, que parte de una sociedad en crisis, asienta un modelo simple y repetitivo, apareciendo siempre la misma ciudad, con los mismos problemas, y la diferencia que surge con otros autores, como Vázquez Montalbán, radica precisamente en que el entorno no es un esbozo, sino una entidad individual y única.

Galán Herrera efectúa la comparación, atendiendo a los protagonistas, entre el detective bebedor de *whisky* con el devorador de *fideuás* (GALÁN HERRERA: 2008, pp. 71-72), pero la diferencia que nos interesa entre las variantes es, precisamente, el grado de inmersión que la novela permite al lector. Las novelas protagonizadas por Pepe Carvalho solo pueden producirse en la Barcelona preolímpica, aún malherida por la dictadura franquista, y que evoca esa nostalgia solo comprensible para aquellos que vivieron dicha época o, por el contrario, se han interesado en leer acerca de la ciudad y su tiempo. Aquí se vincula el componente histórico y el compromiso con la realidad que ya encontrábamos en las declaraciones de Ferracuti. El germen de la técnica puede localizarse en la urbe norteamericana que usaban los autores del *noir* clásico, proyectando en sus ambientaciones los problemas de su sociedad, indiferente de la localización, y es que aunque sucedan en Nueva York, Chicago o Nueva Jersey (por decir solo algunos casos), en todas ellas se producirán los mismos problemas, las mismas crisis.

Volviendo a Mitoszweski, sus palabras permiten recapitular esa nueva propiedad que se divisa en el género, y es la facultad de poder adentrarnos en la ambientación escogida, lo que permite “conocer mejor otras sociedades, mirar por ese ojo de cerradura y ver lo que sucede en ellas” (GONZÁLEZ HARBOUR: 30/1/2016, *El País*), añadiendo como ejemplos a las sociedades suecas y escandinavas, que ha podido conocer mejor gracias, precisamente, a la literatura negra. Los festivales dedicados al género hacen hincapié en esta facultad, empleándose los eventos para dar a conocer la interpretación que cada país ha hecho del género negro, y por poner un ejemplo, en la edición de Getafe Negro de 2014 se presentaron autores anglosajones,

nórdicos, franceses y españoles (GALINDO: 24/10/2014, *El País*), todos éxitos de ventas y crítica.

El interés por las diferentes culturas surge en respuesta a la globalización, las conexiones que las nuevas tecnologías establecen en los diferentes países, generando un contexto internacional en el que convergen todas las artes y disciplinas, incluida la literatura. De esto nacen dos perspectivas, centrándose la primera en valores universales, presentes en todas las sociedades, y la segunda visión del mundo en reivindicar el carácter único del país y sus gentes. Sobre la primera idea, existen muchas similitudes con las novelas enigmas y las primeras novelas negras, con sus ciudades modelos y sus estructuras básicas, cuyas narraciones son válidas en el presente. La segunda, en cambio, apunta a la interpretación actual del género, una narrativa criminal que apunta a la denuncia social, a ir acompañada con el gentilicio: novela negra francesa, española, nórdica, inglesa, etcétera.

Ambos modelos constituyen las dos principales vertientes de la ficción criminal, heredando la literatura dichas posturas que permiten al autor, mediante una selección de rasgos y elementos afines a los valores expuestos en su relato, componer un discurso acerca de su sociedad y época. La ficción parte de la realidad, y por ello, imita lo que en esta acontece. Es decisión del autor centrarse en los aspectos más generales del mundo o delimitar la trama en un ámbito más nacional. Parte del éxito de la novela negra se encuentra en su capacidad por recoger esta situación, convirtiéndose en una herramienta con la que efectuar un comentario del mundo moderno.

La vitalidad de las novelas negras se localiza en su vínculo con lo nacional, interés que se ha transmitido incluso en el ámbito académico, teniendo como ejemplo *La Gastronomía Portuguesa en Brasil: un circuito de turismo cultural*, tesis realizada en 2008-2009 (referido en LIVEIRA MARTÍNS y ROCHA TEIXEIRA BAPTISTA: 2011, p. 418) en la que se atiende a la producción de una cultura muy específica, dirigiendo el interés a la gastronomía. Del mismo modo, el crimen es una constante universal, pero la moda actual es concretar la ambientación, predominando los valores geográficos, lo cual ha generado términos como la novela negra mediterránea y la nórdica, términos que explicamos en los siguientes apartados, en los cuales también se expondrán con mayor detenimiento las ventas, informaciones que permiten manifestar el éxito de la ficción criminal.

3.1. Autores

Al iniciar la investigación, uno de los primeros obstáculos surge en la concepción del género, pues cada país y sociedad mantiene una interpretación distinta, y esa forma de seleccionar los rasgos emblemáticos en la literatura pasa a los novelistas, quienes pasan a defender y reivindicar dicha forma de ver la ficción criminal, tanto en declaraciones públicas (recogidas en los medios) como por medio de su propia obra. La existencia de varias lecturas distintas para un mismo género complica la concreción en las bases, y más cuando se

trata de una puesta en común como lo es la etiqueta “novela negra mediterránea”.

Estudiar la voz de los autores se convierte en un claro interés, especialmente aquellos quienes constituyen la muestra de estudio. Se incorpora, además, un interés adicional como lo es la perspectiva contemporánea de las bases que definen al género. No podemos caer en la problemática de individuar elementos nacionales y personales de todos los escritores modernos de novela negra, pues el protagonismo recae en aquellos que pertenecen al grupo de naciones vinculadas al Mediterráneo. En este apartado, sin embargo, y con objeto de conocer el estado actual de la literatura a analizar, sí que se reunirán diversas opiniones, intentando con ellas dar lugar a la opinión mayoritaria.

Decir también que la disputa sobre qué es y qué no es novela negra perdura con intensidad, y la mayor actividad y difusión de los medios solo ha conseguido reforzar voces individuales, de autores que defienden su proximidad a un estilo o escuela, o su innovación con respecto al *noir* predecesor, y en la mayoría de casos dichas declaraciones pueden entrar a debate. Un buen resumen del caso se recoge en una noticia de *El País*, que informa sobre la imprecisión de los términos empleados para referir al género, principalmente en el debate sobre su estado, celebrado en el festival de Gijón:

“¿Qué es la novela negra? Los escritores de género policíaco, intriga y misterio tampoco esta vez se pusieron de acuerdo durante la Semana Negra de Gijón. El anual encuentro de escritores policíacos en la ciudad asturiana ha servido para constatar que la etiqueta puede ser pertinente o no -tampoco sobre eso hubo unanimidad-, pero que, en todo caso, es imprecisa. También permitió constatar que las concepciones del género difieren según países y continentes de acuerdo con la específica realidad social. Como ha dicho en Gijón el escritor surafricano James McClure, "los crímenes permiten conocer mejor a cada sociedad".” (CUARTAS: 17/7/2005, *El País*)

Pese a la ausencia de consenso en la mayoría de cuestiones, la llamada “realidad social” es un tema recurrente en el panorama actual, independientemente del país de origen. Con respecto a las novelas que constituyen el origen de la literatura negra, los temas vinculados al contexto geográfico, histórico y social fueron ignorados en pos de otros intereses, como el crimen y la investigación. Las nociones contextuales han sido analizadas en estudios como el de Sánchez Zapatero (2014, pp. 19-20), donde se recoge que, en Europa, se incorporaron los problemas que afectaban al desarrollo del país, como lo era la presencia del crimen organizado, la corrupción política, la crisis económica, las revueltas civiles, entre otros. Se identifican los problemas de mayor presencia en la sociedad, y se vuelven elementos protagónicos que derivan en el crimen (con su futura investigación), justificando la necesidad de un contexto en el desarrollo de la obra.

A partir de análisis como el referido, podemos validar las opiniones de los autores, constituyendo los estudios una fuente de datos que convalidan las declaraciones de los novelistas. En ocasiones, los datos

recopilados desmienten las palabras del novelista, lo que genera un debate sobre si dicha opinión puede considerarse válida, pero cuando coinciden tanto la opinión del novelista como el estudio que evalúa la idea, pasan a conformar una base, a la cual pueden adscribirse voces ajenas (tanto de autores como de estudios). También se produce el caso opuesto, y es que el análisis complementa la opinión del autor, justificando esa voz dentro del panorama literario, como ocurre con la declaración de Vázquez Montalbán, que a su vez cita y complementa el estudio de Galán Herrera (2008, pp. 69-72). El novelista defiende que su modo de entender el género difiere de las bases asentadas, y Herrera aporta las diferencias al resaltar las evidencias.

Partiendo del canon de novela negra instituido por Hammett y Chandler, resume sus rasgos con la marginalidad, la mala vida, la corrupción y la negatividad, mientras que Montalbán añade al molde el humor, la política y la gastronomía. Enumeran a autores españoles como Andreu Martín y Juan Madrid como seguidores del primer modelo, mientras que Eduardo Mendoza se añade al segundo. En relación a las afirmaciones anteriores, la consideración del autor y las autoridades son las que enmarcan e informan acerca del estado del género. Como premisa general, se admite que la novela negra es aquella donde la trama parte de un crimen, al que sigue la investigación para descubrir los motivos tras el suceso inicial.

Si se atiende a la situación presente, el contexto general se resume en que la novela negra se ha fusionado con el comentario social, añadiendo detalles de crónica histórica, dando lugar a una contextualización de la trama en un ambiente realista, inspirado en las sociedades de nuestro tiempo. Dicho planteamiento nace de los comentarios y declaraciones de múltiples autores y especialistas: Cristina Higuera afirma que "una de las principales características de la novela negra es la crítica social" (MEMBA: 16/10/2015, *El Mundo*); Dahl dice "Partimos de un punto de vista muy realista, escribimos pegados a lo que sucede en la sociedad", comentario al que Márkaris concreta "Lo que nos une a los del norte y del sur de Europa es que hacemos novela social con una trama criminal" (MORA: 21/1/2005, *El País*); Rankin atribuye al género la capacidad de "retratar todas las capas de la sociedad" (MORÁN: 5/2/2010, *ABC*); Juan Bolea afirmó "Somos el reflejo de nuestra sociedad" (MEMBA: 16/10/2015, *El Mundo*); Denise Mina y Thomas H. Cook consideran que su labor se aproxima más a la de los periodistas (EL MUNDO: 8/7/2002).

Continuamos con Mina, "que utiliza la novela negra para hacer crítica social" (EL MUNDO: 8/7/2002); "La novela negra me interesó porque era un género vivo, que hablaba de forma directa de los problemas de la gente, de los temas que se discuten en la calle" (PUNZANO SIERRA: 20/9/2004, *El País*), dice Alicia Giménez Bartlett; Mariano Sánchez aporta "Empecé a escribir novela negra porque quería denunciar comportamientos corruptos y abusos de poder que veía cada día" (PUNZANO SIERRA: 20/9/2004, *El País*); Caramasa afirma "Es la novela que más se acerca a la realidad" (MORÁN: 4/2/2013, *ABC*); por último, Elroy considera que su trabajo como novelista se resume en transcribir las imágenes de su tiempo al papel (ELLROY: 20/4/2015, *El País*), todos estos ejemplos parte de una pequeña muestra sobre el panorama.

Todas estas opiniones comparten el interés por la época contemporánea y una mayor dedicación al contexto social, pudiendo resumirse con la declaración de Santiago Álvarez sobre el éxito de la novela negra (CARRASCO: 13/5/2015, *El Mundo*): “se trata de un género contemporáneo sobre temas contemporáneos [...] Creo que nuestra mirada ha regresado, tristemente, a nuestra realidad social y personal de cada día”. Ve en el género una herramienta por medio de la cual comenta los problemas actuales, y así proporciona testimonio o denuncia a la población, que ve en estas obras un reflejo de su situación.

La opinión generalizada ha contribuido al asentamiento de una idea del género, la cual no tiene por qué encajar con la historia de este. En apartados anteriores se ha hablado sobre la confusión del público entre la novela enigma y la novela negra, la cual se extiende por las declaraciones de los autores, existiendo quienes conocen (o explican) la diferencia, y los que recurren a la noción ambigua de “novela negra” para referir al producto. La autora Carmen Riera, por ejemplo, resume la situación al distinguir la novela policíaca, centrada en la búsqueda del asesino, y la negra, que incluye crítica social (JMC: 8/3/2012, *ABC*). Explica también un diferente uso del lenguaje, pues en el primer modelo encuentra un lenguaje técnico (centrado en la investigación) y en el segundo una mayor libertad, pues deja al escritor emplear el lenguaje que le resulte más cómodo para desarrollar la historia.

Sin perder las bases establecidas en sus orígenes, el componente histórico y social se han ido integrando progresivamente, hasta llegar al punto de que no se concibe la novela negra sin esos componentes. El trabajo de Martín Cerezo y Rodríguez Pequeño, “Agatha Christie y la invención de la novela policíaca” (2010), habla de las novelas de “raíz holmesiana” (p. 45) como el referente de la época, donde un detective y su ayudante recurren a todas las ciencias para resolver el crimen, y fue Agatha Christie quien se convirtió en su principal representante. Este y otros trabajos defienden dicho mérito, que convierte a la mayoría de novelistas contemporáneos en seguidores de la premisa mencionada, estableciendo Christie el fin de la llamada Edad de Oro.

A esa premisa se ha ido incorporando diferentes características que se han ido generalizando, debido a la gran capacidad de adaptabilidad presente en la novela negra. Por ello, Silva define al género como “bastardo” (ASTORGA: 20/10/2008), aludiendo a su capacidad de ser popular y al mismo tiempo complejo. Más compleja es la visión de Anik Lapointe (GONZÁLEZ HARBOUR: 11/2/2016), quien alaba al género por su capacidad de adaptación, rasgo que ha notado al ver el modo en que, con el paso de los años, conserva la misma estructura al tiempo que incorpora rasgos presentes en otras literaturas (enumera géneros como histórico, terror, suspense, psicológico, fantasía, etc.), sirviendo de instrumento para contar una amplia cantidad de historias.

Prueba de dicha capacidad la encuentra en que, dentro del mismo género, se encuentren variantes como la

novela de detectives y el *hard boiled* americano, así como la producción de Hitchcock y Highsmith, manteniendo todos la premisa del crimen, pero incorporando elementos y detalles de otros géneros. Gracias a la adaptabilidad, la novela negra presenta una seña de identidad clave, pero convirtiéndose en una excusa con la que retratar diferentes ideas.

Lapointe añade una explicación para el caso de la novela social, considerando que el préstamo de sus características principales refiere a una época concreta: los años 60 y 70. Estima que el motivo de ese interés nace al ser una década llena de cambios políticos y sociales, dándose el cese de múltiples dictaduras militares en Europa, además de otros cambios que supusieron el asentamiento de la sociedad moderna. Se produce, entonces, una síntesis entre la literatura criminal y la social, permitiendo la actualización del género manteniendo la presencia del crimen, al que se incorporan el reflejo de las cuestiones sociales de la época.

El crimen, como afirma Andreu Martín (PUNZANO SIERRA: 20/9/2004, *El País*), es una simple anécdota, una excusa para tratar los temas que interesan al autor, quien acaba dando más importancia a los temas sociales que a la identidad del culpable. Antonio Manzini explica así el éxito del género (REVUELTA: 8/6/2016, *ABC*), sirviendo las novelas negras para retratar una sociedad con la que el lector puede identificarse, mientras que Mohamed Moulsehoul es más claro en cuanto a las posibilidades del género: "Es un género modesto que mira a las cosas a la cara. Este género me permitió -sin traumatizar al lector- narrar el horror terrorista que se vivía en Argelia a causa del auge del integrismo y de la baja moral de nuestros corruptos gobernantes" (PUNZANO SIERRA: 20/9/2004, *El País*), opiniones que refuerzan la concepción del género.

No todos los autores ahondan en la noción de la literatura negra, y muchos asocian ya la novela social al género criminal, atribuyendo este rasgo a los orígenes de la ficción detectivesca. Ya se analizó en el apartado sobre la confusión el modo en que todos los subgéneros quedan opacados ante la idea preconcebida, y muchos autores acuden a la posibilidad ya expuesta de usar el género negro como una excusa para trabajar otros temas. Por medio de las entrevistas realizadas en los medios, puede conocerse la opinión del autor sobre el estado de la literatura, y se da a conocer opiniones más concretas y delimitadas, atendiendo a preguntas que el entrevistador valora como oportunas. Un gran ejemplo de estas son las realizadas por González Harbour para *El País*, donde aprovechó un congreso de literatura internacional para consultar la opinión general de la literatura negra contemporánea, si bien otros diarios, e incluso blogs, reúnen declaraciones de los novelistas.

Existen casos, como el del escritor Alejandro Pedregosa, que al ser entrevistados (MARTÍNEZ BUESO: 2013, *Madreselva*) dejan clara la distinción, a su juicio, sobre el estado de la ficción detectivesca, diferenciando él entre novela-enigma (al estilo de Christie y Doyle), centrada en la resolución del caso en un entorno

cerrado, y lo que él llama novela criminal, la cual incluye los rasgos de la literatura social. En dicha entrevista, la pregunta también distingue dos estilos: negra y policíaca, lo que da a entender un nivel de comprensión al género superior a la media, al evitar el hiperónimo.

Las entrevistas de González Harbour, en cambio, se prestan más a la situación actual del género, realizando preguntas sobre la conexión de lo criminal con lo social, si se ha producido una evolución del género o si permanece en sus bases, y por último, cómo definirían la variante actual. De las realizadas, hemos compilado las opiniones de Bernard Minier, Michel Bussi y Miloszewski, todos novelistas dedicados a la ficción criminal entrevistados para *El País* (GONZÁLEZ HARBOUR: 30/1/2016).

Sobre la conexión con lo social, Miloszewski determina que su estilo es realista, y por tanto social; su intrusión al género nace de su interés para hablar de la sociedad polaca, por lo que el matiz policíaco de sus novelas sirve para transmitir un fuerte comentario social. Minier, por el contrario, mantiene la opinión de Jean-Patrick Manchette ("La novela negra es una literatura de crisis"), considerando que el enfoque no es solo social, y que el género negro es el único que, a día de hoy, permite comentar las diferentes crisis del mundo moderno, ya sean sociales, económicas, políticas, o de cualquier otra índole. Ambas opiniones resumen el caso del género que se ha ido exponiendo a lo largo de este apartado por medio de otros autores citados.

Ante la existencia de una nueva novela negra, la opinión varía, pues algunos defienden la evolución del género mientras que otros refieren una base sólida que, pese a incluir matices, no son suficientes para considerar un subgénero nuevo. Michel Bussi no tiene dudas sobre la innovación del género, asociando la necesidad de consumo del lector con la proliferación de subgéneros e innovaciones, lo cual explica la existencia de etiquetas y concepciones tales como "novela negra", "novela social", "novela de espías", "whodunit", "thriller", a las cuales podemos añadir otras como la novela de detectives, la policíaca, la criminal, entre otras. Habla acerca de que, por el éxito y demanda del género, la mayoría de los autores han decidido amalgamar los diferentes elementos de los subgéneros comentados, y ese producto es el argumento con el que Miloszewski defiende la inexistencia de una evolución, pues al tratarse de una suma de rasgos ya existentes, más que un progreso detecta una adecuación a los gustos contemporáneos, pero manteniendo la base lúdica, que presente un juego ingenioso.

La definición del estado actual no difiere mucho, pues Miloszewski mantiene la idea de añadir complejidad a la base, más concretamente, con la incorporación de elementos de la literatura social. Afirma que, sin salirse de las normas del género, se le exige la presencia de un trasfondo social, el cual debe dar a conocer las distintas comunidades del mundo, sirviendo como una herramienta de viaje, como si se observase esa parcela del mundo a través de un ojo de cerradura. Bussi considera más importante el cambio producido en los personajes, pues el cambio evidente entre los protagonistas de corte detectivesco y heroico se ha

pasado a una predilección por personajes más cotidianos, a menudo antiheroicos, y que disponen de una serie de rasgos con los que, en conjunción con el trasfondo social, permite al lector implicarse en la trama, reconociendo las situaciones que se le presentan.

A partir de todos estos testimonios, la percepción de la novela negra por parte de los autores queda clara. Se mantiene la estructura original: crimen como punto de partida, investigación basada en un procedimiento deductivo, y la resolución del caso. A ese modelo se añaden elementos de otras literaturas, siempre que estas correspondan a los intereses de la premisa criminal, y de todas las influencias, destaca especialmente la literatura social, la cual se ha hermanado a la novela negra de tal modo que ya no se plantea una sin la otra. Recapitulando el caso, la idea de una nueva novela negra no es compartida por todos, si bien la inclusión de la novela social es innegable, lo que no impide la presencia de otros tantos géneros. Como declaró Víctor del Árbol (GELI: 8/1/2016, *El País*), la novela negra es, actualmente, la única con la capacidad de atravesar todos los géneros, permitiendo hablar de cualquier tema nacido del interés humano.

3.2. Prensa y público

Pese a la confusión existente en la nomenclatura del género, la aparición de este en los diferentes medios ha supuesto unas cifras que avalan la vitalidad de la ficción negra, independientemente de la variante a la que se refieran, y prestándose especial atención a las ventas y la asistencia a eventos relacionados con el tema (tales como firmas de libro, ferias editoriales, festivales y jornadas dedicados al género, etc.). Muchos artículos dedican la introducción para comentar la situación actual de la literatura *noir*, avalando el estudio (ya sea una o varias obras, o la situación del género) con las cifras que aportan los diferentes registros.

Las informaciones que se presentan surgen de las diferentes esferas del mundo literario, ya sea el número de lectores y su opinión, la cual se encuentra disponible en redes sociales y blogs; el número de ediciones, reediciones, tiradas y traducciones, todo vinculado al sector editorial; la publicidad y difusión de las novelas, así como los eventos relacionados con ellas y el género, incluyendo lecturas, ferias del libro, conferencias, mesas redondas, festivales literarios, etcétera; las entrevistas y opinión de los autores acerca de sus relatos, así como su opinión acerca del género; y por último, la incorporación de las nuevas tecnologías, ya sean las páginas *web* (los blogs ya comentados, *webs* de periódicos, revistas y similares) como la adaptación de las novelas a otros ámbitos, como el teatro, el cine, los cómics, la televisión, etc. Sirviendo este listado como una pequeña muestra de lo que otros tantos han presentado en sus investigaciones, podemos hacer uso de un texto extraído del trabajo de Sánchez Zapatero sobre la novela negra europea, fragmento en el que hace hincapié en el creciente interés de las últimas décadas:

“[...] De su importancia dan fe su éxito editorial —manifestado tanto en el notable incremento de títulos publicados como en la buena acogida por parte de los lectores— [...] Asimismo, durante los últimos años se ha multiplicado la celebración de festivales, la convocatoria de premios literarios, la creación de colecciones editoriales, la implantación de páginas webs y, en general, el desarrollo de actividades y plataformas de difusión dedicadas a la novela negra [...]” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 10)

Como bien se dice, los lectores han cobrado un papel muy activo en la difusión y recepción de las novelas, produciendo un efecto conocido vulgarmente como “boca a boca”, aunque escritores como Camilleri prefieren usar otras expresiones, decantándose el italiano por “el *tam-tam* del pueblo”. Dicho fenómeno conecta el interés del público directamente con el medio, permitiendo conocer los géneros y novelas de mayor éxito, lo que a su vez concede a la industria de los datos con los que plantean sus estrategias de mercado, las cuales se siguen para asegurar el éxito de ventas.

El estudio del mercado literario se hace público cuando la prensa nos informa de dichos resultados, prestándose a proporcionar una explicación al éxito que el género manifiesta, como la que presta Manrique Sabogal para explicar la vitalidad de la novela negra, quien localiza el interés del público en la capacidad que tiene el género para conectar el pasado con el presente más inmediato: “el género literario que mejor cuenta el presente y conecta más con el público, el que toma certeramente las pulsaciones de la vida en tiempo real, aquel que si mira al pasado lo hace con los pies en el ahora para mostrar las consecuencias” (MANRIQUE SABOGAL: 3/8/2013, *El País*), y de este mismo argumento derivan otros planteamientos, siempre conectando la realidad al género. Alicia Giménez Barlett, escritora de novela negra española, declaró en el III Encuentro de Novela Negra en Barcelona que “Por cada asesinato lúcido y hermoso hay 80.000 broncas domésticas que acaban en muerte” (GINART: 7/2/2008, *El País*), dirigiendo el interés del público a la realidad criminal de la sociedad moderna.

Además de los elementos que suscitan el interés de su público, otro posible análisis del género consiste en estudiar las cifras que maneja el género, ya sea en ejemplares vendidos, ediciones de la novela, o las traducciones de esta. En el artículo *Estupenda novela policíaca mediterránea* (LANGA: 30/8/2012), por ejemplo, se recogen los datos de la novela negra *El verano de los juguetes muertos* (2011), de Tony Hill, la cual ha superado las 120.000, habiéndose exportado y traducido a Dinamarca, Finlandia, Holanda, Turquía y China, a lo que se le suma un proyecto de adaptación televisiva como miniserie. No solo encontramos estas cifras en prensa, pues en ciertos trabajos podemos hallar informaciones numéricas sobre el género, como es el caso de *La novela negra mediterránea en los ámbitos noruego y sueco* (2014), de José María Izquierdo, donde resume la situación del panorama literario norteamericano en materia de novela negra, hablando de las traducciones de Manuel Vázquez Montalbán (autor ya mencionado), del que contabiliza diecisiete traducciones en Escandinavia (p. 18): dos noruegas, dos suecas y trece danesas. Además compila las

referencias de autores extranjeros del género en los diferentes medios noruegos y suecos, mostrando 111 menciones a Manuel Vázquez Montalbán, 388 a Andrea Camilleri, 19 a Jean-Claude Izzo y 13 a Petros Márkaris (p. 23).

La conexión entre la ficción criminal y lo periodístico no se resume en datos, dado que las bases del género surgieron de boletines, anexos y cuadernillos que, acompañando a los diarios, informaban sobre las vidas de los presos condenados a muerte, haciendo cuenta de sus mayores fechorías. Es el caso de *Les Causes Célèbres* (1734-1743), de François Gayot de Pitaval; los *Newgate Calendar* de Londres (1774); y *The life and Death of Jonathan Wild, The Great* (1743), de Henry Fielding. Todos estos casos se han extraído del trabajo de Lara, *El problema del límite en la «narrativa sensacional de suspense»* (2011), más concretamente de la página veintiocho, y fue la necesidad del público por leer más crímenes lo que inspiró a Poe la creación de la considerada primera novela negra: *Los crímenes de la calle Morgue*, en 1841, prácticamente cien años después de que surgieran los ejemplos listados. Al explicar los orígenes del género policíaco, regresaremos a estos casos, pero lo importante aquí es esa relación entre los crímenes reales y la ficción criminal.

De manera simultánea, el asentamiento de los periódicos en el siglo XIX coincide con la proliferación de la literatura por fascículos, en distintos formatos para satisfacer la creciente demanda (folletines, relatos breves, novelas cortas, novelas extensas, etc.). Ambos fenómenos fueron posibles por el desarrollo en la industria de la imprenta, y el asentamiento de los procesos industriales permitió a ciertas clases a disponer de mayores cantidades de tiempo libre, haciéndose necesario nuevas formas de entretenimiento. Diana Cerqueiro aprecia que, junto a los diarios a partir de 1830 comenzaron a presentarse novelas, folletines y prensa amarilla (CERQUEIRO: 2010, p. 1), todo destinado a satisfacer la demanda de ocio de sus lectores. La relación entre el medio informativo y el género negro ha perdurado hasta nuestros días, y no es necesario acudir a los orígenes para encontrar ejemplos de esta conexión.

Coinciden dos novelas que, publicadas en 1966, deben su nacimiento a noticias reales: *El estrangulador de Boston*, escrita por Gerold Frank, y *A sangre fría*, de Truman Capote (LARA: 2011, p. 42). Ambas novelizan una serie de crímenes, tratando la primera los asesinatos de Alberto de Salvo en la ciudad de Boston, ascendiendo a la cifra de trece víctimas, mientras que la segunda compone una historia a partir del asesinato de los Clutter, familia de Holcomb, Kansas, a manos de Richard Eugene Hickock y Perry Edward Smith. Sobre esta última, Ruíz de la Cierva (2010, p. 36) añade más información, dando a conocer la anécdota por la cual, Truman Capote inició *A sangre fría* como una noticia periodística, solicitando al editor del periódico un permiso para viajar a Kansas con el objetivo de documentarse sobre los detalles del asesinato. Como producto de esa investigación, dio lugar a una novela caracterizada por un realismo crudo que presenta rasgos de la narrativa tradicional y la crónica periodista de forma simultánea, dando lugar a una idea de género que el propio Capote llamó “novela de no ficción”.

La relación entre los eventos reales y la literatura no se produce en casos puntuales, sino que se ha asentado como una constante en el género negro. El surgimiento de esta iniciativa será tratado con una mayor profundidad a la hora de constatar la historia de la literatura criminal, pero ahora, atendiendo solo a su conexión con el periodismo, se pueden encontrar diferentes declaraciones que justifican esta idea. “Dentro del panorama de la narrativa actual, la novela negra se ha convertido en un claro reflejo de la sociedad” (EL MUNDO: 10/3/2016), es la conclusión que expone el diario *El Mundo* ante la presencia de elementos, así como de problemas, del mundo moderno en estas novelas

Un ejemplo de la situación se encuentra en la obra de Andrea Camilleri, escritor italiano que aprovecha la novela negra para comentar la situación de su país. Con la serie de su comisario Montalbano, transpone problemas presentes en la sociedad siciliana a la ficticia Vigàta, azotada por la Mafia y la corrupción política, incluso a nivel provincial, y en el diario *El País* encontramos una referencia a *Una voz en la noche* (RODRÍGUEZ RIVERO: 23/4/2016, *El País*), novela de la saga donde se afirma en la reseña “Un suicidio, un asesinato, y los ánimos de los habitantes de Vigàta conspiran para que el habitualmente tranquilo Salvo Montalbano pierda incluso su proverbial apetito”. Como se puede observar, la trama bebe mucho de la histeria social que generan ese tipo de noticias, imitando la reacción que tendría una comunidad frente a un caso de asesinato o suicidio.

Además de esta conexión, la prensa cumple otra función en beneficio de la novela negra, como lo es la promoción y difusión de las novelas actuales y de los autores más populares del género. Estas notificaciones permiten al público conocer el estado de las reediciones, como por ejemplo, el trabajo de la editorial Anagrama para publicar de nuevo las obras de Patricia Highsmith, creadora del *serial killer* Ripley (GALINDO: 29/7/2015, *El País*), aprovechando la ocasión de la noticia para recordar que muchos autores “siguen copiando y copiando” su estilo, caracterizado por la perturbación de la llamada “tranquilidad moral”, amenazada por la constante del crimen. Dicha idea surge de los casos reales donde un mismo asesino repite un procedimiento para alcanzar sus metas, siendo este el *modus operandi* de sus asesinatos.

Enlazando la idea del estilo, sin olvidar la mención a distintas obras ni la crónica de un tiempo, la prensa incorpora a sus noticias notas bibliográficas, aprovechando los datos de la publicación para hablar acerca de los propios autores. Al hablar de Henning Mankell (CEREZO: 5/10/2015, *El País*), el padre del *noir* escandinavo, se habla de los cuarenta millones de ventas que han conseguido sus novelas a nivel global, de su estilo, nacido de una minuciosa observación de la sociedad escandinava y sus problemas, y de las atmósferas y personajes, caracterizados por una vulnerabilidad plena, alejada del modelo europeo, considerado excesivamente idealista por el propio Mankell. Todo esto se presta, junto a sus datos biográficos, para promocionar su obra y vida, acercando su figura al lector.

Cuando se indaga en el caso de Mankell, la prensa justifica su estilo por su demostrado compromiso social,

al que se le suma su trabajo en Mozambique (África), dirigiendo el teatro Nacional Avenido, además de fundar, junto a su editor, la editorial Leopard, dedicada a la publicación y difusión de autores africanos. Se le suman sus colaboraciones con distintos medios para exponer las injusticias presentes en diferentes sociedades europeas, llegando a participar en la iniciativa para romper el bloqueo a Palestina. Por todos estos actos, se da a conocer los orígenes de su narrativa, que presenta una crudeza y detalle que se aleja de la idea utópica que se vende, ensalzando los aspectos positivos a costa de ignorar sus problemas.

Con todo este bagaje histórico, se defiende el compromiso de la prensa con respecto al género, tanto en el estilo narrativo como en la implicación de los escritores con respecto a su sociedad y época. Queda por ver (y demostrar) la función que adopta la prensa con respecto al sector editorial, es decir, a la difusión de los productos y las ventas que estas originan. De este modo, exponen datos como el número de ventas en cuanto a publicaciones y re-ediciones de las novelas; la realización de festivales, ferias literarias, charlas y demás eventos relacionados con el género negro; y la mención y comentario sobre los argumentos e ideas de la ficción criminal, manifestando la opinión del público o la personal.

Por ello, podemos encontrar noticias como “¿Cuáles son los autores que más venden?” (ABC: 10/5/2012) o “La crisis rompe el suelo de la venta de libros bajo unos pocos *best sellers*” (MARTÍN RODRIGO: 25/12/2012), ambos publicados en el diario ABC. La primera informa, por medio de cifras dispuestas por la CEGAL (Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros), sobre las obras más vendidas del 2012, y coronando la lista se encuentra *El enredo de la bolsa y la vida*, con 6.300 ejemplares, novela negra perteneciente a la saga creada por Eduardo Mendoza, cifra seguida por *Los juegos del hambre*, el *best-seller* de Suzanne Collins, con 3.503 ventas, y en tercer lugar *El abuelo que saltó por la ventana y se largó*, 2884 ejemplares vendidos y escrita por Jonas Jonasson. En el segundo artículo prosigue con la estadística, pero abarcando el final del año, y tras observar una peligrosa caída del 20% en las ventas, lo que genera que la obra de Eduardo Mendoza caiga al cuarto puesto con 143.406, siendo superado por *Cincuenta sombras de Grey* (E. L. James) con dos millones de ventas, *Misión olvido* (María Dueñas) con 232.524, y *El invierno del mundo* (Ken Follett) con 161.534 ejemplares. Pese a la caída, el interés por la ficción criminal queda patente.

A la presencia de las novelas negras en estos *top 10* se añaden las menciones a autores y obras individuales, como las que han ido aportándose como ejemplos anteriores, pero ahora se añaden las listas dedicadas a informar sobre las obras más emblemáticas del género a lo largo de los años. Ejemplos de esos listados los encontramos en *El País* con “Un buen puñado de misterios irresistibles” (SAVATER: 5/1/2008), que comenta las innovaciones de dicha literatura a través de obras tales como *El sabueso de Baskerville* (Arthur Conan Doyle), *Arsenio Lupin contra Herlock Sholmes* (Maurice Leblanc), *El asesinato de Rogelio Ackroyd* (Agatha Christie), *El caso Saint-Fiacre* (Georges Simenon) y *Huye rápido, vete lejos* (Fred Vargas).

Todas son importantes muestras, pero no únicas ya que otros periódicos, como *El Mundo*, presentan también sus listados, como el que encontramos en la sección *El escorpión*, de Alejandro Gándara (30/7/2009), donde menciona las siguientes obras (en el mismo orden): *Crímenes imaginarios* (Patricia Highsmith), *Cosecha roja* (Dashiell Hammett), *El sueño eterno* (Raymond Chandler), *El agente confidencial* (Graham Greene), *El agente secreto* (Joseph Conrad), *Las aventuras de Sherlock Holmes* (Arthur Conan Doyle), *Viaje al miedo* (Eric Ambler), *Con las mujeres no hay manera* (Boris Vian), *Muerte en Estambul* (Petros Márkaris), *La verdad sobre el caso Savolta* (Eduardo Mendoza), *Demasiado para Gálvez* (Jorge Martínez Reverte), *Asesinato en el comité central* (Manuel Vázquez Montalbán), *Ritos de muerte* (Alicia Giménez Bartlett), *Perseguidoras* (Clara Usón) y *Días contados* (Juan Madrid).

La divulgación de las novelas atiende al mercado, proporcionando notoriedad a las producciones que han gozado de mayor éxito, reafirmando su importancia. Por tanto, la última relación es meramente informativa, manteniendo un compromiso con las editoriales para anunciar los principales títulos, así como ofertas de lanzamiento o aportando opiniones, juicios y hasta reseñas sobre las publicaciones. A continuación, dos fragmentos de noticias extraídas del país, ejemplificando lo dicho con un enfoque distinto.

En el primero, se avisa del lanzamiento de una colección de novelas negras clásicas por parte de RBA, informando de los autores que recoge y los precios, mientras que en el segundo es un comentario más personal, imitando la opinión de cualquier lector a la hora de decidir entre dos novelas distintas, concluyendo con los rasgos que definen a los protagonistas en dichas obras:

“Buena noticia para los lectores y mejor aún para sus bolsillos. Ya está en la calle la nueva colección de bolsillo Clásicos Novela Negra (RBA), con cinco títulos (entre 7,50 y 9,50 euros ejemplar) muy representativos del género negro estadounidense [...] Jim Thompson, Chester Himes, Margaret Millar, Lawrence Block y Marc Behm recorren todos los matices de la violencia, con furia, a veces con el sarcasmo más descarnado, también desde la ternura o sumergiéndose en los rincones más oscuros de la mente [...]” (MORA: 5/7/2008, *El País*)

“Difícil decisión. ¿Con quién comparto hoy almohada? ¿Con el sensible comisario Brunetti o el vividor Montalbano? ¿Escojo un nuevo caso de la forense Kay Scarpetta o me quedo con la desengañada detective Kinsey Millhone? [...] Detectives torturados, vitalistas, introspectivos, perdedores, aventureros, de todos los puntos del planeta aspiran a atenazar al lector durante unas horas con sus intrigas [...]” (EL PAÍS: 2/4/2009)

Con todo esto se demuestra la importancia de la prensa con respecto a la novela negra, vínculo que beneficia a todas las partes implicadas, pues los medios difunden la producción de dichos autores, y estos

se inspiran de la realidad que se informa por los medios. Sin embargo, y como ya se anunció en el apartado sobre la confusión hacia las referencias, los medios han contribuido también a la divulgación del término “novela policíaca” y “novela negra” como hiperónimos, negando la mayoría de distinciones que existen en el género. Recordar la noticia de Rodríguez Rivero (EL PAÍS: 24/1/2015), quien ya informa de esta situación al comprobar que, en librerías, redes sociales y medios, sigue sin producirse un correcto uso de todas las claves y tipos que abarca la ficción *noir*.

A modo de conclusión, un caso sobre la doble relación, positiva y negativa, de los medios con el género negro, presenta en la noticia sobre la edición sexagésimo quinta del Premio Planeta (EL DIARIO: 16/10/2016), concedido a la novela *Todo esto te daré*, escrita por Dolores Redondo, y en el mismo texto se menciona hasta dos veces la similitud de la obra con el estilo de Agatha Christie, y con ello se ignoran los rasgos de la novela, simplificando su análisis a una mención superficial, donde se hace uso del término “novela negra” e “intriga policial” para definir a la ganadora, pero no se indica el argumento, los personajes o qué caracteriza la obra. Pese a ser merecedora de un galardón, no hay cabida a las innovaciones que la autora incluye a las bases del género, cumpliendo la prensa con su responsabilidad de informar, pero solo de un modo vago y superficial.

3.3. Ventas

La vitalidad del género negro queda registrado en los ejemplares que se venden, en la recepción de las obras, en las distintas ediciones y traducciones de una misma novela, y en la crítica, tanto de los especialistas como del público, pues las nuevas tecnologías permiten recoger la opinión individual y transmitirla por varios canales. A las revistas especializadas y la prensa, los mecanismos tradicionales para poder saber del éxito de una novela, se le incorporan los foros, los *blogs* y las redes sociales, abriendo debates sobre las más clásicas y modernas. El creciente número de festivales, conferencias y actividades culturales también permite conocer los géneros que más popularidad tienen, pudiendo comprobar la asistencia y el interés que suscitan.

En la prensa se siguen registrando los datos de todas estas manifestaciones, permaneciendo como el medio favorito para conocer el mundo literario y la situación del mercado editorial. Tenemos un amplio listado de noticias acerca de la situación descrita, donde se incluyen cifras, fechas, novelas, los cuales se han citado ya algunos en puntos anteriores, por su mayor adecuación a los argumentos defendidos, limitando aquí los que presentan el caso antes descrito. Un ejemplo de ello se localiza en la noticia “La crisis rompe el suelo de la venta de libros bajo unos pocos *best sellers*” (MARTÍN RODRIGO: 25/12/2012, ABC), donde se indica el panorama de las ventas literarias, afectado por la crisis económica, desde 2009 hasta el 2012. En resumen, las ventas decrecen un veinte por ciento del total, pero apuntando la novela negra hacia un crecimiento,

con los 143.406 ejemplares de *El enredo de la bolsa y la vida*, de Eduardo Mendoza, y los 5.632 de *Liquidación final*, de Petros Márkaris.

Los problemas editoriales en el género negro se remontan a sus orígenes como literatura popular. Su carácter puramente ocioso (pues no deja de ser una propuesta lúdica: invitar al lector a resolver un crimen) se ganó de forma temprana el menosprecio de los críticos, lo que derivó a una serie de ataques a una literatura considerada “simple y repetitiva”, pero que fue apreciada por un público que manifestó su gusto por estas tramas. La demanda hizo que se asentaran unas bases sencillas que permitieron componer diversas obras, explotando los límites impuestos, pero con el problema de que la oferta superase la demanda. Por contraste, solo algunas novelas (y sus autores) se consagraron como “clásicos”, sobreviviendo al paso del tiempo, mientras que otras producciones cayeron en el olvido.

No queriendo arriesgar, las editoriales recuperan a esos autores, garantía de ventas, con nuevas ediciones y tiradas. Díez, en *Una edad de oro para la novela policíaca* (2015), lista a Conan Doyle, Christie, Hammett y Chandler como ejemplos de esas novelas inmortales que las editoriales nunca olvidan, pero inmediatamente después, enumera casos como *Prótesis* o *El inocente*, de Andreu Martín y Mario Lacruz, respectivamente, clásicos de la ficción criminal española que no se han reeditado en décadas (p. 59). Prosigue con la producción de Juan Madrid, de quien tres cuartas partes de su obra ya se encuentran descatalogadas, en comparación con Vázquez Montalbán, quien sí goza de reediciones. La misma atención se presta a quienes consiguen el sello de *best-seller*, como Lorenzo Silva, Alicia Giménez Bartlett y Domingo Villar, ejemplos citados en la misma página, y de quienes se reeditan sus obras.

La supervivencia del género se encuentra en estos dos extremos, una atención constante o el más cruel olvido. El festival BCNegra logró recoger y simplificar la participación de las editoriales en la literatura policíaca por medio de dos declaraciones. La primera, de Anik Lapointe, afirma que "Ahora, la novela negra se publica tanto en sellos especializados, como en colecciones de literatura general: no hay discriminación. Hemos pasado de que lo raro fuera publicar novela negra a que lo raro sea no publicarla", apuntando a una mayor atención al género negro, pero Galindo, el propio periodista que redactó la noticia en la que se encuentran ambas declaraciones, añade “El género negro ha contado siempre con el lastre, azuzado por ciertas prácticas editoriales que no han ayudado, de ser un mero entretenimiento, un hermano pequeño de otros géneros literarios de más fuste” (GALINDO: 30/1/2015, *El País*). Regresando a Díez, este compila el éxito de la ficción criminal atendiendo a sus dos principales variantes, la novela problema y la negra, pero incorporando las variantes surgidas en la actualidad:

“[...] ¿Cuáles pueden ser las razones? La primera, indudable, es la producción actual, cuantiosa y de calidad. Que ya no se limita a los países anglosajones, donde el género tuvo sus dos orígenes claros: en Inglaterra con la novela detectivesca, la novela-problema, con Arthur Conan Doyle primero y

Agatha Christie o Dorothy L. Sayers después; y en Estados Unidos con la novela negra, de la mano originalmente de Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Hoy países como Francia, Italia y Suecia compiten en protagonismo y calidad, al igual que poco a poco España.” (DÍEZ: 2015, p. 58)

La competencia podría generar una serie de disputas que entorpecerían la evolución del género, pero no ha sido el caso. Cada país ha adaptado los pilares de lo policíaco a sus intereses, historia y cultura, dando lugar a diferentes perspectivas con las que ahondar en la propuesta literaria. Naciendo de una premisa social, se entiende que la inspiración nazca de la situación histórica de estas urbes, afectando la sensibilidad de las diferentes vivencias en el planteamiento y resolución de la investigación. Los diferentes enfoques a un mismo problema, el crimen, han dado lugar a un aprecio por las diferencias, y lo que produce un país es apreciado por otros. Los festivales han ayudado a exponer esta situación, siendo visible el ahora carácter internacional de la novela negra con la asistencia de autores a países más allá del suyo, como es el ejemplo de Henning Mankell y Stieg Larsson en BCNegra (GALINDO: 30/1/2015, *El País*).

Prueba del reconocimiento que ha ganado la literatura policial se encuentra en los premios y certámenes patrocinados por los festivales (que a su vez son amparados con gobiernos, editoriales y asociaciones vinculadas a la cultura) y que dan a conocer obra y autor, siendo el caso del Premio Pepe Carvalho de 2007, concedido al nórdico Mankell (GALINDO: 30/1/2015, *El País*). Las traducciones también constituyen una prueba de la aceptación a la literatura extranjera, queriendo adaptar las editoriales el éxito que estas han tenido en los límites de su patria, y aunque se repita el problema visto anteriormente de editar solo las novelas que sean garantía de éxito, se amplía el catálogo literario, dotando al género de un carácter internacional. Camilla Läckberg (autora de novela negra sueca) manifiesta su sorpresa al ver su obra traducida a treinta y siete idiomas y vendida en cincuenta países (SOSA TROYA: 8/11/2013, *El País*), manifestando el caso de que una misma obra pueda ser adaptada para diferentes países.

Recapitulando el panorama acerca de la difusión y recepción de esta literatura, el concejal de Cultura Jaime Ciurana afirma que “La continuidad de BCNegra está asegurada: cada vez tiene más relieve y más implicación ciudadana; contamos con la complicidad de editoriales y bibliotecas” (MORA: 19/1/2013, *El País*), ayudando que en una simple declaración se aprecie la relación entre editoriales y los festivales. A esto sumamos el testimonio de Arias Cañete, ministro de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, sobre el género, cuyas lecturas favoritas son las novelas de Andrea Camilleri y Donna Leon (GRAU: 12/8/2013, *ABC*), autores extranjeros que han llegado a España gracias al interés por las ventas y la ayuda de las traducciones. Esta situación no es nueva, pues en el caso francés encontramos la *Série Noire* de la editorial Gallimard, fundada en 1945, la cual llevó las obras de Hammett y Chandler (los padres del *hard boiled* estadounidense) a sus lectores; y por su setenta aniversario fue conmemorado con amplios festivales y homenajes en su patria, reconociéndose como “la colección viva de novela policíaca más antigua del continente” (RODRÍGUEZ RIVERO: 28/3/2015, *El País*), poseyendo 2.800 títulos publicados para atestiguar su labor.

El caso de Gallimard no es la única prueba de que los clásicos perduran, pues de Sherlock Holmes tenemos que “sus novelas siguen reeditándose, leyéndose y estudiándose no sólo como modelo de los *whodunnit* de la edad de oro de la novela policíaca clásica y de la pirotecnia deductiva de sus grandes protagonistas, sino como ejemplo de “personaje redondo” [...]” (RODRÍGUEZ RIVERO: 3/7/2015, *El País*), interés que escapa las fronteras de su país originario, Reino Unido, para convertirse en un referente internacional. Joan Proubasta, lector acérrimo de la saga literaria, donó ciento setenta y dos cajas de materiales “holmesianos”, compilados durante más de cincuenta años, a la Biblioteca Pública Arús (MORA: 22/1/2012, *El País*), aprovechándose BCNegra para mostrarla al público. El haber podido acumular durante tanto tiempo elementos vinculados al personaje, y el volumen de la colección donada, constituyen una muestra más de la vitalidad del género.

La nación que ha llevado esto a mayor magnitud es Francia, no solo por ser donde nació la ya mencionada editorial Gallimard, sino porque alberga el mayor número de festivales dedicados al género negro en Europa, así como el *Quais du Polar*, el evento que dispone de mayores presupuestos y apoyo institucional, instituyéndose como el más ambicioso. Un 25% de las ventas en el sector literario son de novela negra, y todas las editoriales disponen de una colección (o sello) dedicada al género (GALINDO: 28/11/2013, *El País*), al que se suma la labor traductora, que permite la llegada de títulos adscritos a las diferentes variantes del género, siendo ejemplos Víctor del Árbol y Carlos Salem, españoles cuya producción ya se encuentra adaptada a la lengua francesa (GALINDO: 28/11/2013, *El País*), siendo el primero, además, ganador del *Prix du polar Européen* de 2012, uno de los muchos premios concedidos en el país como mérito dentro del género.

Se han difuminado los límites geográficos, y de ser un género marginal y menospreciado por su carácter ocioso, a constituirse como la ficción más seguida y publicada. El papel de las editoriales ha permitido la llegada de un flujo constante de obras, tanto al nivel local como internacional, acompañado con eventos destinados a la promoción de la cultura *noir*, impartidos por escritores, especialistas del género y personas vinculadas a las profesiones que abarca el género (policías, fiscales, abogados, criminólogos, etc.). Una opinión generalizada es su éxito nace precisamente de la relación que tiene el género con la actualidad, vinculando temas presentes, la importancia de las urbes y los mecanismos legales que responden al crimen.

Pero la vivencia a generado también la opinión opuesta, afirmando Minier que “El peligro es que demasiado polar mate al polar” (GALINDO: 28/11/2013, *El País*), saturando la demanda al sobre-explotar el género con historias muy similares. Esta situación se dio en el pasado, cuando la crítica aludió a que era un género sencillo aludiendo a esa reiteración de unas tramas y estructuras idénticas. Pese a este riesgo, el panorama es el que antes se ha expuesto, una producción exagerada independientemente de la procedencia, hablando autores como Thilliez y Truc de un “éxito mundial” (GALINDO: 28/11/2013, *El País*), siendo solo

una de las muchas declaraciones de esta situación. En conclusión, el género negro se encuentra en un punto álgido, constituyéndose como un tema *mainstream* (GALINDO: 30/1/2015, *El País*), un elemento popular y reiterativo en la sociedad contemporánea.

3.4. Confusión

La mayoría de países disponen de unos criterios mínimos para diferenciar la novela problema de la variante negra, encontrando en ellas diferencias elementales que permiten distinguir la pertenencia de una obra a una u otra tradición. No obstante, la capacidad de reconocer los elementos esenciales no es igual en todos los países, y en estos se presentan una diferente cantidad de variantes, predominando unos estilos sobre otros, lo que origina una tradición donde proliferan las variaciones con mayor público. Como se veía en el punto anterior, cada cultura dispone de su propia terminología con la que perfilar la interpretación que dan al género.

En los textos proporcionados por Valles Calatrava (1991) y la BNE (2014) se presentaban listados con los términos más usados a la hora de referir a las variantes nacionales, y teniendo que aludir a los gustos geográficos, se aprecia que en Inglaterra predomina el policíaco clásico, mientras que en Estados Unidos hay mayor presencia de los subgéneros centrados en la acción (como el *hard boiled*, el *crook story* o las novelas de persecución), y en Japón se prefieren novelas policíacas de corte histórico o social.

Dichos gustos desaparecen ante el hiperónimo, el término que engloba todas las variantes por medio del prisma nacional, como informa el trabajo de Sánchez Zapatero (2014), y en lugar de centrar la atención en las variantes de mayor éxito, la gente solo se centra en el origen de la novela. Por ello, tenemos *giallo*, *polar* y *kriminalroman* para referir obras italianas, francesas y alemanas, pero convirtiéndose en términos que no aportan informaciones acerca de la variante, a diferencia de lo policíaco frente a lo *noir*.

Indagando en la tradición de cada país, puede encontrarse una preferencia temática, la cual encaja en alguno de los subgéneros, lo que da lugar a la actualización de muchos de dichos géneros para explotar nuevos conceptos. Sin embargo, se produce una falta de concreción, puesto que antes que aplicar los criterios temáticos o estructurales, impera el geográfico, debido a que en los medios se prefiere las alusiones al país de origen. Dada esta situación, tanto en prensa como en televisión el caso más reiterado es referirse al género, de un modo prácticamente global, con el término “novela negra”, acompañado en ocasiones del gentilicio.

Se asienta un problema de indeterminación, donde el público lector no conoce las diferencias presentes en el género negro, ni mucho menos la historia que ha motivado sus variantes. En su lugar, todo pasa a entrar dentro de una misma expresión, desdibujando cualquier rasgo distintivo para dejar solamente los límites

básicos del género criminal. Por supuesto, esto afecta a la variante mediterránea, quedando sus rasgos característicos eclipsados ante el modelo general, y ocurre lo mismo con todas las vertientes de la ficción *noir*. El estudio de la problemática se hace necesario para comprender su alcance, y tras buscar en los medios dónde se originó este asunto, finalmente se encuentran los inicios de dicha situación en Inglaterra, y más concretamente, en el caso de Agatha Christie.

La escritora, cuya actividad literaria se desarrolló a mediados del siglo XX (viviendo del 1890 al 1976), coincidió con el surgimiento de la novela negra estadounidense, a manos de autores como Hammett y Chandler, pero que no podría ser más distinta a la producción de Christie. Ella suele aparecer en los listados de autores más clásicos, equiparando su estilo al de Poe y Conan Doyle, ambos autores del XIX, existiendo una franja temporal superior a los cincuenta años. Que esta condición se ignore a la hora de elaborar los listados, apunta a que el estilo de Christie recoge elementos de corte más tradicional, que facilitan su pertenencia al grupo clásico antes que a la estética negra.

Prueba de esta adscripción se encuentra en una de las entradas del blog escrito por Alfonso Salazar (SALAZAR: 22/7/2008), en donde confronta el bloque conformado por Poe, Doyle y Christie contra Hammett, Hymer y Chandler, aportando la opinión de este último sobre el género negro: “Decía Chandler que el tránsito de la novela policíaca tradicional a la novela negra ocurre cuando el crimen se aleja de los jarrones venecianos [...] y es arrojado al callejón de mala muerte de las grandes ciudades. Eso fue así durante años del siglo XX”. Así, el norteamericano opina que el distanciamiento nace del interés por aportar una mayor dosis de realismo al género, pasando del juego deductivo a la crónica social, de los llamados “cadáveres exquisitos” a muertos con todo lujo de detalles escatológicos.

Existe una clara diferencia entre los elementos que definen cada una de estas vertientes, las cuales deberían imponerse sobre la distinción geográfica, pues con este solo podemos englobar las obras según su país de origen, pero por la temática o los rasgos emblemáticos podemos distinguir esa literatura de cualquier otro género. Y sin embargo, esta no se da, y es que entrando ya al problema que ha traído Agatha Christie, debemos señalar que la culpa no recae sobre ella, sino sobre la Asociación de Escritores del Crimen, cuyas siglas en inglés son CWA. La institución, que como su propio nombre indica, trabaja el género policíaco, decidió realizar en su sexagésimo aniversario una encuesta para encontrar la mejor novela del género negro.

Habiendo aclarado ya en los primeros párrafos de este punto la distinción universal entre “policíaco” y “negro”, existiendo una clarísima diferencia reconocible por todos, podemos entrar ahora en el problema. El premio a la mejor novela negra fue para Agatha Christie, y aunque por los avisos que se han ido haciendo no suponen ninguna sorpresa, sí que pueden verse ciertas declaraciones interesantes en la publicaciones que trataron la noticia. La novela *El asesinato de Roger Ackroyd* fue la ganadora, y sorprende que, en lugar

de tratar esta como una novela policíaca, un *thriller*, una novela-enigma o problema, o incluso simplemente una novela de investigación criminal, en los textos se refieren a la obra como novela negra.

La noticia fue recogida en los medios hispanos por los diarios *ABC* y *El País*, apareciendo Christie como la “reina del suspense y el género policíaco” (*ABC*: 7/11/2013 y *ABC*: 15/8/2014; *EL PAÍS*: 7/11/2013), pese a que en la misma crónica se reitera que es una encuesta sobre novela negra. En el listado de las obras que aspiraban al título se encuentran otra de Christie (*Asesinato en el Orient Express*); *El sabueso de los Baskerville*, de Sir Arthur Conan Doyle (también novela policíaca clásica); *La piedra lunar* de Wilkie Collins; *The nine tailors*, de Dorothy L. Sayers, estos dos últimos de nacionalidad inglesa; y para acabar la lista dos novelas de Raymond Chandler, *El sueño eterno* y *El largo adiós*. Recordar que este autor en concreto afirmó que la novela que él hacía surgía de querer renovar la literatura policíaca clásica, estética a la que se adscribía Christie.

El problema radica en que dicha oposición parece ignorarse, y en palabras de Alison Joseph, la presidenta de la asociación, el título se concedió a Christie por sus personajes, su conocimiento del lugar y sus novelas perfectamente estructuradas, lo que la convierte en “simplemente la mejor” (*EL PAÍS*: 7/11/2013), afirmación que no permite ignorar el hecho de que las novelas de la inglesa poco, o nada, tienen que ver con el *hard boiled* norteamericano, que hace uso de otros recursos para desarrollar sus tramas.

Acudiendo al contexto histórico y la nomenclatura, encontramos en el trabajo de Sánchez Zapatero y Martín Escribà (2011-2012) un resumen del surgimiento de la estética *noir*, cuyos orígenes localizan en la década de 1930, por medio de las revistas *pulp*, que publicaban relatos de Hammett y Chandler. En un primer momento, se la llamó “novela de misterio realista”, y la necesidad del nombre vino “para diferenciarse de la tradición policíaca de Arthur Conan Doyle o Agatha Christie” (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, p. 45), dado que en los *pulp* predominaba la acción, con un estilo muy directo. Con todo esto, queda demostrado que la novela negra existe sin que Agatha Christie tenga cabida en el grupo de sus autores más consagrados, pues estos partieron de unos intereses muy alejados de los de la inglesa, que prefirió escribir dentro de los cánones ya asentados por sus predecesores.

Pero entonces, ¿por qué se insiste en vincular a Agatha Christie con la novela negra? Eso solo provoca confusión en el público lector, que asocia a la literatura británica y el policíaco clásico con las novelas de corte más crudo y social instauradas por los norteamericanos. Y dicho problema se ha ido asentando con el paso de los años, y las menciones al género incluidas en la prensa. En 2016, *El Mundo* realizó una serie de entrevistas a varios autores del género policíaco, y en la que ocupó Ian Rankin, escocés creador del inspector John Rebus, surgió una pregunta interesante: “¿No hemos metido en el mismo saco la novela negra y la novela detectivesca?”, a lo que él respondió “En el mundo anglosajón no hay diferencia entre una y otra. No es como aquí, en Francia y en otros sitios” (*MEMBA*: 5/10/2016, *El Mundo*). La falta de

concreción, por tanto, se localiza solo en Inglaterra, costumbre que ha traspasado los límites nacionales hasta constituir el caso global.

Los especialistas en el género hacen uso de los términos correctos para delimitar y separar los matices del género, con la excepción de los ingleses, y por ello en las entrevistas y trabajos de investigación podemos encontrar menciones al estilo clásico y al moderno, lo policíaco frente al negro, y perfilan los rasgos para constituir un texto donde podamos informarnos de la historia y características de esta literatura, sirviendo para este fin cualquiera de los trabajos que se han ido citando antes. Sin embargo, por parte del gran público se extiende esta ausencia de criterio, aludiendo al término “novela negra” como expresión absoluta para referirse a cualquier manifestación de la ficción criminal, independientemente de sus rasgos o del tipo de trama que presenta. A continuación, un fragmento de la noticia “La novela negra del verano”, publicada en *El País* por Manrique Sabogal, y deparando en el título ya observamos el problema de la generalización. En el texto, encontramos:

“Es verdad que ese duelo entre el bien y el mal, de escudriñar y desvelar los misterios de la maldad, está en la literatura de toda la vida, pero es el desarrollo del género negro con autores como Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Raymond Chandler o Dashiell Hammett quienes logran crear una galaxia autónoma con sus propias reglas, físicas, químicas y emocionales con un fulgor apabullante en el universo literario. Y cada vez con más brillo y enorme poder de atracción sobre el público.”
(MANRIQUE SABOGAL: 3/8/2013, *El País*)

A pesar de que se aluda a que cada uno de los autores listados compuso su propia interpretación del género, con reglas y elementos nacidos de su imaginación, todos se incluyen en la misma realidad: “género negro”. No hay distinción ni diferencia alguna entre ellos, y pese a que ya se ha hablado de la distinción que el propio Chandler hizo de su obra con respecto a la de Christie, en la cita se les incluye en el mismo grupo. Para demostrar el problema, hemos recurrido a múltiples artículos y noticias que aluden a la confusión, incluso aquellos que caen en el error de referir novelas de distinta tradición dentro del mismo grupo. En *El País* hallamos una cita, que permite resumir perfectamente el problema de la nomenclatura en el plano editorial, y cómo de este se transmite a otros medios (como la propia prensa), produciendo la situación que constituye el problema a tratar:

“[...] Sin embargo, hoy podemos afinar más, porque basta la observación empírica —librerías, redes sociales, presencia en los medios— para comprobar que, dentro de la categoría “novela”, destaca un subgénero claramente hegemónico: el que antes se generalizaba como “policíaco” o de detectives y hoy abarca una sintomática variedad de modalidades a las que se tiende a calificar, con escasa propiedad, de novelas “negras” [...]” (RODRÍGUEZ RIVERO: 24/1/2015, *El País*)

El empleo de ese hiperónimo manifiesta el problema, y es que la interpretación anglosajona del género se ha extendido al ámbito internacional, imponiéndose por ser la solución más sencilla, lo que permite hablar del tema sin ahondar en sus peculiaridades, partiendo de la base común de toda historia de detectives: un caso y su investigación. Aunque no pueda desmentirse ese universal, existen muchas interpretaciones del género que fuerzan los límites, y poco tienen que ver unas con otras, ideas que como ya se va viendo, se prescinden la interpretación inglesa del género. Al “género negro” se incorporan juegos de deducción, metodología criminal, crónicas de casos reales, tramas criminales, novela social, ciencia ficción criminal, novelas de suspense y aventura, e incluso casos tan rebuscados como investigación paranormal o mágica, por lo que los límites son tan amplios que lo criminal puede incorporarse a cualquier género y premisa.

La permeabilidad del género negro ha sido objeto de debate, intentando constituir la definición de una novela negra canónica al tiempo que se profundiza en la innovación u originalidad de las variantes con respecto a los modelos originales, produciéndose el desacuerdo por la distinta interpretación que cada país, autor, crítico o investigador realiza sobre el surgimiento del género (o sus variantes) y las reglas que debe cumplir para considerarse adscrito a la tradición literaria. Prueba de dicha situación se localiza en trabajos la tesis presentada en la Universidad de Sevilla en el 2011, realizada por Jafel Israel Lara, titulada *El problema del límite en la «narrativa sensacional de suspense»*. El caso de *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudad pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*, donde analiza las novelas listadas para evaluar la implicación de estas en la literatura de suspense, exponiendo sus tramas y los géneros que desarrollan, entre los cuales se encuentra la novela negra.

Del carácter híbrido deriva lo que se podría estimar como una contaminación, pues la premisa de lo criminal supone una estructura tan básica que tiene cabida en cualquier premisa, lo que lleva a la confusión de qué elementos constituyen la trama, si lo que identificamos como género negro o lo que deriva de otros géneros. Regresando al trabajo de Sánchez Zapatero y Martín Escribà, “La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria” (2012-2013), ambos autores mencionan la mezcla del género criminal con otros, como la novela histórica o la ciencia-ficción, y que de esas mezclas ha surgido la indefinición de la “novela negra” (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, p. 45). El problema consiste en que, partiendo de una novela, encontramos dificultades en establecer los límites de aquello que conforma la novela negra, y del resto de matices que alberga, tales como el marco histórico o la trama urbana, lo cual supone la duda generalizada de si el producto final es una novela policíaca, una novela histórica de corte criminal, o novela social con tintes criminales.

Por tanto, la contaminación del género, dado lo ambiguo de sus límites, y la falta de concreción que han aportado los ingleses, ha derivado a la problemática actual, donde perdura el problema expuesto al principio, donde gran parte del público no percibe diferencia alguna entre las novelas enigmas y las negras. La editora Anik Lapointe, sin embargo, opina que es preferible utilizar el término “dúctil” antes que

“confuso”, añadiendo que las bases estructurales del género son lo suficientemente definidas y flexibles como para soportar la suma de elementos procedentes de otros géneros, sin que esto amenace la identidad de la novela negra (GONZÁLEZ HARBOUR: 30/1/2016, *El País*), rasgo que no se le niega al género, pero sin poder olvidar la confusión de la que hablábamos.

Todo lector conoce la premisa de una novela negra: sucede un crimen del que deriva la investigación, pero la confusión se presenta una vez pasada aquella idea básica. Y es que, pese a que la diferencia sea clara, las disputas inician con la oposición “novela enigma-novela negra”, donde la primera se enfoca en el procedimiento deductivo, y la segunda en el contexto del crimen (época y lugar). Estudiosos, críticos y autores comprenden esa distinción, pero como ya se ha explicado antes, no se da ni en la población lectora ni en los medios.

Indagando en esa premisa, encontramos situaciones como la que se presenta en el artículo *Estupenda novela policíaca mediterránea* (LANGA: 30/8/2012), donde al acudir a las novelas del catalán Toni Hill, se indica que “distan tanto de las asépticas novelas inglesas de mayordomos y jarrones venecianos, como de los actuales productos nórdicos de nieve omnipresente, y personajes al borde del alcoholismo, con problemas psicológicos, obsesiones religiosas, y dificultades comunicativas”. Al distanciarse de los modelos ingleses, sería novela negra, pero en el título se usa “novela policíaca”, lo que recalca la problemática de la situación, que ya no depende de oponer el canon inglés o el estadounidense, sino con las innovaciones y la actualización del propio género. Si ya supone un problema etiquetar las primeras novelas, en las actuales la confusión es mucho mayor.

Y por ello, esta tesis intenta profundizar en la noción del género, buscando si la etiqueta “novela negra mediterránea” puede imponerse con la misma fuerza que gozan el policíaco clásico o el negro americano, o si por el contrario su situación depende enteramente del canon previo. Por lo recogido en este punto, podría parecer que la respuesta es clara, pero nos hemos guardado las declaraciones de Manuel Vázquez Montalbán, recogidas en la revista *Quimera* en 1988 (y recogidas en GALÁN HERRERA: 2008, p. 69), donde empezaba declarando “Yo siempre he defendido que no estaba haciendo novela negra, la novela negra es otra cosa. Andreu Martín hace novela negra, Juan Madrid en parte hace novela negra. Yo creo que la hago más que Mendoza”, y solo con esto ya distingue un estilo más conservador (a imitación de Hammett y Chandler) o los que se alejaban de estas nociones, como Mendoza y él.

Su comentario avanza con la introducción del papel de la crítica en el análisis de la literatura, indicando su molestia por la necesidad de etiquetar, pero por los mismos motivos que se indicaron al inicio de esta confusión: la pereza respecto a la nomenclatura a utilizar eclipsa los rasgos emblemáticos del género literario, homogeneizando innecesariamente las distintas novelas. Detecta en la dualidad “policial/negra” una amenaza que puede derivar en el estancamiento de la literatura, imitando modelos ya anticuados, y el

tiempo le ha dado la razón, como se veía en ese intento de equiparar a Christie con Chandler. La necesidad de que la literatura evolucione viene de la capacidad para influenciarse de los géneros que la componen, y aunque pueda señalarse en la novela los elementos que constituyen su canon, así como los préstamos sacados de otros géneros, esto no supone deshonra alguna para la novela, y alude a la virtud de superar las convenciones en pos de una literatura nueva, con las siguientes palabras:

“[...] no es por una cuestión de nobleza; a mí me irrita mucho la pereza crítica y las actitudes preconcebidas, y aquí en cuanto pueden clasificar y decir "bueno, esto es novela negra, esto es novela policial" entonces ya hay una manera de tratar ese libro [...] Poco a poco se va demostrando que toda composición literaria es una convención y ahí reside el mérito de la convención, pues además ese género se parece a otro género [...]” (GALÁN HERRERA: 2008, p. 69)

Continúa analizando los rasgos de Pepe Carvalho, el detective inventado por Vázquez Montalbán con los cánones impuestos por Chandler y Hammett, indagando en las diferencias más obvias (GALÁN HERRERA: 2008, pp. 71-72). En primer lugar, reitera la idea de que en España sí hay autores que adoptan los modos del *noir* estadounidense, como Juan Madrid y Andreu Martín, pero que poco tienen que ver las novelas de estos con las del autor catalán, pese a partir de la base común del género, donde el crimen y su investigación siguen siendo el motivo de la trama. El contexto histórico retrata sociedades en crisis que motivan el carácter del personaje, pero ante el protagonista de la novela negra, malvividor que frecuenta tugurios en los que consumir whisky con el que aislarse de la sociedad en la que vive y repudia, Montalbán presenta un personaje vitalista, que sustituye el alcohol por platos típicos de su cultura, convirtiéndolo en lo que llamamos un auténtico *gourmet*, con presencia de platos típicos como la *fideuá* de mariscos.

La presencia del componente gastronómico sirve, junto a otros elementos, para concretar el marco y ayudar en el perfil de los personajes. Como ya se ha dicho, la novela negra surge en 1930, época de crisis en Estados Unidos (Ley Seca, crimen organizado, Crack del 29), y Montalbán imita ese estilo, pero enfocándose a los problemas españoles, como la dictadura franquista, la emigración, el tráfico marítimo; eso, sumado a un personaje que manifiesta sus ideas políticas, siendo aún a las ideas de izquierdas, da lugar a un personaje que no repudia su sociedad, y por el contrario, se adentra en ella para dar a conocer sus miserias y virtudes.

Galán Herrera resume a Carvalho como un “detective mediterráneo y no europeo” (GALÁN HERRERA: 2008, p. 72), refiriéndose a la idea en la que este personaje se aleja de la adaptación del género dada por los franceses, los primeros en traer las novelas criminales estadounidenses. El retrato de una sociedad tan concreta, como lo es la Barcelona preolímpica, permite un nuevo discurso donde se aleja del pesimismo generalizado en la nación que imponía el estilo de la novela negra, para apostar por un espacio más concreto y definido. Con el caso de Vázquez Montalbán se genera otra confusión, ya que pese a que para

Herrera sea clara la diferencia entre el autor mediterráneo frente a la tradición europea, el término que se acuña a la tradición que enmarca al catalán no es otro que “novela negra mediterránea”, el motivo de esta tesis.

El término de “novela negra” proviene de la colección *Noir* de la editorial Gallimard, la cual apostó por vender las traducciones de las novelas criminales en un formato caracterizado por sus tapas negras, y la palabra se convirtió en el hiperónimo para cualquier ficción criminal. Antes de que se produjera esta situación en Europa, se daba la distinción entre “policíaco clásico” y “novela de misterio realista”, pero poco duró dicha claridad, y la oposición de ambas variantes fue sustituida por la generalidad de la “novela negra”, que ha dado lugar a que toda variante sea referida de este modo. Se complica así la tarea de demostrar el carácter innovador de la interpretación mediterránea del género, pretendiendo este apartado justificar que la situación surge de antes, y que afecta a toda variante adscrita al género, independientemente de su época originaria.

La problemática supone una indistinción de las variantes, ignorando cualquier criterio para clasificarlas y apostando por un listado más sencillo, haciendo uso del modelo inglés, que como ya hemos visto, consideran todo parte de la misma literatura, haciendo uso de la misma palabra para referirse a cualquier novela del género, ignorando cualquier caracterización o intento de reforma. La única excepción es la ya comentada mención del país originario, que sirve para limitar la literatura no por los rasgos autóctonos, sino por motivos literarios, siendo más sencillo publicitar una saga de novelas aludiendo a su lugar de origen. Con esto se resume el presente panorama literario, habiendo servido las explicaciones presentes en los párrafos anteriores para explicar de dónde surgió la confusión que da nombre a esta sección.

Por todo lo dicho, el término “novela negra mediterránea” queda justificado como una construcción más con la que referirse a una manifestación muy concreta del género. La idea podría concluir aquí, de no ser por las reflexiones de Manuel Vázquez Montalbán sobre el futuro de la novela negra, y la necesidad de sobreponerse a una confusión arraigada que simplifica la noción del género. De reducirse el análisis de la novela negra a toda obra que parta de un acontecimiento criminal, ignorando cualquier aportación o añadido, solo se conseguirá una indistinción que acabará aumentando el problema, contaminando más el estudio la literatura de corte criminal.

Del mismo modo que Chandler contrastaba su literatura con la de Agatha Christie, puede recuperarse la distinción entre las variantes de la literatura, desprendiéndose de la comodidad de nombrarlas con el término “novela negra” o con el gentilicio. Si durante años la estructura del policíaco clásico se enfrentaba al *noir* estadounidense, nada impide que las novelas actuales del género puedan presentar cambios suficientes para alejarse de la tradición previa, si bien respeta las bases de este. Actualmente, no podemos negar que el camino fácil es rendirse a la etiqueta “novela negra” para nombrar a cualquiera de las novelas

que presenten alguna de las características de la ficción criminal, pero las investigaciones y planteamientos constituyen una base con la que defender la premisa de la tesis.

Concluyendo el apartado, y como prueba de que la autoridad de los trabajos citados sirven para superar el problema de la indistinción, mencionar los criterios que Sánchez Zapatero y Martín Escribà emplean para catalogar las novelas negras (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, p. 45). Mencionan el factor geográfico, mencionando etiquetas como “novela mediterránea” o “novela nórdica”, pero suman otros tales como el histórico, diferenciando a Conan Doyle y Christie con Hammett y Chandler (una distinción bastante generalizada); el criterio pragmático, que se cataloga según las impresiones que transmite al lector, pudiendo ser novela de suspense, crónica social, sátira; y la figura del protagonista, distinguiendo entre el policía, quien investiga siguiendo leyes y códigos, el detective, más libre y con distintos grados de especialización, y el criminal, enfocando la trama desde la perspectiva opuesta a la tradicional.

Todos los criterios, y otros tantos, permiten profundizar en la noción de la novela negra, resaltando los elementos que la diferencian del resto de producciones. Llegados a este punto, debemos distinguir entre la actualización y la innovación, dado que la primera solo supone intercambia detalles del marco para aproximar la trama a otras épocas, mientras que la innovación introduce nuevos elementos que distancian la novela de la base canónica. Y son estos rasgos los que trascienden la confusión, y proporcionan las herramientas para justificar la existencia de un nuevo modelo para la novela negra. La tesis, por tanto, pretende superar la indistinción inglesa y el criterio geográfico para evitar el asentamiento genérico, apostando por la existencia de nuevas interpretaciones de la novela negra.

3.5. *Nordic noir*

La presencia de la novela negra mediterránea en los medios siempre se ve acompañada con otro término semejante, una tradición que ha surgido para contraponerse a los valores que se adscriben a la nomenclatura: la novela negra nórdica. Es difícil encontrar una noticia que mencione una sin la otra, aludiendo siempre a la oposición geográfica entre los autores sureños y los del norte, buscando argumentos con los que diferenciar y distinguir estas interpretaciones del género negro. La constante mención de ambos estilos, los argumentos que se ofrecen sirven para concretar la idea mediterránea, por oposición a los rasgos presentes en las novelas nórdicas. El contraste innegable nos sirve para indagar en la nomenclatura del género, concretando los valores que distinguen y reconocen los subgéneros de la literatura que tratamos.

Se considera oficial, como primera mención de sendas expresiones, el Primer Encuentro de Novela Negra Europea, en Barcelona a 2005, quiso aclarar los límites geográficos del género, pues siendo innegable las

diferencias ya apreciadas (a través de diversos estudios) entre el *noir* estadounidense y el *whodunit* inglés, quería aplicarse un filtro similar al colectivo europeo. Más allá de los límites nacionales, la decisión fue dividir el continente por medio de los dos polos opuestos: norte y sur, pasando el hiperónimo “europeo” o bien para considerar de una forma más global al género, o bien para no concretar sus orígenes, apareciendo también el gentilicio para definir a la novela y catalogarla. Es Casadesús Bordoy (2011, pp. 6-7) quien informa del papel que tuvo el festival mentado en la nomenclatura a analizar, insistiendo en la inauguración de la categoría “novela negra europea” a partir del evento, y de la “que a su vez ha generado una subdivisión, la denominada novela negra nórdica o del norte y la mediterránea o del sur”.

De esta premisa han surgido los argumentos que establecen las diferencias entre ambas localizaciones, aludiendo a valores culturales, eventos históricos, poblaciones, idioma y tradición, reiterando ideas semejantes de distintos modos por medio de varias reseñas, estudios y noticias. La más reconocida y constante es la presencia de la gastronomía en el *noir* mediterráneo, y su ausencia en la variante nórdica, suceso que se remonta a la disputa del género, como se aprecia en el refrán milanés “El norte trabaja, el sur canta y Roma zampa” (CHIRBES: 2008, “Paseo por la vieja Génova”, III, p. 36), donde se alude a ese carácter más hedonista y festivo del sur frente a la mayor diligencia norteña.

Como ya se ha dicho, el comentario simultáneo de ambas tradiciones permite ver de un modo más claro la originalidad intrínseca en las dos interpretaciones del género, siendo necesario aclarar que la exageración de sus diferencias ha derivado en un comentario monótono y reiterativo, basado siempre en las mismas ideas que se han convertido en un instrumento con el que atajar las diferencias entre los dos polos. El caso ha dejado en un segundo lugar la base común, es decir, los universales del género negro, como lo son su estructura, sus personajes o el marco, y en lugar de debatir la similitud de estos mismos elementos, y puntualizar la interpretación de la base al adaptar los tópicos literarios a la sensibilidad e intereses nacionales y personales.

Al especializarse esta tesis en la variante mediterránea, pero considerando necesario un apartado para compararla con el *nordic noir*, será en estos párrafos donde se resumirán los rasgos más relevantes de dicha variante, con el objeto de poder analizar el contraste y, por tanto, la valorización general de ambos subgéneros. No se descarta atender dicha relación a futuro, o indagar más en la historia y modos de los nórdicos en su interpretación de la ficción criminal. De momento, se mencionarán los detalles que más presencia han tenido en los diversos medios y trabajos, y del mismo modo que con los mediterráneos, justificar si esos rasgos suponen una renovación del género, o si su presencia simplemente es anecdótica, vinculada al escenario que necesita el género. Por poner un ejemplo de lo que hasta ahora se ha dicho, y la importancia de concretar la situación, tenemos una de las declaraciones recogidas por *El País*, donde se resume la idea general de la literatura negra europea:

“[...] Los países mediterráneos comparten ciertas afinidades: desde un compromiso político a un gusto evidente por el placer del buen comer, del que el recordado Vázquez Montalbán fue uno de sus maestros. Los escritores nórdicos plantean conflictos más internos, personales, y con mayor moderación ante los placeres de la vida.” (MORA: 21/1/2005, *El País*)

El problema que se divisa (aparte de la ausencia de casos concretos) es la ambigüedad de las ideas que expone. El “compromiso político” ya es un rasgo vinculado al género, que a la estructura de *whodunit* clásica ha integrado la denuncia social y la crónica histórica, por lo que desmerecer esa característica en otras variantes supone un error. Los problemas de índole “interno y personal” dependen más del estilo del autor, y en la variante mediterránea tenemos casos como el de *Total Kheops* (1995) de Izzo, donde el protagonista investiga un caso relacionado con sus amigos de la infancia adentrados en el hampa, o el de *Tatuaje* (1974), en el que el detective Carvalho prosigue su pesquisa incluso cuando le dicen de detenerse, alentado únicamente por su curiosidad. Acaba la declaración con el componente hedonista, reiterado dos veces en la cita como puede apreciarse al indicar que en el sur se aprecia “el buen comer” y en el norte se “modera” ese tipo de disfrutes.

La presencia de la gastronomía será estudiada, junto con otros aspectos de índole cultural, en futuras secciones, destinadas a concretar la noción mediterránea presente en las novelas. En caso de que la novela nórdica no presente el elemento gastronómico, más que focalizar la atención a esa ausencia, más interesante sería a qué rasgos de la sociedad nortea acude para que el lector pueda identificar la sociedad presente en las tramas. Del mismo modo que con el mediterráneo, no sirve acudir simplemente a la mención del marco, sino la presencia de informaciones que ayudan a encontrar una identidad cultural, ya sea por medio del lenguaje, de los modos o actuaciones. Si el mediterráneo apuesta por la gastronomía, según la prensa y los lectores, ¿qué distingue a la sociedad nórdica del resto? ¿qué define su cultura y urbes, dotándoles del suficiente carácter para superar la ciudad genérica del *noir*?

Partiendo de estas incógnitas, nos detenemos en el artículo “Radiografía de una civilización en decadencia” (MORA: 22/5/2012, *El País*) se reitera el carácter social de la novela negra contemporánea, desmintiendo la declaración anterior que atribuía esto únicamente a la variante mediterránea, y además menta a la novela negra clásica, la nortea y a los sureños. Usando a Herman Koch, novelista holandés, y su obra *Casa de verano con piscina* a modo de excusa con la que mencionar a estos antecedentes, enlista varios ejemplos de cada una de las variantes: para sus antecesores nórdicos, el matrimonio Maj Sjöwal y Per Wahlöö, Henning Mankell y Stieg Larsson, quienes apuestan por el *noir* “para demostrar los fallos del aparente paraíso del bienestar”; Raymond Chandler, Ross MacDonald, James Ellroy y Michael Connelly, el “grupo de California” incitadores del *hard boiled*, quienes “denuncian el mal funcionamiento de la justicia y la corrupción policial y política”; y los llamados “cuatro del Mediterráneo”, Manuel Vázquez Montalbán, Jean-Claude Izzo, Andrea Camilleri y Petros Márkaris, “que explican su tiempo” a través de sus novelas.

Entrecomillando las declaraciones literales presentes en la noticia, puede apreciarse que se indican de tres formas diferentes la misma idea, que es aprovechar la ficción criminal para documentar los problemas sociales de su época, rompiendo con el idealismo que se promueve por los gobiernos en el contexto internacional. La sociedad idílica del norte, según estas declaraciones, sirviendo el género negro para ahondar en esas comunidades, las cuales acallan sus problemas para desmentir la crisis, los crímenes, etcétera. Se contraponen a la urbe mediterránea en cuanto a que esta, habiendo sufrido el problema de grandes dictaduras militares (situación que vivieron España, Grecia, Italia y Portugal), lo que permitió conocer las miserias por parte de la población, suponiendo un antecedente para la denuncia social.

Siendo esta la situación y razones que se dan, parecen ignorar la actual industria turística, pues esta promociona la ciudad mediterránea de forma idílica, igual que los gobiernos nórdicos fomentan solo los aspectos positivos de su sociedad. La denuncia social y la ruptura del idealismo, dos de los argumentos más repetidos en esta comparación, quedan así desmentidos, constando su presencia como una vinculación obvia al género del que nacen. Los universales del género negro se estructuran ahora con ese reflejo de la sociedad, pese a seguir vigente sus primeros modelos, más sencillo, centrados en el planteamiento y resolución de un crimen. Dichos procedimientos y reglas, el *whodunit* clásico o novela enigma, centrada en la investigación, se dio también en la literatura nórdica con autores como Stieg Trenter, Maria Lang y H. K. Rönblom, hasta la llegada de Martin Beck (GALINDO: 15/1/2016, *El País*).

Este detective, que surgió en 1965 a manos de un matrimonio de escritores suecos, Maj Sjöwall y Per Wahloö, decidieron prescindir de las ideas arquetípicas del género negro para convertir las novelas en un instrumento de denuncia social. Partiendo de la ficción criminal, y respetando sus reglas básicas (el crimen y su resolución), incorpora un análisis de la realidad social y política, un comentario ya visto. La motivación se asemeja al surgimiento de la novela negra, con Dashiell Hammett en 1920, quien aprovechó el género para atacar una sociedad en crisis que se promocionaba como ideal, y al que siguieron otros como Raymond Chandler o Chester Himes. Es, entonces, una renovación de esas nuevas ideas que aportaron al género los estadounidenses, pero entonces, ¿qué distingue la variante nórdica de sus referentes?

La crudeza de sus tramas, a las que se le suma una espeluznante sinceridad que pretende imponer la verdadera situación, pese a tacharse de polémica por los medios. Promover unas formas que no llegaron a esos países por parte del matrimonio sueco ha hecho que su obra sea presentada en otros países como referente, apareciendo en el festival BCNegra (GALINDO: 15/1/2016, *El País*), e incluso recibiendo premios como el Pepe Carvalho (GALINDO: 9/2/2013, *El País*), momento en que la autora, ya vista como madre de la variante nórdica, demostró sus intenciones con estas novelas: no dejar títere con cabeza a la hora de comentar sobre el model socialdemócrata de Suecia, así como el desarrollo que propone y la corrupción que ha generado. No obstante, la problemática de la corrupción pertenece al género y no a la variante, y

por tanto aparece en obras adscritas al *noir* europeo, como la novela *Soñé con elefantes* de Ivica Djikic, autor croata, que trata la relación entre el estado, la mafia y las guerras (GALINDO: 9/2/2013, *El País*).

Es meritorio difundir un estilo que, pese a existir ya, no había cruzado la frontera, imponiéndose la novela enigma como el modelo predilecto. No se le puede negar al personaje de Martin Beck de renovar el género en el norte, innovando en el sentido de aplicar la denuncia social al género, pero no podemos hablar de “renovación” cuando esos cambios ya se produjeron en el pasado por mano de los estadounidenses. La tradición *noir* ha continuado con diversas series, como recoge el portal *on-line Mucho+QueunLibro*, en su entrada “¿Novela negra nórdica versus novela negra mediterránea?”, enumera a los más reconocidos antes de compararlos con los autores mediterráneos, permitiendo defender, a su vez, la idea de que ambos subgéneros aparecen por contraste, para diferenciarse ensalzando sus diferencias. Empieza la lista con Maj Sjöwall y Per Wahloö, quienes iniciaron el *nordic noir*, y continúa con Arnaldur Indridason, de Islandia, cuya obra se enlaza al llamado “realismo social”; Henning Mankell, creador del inspector sueco Kurt Wallander, caracterizado por su depresión crónica; y finaliza con Stieg Larsson, creador de la saga *Millenium*, cuyo éxito le ha valido múltiples adaptaciones a otros medios.

En su trabajo sobre la novela negra griega, López Jimeno (2015) expone que la literatura refleja a la sociedad, y localiza en la urbe mediterránea problemas como “ un sistema político deficiente, traspasado por la corrupción, y una sociedad civil que acaba participando en el juego, y degradándose moralmente” (pp. 77-78), distinguiéndose de otras literaturas como la americana, la escandinava y la inglesa (ejemplos citados por la autora), en las que encuentra problemas más puntuales, que afectan a grupos más reducidos, y en los que se presenta un lugar geográfico y época concretos.

Eso último, constituyendo el marco de la novela, también se encuentra en la variante del sur, e incluso en el autor que ella estudia, pues Márkaris es quien ha compuesto una tetralogía sobre la crisis económica, empleando a su comisario Jaritos como medio para tratar ese tema dentro de la sociedad griega. Sánchez Zapatero (2014) declara “Los rasgos definitorios que se han ido detallando en este artículo conviven con la diversidad que aportan las diferentes naciones, culturas, geografías y lenguas del continente” (p. 22), sirviendo para aclarar que al ser un género vinculado a la realidad, se actualiza constantemente según las sociedad que se tome como referencia.

Atendiendo ahora a los temas que tratan estas obras, recuperamos la novela de Koch, *Casa de verano con piscina*, la cual trata la hipocresía y ética profesionales, así como la situación de la clase burguesa contemporánea (MORA: 22/5/2012, *El País*), sirviendo como representante del *nordic noir*, mientras que para los temas mediterráneos encontramos un artículo de la revista *Calibre.38* (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 20/11/2012), en el que establecen semejanzas entre la obra de Izzo, Camilleri y Vázquez Montalbán (francés, italiano y español, respectivamente), aprovechando las semejanzas entre el apellido del último con

los presentes en los protagonistas de los otros dos: Montale y Montalbano. Como argumentos, aparece de nuevo la presencia de la gastronomía tradicional, por medio de personajes como Honorine (para Montale) o Adelina (para Montalbano), así como la vida cerca del mar, en la periferia de la urbe, que conecta a estos investigadores con las riquezas y miserias de la sociedad.

Petros Márkaris prosigue en esta línea, declarando en una entrevista (MORA: 21/1/2005, *El País*) que la cocina permite conectar la tradición *noir* de Francia con la griega, la española, la italiana, y el Mediterráneo en general, pues afirma que la cultura *gourmet* tiene una fuerte presencia en estas novelas. Menciona a los mismos autores que en el ejemplo anterior, Izzo, Camilleri y Montalbán, incluyéndose en esta misma tradición y también llega a mencionar el caso de Donna Leon, escritora estadounidense asentada en Venecia, la cual ha adoptado este rasgo para sus novelas negras. Concluye hablando del “vacío gastronómico” que divisa en el norte, simplificando el caso con la frase “beben cerveza y comen bocadillos”, indicando así la ausencia de una cocina elaborada en estas novelas.

Más completa y precisa es su argumentación, recogida en el trabajo de Casadesús Bordoy *Gastronomía y novela policíaca. Aspectos culturales y de género* (2011), donde se aportan los motivos que explican esa diferencia en la tradición culinaria. Las dictaduras que se extendieron hasta la segunda mitad del XX en países como España, Italia y Grecia limitaron el desarrollo de la democracia (p. 7), y al separar la actividad política de la social, la ciudadanía tuvo que centrarse en el desarrollo de otras esferas, como la gastronómica. En cambio, los países del norte sí pudieron aplicar los valores democráticos, y la participación de la población en actividad gubernamental asentó una sociedad más “políticamente correcta”.

La crítica social se da en ambas variantes, pero en el sur se ataca a esa “implicación política”, sintiéndose la población alejada del gobierno pese al trasfondo democrático, pudiendo comentar el malestar sin asumir responsabilidades. Se alterna esa nueva identidad política con la social, las tramas que se mueven en esos mundos de pura burocracia con la vida cotidiana, explicando así la inclusión de elementos de la esfera pública, como la cocina, en asuntos políticos y criminales. Prosigue añadiendo al comentario del griego, quien no hay duda de las diferencias culinaria entre ambas regiones, que esta realidad se refleja en la literatura, afectando al discurso y al desarrollo de la trama, colocando Márkaris la gastronomía como un arte, algo que ya posee prestigio social (CASADESÚS BORDOY: 2011, p. 7), lo que ha servido para distinguir los subgéneros, con una opinión que el biólogo Santo Piazzese resume en unas líneas: “[...] ci parla della differenza fra noir nordico e noir mediterraneo, fra romanzi di luce e romanzi di tenebra.” (DANIELE: 21/9/2009, *Thriller Magazine*). La luz mediterránea frente a las tinieblas nórdicas.

La inclusión de elementos lúdicos, ya sea la cocina o la bebida, parecen rebajar, a ojos del lector y la crítica, la magnitud de los temas a tratar, apelando a la mayor seriedad del norte en la composición y desarrollo de tramas criminales. Dicho carácter, según Sánchez Zapatero y Martín Escribà (2011-2012), nace de la

costumbre, y es que la sociedad mediterránea tiene más experiencia con la corrupción de sus instituciones, relacionadas con el crimen organizado, mientras que los nórdicos han experimentado el cambio de encontrarse en una sociedad apacible y sosegada a saber de la criminalidad y corrupción que les aquejan. La crudeza de sus tramas nace, por tanto, de la necesidad de manifestar esa problemática, de aclararla frente a una prensa que vende un estado idílico, al contrario del mediterráneo donde todos saben ya de la situación. El resumen de este caso se recoge en el siguiente párrafo, extraído de la referencia:

“Todas estas características suponen una clara divergencia respecto a la novela negra nórdica [...] sentimiento de pesimismo se acrecienta por el negativo diagnóstico que sobre la ciudadanía escandinava vertebran las novelas negras nórdicas, que muestran como una violencia brutal y descarnada esta amenazando los cimientos de unas sociedades tradicionalmente identificadas con la paz y el sosiego [...] Diferente a su caso es el de Carvalho, Montale, Montalbano o Jaritos, mucho más acostumbrados a convivir con la corrupción, la delincuencia o el crimen organizado [...]”
(SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, pp. 46-47)

El estado del bienestar promovido por la democracia, afincado en la interpretación del modelo neoliberal impuesto por los gobiernos, ha generado un desarrollo y estabilidad económicos que han permitido sobreponerse a la crisis económica y social. Se habla de un nivel de vida más alto, con una calidad de vida superior debido a la estabilidad económica y a la solvencia de la que disponen, lo cual limita sus problemas a los conflictos internos, nacidos de la depresión y la infelicidad (MORA: 21/1/2005, *El País*), como demuestra las obras de Dahl y Mankell, declarando el primero que la mentalidad “Se hizo pedazos a partir de los años ochenta. Todavía hay un nivel alto, pero con más pobreza y sufrimiento” (MORA: 21/1/2005, *El País*). El descontento nace de ese engaño, ahora descubierto, y que ha generado una literatura brutal, donde se extingue esas comodidades para manifestar lo más oscuro de la sociedad nórdica.

Los problemas derivados de esa situación han motivado una serie de crímenes atípicos en los mediterráneos, así como una mentalidad muy distinta. En el sur, la sensibilidad nacida de años de clasismo, de fuertes diferencias sociales, han propuesto dos grandes tipos de crímenes: los menores (hurtos, chantajes, atracos) nacidos de la necesidad de una población en crisis; y los personales, amparados por los poderosos, que benefician al crimen organizado y a las altas esferas, y que a menudo encierran intereses personales. Por esto, surge el pensamiento de “*Odia al delicto, compadece al delincuente*” (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 20/11/2012), amparando el investigador a estos criminales, buscando castigar a los otros, que suelen escapar impunes.

En cambio, en el nordic noir resalta la figura del asesino serial, o *serial killer* (DANIELE: 21/9/2009, *Thriller Magazine*), quien repite unas mismas pautas para matar gratuitamente, motivado únicamente por intereses personales, sin refugiarse en organizaciones ni redes criminales, pero cuyo surgimiento es motivado por las

presiones sociales existentes. Del mismo modo que la sociedad pretende ocultar su verdadera identidad, esta clase de criminal disimula también sus verdaderos impulsos, atacando de un modo puntual y repetitivo. Podría hablarse de una metáfora, pues tanto el criminal como el gobierno transformaban sus actos, minimizándolos y evadiendo responsabilidades, naciendo como resultado de años de decisiones erróneas.

También interesa la metodología del detective, centrada en su introspección, un análisis personal sobre los males que han derivado esa crisis social manifestada por el crimen, acompañada de la cruda realidad que se proyecta sobre la promoción de un Estado impoluto. La necesidad de sobreponerse a años de reiterados mensajes de carácter positivo, que enmascaran los problemas que sí detecta el protagonista, genera un discurso lento, reiterativo, que indaga en esos aspectos ocultos de la ciudad, y que los manifiesta para darlos a conocer. Los procedimientos del asesino sirven para concluir la estructura del *nordic noir*, llevando los problemas a su máximo exponente: la muerte.

La constante brutalidad de las obras rompen con las pausas y el monólogo interno, buscando homogeneizar un espíritu crítico que deje en claro el malestar social, y dejar de vivir la mentira del estado del bienestar. Todo esto lo recoge Sánchez Zapatero, quien trabajó en el panorama europeo, y cuyas ideas han permitido escindir el modelo del bloque arquetípico de "novela negra". Del mismo modo que la tradición del sur, han empleado los recursos disponibles en esta literatura, para adaptarlos a las nuevas necesidades. El "criminal por necesidad" mediterráneo es muy distinto al "asesino por motivación" de los nórdicos. Regresando a estos, el comentado que incluye Sánchez Zapatero para resumir el caso nórdico:

"[...] Así, habitualmente se denomina *nordic noir* a las obras procedentes de los países escandinavos, caracterizadas por la crudeza con la que presentan las escenas violentas, la introspección de la que acostumbran hacer gala sus personajes o el ritmo pausado que suelen mantener sus narraciones, en las que hay prolijas y detallistas descripciones [...]" (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 22)

"Los escritores policíacos del Sur y del Norte de Europa aportan sus propios referentes. Georges Simenon, el belga que contó como nadie Francia, desde el Quai d'Orsay hasta las gabarras, es el padre de la "novela mediterránea", afirmó Márkaris. "Todos hemos aprendido de las recetas de madame Maigret"." (MORA: 21/1/2005, *El País*)

Para acabar, y una vez expuestos y justificados los diferentes contrastes de cada tradición, recordar el común surgimiento de la novela negra europea, la cual ya recoge una serie de elementos y tópicos a los que da un determinado trato. El surgimiento de ciertos escritores, los cuales querían añadir nuevos matices al género, permitió la creación de subvariantes que, con el paso de los años, han ido incorporando nuevos matices, los cuales han generado actualmente la problemática de si siguen adscritas al género, o si ya

constituyen uno nuevo. La existencia de una tradición es lo que avala dicho carácter, como es el caso de Maj Sjöwall y Per Wahloö para los nórdicos, o Vázquez Montalbán, Izzo, Camilleri y Simenon para los mediterráneos.

III. Europa y el Mediterráneo

1. Europa

Constituyendo la parte occidental del supercontinente Eurasia, es cuna de un gran número de civilizaciones y culturas. Es donde surgieron los grandes pensadores griegos, con la Academia platónica y el Liceo aristotélico; donde el Imperio Romano intentó unificar el mundo conocido; donde la Ilustración dio paso a las Revoluciones Industriales; y, como culmen de todos estos eventos, se fundó en 1957 la Unión Europea, organismo económico que buscaba la gestión del patrimonio común en cara a la cooperación y el progreso. En 1993 el vínculo fue más allá, y con tratado de Maastricht, en los Países Bajos, las negociaciones fueron a más, ampliando la influencia relación entre los países miembro. El progreso y la cooperación justifica la inclusión de más países al sistema, explicando así el número actual: “La Unión Europea, compuesta por seis Estados miembros en 1957, cuenta en el año 2013 con 27 Estados, tras cinco ampliaciones [...]” (CARIDAD SEBASTIÁN, MORALES GARCÍA, GARCÍA LÓPEZ: 2014, p. 103).

Las reformas, acuerdos, normativas, leyes y demás procesos burocráticos constituyen una red que garantiza esta alianza, manteniendo cada país su propio gobierno, gestión y planes de desarrollo. Esto hace que, pese a la idea de unión transmitida antes, conserven su identidad. La individualidad no se pierde ante los intereses comunes, pero no puede negarse la influencia mutua que ejercen unos intereses comunes, como la economía común, las alianzas y otras metas. Europa se comporta, entonces, como un modelo ideal, alcanzable solo por el esfuerzo y cooperación de muchos, y cuyas recompensas no coartan el desarrollo propio. Al contrario, precisamente el carácter de cada país es lo que permite que Europa evolucione.

Prueba de ello se encuentra en el neoliberalismo, doctrina que busca el desarrollo de la nación por medio de los medios de producción. La incorporación de maquinaria moderna a industrias anticuadas pretendía agilizar el proceso, aumentando el trabajo y abaratando costes, incrementando las ganancias pese al detalle de prescindir de los trabajadores y sus derechos. Al variar los negocios según el país al que refiramos, la interpretación del neoliberalismo partía siempre de dicha idea, pero se realizaba de diferente modo. Un país de amplias costas y actividad pesquera no puede prosperar del mismo modo que un país minero de interior. Eso sí, la base siempre era la misma:

“El tránsito al neoliberalismo en Europa se inicia en la Gran Bretaña de 1979 y se expande en los años siguientes por casi toda la región. Si bien en cada país tuvo un contenido diferente, las particularidades podrían entenderse como variaciones tolerables dentro de un modelo general común, sobre el que comenzaría a reestructurarse el proceso de integración que, por entonces, languidecía en una crisis estructural de una década [...]” (MUSACCHIO: 2013, p. 86)

En pos del progreso, y ante la posibilidad de un mercado común, se empiezan a planificar planes industriales que pretenden explotar las riquezas características de cada lugar. De este modo, la economía se

especializa buscando repartir el trabajo: existen países de fuerte industria, países turísticos, países ricos en materias primas, países con recursos energéticos, y otras etiquetas que, con pocas palabras, resume el papel que desempeña en cara a Europa, permitiendo que la unión sea fructífera al aportar cada uno lo que puede.

La identidad nacional converge con este interés, y es que, aunque cada lugar pueda albergar especialistas y negocios de todo tipo, siempre prevalecerá un trabajo característico y principal. Este, ya sea por tradición, necesidad u consejo, será explotado para garantizar la correcta evolución del país, que al pertenecer a un colectivo, podrá socorrerse de aquellos trabajos o productos que no pueda alumbrar. Con estas ideas, se da a entender la existencia de un equilibrio en la Unión, que asigna un rol a cada miembro para asegurar la prosperidad que promete.

No obstante, la visión global desenfoca el problema, en vez de valorar a todos los participantes, atiende solo a las entidades. Con esto se pretende dar a conocer una de las problemáticas surgidas del neoliberalismo: el papel de los trabajadores. Entendidos como el “músculo” de la economía, irónicamente no son contemplados en los planes de un modo directo. Las ayudas y planes buscan proteger las empresas, industrias y negocios, a los inversores y propietarios, mas no puede fijarse en quienes ponen en funcionamiento su productividad. Esto se debe a que delegan esta responsabilidad al propio gobierno, que debe velar por la defensa de estos, mas no siempre se hace. La corrupción se da cuando pese a los consejos de la Unión Europea, el país presta atención a otros intereses:

“[...] Las nuevas condiciones estratégicas en el plano internacional, las restricciones impuestas por la integración y las reestructuraciones internas fueron gestando desde principios de los ochenta una “Europa del capital”, mucho más permeable a las necesidades de los grandes consorcios empresarios que al sostenimiento de las condiciones de vida y la equidad.” (MUSACCHIO: 2013, p. 93)

No impide esto que, desde su posición, Europa no intente contribuir en este equilibrio, y es que aunque entienda la necesidad de invertir capital en las industrias, comprende que estas prosperan por sus trabajadores. La creación de puestos de trabajo es responsabilidad del país, mas la Unión ayuda a gestionarlos, entablando comunicaciones entre las naciones implicadas (quienes tengan excedente o falta) para movilizar el recurso necesario. De este modo, evita el estancamiento del país, y se aprovechan mejor los recursos existentes. Esto es posible gracias a los avances contemporáneos, y es que las nuevas tecnologías de la información suponen una renovación en cuanto a gestión y comunicación se refiere: “Como hemos indicado, desde la década de 1990 las políticas europeas apostaron por la Sociedad de la Información y el Conocimiento como una de las acciones clave para potenciar el crecimiento, la competitividad y el empleo” (CARIDAD SEBASTIÁN, MORALES GARCÍA, GARCÍA LÓPEZ: 2014, p. 105).

Pese a estas medidas, como se dijo antes, la existencia de riesgos y peligros no pudo evitarse. La competitividad surgida de la necesidad o de antiguas enemistades puede dificultar esta labor. Además, la palabra final en esta gestión nace del propio país, que puede negarse a cumplir las exigencias europeas. Generalmente, los intereses individuales, entendidos como el favorecimiento de grupos minoritarios existentes en el país o a la totalidad de este frente a Europa. A veces, las medidas planificadas por la Unión amenazan con desestabilizar los propios planes del país, y por tanto, se rechazan buscando una nueva negociación.

En este caso, solo se retrasan la aplicación de estos planes, pero no surge ningún riesgo o inconveniente. Por el contrario, cuando el propio país incumple un plan ya aceptado, malinterpretan las peticiones o, peor aún, malversan con el único fin de sacar ganancia, surgen problemas más complicados. Estos nacen cuando la individualidad, una pequeña comunidad del país, busca desestabilizar los planes, nacionales e internacionales, para su propio beneficio. El neoliberalismo, al entender el progreso como adaptación del negocio a los tiempos actuales, favorece mucho más a inversores y gestores que a quienes trabajan en ella. No debe sorprender, entonces, que podamos apreciar facilidades para que este grupo salvaguarde sus intereses a costa del trabajador, al cual procuran tener controlado para defender su modo de vida:

“[...] El aspecto esencial de la liberalización es la garantía de salida, que habilita a los inversores a fugarse cuando lo crean necesario [...] la necesidad que tienen los empresarios de debilitar el poder de negociación de los trabajadores a partir de generar inseguridad, competencia y fragmentación, y por el otro, la necesidad de generar formas de estabilización laboral que permitan encauzar los conflictos y evitar formas de lucha que pongan en peligro la reproducción de las relaciones sociales [...]” (MUSACCHIO: 2013, pp. 88-94)

El descontento del pueblo ha originado revueltas de diferentes calibres, las cuales han supuesto graves heridas y recuerdos que, a día de hoy, siguen mencionándose, ya sea por su crudeza o su necesidad. Si los intereses del neoliberalismo recaen en el inversor y suponen un acto individualista, alejado de los intereses de Europa, la cooperación de los trabajadores supuso lo contrario. Sindicatos internacionales existieron incluso antes de la unificación europea, como puede verse en la I Internacional de 1864, la cual pretendía defender a los trabajadores partiendo de la ideología comunista, aunque no hiciera distinción según los valores de cada uno.

Por tanto, las ideologías convergen de tal modo que se superponen. Esto es, las innovaciones no sustituyen la tradición, sino que se superponen hasta generar una nueva perspectiva. Por ello, la adopción del neoliberalismo no transforma a todos los países por igual, sino que cada uno adapta las ideas a sus necesidades y tradición. Como ya hemos explicado con la economía, este progreso se extiende a otras

esferas, transformando la sociedad hacia un modelo más beneficioso. Es el caso de las reformas religiosas, que no suprimieron el resto de credos, o los avances en la educación.

La Ilustración francesa, con textos tan importantes como *La Enciclopedia* (1751-1772), influyeron en el papel de las instituciones y cómo estas afectaban a la sociedad. Estos cambios determinan la evolución desde las primeras ciudades a la vida moderna. Los avances de un país pueden influir a sus vecinos, y las ideas funcionales son adaptadas para dirigirse hacia el progreso. Es el caso de los campamentos didácticos americanos, idea adaptada a principios del XX por las sociedades europeas, las cuales pretendían dotar de mayor libertad a los jóvenes para estimular su aprendizaje:

“[...] Desde 1906, los campos de estudiantes de segunda enseñanza encuadrados por estudiantes fueron organizados según el modelo de las realizaciones de las YMCA americana, suiza y holandesa. Como empresa pedagógica, el campamento permitiría sustituir la autoridad de los pedagogos habituales (padres, profesores y pastores) por una presencia más familiar [...]” (BAUBÉROT: 2007, p. 32)

No es el único cambio que puede comentarse, pues aunque el artículo de la cita, *Los movimientos juveniles en la Francia de entreguerras*, de Arnaud Baubérot, analiza la evolución de un único país, esta información es extrapolable al resto de países europeos, desarrollándose los cambios sociales por los eventos que fueron adoptados por todas las sociedades. Además, al encontrarse en estas diferentes grupos, cada uno vive el progreso de diferente modo, interpretando el cambio según su propia visión. En el trabajo comentado se habla sobre la diferencia entre la vida rural y la urbana, los diferentes eventos que marcaban el paso de la infancia a la vida adulta.

“En los medios populares, el fin de la escuela obligatoria, fijada en 13 años por una ley de 1882, marcaba el abandono simbólico de la infancia, reforzado generalmente por el rito de la comunión solemne, que sancionaba el fin de la catequesis y trataba de armar moral y espiritualmente a los jóvenes en el momento de su entrada en la adolescencia [...] Por el contrario, en el mundo de la burguesía, estas fronteras aparecían menos marcadas. Para el joven, los estudios se prolongaban mucho más allá de la enseñanza primaria, y el servicio militar, efectuado generalmente como suboficial, permitía recuperar cada noche la indumentaria civil y el camino del hogar. Transformado en estudiante, el joven burgués podía, no obstante, saborear los placeres de una independencia real [...]” (BAUBÉROT: 2007, pp. 23-24)

Puede apreciarse que, pese a haber crecido en el mismo periodo histórico, con las mismas influencias y eventos, se presentan distintas evoluciones de un mismo acontecimiento. El papel del servicio militar obligatorio difiere, entonces, de la edad reglamentaria asignada en cada país y la tradición marcial de este,

sumándose además la existencia de los grupos sociales, los cuales constituyen otro factor. Como se ha dicho, los trabajadores ven en el servicio militar un deber para con la patria, los burgueses ven la libertad. Ambos son pasos para ser considerados adultos por la sociedad:

“[...] En el otro extremo, el servicio militar universal y obligatorio, instaurado en su forma moderna por una ley de 1905, hacía preceder al matrimonio de un periodo de uno o dos años durante los cuales la educación viril culminaba en el seno del cuartel, acentuando de este modo la ruptura que implicaba el paso a la edad adulta [...] Entre esos dos puntos de referencia, era perfectamente admisible que los «camaradas» de la misma edad lo pasasen bien y se divirtieran [...]” (BAUBÉROT: 2007, pp. 23-24)

No solo hay nexos positivos entre los países y sus civilizaciones, como hasta ahora se ha expuesto. Europa ha sido escenario también de grandes crisis, tales como la guerra de los Cien Años (1337-1457), la guerra de los Treinta Años (1618-1648), las Guerras Mundiales (1914-1918, 1936-1945) e incluso la crisis del Muro de Berlín (1961-1989). Todas nacen de intereses territoriales, monetarios o ideológicos, manteniendo el conflicto hasta que una de las partes acepta la rendición, dando lugar a tratados y acuerdos que permite, a cambio de unas pérdidas, conservar parte de su patrimonio.

Ejemplo de esto puede verse en la guerra de los Cien Años, donde Francia reclamaba a Inglaterra el control de sus terrenos en suelo francés. El conflicto acabó al ganar Francia la guerra, apropiándose con un territorio que supuso pérdida de riquezas para Inglaterra. Con la de los Treinta Años el origen fue ideológico, luchando quienes abogaban por una reforma al credo cristiano y los que buscaban preservar sus bases. De un modo parecido, la construcción del muro se produjo para separar dos Alemanias distintas: la comunista de la capitalista. Ambos conflictos finalizaron al producirse un acuerdo entre las partes implicadas.

A medida que las guerras y diferencias van produciéndose a mayor escala, más repercusión tiene a nivel global. Comienzan a surgir interés por la política internacional, y de los emisarios y mensajeros pasamos a incorporar la prensa, con noticias tanto nacionales como internacionales. En ellos quedan registrados los avances, crisis, problemas y demás elementos de interés que cualquiera podría tener hacia su vecino:

“El objeto de estudio de esta investigación son todas las noticias desde textos estrictamente informativos hasta editoriales publicadas por los diarios internacionales seleccionados que tienen relación con la Transición [...] En lo que respecta a la muestra utilizada para analizar esta cobertura, se ha hecho una selección de los principales diarios de reconocido prestigio de las potencias más interesadas en el proceso español y más ligadas a su historia contemporánea, esto es: Francia, Reino Unido, Estados Unidos e Italia. Se han seleccionado los diarios de referencia y de mayor

cobertura sobre el proceso español en cada país [...]” (RODRÍGUEZ MARTÍNEZ; D. TULLOC; GUILLAMET I LLOGUERAS: 2015, pp. 195-196)

Pertenece la cita al trabajo *La Muerte de Franco y la Transición española a través de la prensa internacional: la visión periodística del Reino Unido, Francia, Italia y Estados Unidos*, donde se analiza una muestra de diarios acerca de cómo España afrontó la muerte de su dirigente en aquella época, lo que constituye un ejemplo de lo que aquí se habla: Europa se conecta, por diferentes medios, y permite así un flujo de información que da lugar a la realidad del día a día. Constituye una muestra de lo que hoy día se entiende por “globalización”, noción que incluye el libre intercambio de información, algo posible gracias a la existencia de los *mass media*, entre los cuales se incluye, por supuesto, la prensa.

Lejos de ser objetivos, los periodistas permiten entrever en sus escritos la opinión e intereses de su país, y de este modo, nos informa de cómo era visto el conflicto para ellos. Una vez más, los acontecimientos sucedidos en Europa pueden granularse según la perspectiva de cada nación que la conforma. Por ello, cada acontecimiento puede ser comentado desde distintos países, ideologías, intereses y demás variantes. Todo esto sin contar que estos acontecimientos nunca se reducen a una sola acción, y negociaciones, consecuencias, secuelas y otras consecuencias se van produciendo a medida que el asunto se desarrolla. En el siguiente fragmento se presentan acontecimientos simultáneos a la Transición española:

“El fin de la dictadura española se une a otros cambios sociopolíticos de primera magnitud como la caída de la dictadura militar en Grecia, la revolución de Portugal, el ascenso del eurocomunismo, el terrorismo de izquierdas en Italia y Alemania y el terrorismo nacionalista irlandés en Reino Unido. Los diarios de los países estudiados se interesan, por tanto, en el proceso democrático que tiene lugar en España y resto de países mencionados ya que lo que ocurra en estos países puede afectar a la estabilidad y equilibrio de fuerzas de la Guerra Fría.” (RODRÍGUEZ MARTÍNEZ; D. TULLOC; GUILLAMET I LLOGUERAS: 2015, p. 195)

También sirven para establecer alianzas, manifestando intereses y apoyos. De este modo, el conjunto europeo se presenta como algo en perpetuo cambio, donde las relaciones van fluctuando según el progreso va motivando cambios en los diálogos que mantienen, constituyendo Europa la intermediaria en estos. Con ello, se pretende mantener un equilibrio entre los países que asegure una prosperidad igualitario, pese a que, como competidores, cada país busque su desarrollo individual. En el siguiente fragmento se demuestra cómo, ante la economía nortea, Italia pretende aliarse con países mediterráneos para favorecer mutuamente su economía agraria:

“[...] El apoyo general al ingreso como forma de proteger la Transición española, expresado también por los diarios de Francia e Italia, contrasta con los problemas de competencia que este ingreso

plantearía para la agricultura de ambos países. La posición del gobierno francés es muy tajante, frente al interés italiano de tener a Grecia, Portugal y España como aliados para frenar la muy subvencionada agricultura del norte [...]” (RODRÍGUEZ MARTÍNEZ; D. TULLOC; GUILLAMET I LLOGUERAS: 2015, p. 201)

Los grandes conflictos generan este tipo de reacciones, buscando minimizar pérdidas, asentar relaciones y prevenir daños. Del mismo modo que se producía en el fragmento anterior una alusión a la zona mediterránea, en otras crisis se han conformado bloques aliados y enfrentados. La cooperación, generalmente, surge con países geográficamente cercanos, facilitando las comunicaciones y transacciones. No siempre es así, ya que a veces la alianza se conforma por ideales, doctrinas o filosofías comunes. Es posible que confluyan varios factores que permitan explicar la cordialidad entre países, generalmente, resumiéndose en que todo lo anteriormente dicho atiende a unos intereses comunes.

Durante la Segunda Guerra Mundial, uno de los mejores ejemplos de estas ideas, la disputa entre Alemania e Italia contra Francia e Inglaterra obligaba a tomar partido en una de las dos fuerzas, rompiendo de inmediato las relaciones con el bloque opuesto. Forzados a esta situación, algunos países prefirieron negociar la “paz”, en el sentido de poder contentar a ambas partes, más que para gozar de su beneplácito, con el objetivo de evitar la ira de estos y acabar en el fuego cruzado.

Con la idea de sobreponerse a esta crisis, pequeñas alianzas y pactos surgieron con idea de evadir la guerra directamente, y aunque se vieron obligados a implicarse, lograban una participación plena. En su mayor parte, esta situación se daba por problemas internos. Ya fueran guerras civiles, revoluciones o dictaduras, no todos disponían de recursos con los que alimentar la guerra. En el caso de España, tras superar una larga lucha interna, y pese a estar los vencedores ideológicamente conformes con la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini, tuvieron que declinar su inclusión en la guerra por falta de recursos: “[...] La aceleración de los sucesos en el escenario europeo, creando una situación internacional de extrema tensión, facilitaron que estas naciones peninsulares hicieran mutuas declaraciones de neutralidad” (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, p. 169).

Pese a las tensiones generadas, otros países imitaban esta política. Portugal, en una situación igualmente precaria, y aún queriendo apoyar a Inglaterra, prefirió negociar una abstinencia a la guerra. De esta manera, países vecinos, pese a estar aliados a bandos opuestos, lograron sobrevivir a la disputa sin verse obligados a enfrentarse. Con el objeto de acabar con la guerra, se procuraban alianzas neutrales, que pese a encontrarse a favor de un bando, no intervinieran. Portugal y España fueron prueba de esto, e incluso la segunda quiso organizar una coalición mediterránea, como se explican en los siguientes textos:

“[...] Ante la comprometida situación en que se encuentra Europa, y aunque es el deseo de España

colaborar en la consecución de la paz, si fuera inevitable el conflicto" Franco se reafirma en la necesidad de la neutralidad. En las relaciones internacionales europeas, aboga por un bloque ideológico en el que se encontrasen Portugal, España e Italia con la bendición, eso sí, de Gran Bretaña [...] Cuando estalla la Guerra Mundial los dos países ibéricos se declaran, como era previsible, neutrales, pero uno y otro difieren sustancialmente en la naturaleza de su neutralidad: mientras la aprobación a Portugal se la da Inglaterra, a Franco el visto bueno se lo comunica Mussolini. El que cada una de las dos naciones estuviera enmarcada en campos opuestos, les permite a estos países de segundo orden alzarse como interlocutores privilegiados y asumir el papel de intermediarios en asuntos que no podían ser abordados por las grandes potencias" (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, pp. 172-173)

El inicio y desarrollo de esta guerra es importante para entender la Europa actual, ya que fue en su seno donde nacieron las relaciones que darían pie a futuras crisis, y no solo eso. A diferencia de su antecesora, que fue principalmente una guerra de trincheras, en esta hubo bombardeos, fusilamientos, campos de concentración, torturas, y otros tantos horrores que supusieron un punto de inflexión. Europa no podía ser entendida del mismo modo que antes de la guerra.

Las cicatrices emocionales y pérdidas provocaron la necesidad de acordar una paz duradera, donde la Unión Europea cobra sentido al procurar una estabilidad igualitaria, convirtiéndose en intermediaria de todos los conflictos. Y, del mismo modo que durante la explicación del neoliberalismo, esto solo funciona a nivel grupal. Las víctimas, soldados y familias, no pueden olvidar lo que han vivido, y ese miedo será transmitido a sus hijos, que vivirán la posguerra, horrible periodo de recuperación con pocas opciones.

Inspirados por esta pobreza, los escritores plasman lo vivido en la guerra, ya sea por experiencia propia o de sus familiares, y del mismo modo, la posguerra condiciona también a las siguientes generaciones, cuya infancia se desarrolla en un estado de terror y limitaciones, llena de preguntas de las que no podían obtener respuesta. La juventud nace desilusionada, destinada a trabajar para costear las pérdidas de una guerra que no lucharon, de la que no tomaron parte y que, por supuesto, nunca entendieron: "[...] Tras la Gran Guerra, la farsa y la broma se impusieron sobre la violencia ritual y la sanción de los desviados en los alborotos de la juventud rural. En la ciudad moderna, donde desembocaba el flujo continuo del éxodo rural, la juventud no recuperó ni su identidad, ni sus formas de organización, ni su papel tradicional" (BAUBÉROT: 2007, p. 23).

El contraste entre esta desilusionada generación y las siguientes genera unos increíbles claroscuros. Con la llegada de la ciudad moderna, las grandes empresas y las nuevas tecnologías, la sociedad de consumo se hace una realidad, y todo se hace accesible. Sin haber vivido una guerra, ni sufrido las pérdidas antes narradas, la paz y felicidad se hacen posible, y a los autores literarios solo les queda escribir sobre el

pasado.

Y así sería de no ser porque, del mismo modo que las campañas de la posguerra buscaban vender una idea (que al acabar el conflicto, solo podía mejorar la situación), la sociedad moderna es eso, solo un producto de mercado. Siguen produciéndose problemas, de igual o mayor magnitud. A lo largo de este apartado se explicará la situación europea, atendiendo al estado de los países, a través de los grandes conflictos que ha experimentado en las últimas décadas. Ya se ha hablado de la Guerra Mundial, pero el interés de esta radica en que muchos de los autores llegaron a vivir el periodo siguiente, por lo que toda su infancia quedó marcada por las pérdidas, inspirando el realismo que años después imprimirían en sus novelas.

Dos de estas ocuparan los siguientes apartados, siendo problemas que también han alcanzado la categoría de “mundial”, prestándose, eso sí, a la perspectiva europea más que a la global. El primero es lo que se ha llamado “guerra del terror”, aludiendo a los atentados terroristas provocados por los extremistas islámicos. Si bien no constituye una guerra como la anteriormente comentada, un conflicto constante y directo, las pérdidas humanas, los daños materiales y la constancia de sus ataques se equiparan.

Siendo ataques aislados y esporádicos, es una guerra indirecta de desgaste que, eso sí, se conecta de forma mundial. Esto se debe a que hablan de “una guerra contra Occidente”, entendido como un colectivo, y aunque los ataques afecten a un país concreto, todos forman parte de esta guerra. Los atentados del 11 de Septiembre en Estados Unidos supuso el inicio de medidas, las cuales intentaban sentenciar esta cadena de atentados. El país damnificado, exponiendo el caso, solicitó la cooperación del resto de países que, en el pasado, también sufrieron pérdidas en este conflicto. La disputa se hace global, las comunicaciones y ayudas se inician ante un enemigo común que ya ha originado demasiados problemas. En la siguiente cita se recogen algunos de estos ataques, así como la situación que acaba de explicarse:

“[...] el 11 de septiembre constituye un punto de inflexión en la historia mundial, y por implicación en la europea: a pesar de todos sus antecedentes, el ataque de las fuerzas de Al Qaeda en EEUU fue la primera vez en quinientos años que una fuerza del tercer mundo golpeaba de un modo masivo a una ciudad del norte metropolitano (los ataques islamistas argelinos en París en la década de 1990 fueron de una escala mucho menor), y se produjo más de diez años después de que se iniciase la primera oleada de ataques yihadistas contra objetivos occidentales, con el atentado al World Trade Centre de 1993 y los posteriores ataques contra objetivos norteamericanos en Arabia Saudita (1995) y en el este de África (1998). Los atentados de Madrid en 2004 y de Londres y Ammán (Jordania), en julio y noviembre del 2005 [...]” (HALLIDAY: 2008, pp. 21-22)

Marcados por dos guerras mundiales, Europa, como ya se ha explicado, generó una mentalidad que pretende conservar la paz en cara a un progreso estable. El problema se genera con la participación de los

países de los que surgen estos grupos terroristas en la UE. Mientras unos países defienden que la cooperación es necesaria, otros se niegan a perdonar dichos actos, culpando a la nación entera. La variedad de opiniones dificultan las negociaciones, sumando problemas a los ya expuestos:

“[...] la mayor parte de la Unión Europea prevalece un nuevo clima de nacionalismo y conservadurismo ligado a la preocupación por la seguridad y el terrorismo; desde los rechazos holandés y francés a la Constitución europea debido en parte a la hostilidad que provoca la posible entrada de Turquía, hasta el conservadurismo del nuevo socio, Polonia, o las contribuciones de la Italia de Silvio Berlusconi [...]” (HALLIDAY: 2008, p. 40)

Para entender a Europa hay que comprender que es la suma de varias voces, y no un producto final. Cada país tiene sus necesidades, intereses y objetivos, determinándose sus comportamientos según su modo de ver los conflictos y negociaciones. Esta perspectiva se construye por su cultura, historia y vivencias, justificándose así la negativa de los países damnificados a cooperar con las patrias de los terroristas. La Unión Europea no supone una opinión homogénea del continente, sino un organismo que pretende la cooperación entre las distintas partes, y no siempre se consigue. La historia europea se estructura a partir de las relaciones generadas por las naciones, ya sean estas de carácter positivo (tratados económicos, cooperación, intercambios culturales, ayudas) o negativo (disputas territoriales, conflictos ideológicos, choques de intereses). Independientemente de la naturaleza de estos contactos, no puede negarse que han dado lugar a un pensamiento más internacional, al estimar la situación del país vecino.

Sin abandonar la idea de “patria” o “lo nacional”, varios acontecimientos forzaron alianzas que permitieron la aparición de lo que hoy día se conoce como “pensamiento global”, y aunque no puede concretarse el germen de sus orígenes, las Guerras Mundiales, la formación de la Unión Europea, la caída del Muro de Berlín o la actual crisis económica son las causas de esta situación. Prueba de esta indeterminación se presenta en la siguiente cita (que atribuye los orígenes a la disgregación del comunismo y la caída del muro), pero otros sucesos podrían justificar la globalización:

“Es evidente a la luz de toda la bibliografía sobre este tema que no hay una única interpretación o definición de la globalización, ni unanimidad respecto a su cronología y a los acontecimientos que la impulsaron, si bien el desmoronamiento del bloque comunista soviético y la caída del muro de Berlín en 1989, como acontecimiento simbólico [...]” (FERNÁNDEZ GARCÍA: 2014, p. 2)

Prueba de la necesidad de este pensamiento global es la propia Unión Europea. Los países tienen interés en su existencia, pues en ella encuentran aliados y un modo de comunicarse con sus vecinos para cooperar. Por ello, a la visión individualista antes comentada se le suma esta idea, la de preservar el conjunto y cooperar, pues la existencia de la Unión Europea es vista como garantía de paz y orden. La estabilidad permite el

progreso de la propia nación, y por ello, lo colectivo agiliza lo individual, en un ciclo de ayuda recíproca que permite la existencia de nuestra sociedad moderna. Al terrorismo y a todas sus dimensiones se le enfrenta, por tanto, Europa y los países que la conforman:

“[...] Todo lo cual hace que sea aún más importante para los estados europeos –individualmente y colectivamente– definir una estrategia que responda a la multidimensionalidad del conflicto, que no subsuma ni justifique todas las políticas bajo una simplista y monolítica «guerra contra el terror» o «guerra larga». Este planteamiento estratégico europeo, diverso y conforme a las normas democráticas y legales, se corresponde con las diferentes culturas y necesidades, constitucionales y pluralistas, de la propia sociedad europea.” (HALLIDAY: 2008, p. 47)

Del mismo modo que este problema, se suma otro peligro para Europa, que supone el tercer punto de esta sección. Junto a la amenaza bélica encontramos otra de índole interna, nacida de la propia administración como conjunto: la crisis económica. Esta deriva problemas nacidos de la falta de capital con la que gestionar los países, y del mismo modo que se ha comentado la dualidad europea, aquí también vemos esa misma idea. Europa propuso el euro como moneda común, y algunos países se adscribieron a él pese a no tener una economía suficientemente fuerte para soportar el cambio. Siendo este uno solo de los problemas generados, la situación ha provocado unas fuertes diferencias entre los países pudientes y quienes deben soportar la situación.

Como conclusión a este preámbulo, y como ya se decía al explicar el neoliberalismo, existen grupos beneficiados por los planes y otros que resultan damnificados, generando conflictos en el país. Sin embargo, esto también se da entre los países, existiendo los que gozan de beneficios y privilegios impuestos por la Unión, y los que deben adaptarse a sus planes, efectuando sacrificios que nunca llegan a proporcionar el estado que vende el conjunto. Las diferencias sociales y económicas, ya sean entendidas como algo individual o colectivo, son las que permiten el nacimiento de estos problemas: “[...] la mayor probabilidad de conflictos étnicos tiene lugar en países en los que una minoría domina sobre una mayoría y en donde esta minoría es amplia y no se encuentra dividida [...]” (SZMOLKA: 2012, p. 4).

1.1. La II Guerra Mundial

A diferencia de la Primera Gran Guerra, los conflictos desarrollados de 1936 a 1945 supusieron un cambio global en la ideología, condicionando el estilo de vida por medio de una larga crisis que afectó a un continente entero. Las grandes pérdidas, materiales y humanas, afectaron a las relaciones entre los países, los cuales tuvieron que tomar medidas, no solo para recuperarse, sino también para asegurar que no volviera a repetirse una guerra semejante.

El concepto de guerra de trincheras, que hasta entonces había caracterizado el siglo XX, fue sustituido debido a las nuevas máquinas de guerra, el avance de los medios de comunicación y las negociaciones. Los bombardeos, bloqueos de provisiones y artillería se transformaron en práctica habitual, hiriendo ambos bandos con cuotas nunca antes alcanzadas. Los avances bélicos crecían a medida que la guerra se hacía más cruenta, llegando al máximo exponente con la creación y uso de armas nucleares. Las dos bombas liberadas por Estados Unidos en Japón supusieron el fin del conflicto, pero a un alto precio: la completa erradicación de las ciudades.

Las negociaciones procuraban evitar el desarrollo y empleo de armas similares, procurando superar los conflictos que originaron la guerra. Todos los bandos habían sufrido, y todos querían poner fin a una situación que, de seguir, hubiera acabado con un páramo nuclear sustituyendo gran parte de Europa. La paz se impuso, mas el recuerdo de esta, el miedo, determinó la ideología durante las décadas siguientes. El terror de la Guerra Fría, que se reavivara la guerra, unido a la pobreza que se empezó a vivir, justificaba el derrotismo y depresión que se sufría.

James Ellroy, autor de novela negra, expone cómo el conflicto afectó a su vida pese a haber nacido después. Del mismo modo que él sufría las limitaciones nacidas de una guerra que no libró, una generación de personas tuvieron que trabajar para recuperar lo que la guerra supuso. Sin poder comprender la situación que vivieron sus padres y abuelos, la confusión e impotencia se impusieron como herencia, y recuerdo, de esta situación:

“[...] Nací en 1948. La Segunda Guerra Mundial había terminado tres años antes. La guerra siguió llenando la conciencia pública durante toda mi infancia. Su omnipresencia era tal que estaba convencido de que no se había acabado. Una vez dije algo que alertó a mi madre de mi error. Me respondió: “La guerra terminó hace más de 11 años. Tú ni siquiera habías nacido”.” (ELLROY: 20/4/2015, *El País*)

La memoria histórica recoge que este no fue el único cambio producido. El conflicto nació de numerosos intereses enfrentados, no solo entre las naciones, sino también ideológico: el capitalismo, en sus vertientes democrática y autoritaria, se enfrentaba al comunismo, y a su vez, numerosos países eran ocupados o conquistados, imponiéndosele unas normas que motivaron su revolución, participando de forma más activa en la guerra.

Al sistema de gobierno tradicional en Europa, clasista, donde fuertes diferencias sociales separaban tajantemente a los estratos, manteniendo el orden y gestionando el progreso al asignar a cada ciudadano una función según su origen. La democracia, conjunto de valores defendidos por Estados Unidos en la guerra, estipulaba que el poder debía recaer sobre el pueblo, eligiendo a los gobernadores. Abría esto la

posibilidad de que cualquiera pudiera ostentar, ya no solo el poder, sino cualquier ocupación.

Los diálogos entre bandos intentaban comprender esta nueva concepción de Estado, poseyendo cada país un modo de interpretar estas doctrinas. A medida que avanzaba el conflicto, se recrudecía el pensamiento, hasta que finalmente, se veían obligados a elegir uno de los dos extremos: democracia o autoritarismo, capitalismo o comunismo. Se podría resumir en escoger entre el sistema que hasta la fecha había estado vigente, o las nuevas ideas extranjeras:

“[...] su *carácter multidimensional*. La Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, fue tanto una guerra entre dos tipos de estado capitalista, el democrático y el autoritario (EEUU/Gran Bretaña/Francia contra Alemania), como una guerra entre un estado capitalista autoritario (Alemania) y su oponente comunista (la URSS), y también comportó [...] una competición entre el nuevo imperialismo americano y los viejos imperialismos europeos” (HALLIDAY: 2008, pp. 30-31)

A esto se suma el sentimiento civil, es decir, como el propio pueblo ve el conflicto, obligados a seguir órdenes, motivando su participación en la guerra, podían estar o no de acuerdo con las ideas de sus superiores. Para ellos, la guerra se simplificaba con matar o morir, pues eran las fuerzas que se enfrentaban de un modo más físico que los debates y negociaciones. El descontento de luchar por terceros, y de verse implicados en un conflicto ajeno a sus intereses y estilo de vida generó, como una respuesta evidente, una serie de revueltas que pretendían una independencia del yugo que se les imponía: “[...] la Segunda Guerra Mundial incorporó –en gran parte de Asia y de Oriente Medio– una dinámica anticolonial, y al mismo tiempo –en Europa– una guerra insurreccional de los movimientos de resistencia nacional contra el ocupante fascista (Italia, Grecia, Yugoslavia, Polonia, Albania)” (HALLIDAY: 2008, p. 31).

Prueba de estos intereses que buscaban imponerse era la ocupación de la península Ibérica, ya que dicho territorio, al poder controlar el transporte por el Mediterráneo y el acceso de los Aliados por mar, además de permitir el acceso al continente africano. Portugal, aliada de Inglaterra, y España, a favor de Alemania, no podían decantarse por ningún bando, ya que la decisión originaría un conflicto de intereses que les obligaría a una contienda. Este temor era conocido por los líderes, que buscaban modos de evadir la guerra:

“[...] si Portugal entrara a formar parte en el conflicto, Alemania podría exigir el paso por España para alcanzar la otra nación peninsular. Para Serrano la alianza con Inglaterra constituía un peligro, pues podría ser utilizada como pretexto por los alemanes para invadir la Península. Sería, por ello, el mismo Serrano Suñer, quién alegando lo comprometido de las circunstancias europeas, propicia un alejamiento de Portugal de la alianza británica a cambio de una unión más estrecha con España mediante un tratado más amplio incluso de carácter militar [...]” (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, p. 177)

Este es solo uno de los muchos escenarios por los que se desarrolló la guerra, pues cada país tenía que defender ante el bando opuesto. La guerra motivó una serie de relaciones que, a día de hoy, siguen siendo ejemplo de los actuales diálogos, pues permitiendo estos finalizar la situación y permitir un avance equitativo, justificaron la necesidad de un organismo que sirviera de intermediario, produciéndose así el nacimiento de la Unión Europea.

Antes de poder depender de este recurso, se empleaban otros medios, ya fueran embajadas, diplomacia o mensajes. La prensa también permitía informar al pueblo de los acontecimientos, además de poder mandar un mensaje a otros países. Con el ejemplo antes aportado, Salazar, dirigente de Portugal en dicha época, mandó publicar en los diarios el acuerdo establecido con España. De este modo, al saber los ciudadanos que no se verían forzados a participar en la guerra, se evitaban disputas y altercados en señal de protesta. Este mensaje pasaría a los enviados de Portugal presentes en otros países, que transmitirían las intenciones de la nación. A continuación, el fragmento que expone este caso, con las indicaciones sobre la noticia:

“[...] Salazar en febrero de 1939. Oficialmente Jordana da instrucciones a la prensa sobre su publicación: «Acompaño a usted dos notas para la prensa concerniente al Tratado de Amistad y No Agresión que hoy se firma en Lisboa entre España y Portugal. La nota breve debe ser publicada en la prensa de mañana, sin comentarios, pero destacando en grandes titulares la noticia a fin de dar el debido realce a este acontecimiento [...]» (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, p. 170)

La celeridad del proceso nos informa sobre la necesidad de tranquilizar al pueblo y a los países vecinos. A esto se suma el caso contrario: los intereses de implicarse en la guerra. Las grandes potencias buscaban apoyo para sentenciar la guerra, en muchas ocasiones buscando imponerse por medio de la fuerza. Cada facción exigía una serie de medidas a cada país, desde apoyo económico o militar, permitir el acceso u ocupación de sus tropas, o simplemente, denegar auxilio a la fuerza rival: “[...] las presiones sobre España cada vez con más fuerza de los bloques enfrentados —unos para que entrara en el conflicto y otros para que mantuviera su neutralidad— y sobre todo el sustrato de penuria económica, propician un intento de recuperar la debilitada amistad con el país vecino” (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, p. 177).

Con este balance de discusiones y cooperaciones, la guerra iría progresando hacia un fin, pero sin ninguna garantía de seguridad, todos temían que el conflicto les alcanzara de formas insospechadas. Defender sus propios intereses, y sobrevivir a la guerra, se convirtieron en las motivaciones centrales de los distintos países, convergiendo ideologías y disputas que iban acrecentando los vínculos, o corroyéndolos. Garantizar el bienestar del país se impuso a la imposición de sus ideales, y poco a poco esta idea se fue extendiendo a países que convergieron en intereses comunes:

“[...] «Portugal —diría Salazar en su discurso de 27 de octubre— se encontraría en una difícil situación si por política española o internacional hubiera tenido que combatir contra el país vecino y haberse visto en la necesidad de contribuir a la destrucción de lo que con tanta simpatía hemos visto edificado... lo más conveniente es que España se mantuviese neutral ante cualquier conflicto que estuviese relacionado con Europa Central y hay que tratar de ayudar a sus gobernantes a mantenerlo.» (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, p. 169)

La suma de todas las ideas expuestas, y su evolución, justifican las diferencias entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Las dimensiones del conflicto, los intereses de sus participantes, los medios empleados y su repercusión global difieren. Por la magnitud de todo lo comentado, así como lo que se expondrá en los puntos siguientes, podrá entenderse la influencia de estos sucesos en la literatura, pues la Gran Guerra constituyó el paso de la antigua sociedad a la moderna, teniendo la posguerra como periodo de transición.

Como consecuencia de todos estos sucesos, se produjo un cambio en la mentalidad de la época, desde el surgimiento del fascismo en respuesta a la Primera Guerra Mundial hasta el ideario de la sociedad moderna. El contraste entre generaciones acrecentaba aún más la diferencia entre una sociedad en guerra, las carencias tras esta y la recuperación mediante la paz. El estudio sobre la manifestación de opiniones y los movimientos juveniles de este periodo permiten afianzar, aún más, las repercusiones de la guerra en la sociedad europea. En estos podían verse las distintas corrientes de pensamiento, pues existían grupos fascistas, comunistas, demócratas, liberales, y una amplia gama de ideologías:

“[...] los movimientos de juventud educativos compartían un cierto número de rasgos comunes que les distinguían de las organizaciones de preguerra, y permiten interpretar su crecimiento en los años veinte y treinta como la afirmación de un modelo particular de sociabilidad juvenil.” (BAUBÉROT: 2007, p. 28)

Con estos movimientos, aparte de la vitalidad de estas doctrinas se percibe el interés por la unión. Los símbolos se pusieron a la orden del día, así como saludos, uniformes, ceremonias, banderas, y toda clase de ritos que constituían una división de la población. La Guerra Mundial fue este conflicto llevado a una mayor escala, países que deberían cooperar, dividiéndose para imponer su perspectiva:

“La primera y más visible de estas particularidades reside en la necesidad que manifestaban, tanto los movimientos como sus miembros, de afirmar su identidad común recurriendo a un cierto número de símbolos y manifestaciones. Uniformes, estandartes, saludos y desfiles [...] Cada asociación —cada sección local a veces— poseía una bandera y un himno que invitaban a la reunión y a la expresión del orgullo colectivo [...] En un registro similar, los códigos, las leyes y los juramentos se dirigían tanto a la conformación de su militancia como al refuerzo de su sentimiento

de pertenencia al grupo [...]” (BAUBÉROT: 2007, p. 29)

1.1.1. La ideología

La guerra nació por el miedo al cambio. Tras las pérdidas de la Primera Guerra Mundial, la gestión marcial de los recursos se hizo necesaria para garantizar la regeneración del país. Las limitaciones y la represión generaron dos movimientos principales: el fascismo, el cual considera que todo el poder debe recaer en el ejército, organismo que aseguró la seguridad nacional durante la guerra y que pretende conservar lo que define al país; y el socialismo, que considera necesario mejorar la condición del obrero, cuyo trabajo permite el avance de la sociedad, atribuyéndole a este el verdadero poder. Mientras que el primero pretende aislar al país para garantizar su estado, el socialismo defiende la comunicación y cooperación de todos los obreros europeos.

Los conflictos por la diferente mentalidad empezaron a surgir por todo el continente, y la Segunda Guerra Mundial se presentó como el intento de erradicar la fuerza opuesta, imponiendo lo que unos pensaban como la ideología justa, necesaria para garantizar la mejora del país. Ambos sistemas, presentando sus pros y contras, fueron dividiendo cada vez más a los países, y esto derivó en un conflicto tanto de nivel interno como internacional. Para explicar esta situación tenemos el caso de Italia, caracterizada por su defensa al fascismo de Mussolini, experimentó revueltas obreras arengadas por derivaciones del socialismo, como el anarquismo o el comunismo:

“Los italianos sufrieron intensamente las dificultades económicas de la posguerra. Allí brotaron anarquistas y toda laya de socialistas. Se escucharon protestas y se presenciaron huelgas. Hubo, a partir de agosto de 1920, ocupación de fábricas en el Norte y apropiación de tierras en el Sur. Los ecos de la Revolución Rusa habían llegado con absoluta nitidez.” (LEÓN LÁZARO: 2015, pp. 502-503)

Del mismo modo, Francia, de posición socialista en el conflicto, albergó en sus fronteras juventudes afines al Antiguo Régimen, que defendía una base similar al fascismo: proteger los intereses del país, conservar los antiguos ideales, defenderse de las ideas del socialismo obrero. Los jóvenes hacían estos ideales suyos, reuniéndose en grupos que acababan iniciando disputas con quienes protegían el ideario opuesto:

“[...] A ese respecto, el movimiento juvenil de entreguerras recuperó la función propia de las agrupaciones juveniles tradicionales de la Francia del Antiguo Régimen: manifestaba de forma visible la existencia de una cultura propia de la juventud, al tiempo que designaba a los jóvenes como defensores de los valores de la comunidad, y trabajaba de este modo en favor de su futura integración en el mundo adulto.” (BAUBÉROT: 2007, p. 31)

Esta dualidad perduró incluso tras la guerra. Cada país constituyó un gobierno según los valores defendidos durante la contienda, perdurando al cambio, que se iba produciendo muy lentamente. Los tratados que pusieron fin a la guerra no disminuyeron las contiendas entre bandos, que intentaban acabar con su opuesto, existiendo la diferencia de que el gobierno apoyaba a una de las dos perspectivas.

Otra diferencia es que las alianzas y negociaciones efectuadas durante la guerra motivaron una mayor importancia para la prensa, encargada de comunicar la situación de un país al propio. La muerte de Franco, por ejemplo, preocupó al resto de países al no saber estos si conservaría su ideología fascista, o aceptaría el cambio. Los atentados terroristas (como el de Carrero Blanco al suceder al Generalísimo en 1973) originados por el socialismo extremista originó una nueva guerra, interna y a menos escala, que fue recogida por la prensa europea:

“La muerte del Generalísimo Franco en noviembre de 1975 y la incógnita sobre lo que sucedería tras su ausencia suscitó un gran interés entre la prensa internacional [...] los sectores más conservadores del ejército, las fuerzas de seguridad y la administración se oponían a cualquier cambio democrático. Prueba de ello es la ejecución de cinco penas de muerte por terrorismo el 25 de septiembre de 1975, desoyendo el clamor internacional por el indulto [...]” (RODRÍGUEZ MARTÍNEZ; D. TULLOC; GUILLAMET I LLOGUERAS: 2015, p. 194)

Pese a la supremacía fascista, defensora de antiguos ideales, perduraba en algunos países, el socialismo progresaba también. La aprobación de los partidos, socialistas, anárquicos, comunistas comenzaban a protagonizar las noticias. Su mayor participación en la esfera política supuso un gran avance, pues sus orígenes no dejaban clara esta posibilidad. Los países afines festejaban esto, mientras que quienes intentaban defender otra interpretación del socialismo, o los que tenían ideología fascista, censuraban o no daban importancia a estos eventos:

“[...] Legalización del PCE [...] La exigencia es mayor en la prensa de Italia y Francia, con presencia comunista importante en el parlamento, pero no es menos firme en la de Reino Unido y Estados Unidos, donde ni siquiera la hay [...] La prensa angloamericana constata las diferencias entre el duro comunismo portugués y el pacífico comunismo español [...]” (RODRÍGUEZ MARTÍNEZ; D. TULLOC; GUILLAMET I LLOGUERAS: 2015, p. 200)

En un principio, se pensaba que esta situación, la legislación del comunismo, solo podía ser alcanzada por la fuerza, del mismo modo que ocurrió en Rusia por el 1920. Del mismo modo que la represión violenta del fascismo contra los defensores del socialismo (como se ha visto en las ejecuciones ocurridas en España tras la muerte de Franco), esta ideología no está libre de culpa. Manifestaciones, asaltos, toma de fábricas y quema de iglesias fueron los acontecimientos más característicos, reclamando lo que consideraban suyo y

atacando lo que consideraban obsoleto, símbolo de la anterior ideología.

La proyección del socialismo también tuvo una mayor difusión. Defendiendo al trabajador, del mismo modo que ocurrió con la Revolución Francesa de 1789, dirigió un mensaje esperanzados al maltratado colectivo obrero, abriéndoles la posibilidad de conseguir una mejor posición. La filosofía base empezó a difundirse por medio de obras (censuradas o prohibidas en los países de régimen fascista), congresos, reuniones y diarios, que recogían los movimientos amparados bajo el mismo estandarte. Prueba de su rápida propagación se observa en que en el mismo año, 1920, se funda el Partido Comunista y, al mismo tiempo, se convoca el Segundo Congreso Internacional:

“[...] La revolución rusa, la formación del Partido Comunista (PCF) en 1920 y la acentuación de los antagonismos sociales alimentaron el miedo a un «incendio revolucionario» e incitaron a la Iglesia católica a intentar franquear el foso que la separaba del mundo obrero [...]” (BAUBÉROT: 2007, p. 36)

“El 19 de julio de 1920, se reunió en Moscú el Segundo Congreso de la Internacional Comunista, con la participación de doscientos diecisiete delegados de treinta y siete países y veintisiete partidos comunistas.” (LEÓN LÁZARO: 2015, p. 508)

Este desarrollo constituyó una espada de doble filo. Por una parte, amparó a todos los defensores del comunismo en una misma reunión, independientemente de su origen. Del mismo modo que la Guerra Mundial forzó una serie de relaciones y alianzas, la Internacional lo logró de un modo menos extremo. La alianza conformada fue lo que permitió el nacimiento y perduración del movimiento obrero a los largo del siglo XX, compitiendo con ideologías de mayor peso e historia, sí, pero que menospreciaban al trabajador. Por ello, no puede negarse el mérito que supuso:

“Además, al analizar las actividades de la Internacional Comunista en los primeros años de su existencia, en el “periodo de Lenin”, hay que conceder el mayor crédito [...] la historia de la Internacional Comunista en 1919-1920 es una de las páginas más brillantes en la historia del movimiento revolucionario mundial.” (LEÓN LÁZARO: 2015, p. 509)

No obstante, también rompió relaciones tanto con los países capitalistas como con el resto de movimientos liberales (democracia, anarquismo). Así, su crecimiento fue proporcional al número de enemigos que fue generando. Todo esto suponía una fluctuación en su desarrollo y difusión, pues quienes defendían el comunismo, podían pasarse a otro de los movimientos obreros derivados, mientras que los gobiernos buscaban formas de solapar esta ideología:

“Un historiador soviético indica de que modo el Comintern infundió a incontables trabajadores de todo el mundo la esperanza en la Revolución. Pero también debilitó la izquierda europea, al dividirla, y en todas partes obstaculizó las relaciones de Rusia con las naciones capitalistas.” (LEON LAZARO: 2015, p. 507)

Muchas veces, en cambio, la ideología no era elegida, sino impuesta. Las políticas de los países vecinos podían influir en otros, que se adaptaban para evitar conflictos o lograr alianzas. Hay que recordar que cada país albergaba en su seno diferentes bandos, defensores de una u otra perspectiva, por lo que las alianzas internacionales, ya fueran comunistas, fascistas, demócratas o de cualquier otra índole política permitía obtener ventaja e imponerse sobre los demás.

Claro que esto originaba dependencias y miedos. Al haber recibido ayudas externas, aceptaban apoyar y servir a los países aliados, teniendo que intervenir en conflictos ajenos a su voluntad. Pero independientemente de las ayudas, también se daba el caso de que, por una desventajosa posición geográfica, o por insistencia de otros países, se vieran forzados a tomar medidas. El caso de las ocupaciones, por ejemplo, el paso de tropas por el propio país, permitía ayudar sin tener que ser partícipes directos del conflicto.

Se regresa a las alianzas, pactos y demás. Manifestar el beneplácito y conformismo hacia uno de los bandos centrales garantizaba cierta seguridad, pero provocaba el descontento de la fuerza opuesta. Ya independientemente de la ideología, cada país era libre de conformar los pactos que quisiera con otros, y así, Portugal mantenía relaciones con Inglaterra (demócrata) y España (fascista). El juego diplomático cobró fuerza con esto, alternando entre la gestión internacional y los conflictos internos.

Operaciones complicadas a largo plazo comenzaban a aparecer, y el Mediterráneo cobró fuerza. Al ser un punto de acceso importante, de entrada a Europa y África, muchas naciones pretendían ocupar todos sus accesos, y la península Ibérica ocupó un gran protagonismo. Intentaron todos los bandos convencer a los dos países dispuestos allí en unir fuerzas, pero dado que cada uno apoyaba al opuesto, no podían dar una respuesta por miedo a iniciar una contienda con el país colindante:

“[...] nuevo reforzamiento de la alianza peninsular para mantener la neutralidad de España y Portugal frente a las presiones del Eje; Alemania e Italia quisieron creer que la renovación de la unidad peninsular se debía a una atracción de Portugal hacia la órbita de la política exterior española, con lo que ello suponía de un cierto alejamiento de Gran Bretaña.” (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, p. 178)

A todo esto hay que incorporar el papel de las juventudes. Habiendo comentado ya las diferentes

ideologías, su difusión y las disputas acontecidas, queda cómo influyó todo esto a las nuevas generaciones, quienes se encargarían de perdurar el pensamiento ya comentado. A su vez, los conflictos generados se heredarían no solo en estas asociaciones, sino por sus hijos y nietos.

Como base, estos movimientos pretendían garantizar el desarrollo de chicos sanos, que gozaran de la libertad que les fue negada por la guerra, sin mayor pretensión que permitirles la felicidad. El llamado “escultismo” transmitía un mensaje positivo, aplicando nuevas corrientes didácticas, buscando despertar la iniciativa y pensamiento propio de los jóvenes:

“Igualmente, los movimientos juveniles se distinguieron de las obras de preguerra por la mayor autonomía y responsabilidades que concedían a los jóvenes [...] La verdadera innovación de la época de entreguerras reside más bien en el hecho de que esta autonomía y responsabilidad se amplió a las jóvenes [...] y a los adolescentes, sobre todo por medio el escultismo [...]” (BAUBÉROT: 2007, p. 31)

Esto fue visto como una amenaza para las ideologías ya asentadas, como la Iglesia, que temía perder fieles ante esta nueva instrucción. No tardó en adaptar el ideario a sus intereses, integrándolo como una manifestación más de la fe. Supuso, entonces, una actualización de un pensamiento antiguo con uno moderno, mostrándose así la posibilidad de converger:

“Por su parte, los promotores del escultismo católico se enfrentaron, desde antes de la Gran Guerra y hasta mediados de los años veinte, a la hostilidad de un cierto número de obispos y publicistas vinculados al catolicismo intransigente [...] Entre 1920 y 1930 se precisaron los objetivos de la asociación: además de la formación de jóvenes fieles a la Patria y a la Iglesia, se trató de dar cuerpo a un orden *scout*, mezcla de ideal caballeresco y de espíritu de conquista [...]” (BAUBÉROT: 2007, p. 34)

No fue la única adaptación al concepto. Los bandos ideológicos antes comentados percibieron aquí una herramienta capaz de acrecentar sus filas. Se convirtieron, por tanto, en un recurso para llevar el conflicto a otro nivel. Mientras las tropas adscritas al régimen luchaban en el extranjero, las juventudes buscaban reprimir la propaganda y difusión de su opuesto, librando pequeñas batallas. Eran ataques rápidos, destinados a sembrar confusión y desestabilizar al enemigo, ya que no podían permitirse el lujo de iniciar una guerra civil. Se convirtieron en el ejército privado de ese pensamiento, su brazo ejecutor:

“Innegablemente, la inclinación de la juventud por el activismo y el radicalismo representaba entonces un valor que las diferentes fuerzas políticas trataban de captar y poner al servicio de sus intereses. En cierta medida, los enfrentamientos que protagonizaron las organizaciones juveniles y

las exacciones que cometieron se inscriben en la continuidad de la agitación que había acompañado a las grandes crisis de fines del siglo XIX [...]” (BAUBÉROT: 2007, pp. 41-42)

Por esto, adaptaron los elementos típicos del ejército, disponiendo de uniformes, himnos, ceremonias y demás parafernalia que definiera su identidad. Al disponer de todos estos factores, se generaba la idea de pertenecer a un mismo credo, de compartir los mismos intereses, dando lugar a la unidad. La existencia de códigos, señales, gestos y consignas generaba también la situación opuesta, pues distanciaba a los jóvenes del resto ajeno a su grupo social. En los siguientes textos se presenta esta convergencia, que por un lado, unía, y por el otro, aislaba:

“[...] el carácter netamente paramilitar de la mayor parte de las organizaciones juveniles dan testimonio de un incremento de la violencia política que, si bien no alcanzó la misma intensidad que en Italia, Alemania o España, no fue en Francia menos relevante durante los años veinte y treinta.” (BAUBÉROT: 2007, p. 42)

“[...] No es poco relevante que el jefe del partido radical, Édouard Herriot estigmatizase entonces a aquéllos que, «al estilo de los nazis o de los fascistas, inventan para imitar el gesto del brazo en alto o el del puño cerrado, se arman de insignias y nos conducen hacia la era donde la opinión del ciudadano se reconocerá por el color de su camisa» [...]” (BAUBÉROT: 2007, p. 41)

La influencia del ejército es más que clara, pues la intención de convertir a las juventudes en tropas personales, fieles a la ideología, que librarán luchas internas. Se alteró el mensaje de comunión original, nacido del servicio militar, por la pertenencia a un grupo más selecto, que ofrecía una forma de ver el mundo que adoptaban como suya. De un modo similar al ejército, partían de la defensa a la nación, pero cada bando, partiendo de este origen, completaba el sistema con su ideario.

Lejos de ser respuestas a las cuestiones que iban surgiendo por los diferentes conflictos, este nuevo medio se transformó en un mecanismo para manipular a los más jóvenes, y convertirlos en un instrumento para sus intereses. No buscaban el entendimiento de sus principios, sino disponer de una fuerza bélica mayor que la del oponente, como se explica en la siguiente cita:

“[...] Aunque dispusieran de una cierta autonomía de acción, los grupos que hemos mencionado no actuaban nunca en nombre de sus propios intereses, sino siempre al servicio de la defensa del orden social y político o en favor de un proyecto de sociedad alternativo del que no eran autores ni beneficiarios. Sus exacciones no eran el signo de una revuelta antisocial de la juventud, sino que, por el contrario, hacían de ellos los heraldos de una comunidad sociopolítica —de una clase, se podía decir entonces— cuyos intereses eran defendidos por estos grupos [...]” (BAUBÉROT: 2007, p.

La ideología de la guerra, por tanto, consistió en una serie de disputas para imponer la noción de país que consideraban correcta, dando lugar solo a un conflicto de gran escala que, pese a mantener las mismas doctrinas que existieron antes de la guerra, transmitió a las siguientes generaciones la defensa de unas ideas que, sin haber luchado por defender, solo podían entender de forma sesgada, ya que los vencedores, quienes ocupaban ahora los puestos de poder, reprimían la opinión contraria.

No puede concluirse este apartado sin mencionar la disponibilidad de todas las mentalidades a nivel global. Pese a obstáculos como la censura o las represalias, hubo varios casos de desertores y detractores, ya fuera gente de a pie o figuras importantes en el transcurso de la guerra. Ejemplo de esto es el caso de Milovan Djilas, hombre de confianza del mariscal Tito, el cual disparó a un prisionero que intentaba huir, episodio que cambiaría su forma de ver el conflicto. Abandonó las ideas fascistas para defender el pensamiento de los principales opositores: el sistema comunista de Stalin:

“[...] Fue un episodio trivial, intrascendente, y en realidad Djilas no tenía nada que reprocharse por hacer lo único que podía hacer y cumplir con su deber de soldado, pero aquel instante trágico lo estuvo obsesionando, socavando su identificación consigo mismo e incitándole a cuestionárselo todo, hasta convertirse en el adversario número uno de Tito, hasta escribir *La nueva clase*, *Conversaciones con Stalin* y otros ensayos fundamentales sobre la íntima naturaleza del comunismo, acabar en la cárcel y acceder a la más pura libertad..” (VIDAL-FOLCH: 6/5/2016, *El Mundo*)

1.1.2. El desarrollo

La guerra nació de los intereses de dos grandes bloques enfrentados, nacionalistas y demócratas, que tienen como máximos representantes a Alemania e Inglaterra, respectivamente. Se incorpora un enemigo común, exponente del comunismo, la URSS, conjunto de países dirigidos por Rusia. La historia del conflicto se basa en la alternancia de pactos y disputas que empezaron a surgir en el resto de países europeos. Rápidamente, se conformaron bloques ideológicos, grupos de países, que se brindaban apoyo mutuo con objeto de ganar el conflicto.

Tras las primeras declaraciones bélicas y batallas, los bandos comenzaron a buscar apoyo en los países que compartían su mismo pensamiento. Las disputas internas por el debate ideológico antes expuesto limitó las primeras incorporaciones a la guerra. Los antecedentes de esta se relacionan directamente con este contexto, pues los países que se erigieron como protagonistas acababan de superar las revueltas ideológicas, imponiéndose como gobierno de la nación.

De este modo, las elecciones que permitieron a los nazis acceder a la gestión de Alemania, o las revoluciones comunistas que permitieron a Lenin y los suyos fundar la Rusia comunista, futura URSS. Solventados los problemas internos, su influencia comenzó a expandirse, buscando homogeneizar el continente con un mismo pensamiento. La guerra surge entonces como una campaña militar en la que se pretende ocupar e imponer un mismo gobierno por todo el mundo, pues Europa, por su posición, se veía como un punto de acceso al resto de continentes: Asia al este y África al sur, estando a un océano de distancia para alcanzar América.

Por ello, el posicionamiento fue clave. Saber por qué frentes expandirse, a qué ámbitos destinar los presupuestos, qué alianzas mantener y qué puntos claves ocupar fueron los factores que establecieron las bases de la victoria y fin del conflicto. Alemania, finalizando sus conflictos internos, dispuso de los recursos necesarios para iniciar y mantener la guerra, y tanto el desconcierto inicial como la ausencia de medidas permitió un avance imparable. Los nazis ocupaban cada día nuevos territorios, ganando recursos con los que seguir la difusión del fascismo. Muchos pensaban que el bando de Hitler se impondría, consiguiendo este propósito:

“[...] Franco parecía ajeno a los buenos propósitos portugueses, deslumbrado por las victorias alemanas, estaba seguro de que la guerra sería corta; aunque en estos momentos no deseaba ni podía participar en la contienda de un modo activo, tenía la convicción de que Hitler ganaría la guerra y, mientras mantenía en el horizonte las esperanzas de las reivindicaciones territoriales, deseaba estar próximo al Eje para unirse al carro de la victoria [...]” (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, p. 175)

No obstante, el motivo de su derrota fue precisamente malas decisiones en cuanto a su expansión. Intentó ocupar, sin éxito, la península Ibérica. Esta, habiendo superado distintas disputas internas, carecía de los recursos para apoyar al bando fascista, además del problema suscitado por su posicionamiento, con Francia e Inglaterra colindando. No obstante, y pese a carecer de las tropas y recursos, su situación geográfica dotaba a estas naciones de un amplio interés para el desarrollo de la guerra:

“Igual que con otros países europeos la España Nacional gestó su amistad con Portugal durante la guerra civil. Si Italia y Alemania eran grandes potencias llamadas a tener un papel estelar en la contienda que se avecinaba, Portugal, por su unidad ideológica con el país vecino, su posición estratégica, y su papel de interlocutor, será también protagonista y estará siempre presente, junto con España, en las relaciones internacionales durante la Segunda Guerra Mundial.” (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, p. 165)

Intentando forzar una alianza, Alemania ignoró el norte de África, que habría atendido a un mismo fin (hacerse con el acceso al Mediterráneo), posicionamiento que usaron los aliados para atacarle desde un nuevo frente. Desde este nuevo acceso, tanto Italia como los nazis perdieron terrenos, viéndose en unos meses superados y cohibidos ante batallas simultáneas que iban reduciendo sus fronteras, tropas y suministros:

“[...] el haber descuidado Hitler apretar hacia el Iraq y el Irán, que le eran propicios (después de haber ocupado Grecia), apuntando hacia la India por el Oeste, mientras el Japón lo hacía por el Este, originó el triunfo de la contraofensiva aliada, que llevó desde El Alamein hasta Italia, contribuyendo después al éxito de los posteriores desembarcos en los países berberiscos y en Normandía. Los vencedores vieron en 1945 lo que Napoleón había visto en 1798, es decir, que desde Egipto y alrededor de Egipto, el Cercano Oriente es uno de los mayores centros estratégicos internacionales naturales.” (GIL BENUMEYA: 1968, pp. 174-175)

Sumándose este error al mantener dos guerras simultáneas afectaba a sus recursos, obligándoles a dividir fuerzas. Por el oeste debía enfrentarse al bloque de los aliados, Francia, Inglaterra y Estados Unidos, mientras que por el este se disputaba territorios con la URSS y el azote del comunismo. Sitiado, para poder proseguir con la contienda, se vio forzada a una alianza con los rusos, lo cual fue contraproducente, pues los estados que apoyaban al fascismo vieron en este acuerdo una contradicción a los ideales por los que luchaban: “[...] El Pacto Germano-Soviético sería la única grieta por donde Portugal intentaría debilitar las relaciones de la España de Franco con el Eje [...]” (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, p. 174).

No hay que olvidar que, de forma simultánea a esta situación, otras negociaciones se iban produciendo. España, acabando su propia Guerra Civil, supuso una esperanza para ambas fuerzas, pues en dicho conflicto participaban, a su vez, afiliados tanto al bando fascista como a los socialistas. Independientemente de quién ganara, era evidente que el resto de naciones, pese al pacto de no intervención impuesto por Inglaterra, se implicarían en la contienda. Incluso la nación inglesa llegó a aportar recursos a la España socialista, dejando claro que dicho pacto no sirvió de nada. Todos los países se fueron posicionando, tanto en cara a este conflicto como para la Guerra Mundial. Gómez de las Heras, en su trabajo *España y Portugal ante la Segunda Guerra Mundial desde 1939 a 1942* indica cómo esos dos países se fueron posicionando a lo largo de la guerra.

En él, se expone el modo en que la relaciones entre aliados se fueron haciendo cada vez más tensas, ya que el miedo a ser traicionado se hacía real a medida que proseguía la contienda. Cambios de ideología, intentos independentista, búsqueda de nuevos aliados, todo esto generó un clima de desconfianza y duda que originó negociaciones constantes, ya fuera por medio de pactos, acuerdos o declaraciones. Un ejemplo de esta situación se recoge en el siguiente fragmento, en el cual se puede apreciar el modo en que una

alianza entre dos países influye en un tercero:

“La vinculación especialmente estrecha de Franco e Italia y una situación internacional que favorecía y propiciaba frecuentes especulaciones más o menos infundadas, crearon grandes inquietudes en Lisboa. El temor de Portugal a una España entroncada de lleno en la órbita del Eje es la preocupación constante y común que predomina en la documentación diplomática de este período [...] La actitud de la diplomacia portuguesa es de máxima prudencia para no mostrar desconfianza hacia España” (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, p. 171)

En el conflicto de la península Ibérica, Portugal, aliado de Inglaterra, tuvo que mediar por España para que, por su posicionamiento ideológico afín al fascismo, no iniciara disputas contra los ingleses. La nación lusa tuvo que mediar entre ambas potencias, pues si mantenían su alianza, España, instada por los fascista, les atacaría, y en caso de apoyar a España, sería Inglaterra el oponente. Por ello, se declararon neutrales, y esperaban convencer al país vecino de que tampoco tomaran parte en la guerra, buscando garantizar que, pese a su afiliación al bando fascista, no extendiera la guerra a dicha zona. Todo esto explica el papel de Portugal en el conflicto:

“Dentro del contexto de la política exterior salazarista existía una sola atadura, tan secular como su amistad, que era su vinculación con Gran Bretaña [...] Según avanzaba el tiempo se hacía más necesario para el gobierno portugués conocer el talante de Londres ante los inciertos destinos políticos de España y se hace sistemático el acoso de la diplomacia portuguesa a los representantes británicos para que definan su postura [...] nunca se obtuvo del gobierno inglés cualquier respuesta a este respecto [...]” (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, p. 166)

Por otro lado, no puede olvidarse tampoco las deudas e implicaciones. La adscripción de un país a una ideología hacía que se buscaran rápidamente alianzas con esta, y más en los momentos más desesperados de la guerra. Alemania e Italia ayudaron al bando nacionalista español, con la esperanza de que los apoyara tras asentarse el gobierno. No pudo ser así por el masivo desgaste que supuso, además de la participación de otros países, así como la propia Portugal, que para evitar ser objeto de los intereses nacionalistas medió por España para justificar su neutralidad, que ninguna participaría para denegar el acceso a una u otra fuerza al Atlántico y al Mediterráneo.

Esta estrategia se debía al miedo portugués de verse arrastrado a una situación de sumisión por parte de los vencedores, quedando relegados a un rol secundario mientras el eje fascista lograba el dominio de esa enclave que supondría el acceso a otros continentes tales como el africano y el americano. El totalitarismo hubiese impuesto una nueva política y sociedad que chocaba con los intereses de Portugal y de los países aliados. Generando una serie de cambios forzosos, el más importante (y principal preocupación) sería la

imposición de un servilismo político consistente en un apoyo ciego de los países nacionalistas en guerra.

Simplificando el conflicto con la idea de “comer o se comido”, se generaron una serie de cambios en todos los implicados que transformaron este suceso en la mayor guerra hasta entonces, imperando la necesidad de sobrevivir al conflicto y, por supuesto, de no quedar subyugados a la ideología del bando opuesto. Tomando como ejemplo el caso portugués, podemos ver que, siendo un país gobernado por un régimen militar, su dirigente denegó la alianza con los nazis y los fascistas italianos, pese a tener en común la idea de que el poder recayese en el ejército, al no querer perder su autonomía.

Y por esto, su papel en el conflicto consistió en permanecer neutral (si bien mantuvo relaciones cordiales con los países defensores de la democracia) y alejado de los principales frentes, relegándose a un apoyo indirecto en forma de tratados y ayudas más que una verdadera implicación en el conflicto, de un modo similar al papel que desempeñó España. Los países ibéricos no podían participar de un modo más abierto ya que todos eran conscientes de la ventaja estratégica que suponía la península, siendo el punto que conectaba las rutas marítimas atlánticas y mediterráneas, o lo que es lo mismo, el nexo entre América y Europa:

“[...] Estima el jefe del gobierno portugués que si se efectúa un cambio político en el país vecino y la victoria del partido nacionalista hubiera sido obtenida sólo con la ayuda de alemanes e italianos, obligaría a la Nueva España a una alianza con los países totalitarios que se volvería contra Gran Bretaña, pues arrastraría a Portugal a la onda Nazi-fascista y la nueva ordenación peninsular significaría la pérdida de la costa Atlántica y Mediterránea [...]” (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, p. 167)

Con esta historia de alianzas y decisiones tácticas resume la evolución del conflicto, hasta el cierre dado por Estados Unidos, cuya participación activa, junto al desarrollo de las armas nucleares, estableció el cierre definitivo. Esta victoria, y el periodo de la posguerra, quedó fuertemente influenciado por el “estilo de vida americano”, ya que éste ayudó a los países damnificados por medio de la llegada de diferentes productos, que sería recogido en la literatura. El carácter restrictivo de la guerra impidió el desarrollo de una literatura independiente a los regímenes políticos (pues esta, con fin difusor, fue la que se instauró como predilecta), por lo que la moda de los años treinta en Estados Unidos, la novela negra, llegó a territorio europeo una vez superada las secuelas de la guerra, llena de elementos propios de la sociedad del consumo.

Marcel Duhamel, editor reconocido por llevar a Francia la literatura criminal ya existente en otros países, fracasó en un primer momento, como indicó Lara en su tesis de 2011 (*El problema del límite en la «narrativa sensacional de suspense»*). El caso de *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudad pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*), debido a que en el

periodo de posguerra no interesaba la literatura ajena a los conflictos de la época: “La gran pregunta es ¿qué empuja a Marcel Duhamel a crear una colección de literatura criminal y policíaca, tomando en cuenta que hacia 1945 ya existen otras colecciones literarias criminales [...] ¿Acaso no fracasó el mismo Duhamel en sus primeras traducciones antes de la 2ª Guerra Mundial?” (LARA: 2011, p. 38).

La ideología de los vencedores se impuso como máximo exponente del progreso, demonizando cualquier elemento que no se adscribiera a su doctrina, visto como un enemigo para el desarrollo de las naciones. Prueba de esto eran las campañas de desprestigio y control mediático que ejercieron ambos bandos durante y después de la guerra. Las negociaciones para la paz dieron lugar a una situación precaria, de extrema pobreza, donde las desigualdades sociales acrecentaban las disputas. En este contexto, los Estados Unidos, en su papel como aliados, y dado a su lejanía con el foco principal del conflicto, pudo mantener sus riquezas y medios de producción, a diferencia de Europa la cual, por el estado de guerra, se veía forzada a mantener a las tropas y fabricar armas y maquinaria con la que garantizar su seguridad.

Los EEUU, mandando tropas, provisiones y armas, no se encontraron en esta tesitura, por lo que pudieron gestionar sus recursos, y el excedente de estos fueron destinados a cubrir los daños de la II Guerra Mundial. Así, el modo de vida americano se convirtió en un ideal a alcanzar, símbolo de riqueza y prosperidad a ojos de una sociedad malherida y agotada por la duración de la guerra. La llegada de productos americanos para paliar las pérdidas del conflicto y la más que evidente pobreza acrecentaron esta idea, y la necesidad de una nueva literatura que rompiera con la propaganda bélica. El mismo Lara recoge en la siguiente cita cómo este modo de vida fue aprovechado por Duhamel para repetir su intento de traer la literatura extranjera, esta vez con éxito:

“Una primera razón es que en el momento en el que Duhamel planifica la creación de *Série noire* existe en Francia un gran sentimiento pro-americano y un descubrimiento de la cultura norteamericana: medias de nylon, cigarrillos Lucky Star, chocolate Hersey, jazz y literatura. Duhamel pretende explotar ese momento vendiendo la literatura norteamericana que se ha producido desde años anteriores a la 2ª Guerra Mundial [...]” (LARA: 2011, p. 38)

Pero este lujo constituía dos realidades muy diferenciadas. Por un lado, la nueva sociedad capitalista con base democrática, donde el dinero se convertía en el medio para acceder a cualquier bien o servicio, siendo el trabajo y la industria los encargados del funcionamiento de este sistema. Por el otro, esta mentalidad fue la que se erigió como vencedora en el conflicto, dando la idea de que la misma riqueza que vendían los medios permitía el acceso al poder, al control de la sociedad misma. Como las dos caras de una misma moneda, el capitalismo no solo proponía un nuevo modo de vida utópico, también trajo males como el crimen organizado o la represión militar. Y todo esto puede verse con la última idea de este apartado, el armamento que disuadió el avance de la guerra nacido de los planes armamentísticos estadounidenses.

Gracias a la distancia geográfica, al estar alejados del conflicto constante, los diferentes investigadores pudieron desarrollar el artilugio que pondría fin a la guerra: la bomba atómica. El equipo de Robert Oppenheimer, a través del proyecto Manhattan, confeccionaron un arma capaz de arrasar kilómetros de terreno, y toda vida existente en dicho espacio, mediante una explosión cuyo rasgo más característico era la nube en forma de hongo. El propio Oppenheimer, al ver qué habían creado, se horrorizó de las consecuencias ligadas a la bomba, del coste en vidas humanas que suponía cada una de estas armas. Comenzó a plantearse qué diferenciaba la vida de un soldado estadounidense de uno japonés (pues era este el enemigo sobre el que usarlas). Este debate interno perduró durante el resto de su vida, una decisión que le carcomía por dentro:

“[...] Es de suponer que en los momentos de angustia que debieron asaltarle algunas noches durante los siguientes 20 años se preguntaría, pues ésta es la clase de cuestiones que asaltan al insomne, si la justificación para aniquilar a la población de Hiroshima y Nagasaki, que era abreviar la guerra y ahorrarle muertos a los EEUU, había sido razonable.

¿Por qué habrían de ser más valiosas las vidas de unos miles de soldados norteamericanos que las de cientos de miles de japoneses? ¿Acaso haber sido agredidos, tener en aquella guerra la razón de su parte, les habilitaba para convertirse en la destructora de mundos?” (VIDAL-FOLCH: 6/5/2016, *El Mundo*)

Otros obviaron este problema con la justificación moral que suponía poner fin a la guerra, usando el argumento de “cumplir órdenes”. No solo el despliegue de armas atómicas, también los campos de concentración, los fusilamientos, las torturas y demás situaciones derivadas de esta guerra se explicaban como “algo necesario”, no habiendo cuestión posible en su proceder. Es el caso de Paul Tibbets, piloto encargado del bombardeo de Hiroshima, el cual en 1975, conmemorando esa hazaña, repitió la escena con una bomba, eso sí, falsa. Esta celebración despertó el descontento japonés, que tomó cartas para prohibir actos similares.

Lejos de entender la ofensa, el piloto y la población honraban este acontecimiento como el que supuso el fin, convirtiendo en héroe a la nación estadounidense. Si bien los bombardeos de 1945 aceleraron las negociaciones, el número de vidas que se cobró, así como los terrenos afectados por la radiación, inhabitables para el ser humano, suponían unas taras obvias para cuestionar el “éxito”. A continuación se presenta el fragmento que recoge el suceso del bombardeo:

“[...] el piloto Paul Tibbets, que el 6 de agosto de 1945 lanzó la bomba de Hiroshima desde el avión al que había bautizado con el nombre de su madre, Enola Gay, no se hacía esta clase de preguntas.

Tan seguro estaba de que su actuación fue irreprochable que 30 años después la repitió en una demostración de acrobacias aéreas en Texas, ante 40.000 espectadores que pagaron su entrada para ver cómo su avión arrojaba un simulacro de bomba atómica que gracias a los explosivos que el Ejército le facilitó para la ocasión levantó una voluminosa (pero inofensiva) nube en forma de hongo. El embajador japonés en Washington elevó una dolido protesta ante el Gobierno. La frivolidad no se repitió.” (VIDAL-FOLCH: 6/5/2016, *El Mundo*)

A la inversión en armas y desarrollo de nuevas máquinas y artilugios bélicos; el mantenimiento de la población y el trabajo industrial; y la formación de tropas para ser enviadas al extranjero se le sumó este factor más. La pérdida masiva de vidas sentenció el fin de la guerra, entendiéndose que solo era cuestión de tiempo que el resto de países fabricaran (y utilizaran) sus propias armas nucleares. Truman, el presidente de aquel tiempo, comprendía que era un precio demasiado alto, pero necesario, pues tras casi una década de guerra esta amenazaba con no tener fin, suponiendo una inversión constante para mantener un precario equilibrio que alternaba conquistas, sublevaciones y reconquistas.

Pese a arrepentirse, Truman aprobó esta medida, y el miedo a la devastación nuclear, junto a la caída de Hitler, supusieron los primeros pasos para finalizar la batalla global. Prueba de la pesadez que esta carga supuso para el estadounidense, la de firmar la orden de devastar ciudades pobladas para sentenciar a la Segunda Guerra Mundial, queda manifiesta en una de las últimas charlas que tuvo con Oppenheimer. Este, tras ver de qué era capaz la bomba, fue para declararle su disconformidad, alegando a que se había convertido, sin quererlo, en un asesino. El presidente afirmó que él también lo era, y tras la marcha del científico, declaró su odio hacia este a su secretario, para que quedara constancia. No evadía su responsabilidad, mas esto no indica que lo disfrutase:

“En cuanto a Oppenheimer, un día el presidente Truman le recibió en el Despacho Oval.

Oppenheimer le comentó que sentía que tenía las manos tintas en sangre. A lo mejor esperaba que el presidente se las lavase [...] De muy mal humor Truman le respondió que se dejase de infantilismos y sensiblerías, pues si alguien tenía manchadas las manos era él, que para eso había sido el responsable de los bombardeos. Luego cuando Oppenheimer abandonó el despacho, Truman, volviéndose a su secretario, le dijo que no quería «volver a ver nunca en mi despacho a ese hijo de puta».” (VIDAL-FOLCH: 6/5/2016, *El Mundo*)

Los tratados derivados del suceso antes comentado supuso el fin de la guerra, mas la paupérrima situación, sumándose los conflictos ideológicos y las desigualdades sociales no dieron pie a un idílico desenlace, sino que las heridas abiertas a lo largo de los nueve años de guerra dieron lugar a una crisis cuyas secuelas perduran a día de hoy, pues los derechos humanos contemplan las atrocidades que la Segunda Guerra Mundial trajo.

1.1.3. La posguerra

Las consecuencias de la guerra se presentaron en dos ejes. El primero, como finalizaba en el apartado anterior, se manifiesta en torno a la influencia externas de Estados Unidos. Defensor de los ideales que ganaron la guerra, premió a sus aliados ayudando a transmitir los valores de la democracia y el capitalismo. La llegada de productos, ya fueran comestibles, panfletos o literatura, y la asociación de todo este material nuevo con “los vencedores” dio nuevas fuerzas a la ideología.

A esto se oponían determinados gobiernos, defensores aún del totalitarismo fascista o del comunismo, dando lugar a censura o ataques a los defensores de estos valores (como ya se ha visto en la confrontación de las juventudes). El mantenimiento de estos regímenes desencadenó una serie de sucesos que proseguiría con las políticas tomadas a lo largo de la guerra: aislamiento de naciones, cierre de fronteras, movimientos migratorios (legal e ilegal) por la distinta ideología, alianzas y, por supuesto, disputas.

Un ejemplo de todo esto es el caso español, que manteniendo el fascismo totalitario, no logró ganarse el favor de los países colindantes tras el fin de la guerra, y con esto, las fronteras se abrieron para dar cobijo a los exiliados republicanos y demócratas, fieles a los ideales de la nueva Europa, quienes se encargaron de dar a conocer los intereses del general Franco:

“[...] La propaganda antifascista del bando aliado, reforzada por el exilio republicano, hizo del Franquismo uno más de los regímenes fascistas que habían perdido la guerra [...] En unos meses la España franquista fue excluida de Naciones Unidas y expulsada de la administración internacional de Tánger, el gobierno de la República en el exilio obtuvo el reconocimiento diplomático de algunos países y un acuerdo anglo-americano vetó el suministro de armamento a Franco.” (PARDO SANZ: 2013, p. 69)

El segundo eje es justamente lo contrario. A la riqueza extranjera se le oponía la pobreza nacional, pues el desgaste de la guerra supuso el inicio de una crisis económica que hacía cuestionar la victoria. Los conflictos seguían, y las nuevas ideologías se oponían a las tradiciones. Había acabado la Gran Guerra, pero eso no detuvo las rencillas internas. La paz solo restringió las disputas internacionales, favoreciendo a los vencedores, que pudieron paliar las consecuencias del conflicto gracias a los vencidos.

La debilidad imperante conllevó el establecimiento de diferentes pactos y tratados que garantizaran la paz conseguida con tanto sacrificio. En este clima de negociaciones el balance de poder se quebró, favoreciendo la independencia de las colonias y las disputas territoriales, buscando una nueva situación antes de que las naciones europeas volvieran a organizarse. A esta situación se sumaba la incorporación de EEUU,

imponiéndose como clara vencedora por sus recursos y pretendiendo participar en el desarrollo del continente, sustituyendo a las que antes ocupaban este puesto, Francia e Inglaterra:

“[...] los radicales cambios del sistema internacional de posguerra: arrancaba el movimiento descolonizador en Asia; se imponía un nuevo contexto político democrático en Europa Occidental y EEUU ascendía a superpotencia occidental relevando con toda probabilidad a Gran Bretaña y Francia, referentes históricos de España y Portugal [...]” (PARDO SANZ: 2013, p. 70)

Del mismo modo que ocurrió con la Primera Guerra Mundial, se deseaba la paz por encima de todo, pero una vez llegó esta, no supuso ningún cambio serio. No se paliaron los conflictos, ni se calmaron los ánimos, y tampoco hubo un cambio de mentalidad. Los países totalitarios cerraron sus fronteras buscando recuperarse con una administración paramilitar; los socialistas, especialmente por parte del comunismo, difundieron el mensaje entre los suyos, pero avivando la oposición al capitalismo; la democracia, pese a las ayudas externas y a las ganancias de la guerra (materiales y culturales) no pudo ocultar el hecho que la economía estaba dañada, así como el espíritu del pueblo.

Este no veía lo que se le había prometido durante la guerra. La situación era paupérrima, y si bien se acabaron los grandes frentes, los bombardeos y las ocupaciones, el miedo a que cualquier acontecimiento reavivara la guerra carcomía el ánimo general. Todos los países tomaron medidas contra esto, sin ninguna garantía de que funcionaran. La paz, entonces, no constituía nada, no imponía un cambio serio.

Muy gráfica resulta una ilustración de 1919 sobre el fin de la I Gran Guerra, igualmente aplicable a esta, publicada seis meses después del conflicto en el periódico socialista francés *L'Humanité*. La situación, narrada por León Lázaro en su artículo “La difícil posguerra europea tras la Primera Guerra Mundial”, ás concretamente en la página 499 del *Anuario Jurídico y Económico Escorialense*, publicado en el 2015, donde expone la situación de jolgorio donde los burgueses festejaban la deseada paz, pero el medio citado no tuvo reparos en ilustrar la situación con un dibujo, en primera plana, que recogía a un grupo de obreros, de distinta edad y sexo, atónitos ante una representación antropomórfica de la guerra, como una anciana andrajosa y malherida, que les mostraba la ansiada paz: una paloma paupérrima, sin plumas y enana. El título de esta escena era “*La paix qui vient*” (“La paz que viene”), y el mensaje al pie databa “¡Era tan bella desde lejos Durante la guerra!”.

La decepción se repitió al finalizar la Segunda Guerra Mundial, pues las arengas y ánimos quedaron reducidas a nada una vez se puso fin al conflicto. Las promesas de estabilidad quedaron en eso, promesas. No solo no pudieron cumplirse, ni garantizar seguridad alguna al pueblo, sino que además la calidad de vida descendió por los mismos motivos por los que empezó la guerra. Los diferentes bandos seguían enfrentándose, los países seguían separados, tanto en sus relaciones internacionales como entre sus

propios ciudadanos. Durante el conflicto, se encontraban separados por ciudades y fronteras, pero al acabar, una mayoría se impuso. Y esto solo suponía una de las consecuencias, existiendo otras como la pobreza, los terrenos inhabilitados por la masiva destrucción, la falta de empleos y sueldos, entre otros asuntos, justifican la depresión y derrotismo independientemente de la procedencia o el pensamiento:

“[...] aquella paz tan deseada, que de pronto les mostraba un mundo en ruinas lleno de viudas y huérfanos, mutilados y locos, soldados desmovilizados sin posibilidad de encontrar trabajo, fábricas cerradas y obreros despedidos, falta de viviendas, escasez de alimentos, salarios irrisorios, etc. [...] -los partidos y los sindicatos socialistas aparecen claramente divididas por cuestiones ideológicas que nacen con la guerra y que, en cierto modo, acaban superponiéndose: internacionalismo-nacionalismo y comunismo-anticomunismo.” (LEÓN LÁZARO: 2015, p. 499)

Testigos de esta situación fueron la literatura y otros medios, como el cine o la prensa. Aunque fueran restringidos por la censura nacional, su aparición más allá de las fronteras se hizo posible gracias a los vínculos establecidos durante la Guerra. Conociéndose qué ideología primaba en el país, se sabía de antemano qué obras, artículos o pensamientos pasarían la criba, y cuáles serían aceptados en esa tierra o en otras. No solo en Europa, también en Estados Unidos se daba esta situación. Los productos afines al gobierno se percibían como un falseamiento de la realidad, y los opuestos como un ataque visceral. El idealismo de ambas posiciones exponía la necesidad de contar lo que verdaderamente ocurrió, por lo que el estilo realista, casi periodístico, fue el que se impuso como el instrumento adecuado para exponer el nuevo estilo de vida. Prueba de ello se encuentra en obras tales como *A sangre fría*, de Truman Capote, o *La canción del verdugo*, de Norman Mailer, en las cuales la mentalidad criminal constituía el motivo principal de la novela, muchas veces inspirado en acontecimientos reales.

“Por último, las relaciones con la nueva superpotencia en el inicio de la posguerra resultaron complicadas, no sólo por el signo demócrata de la administración Truman, sino también porque ambos dictadores, desde su exacerbado nacionalismo, recelaban de las intenciones norteamericanas en Europa y de sus propuestas de cooperación internacional, de Bretton Woods a Naciones Unidas [...] en el caso español, una de las cabezas de la enemiga hidra judeo-masónica, encarnada en sus medios de prensa [...] En el caso portugués, donde la élite política e intelectual era anglófila, pesaban mucho los estereotipos sobre el materialismo y la pobreza cultural de EEUU. Salazar temía que EEUU buscara la penetración económica y política en Europa [...]” (PARDO SANZ: 2013, p. 71)

La necesidad de un relato verídico sale al superponer las dos perspectivas, y esto es posible gracias al nuevo interés por cultivar este tipo de literatura. Habla de las víctimas, de ambos bandos, y de cómo deben adaptarse a los nuevos tiempos. Los villanos son heroizados, los héroes demonizados, y se produce un

relato que no juzga, expone, y deja esa tarea al lector. Él, como miembro de la sociedad que se le presenta, tiene ideas preconcebidas que determinan su juicio. Con esto, una nueva forma de leer surge: “[...] Ya no es el detective o el criminal el centro de atención sino relatos reales de una sociedad y sus obsesiones. El sexo, el pecado y el crimen en todas sus combinaciones. Historias reales de mujeres asesinadas por su marido y la amante o psicópatas sexuales asesinos de niñas inocentes” (BARASORDA: 20/2/2014).

Todas las crisis vividas, antes, durante y después de la Gran Guerra, motivaron este tipo de literatura, entendidos los eventos de fondo como los que determinaron el carácter del pueblo. Las distintas generaciones se transforman en diferentes modos de ver la crisis, pues comienza a diferenciarse la opinión de quienes han vivido la guerra, quienes han experimentado sus consecuencias y los que solo han oído hablar de ella. Y esto aplica a cualquier otro tipo de acontecimiento histórico. Por ello, esta literatura se convierte en un producto nacido de la posguerra, y necesario para comprenderla. Cada autor ocupa una única perspectiva, pero a través de sus personajes, logra compilar una serie de voces que le permiten afrontar el conflicto desde distintas formas de ver el mundo. No se centran solo en la Segunda Guerra Mundial, sino más bien, en todas los conflictos que la motivaron o que se generaron durante esta, los eventos que ocurrieron en sus lugares de nacimiento, o que padecieron amigos, conocidos o familia. A continuación se ofrece una cita donde se aprecia la compilación de sucesos que se han presentado en la literatura con esta idea en mente:

“Este aspecto ideológico también remarcó la novela clásica negra. Ross McDonald siempre mira hacia la Depresión, en constantes *flashbacks*, donde se incubaron todos los males. Carvalho, y en cierta manera Plinio, lo hacen hacia los restos de la Guerra Civil Española y la Dictadura Franquista. El propio Carvalho mirará, después, hacia el naufragio del gobierno socialista y Barcelona’92, Camilleri hacia la Mafia y la Segunda Guerra Mundial, Jaritos hacia los Juegos Olímpicos y sus fastos, Brunetti hacia la descomposición de la moral política. Todo muy mediterráneo [...]” (SALAZAR: 22/7/2008)

El nexos común de esta literatura es el pesimismo, aunque no es exactamente así, sino más bien, la superposición de ese pesimismo con el idealismo que procuraba venderse. El realismo resultante es la suma de esas dos ideas, solo que en contraste con la literatura “correcta” hacía esta más oscura y lúgubre, por ello, entre otras historias, se ganó el sobrenombre de “negra”:

“La novela negra toma el adjetivo por el que ahora la conocemos, además de por el pesimismo de sus asuntos, por la *Série noire*. Fue aquella una colección de la Editorial Gallimard publicada en la posguerra al otro lado de los Pirineos. Al menos, así lo estiman algunos aficionados [...]” (MEMBA: 21/10/2013, *EL MUNDO*)

Un elemento destacable es, que pese a la innegable influencia de Estados Unidos, esta no fue el pilar de la renovación literaria. Tanto para este medio, como para los otros, fue más determinante la producción aledaña. Al haber vivido los mismos conflictos, y sido testigo de una igual problemática, el testimonio se compartía, y las nuevas generaciones, ignorando las fronteras, consumían las producciones de autores que pensaban igual, que tenían las mismas motivaciones, del mismo modo que estos lo hicieron a su vez con la producción anteriores a ellos:

“[...] Los primeros intentos serios en la posguerra española para hacer novela policial —dejando aparte prehistorias— no llegaron influidos por la novela negra norteamericana, sino por Simenon en todo caso (y de hecho, Simenon y la Christie son los dos autores policiales más vendidos en España en toda su historia). Pero Maigret no es ni negro ni detectivesco, sino una mezcla de ambos estilos, ya que el gran narrador belga procedía del contexto francés, y llegó al realismo a través de los folletinistas y de Balzac, que tampoco son tan distintos a no ser por ese maldito detalle de la calidad, algo que ahora, a pesar de todos los intentos, sigue sin pasar de moda.” (GALÁN HERRERA: 2008, p. 68)

Pese a este hermanamiento cultural, surgió un nuevo problema. Al imponerse una de las dos doctrinas a toda una civilización, se presentaron grupos para defender la ideología con la que los habían educado. Fue otro de los productos de la posguerra, nacido de las diferencias sociales entre los grupos existentes. Los vencedores pudieron conservar sus privilegios, mientras que el bando perdedor tuvo que emigrar o someterse. Pero el miedo a ser reprimidos, y a seguir viviendo una situación injusta, los movió a la revolución.

De forma indirecta, se llevaban a cabo manifestaciones, huelgas, protestas, e incluso atentados en un nuevo tipo de guerra: el terrorismo. Avivar los miedos de la guerra, seguir en un estado de sempiterna amenaza que motive el cambio, hacia los ideales de los vencidos, es el *modus operandi* de estos nuevos grupos, herederos de las juventudes que se comentaban en el apartado de la ideología:

“El desarrollo de asociaciones de juventud se confirmó tras la Gran Guerra, al tiempo que se modificaban sus modos de organización y de funcionamiento. Se fue afirmando un nuevo modelo de agrupación juvenil, a la vez más centralizado a escala nacional y con voluntad de conceder mayor autonomía a los jóvenes a escala local: el *movimiento de juventud* [...]” (BAUBÉROT: 2007, p. 25)

Una de las diferencias con respecto a estas juventudes de preguerra es su repercusión internacional. La prensa recoge tanto los actos efectuados por estos grupos rebeldes como la represión nacional, y según su pensamiento, condicionado por la gran disputa que supuso la Segunda Guerra Mundial, juzgan, denuncian o apoyan a uno de los dos bandos. Con este claro posicionamiento ideológico, la información queda sesgada

por los intereses del propio país, el cual pretende ensalzar sus pensamientos en detrimento de los que eran vistos, desde la ideología, como enemigos. Prueba de ello son los diarios de las naciones democráticas, los cuales hablando sobre el estado fascista español, denuncian la represión de este hacia la población insurgente:

“[...] El fantasma de la guerra civil [...] Lo evocan especialmente los diarios británicos en ocasión del recrudecimiento de la violencia y las cinco penas de muerte por terrorismo ejecutadas en septiembre de 1975 y es un riesgo que también ve *Le Monde* en Francia. Diarios de otros países como Italia y Estados Unidos también muestran su temor ante la violencia política del terrorismo y la propia policía [...]” (RODRÍGUEZ MARTÍNEZ; D. TULLOC; GUILLAMET I LLOGUERAS: 2015, p. 199)

En conclusión, la posguerra acentuó las diferencias entre los bandos del conflicto, llevando sus disputas a un nivel internacional, acentuado por medios como la prensa o la literatura. Las consecuencias de la guerra, como la pobreza y la desigualdad social, acrecientan estos problemas, pero favorecen la creación de alianzas, algunas para reprimir los atentados terroristas, y otras para ofrecer asilo y cooperación. Ya se ha comentado el surgimiento de la Unión Europea, pero una iniciativa similar fue la ONU, fundada el 24 de Octubre de 1945 como respuesta al fin de la Segunda Guerra Mundial. Otros tratados, acuerdos y convenios supusieron el cese de las hostilidades y el inicio de la recuperación, que asentaría las bases de la sociedad contemporánea.

No obstante, el surgimiento de estas alianzas internacionales no constituyó el fin de los conflictos. Los grupos conformados pueden competir o no estar de acuerdo con determinadas medidas, y esto también puede producirse con países, manteniendo disputas individuales al ver peligrar sus intereses. Oriente presenta ambas situaciones, pues la liga de países que conforman este grupo no solo mantienen confrontaciones entre sí, sino también con el resto de grupos que componen Europa (e incluso con otros países, incluso con Estados Unidos, al otro lado del Atlántico). El papel de este sector en la actualidad se desarrollará a continuación.

1.2. La disputa en Oriente

Todo comienza con la fundación de la Liga Árabe, una agrupación de países que buscaba acabar con el colonialismo y ocupación forzosa que puso cierre a la Segunda Guerra Mundial. Con el final del conflicto, en 1945, diversos países de Oriente confirmaron la necesidad de unirse en una coalición que defendiese sus intereses, económicos y culturales, frente a las tropas aliadas que ocupaban sus bases. Por ello, en marzo del mismo año, siete países, de los cuales tres se encontraban ocupados por ingleses, dos por tropas de Francia y los restantes por diversos países europeos se vieron forzados a confirmar esta alianza.

Gil Benumeya (1968) expone en *El mundo del Islam después de la segunda guerra mundial*, esta situación, hablando del pacto entre Egipto, Iraq, Transjordania, Siria, Líbano, Arabia Saudita y Yemen (p. 177), países afectados por un mismo mal y que compartían la posición geográfica y el trasfondo cultural. La primera configuración de la liga (pues fue experimentando cambios, anexionando países a medida que su influencia crecía) quedaba así conformada, pero fue vista como una amenaza para las naciones de la Europa central. Principalmente, la amenaza se percibía en Israel, país cuya religión e intereses chocaban contra los de sus vecinos musulmanes. La tensa situación era vista como una amenaza, implicando a todos los países de la zona (y, obviamente, abarcando también a Israel), y la prensa dejaba clara esta situación: “[...] «El problema del Oriente Medio» aparecen en la Prensa diaria, para designar principalmente los conflictos del Estado de Israel con los Estados árabes contiguos y los efectos que sobre dichos conflictos producen las influencias de las mayores grandes potencias” (GIL BENUMEYA: 1968, p. 173).

Desde este primer acontecimiento, la confederación de países de Oriente se percibió como una amenaza, pues aunque pretendiesen simplemente conservar su cultura, tradiciones y modos de vida, los países que deseaban enriquecerse del colonialismo africano verían truncados sus planes de expansión al no poder acceder a estas zonas, impidiéndoles el acceso los miembros de la Liga Árabe. El choque de intereses inició una campaña de difamación por parte de las naciones europeas, que intentaba convertir a estos países en “el enemigo” de Europa o, más exactamente, el nuevo enemigo.

Esta afirmación nace de que los otros problemas europeos que podrían haber ostentado el título se convirtieron rápidamente a los ideales de la nueva sociedad capitalista y moderna. Alemania abandonó las hostilidades, aceptando seguir los desventajosos acuerdos impuestos por las naciones aliadas, y la URSS se disolvió tras el fin de la Guerra Fría, en 1991, poniendo freno a la amenaza comunista. No obstante, la cuestión de oriente ha perdurado hasta nuestros tiempos, y prueba de ello son acontecimientos tales como los atentados del 11 de septiembre de 2001, la invasión de Irak en busca de armas de destrucción masiva (2003-2011) o la incorporación de Turquía a la UE (1963-actualidad).

Todos estos asuntos son investigados por Fred Halliday (2008), interesado por las reacciones de la Europa Occidental hacia las decisiones de los países islámicos. En su estudio se percata de la fijación estadounidense contra dichas naciones, y que tras los sucesos del 11 de septiembre, inició una serie de operaciones contra dicha zona geográfica, buscando acabar con la amenaza terrorista, lo cual ha originado respuestas violentas nacidas de los islamistas más extremistas: “[...] como punto de partida los acontecimientos del 11 de septiembre. Ya hace más de seis años del inicio de la confrontación global, calificada en Estados Unidos como “la guerra global contra el terror”, y, en la retórica de los islamistas radicales, como la yihad contra el “enemigo lejano” [...]” (HALLIDAY: 2008, p. 21).

Esta situación de conflicto suscita dos ideas que permiten profundizar en la psicología subyacente en el

problema. En primer lugar, la mentalidad de los pueblos reprendidos por las acciones terroristas, que supuestamente apoyan las decisiones de Al Qaeda y su guerra contra las naciones ricas que reprimen a los estados islámicos. Se han exagerado los datos, y si bien es cierto que tanto la célula terrorista como estos países comparten el credo islámico, la situación actual está lejos de considerarse un apoyo pleno.

Para empezar, ya se ha hablado del interés de estos países por sobreponerse a las pérdidas de la Gran Guerra, y del mismo modo que Turquía, muchos han querido anexionarse a los planes económicos de la Unión Europea, pues el acceso a sus medidas y propuestas son vistos como un medio para alcanzar la estabilidad financiera. Países como Israel, Arabia Saudita, Egipto y Uzbekistán, menciona Halliday (p. 33), son vistos también como enemigos por parte de Al Qaeda, por lo que afirmar que todo el colectivo islámico respalda ciegamente sus acciones supone una mentira clara, pues también son susceptibles de recibir ataques por parte de estos.

Es cierto que existen células independientes infiltradas en dichos países, del mismo modo que en toda Europa y América se encuentran disgregadas otras tantas, y que las juventudes, cansadas de la ocupación de tropas internacionales, son susceptibles a querer ser partícipes en el movimiento de liberación, lo cual no permite una generalización del credo yihadista. En los últimos años, no obstante, han perdido influencia, pues sus ataques a países supuestamente aliados a la causa, buscando acceder a su armamento militar, ha originado que estos tomen medidas contra el terrorismo. Esta creciente defensa, sumada a la pérdida de fieles, fue la que ocasionó que quisieran centrarse en campañas más allá de las fronteras islámicas:

“[...] Ha sido esta pérdida de sponsorización estatal, combinada con el fracaso en su intento de asalto al poder en los países nucleares que ellos identifican como sus objetivos –Egipto, Arabia Saudita, Argelia– lo que ha empujado en gran medida a esta tendencia a realizar acciones más extremas y espectaculares, pero estratégicamente ineficaces, en el extranjero.” (HALLIDAY: 2008, p. 33)

Se incorpora a esta situación las políticas internas de los países orientales, presentes en el trabajo *Factores desencadenantes y procesos de cambio político en el mundo árabe*, de Inmaculada Szmolka (2012). En este se habla de la caída de las dictaduras militares en determinados países, y cómo han sido sustituidos por regímenes democráticos o de corte más liberal.

Empieza informando sobre la caída de los regímenes de Ben Ali (Túnez), Mubarak (Egipto), Gadafi (Libia) y Saleh (Yemen) conllevando una apertura política y la posibilidad de un cambio, que permitiese una relación más cordial con Occidente y cómo aún perduran dictaduras similares, como Hamad ben Isa al-Jalifa en Bahrein y al-Assad en Siria pero, más importante, habla sobre la importancia de esta situación: las revueltas que han ido surgiendo desde diciembre de 2010, y que se extienden por todo el norte africano y la zona de

Oriente Próximo.

Estas surgieron de forma difusa, sin una base ideológica clara, y con el único objetivo de romper con el régimen impuesto que relegaba la participación ciudadana a la mera obediencia. Estas, aunque hayan sido tratadas por los medios como instigaciones de los grupos islamistas para hacerse con el poder, no son exclusivamente manifestaciones de índole religioso. En muchos de estos países conviven diferentes credos (religiones islámica, judía y cristiana, mayormente), sumándosele las diferentes posturas políticas para el régimen deseado y cada colectivo motivó protestas según sus intereses. Fue el descontento contra las clases favorecidas de un sistema impuesto lo que propició la revolución, y al tener un enemigo común, todos se anexionaron a un mismo movimiento: “[...] El carácter heterogéneo y la espontaneidad en el surgimiento de la protesta social incidieron en la desideologización de los movimientos sociales, y la lucha contra la autocracia constituyó el principal nexo de unión” (SZMOLKA: 2012, p. 10).

Y pese a esto, muchos medios responsabilizan exclusivamente al colectivo musulmán, vinculándolo con el terrorismo pese a que sus revueltas han sido exclusivamente asuntos de política interna. De hecho, Szmolka comenta el interés por estas naciones de instaurar un sistema democrático, del mismo modo que la mayoría de países europeos, y añadiendo a este dato palabras de Halliday, se habla de cómo el retraso de la democracia se debió a su falta de apoyos en la década de los sesenta, que motivó el desarrollo de los regímenes militares y autoritarios: “[...] la generalización y el ascenso del islamismo desde finales de los años sesenta es, por encima de todo, una respuesta al fracaso de los movimientos seculares, nacionalistas y de izquierdas en Oriente Medio y más allá [...]” (HALLIDAY: 2008, p. 34).

Szmolka contempla tanto las revoluciones más extremistas como las más sosegadas, entendiendo que la situación de cada país es única, y por lo tanto, motivó una serie de medidas y respuestas por parte de la población para modificar las políticas nacionales. Compara los movimientos ciudadanos de Túnez, Egipto y Libia, de políticas más restrictivas, con países donde ya había una base democrática, como Marruecos, Jordania o Kuwait, o con aquellos cuyas revoluciones han sido menos numerosas, siendo estos Líbano e Irak (p. 5). El motivo de esta diferencia se debe al distinto grado de represión que se ejercía sobre la población, y por ello en los primeros países nombrados se procuró expulsar (y en algunos casos, hasta asesinar) a los dirigentes, mientras que los otros abogaban por algunas modificaciones en los planes internos e internacionales.

Pese a estas obvias diferencias los medios, principalmente por parte de Estados Unidos, han procurado vender la situación como una revuelta instigada por los colectivos musulmanes para apoyar al terrorismo y atentar contra el modelo de vida neoliberal. En primer lugar, este comportamiento se hace obvio por la necesidad de buscar culpables tras los acontecimientos de 2001, pero a este se incorporan motivos más apremiantes y personales que han llevado al actual clima de enemistad y crispación que procura vender al

colectivo islámico como el actual responsable de todos los males europeos.

Halliday habla de cómo se han manipulado los medios, realizándose una verdadera persecución contra los académicos, analistas políticos o medios independientes por saber qué ocurría en esos países. La censura y la adaptación de las noticias para que transmitieran el mensaje que ellos pretendían vendía a los países ya comentados como terroristas, generando una situación de hermetismo que privaba a los ciudadanos de acceder a los verdaderos acontecimientos (p. 39). Finalmente, indica el papel de la cadena Fox en este proceso, siendo partícipe en la edulcoración de la realidad árabe.

Denuncia también la responsabilidad de los analistas, que en un primer momento hablaban de la “guerra contra el terror” para luego tratar el tema como una “insurgencia transnacional”, para finalmente considerar el conflicto como una “guerra larga” (p. 46). El primer término apunta directamente al terrorismo, demonizando a los países a los que apunta al acusarles de ser partícipes en las atrocidades de Al Qaeda. Luego, la “insurgencia” se aleja de esta argumentación, y ahora se les culpa de no seguir el modelo de vida que ellos defienden, y la guerra se sustenta ahora en la diferencia de credo y gobierno. Finalmente, se alude a la duración del conflicto, sin más, pese a que esta inició por ellos.

Las acusaciones han sido claras como puede verse en los argumentos que sustentaron la ocupación forzosa de Irak, conflicto que llegó a durar hasta ocho años. Los noticiarios confirmaban la posesión de armas de destrucción masiva que atentaban contra la seguridad mundial, y se pedía la movilización de tropas como contramedida para solucionar el problema lo antes posible. Si bien el único país en cooperar plenamente con los estadounidenses fue Inglaterra, sí es cierto que se implicaron, en menor medida, otros países como España, Italia, Honduras, Dinamarca, y un amplio listado. Sin embargo, una vez las tropas llegaron, produciendo una forzosa ocupación y una subsiguiente investigación, nunca aparecieron las supuestas armas: “[...] Fueron obvias, por ejemplo, durante los meses que precedieron a la invasión de Irak de marzo del 2003, las numerosas falsificaciones que se produjeron en los informes sobre las armas iraquíes, en muchos de los cuales se afirmaba que Irak poseía cantidades importantes de «armas de destrucción masiva»” (HALLIDAY: 2008, p. 39).

Entonces, no logra entenderse el motivo por el cual un país querría gastar recursos para manipular los medios y movilizar al ejército, solo para combatir contra una quimera que no suponía amenaza alguna. Halliday explica el motivo de toda esta política, indicando el interés que despiertan esta clase de países en el resto de naciones, siendo estos principalmente dos (p. 23): la situación de pobreza en estos les impide defenderse de invasiones y ataques extranjeros, por lo que era fácil ocupar sus terrenos; y su riqueza en recursos energéticos (petróleo, gas natural), de los que dependen la maquinaria moderna. La dependencia energética, sumada a la facilidad de saqueo, fue el verdadero responsable de esta situación.

A su vez, el ataque estadounidense a motivado la iniciativa revolucionaria en estos países. A diferencia de las acusaciones, y lejos de poseer armas de destrucción masiva o promover el terrorismo, el oriente europeo tiene la misma pretensión que el resto de países, esto es, poseer autonomía política y estabilidad financiera, permitiendo a sus ciudadanos alcanzar el estado de bienestar. A diferencia de la simplificación dada por Estados Unidos, cada uno de estos países presenta una serie de problemas y dificultades para acceder a estos objetivos, como por ejemplo, la incorporación de Turquía a la Unión Europea. Por un lado, se le deniega por las acusaciones de su implicación en actos terroristas, pero por otra, no alcanza los mínimos exigidos para adscribirse al colectivo.

Szmolka expone en la página seis de su artículo los factores que determinan la situación de dichas naciones, siendo estos, principalmente, económicos, sociales, culturales y políticos. Analiza desde la capacidad del estado por aplacar las revueltas hasta la estabilidad socioeconómica, la relación entre las diferentes etnias que conforman su sociedad, el autoritarismo político y la motivación principal de las revueltas (entendiendo que la base de estas puede ser económico, cultural, demográfico, político o social).

Todos estos factores motivaron un clima de desacuerdo al que se le sumó el descontento con la política internacional, pues los modos de gobierno autoritarios defienden el cierre de fronteras y los aíslan de la política europea. Esta situación se agrava cuando las diferencias políticas, culturales y religiosas establecen serias diferencias entre dos países de la misma zona, impidiendo su relación comercial. La situación, por tanto, expone diferentes manifestaciones (según el desarrollo, gobierno, capital y credo del país) de un mismo problema, siendo este las dificultades para entablar conexiones con el resto de naciones.

El problema no se limita solo al nivel internacional, sino que afecta también a la administración interna del país. Las diferencias sociales establecidas entre las distintas jerarquías nacionales apuntalan un nuevo problema, y es que los limitados recursos se reparten de modo desigual. Esto, sumado a las leyes que reprimen a quienes no pertenecen a los grupos dirigentes da lugar a una situación de descontento, que es la que motiva el surgimiento de movimientos revolucionarios que pretenden un cambio. La suma de ambas tensiones, a nivel de política interior y exterior, es lo que ha propiciado que en estos países surja, casi al unísono, el deseo de cambiar el sistema, y a todas estas revoluciones y manifestaciones se les ha dado el nombre de “la Primavera Árabe”.

Aunque el término pretenda generalizar, del mismo modo que hizo la propaganda norteamericana, ciertamente han sido manifestaciones surgidas en un periodo de tiempo muy próximo, y nacidas de una situación similar: la existencia de unas élites que coaccionaban a la población, la cual se ha alzado para cambiar el sistema de gobierno y acceder a una sociedad más equitativa. Teniendo esto en cuenta, y como ya se ha visto, el ritmo de progreso no es igual en estos países: “La Primavera Árabe causó la apertura de procesos de cambio político en el norte de África y Oriente Próximo, aún abiertos y que siguen ritmos

desiguales [...]” (SZMOLKA: 2012, p. 22)

En los siguientes apartados, se profundizará en el motivo de estas revueltas, cómo han afectado al devenir actual de Europa, la implicación de esta en su desarrollo y las consecuencias de todos estos procesos en el desarrollo de la idea mediterránea. La progresión de los conflictos hasta la actualidad, así como la fluctuación de diferentes culturas, constituyó una importante fuente de inspiración para los escritores a trabajar, e incluso, para determinar el espíritu y percepción del ciudadano europeo.

1.2.1. Antecedentes

Al comentar a fundación de la Liga Árabe al acabar la guerra en 1945, ya se mencionó la ocupación de estos países por las tropas aliadas, las cuales buscaban posiciones ventajosas con las que controlar las rutas del Mediterráneo e impedir la expansión del eje por el norte africano. Pese a esta motivación inicial, una vez finalizado el conflicto, no había motivo por el que mantener sus posiciones, pero permanecieron con estos planes por diferentes intereses. En primer lugar, mantener la posición ventajosa para controlar el Mediterráneo, pues constituía nuevas rutas de comercio que, de otro modo, quedaban imposibilitadas para países como Inglaterra o Estados Unidos, dada su geografía. Como segundo lugar, la posibilidad de explotar sus recursos naturales, pues no dejaban de ser tierras ricas en petróleo. Por último, la cuestión ideológica, pues siendo países donde conviven distintas culturas, la meta de cohesionarlas todas por medio de un idioma y una religión mayoritaria.

Por estos motivos pudimos ver las colonias francesas e inglesas en los países de credo islámico. Los intereses eran demasiado tentadores como para ignorar la oportunidad abierta tras la Segunda Guerra Mundial, y la explotación de estos países suponía un medio para recuperarse de las pérdidas ocasionadas por la duración del conflicto. La ocupación forzosa, y la reticencia a irse generó una serie de disputas con la población local, y más al apreciar esta que el principal interés era la explotación de recursos. Prueba de ello, informa Gil Benumeña (1968), es que los países de la zona empobrecidos, cuyas explotaciones de petróleo aún no habían sido descubiertas, como Saudía o Yemen, eran completamente ignorados por estos colectivos (p. 117), al no poder beneficiarse de sus yacimientos energéticos.

La situación genera un doble conflicto: por un lado, entre los nativos y los extranjeros, pues estos ven un intento de represión y adoctrinamiento por parte de los invasores, y por el otro, se despierta la competitividad entre los diferentes grupos ideológicos del país, viendo la posibilidad de hacerse con el control del país al expulsar a los occidentales. Las élites conservadoras, propietarias de los derechos de explotación de los recursos, abogan por un conflicto abierto que provoque la partida de las tropas enemigas, pero manteniendo el mismo control que ellas pretendían ejercer (esto es, el control de los medios económicos y culturales), mientras que los grupos de izquierdas querían deshacerse del

adocctrinamiento extranjero y patrio, permitiendo el acceso de la población a los privilegios que, hasta la fecha, se restringían a los poderosos, casi al mismo estilo que el comunismo chino.

Con este clima político no es exagerado afirmar que las presiones, ya fueran patrias o internacionales, fueron las responsables de los violentos movimientos de liberación y confirmación. Ya se ha visto la existencias de distintas clases sociales y credos abogando por el cambio en estos países, y aunque se considere a los colectivos islámicos responsables de la oleada de violencia, ciertamente no eran los únicos que esperaban deshacerse de la situación en la que se habían visto envueltos. La importancia del islam radica en que permitió establecer un ideario común, opuesto al pensamiento invasor (mayormente neoliberal cristiano), que alegando la importancia de conservar la cultura que les definía, pudieron unirse contra el enemigo común.

Esto explica el surgimiento de la Liga Árabe, los movimientos pro-islámicos que motivan la acción ciudadana, los cuales no impiden el desarrollo de otros grupos que defendiesen ideas diferentes (ya fuera desde el punto de vista religioso o político) apoyando a sectores distintos (las clases superiores, los propietarios de los recursos, la ciudadanía de un credo determinado, etcétera). No obstante, la sociedad se divide en dos grandes grupos: quienes apoyan a occidente, y por tanto, el neoliberalismo que promocionan, y quienes defienden el modo de vida tradicional, basado en una cultura y modos de vida que han perdurado durante años.

La ventajosa posición de la comunidad musulmana en estos movimientos permitió movilizarse contra los invasores. El arraigo de la fe, sumado a la población activa, permitió disponer de un grupo lo bastante amplio para defender sus intereses, y aunque dentro de esta comunidad se defendían diferentes políticas, la oposición a la ideología de los ocupacionistas logró la cooperación contra el que era considerado su enemigo. Por supuesto, la prensa de Occidente tildó estos movimientos de violentos, excesivos e innecesarios, pero no dejaban de ser intentos para liberarse de la opresión extranjera. Dichos conflictos no dejaban de ser parecidos a los que los países llevaron a cabo para enfrentarse a sus políticas, como el caso de la España franquista, o los movimientos universitarios de mayo del 1968 en Francia, protestas que se dirigían, precisamente, a la ocupación francesa en estos países.

A lo largo de la posguerra, se producen diversos conflictos motivados por toda esta situación, y se alternan diferentes gobiernos que se van sucediendo a medida que las políticas para expulsar a las tropas occidentales y afianzar el dominio del país. Esto explica los diversos acontecimientos de extrema violencia, que propiciaron el ascenso de los regímenes militares, pues apostar por el ejército nacional era la ruta más rápida para deshacerse de la ocupación forzosa.

En su investigación, Gil Benumeya (1968) enumera una lista de los acontecimientos más destacables,

pudiendo ver el listado entre las páginas 178 y 179: Palestina rechazó a los grupos árabes que intentaban acceder al gobierno; el rey de Jordania Abdullah es asesinado en Jerusalén; las revoluciones en Egipto de 1952 responden a una monarquía débil que no logra satisfacer a la población, culminando con la República de 1954, hasta que Abdel Nasser, militar y político, logró deshacerse de la ocupación británica e instaurarse como líder único; los franceses expulsan al rey Mohamed V de Marruecos, pese al disgusto de la población; se inician en Argelia los conflictos que desembocarían en la independencia de 1962; Túnez logra la autonomía; la dirección militar de Pakistán, iniciada en 1954, se constituye como la primera nación musulmana a nivel mundial, inspirando al resto de países; prueba de esto último se aprecia a que en 1956 Marruecos, Túnez y Sudán declaran su independencia.

Prosigue hablando de la diferente situación en estos países y cómo cada uno tuvo que afianzar sus políticas para lograr la independencia, generalmente continuada con la anexión al bloque de naciones islámicas con las que obtener el apoyo suficiente para sobreponerse a los intentos coloniales de los países occidentales. El acceso a los organismos internacionales, como la ONU, permitió un mayor apoyo a los países sustentados en el credo islámico. Prueba de ello es el apoyo de Turquía, Irán y Pakistán a diversos países por medio de dicho organismo, como expone Gil Benumeja (1968, pp. 182-183), dando pie a un apoyo más que claro a los países adscritos a la Liga.

Así se establecen los pilares de la actual situación internacional en el oriente europeo, finalizando el periodo colonial de la posguerra. No obstante, se hace necesario apuntar un acontecimiento previo, que sería uno de los motivos por los que las naciones occidentales quisieron ocupar estos terrenos, e imponer un régimen que acabara con la ideología islámica, controlando a la población por medio de la cultura y la fe. Todo se remonta a la fundación de las juventudes turcas en 1908, grupo arengado por el gobierno militar que motivó diversos ataques a las naciones europeas.

De todas las campañas, se destaca la participación en la Guerra de los Balcanes (1911-1913) y el atentado contra el archiduque Francisco Fernando en 1914, que culminó con la muerte de este por parte de un nacionalista serbio, constituyendo el evento que originó la Primera Guerra Mundial. El papel de los nacionalismos, que pretendían controlar a la población apuntando como enemigos a quienes tuvieran una postura política o religiosa distinta, fue lo que motivó el enfrentamiento entre Occidente y Oriente. Las limpiezas étnicas efectuadas en este periodo (a las que se sumarían más a lo largo de la Segunda Guerra Mundial, teniendo el Genocidio del pueblo judío y el uso de armas nucleares en Japón como máximos ejemplos) son prueba de este odio que se ha ido gestando a lo largo de los siglos.

La mentalidad de la época, sustentada en el mutuo odio que promovían los gobiernos, pese a los intentos de tratados y negociaciones, han determinado el desarrollo de la política contemporánea, por lo que desde el asentamiento de los nacionalismos a principios del siglo XX, pasando por las dos Grandes Guerras y hasta

las actuales revoluciones en el mundo islámico, la llamada Primavera Árabe, pasando por las campañas militares internacionales y la implicación de diferentes organismos, alianzas, ligas, conforman la actual situación política de nuestra era.

Como resume Halliday (2008), este clima de disputas se debe a la necesidad en Oriente Medio de establecer una serie de políticas nacionalistas de base extremista, para defenderse de los intentos por parte de la Europa occidental para explotar sus recursos. Las disputas surgidas desde los primeros intentos, narrados ya con los acontecimientos que generaron la Primera Guerra Mundial, y que han ido perdurando hasta nuestros tiempos, si bien Halliday expone que estos conflictos ideológicos finalizan en 1991 (p 25).

Tras las guerras, estos países comenzaron a prosperar, asentando sus gobiernos, confiriendo poder a las élites militares y religiosas que permitieran distanciarse del modelo occidental, siendo la principal motivación para esto los recursos energéticos. Sin embargo, este sistema, necesario para defenderse del colonialismo que intentaron algunas naciones, se estructura sobre el control de la población, con un desigual reparto de riquezas y promoviendo el odio a Occidente, aludiendo a los intentos de conquista de los que se defendieron.

Y pese a las campañas norteamericanas en Iraq, que servirían de prueba para reforzar los regímenes militares, los cuales pretenden impedir ese tipo de invasiones, se ha dado la situación contraria. La propia población se ha sublevado contra los regímenes autoritarios y restrictivos, cansados ya de que su defensa dependa de una renuncia forzosa a una serie de derechos y libertades visibles en el resto de los países. Comenzando con la inmolación de Bouazizi, el 17 de diciembre de 2010 en Túnez, empezaron a surgir diferentes manifestaciones y protestas en contra del autoritarismo. La necesidad de cambiar el sistema político, adecuándolo a las necesidades reales, es lo que ha caracterizado el rumbo y proyección de los actuales intereses nacionales. Szmolka resume esta idea, como se aprecia en la siguiente cita, aludiendo al carácter violento de las revueltas tras comentar el caso de Bouazizi: “[...] Los movimientos de protesta se extendieron por todo el norte de África y Oriente Próximo entre enero y marzo [...] En otros países árabes las protestas sociales también derivaron en enfrentamientos aún más violentos con el régimen [...]” (SZMOLKA: 2012, p. 9).

1.2.2. El papel de Occidente

Una vez se han hablado de las actuales polémicas surgidas en Oriente, y de los elementos que han condicionado el desarrollo de estas, se hace necesario ampliar la relación de Occidente con todo este asunto. Es cierto que ya se han mencionado ciertos apuntes de la influencia que ejercen ambas posiciones en el caso a estudiar, y los inicios en sus disputas, extendidas hasta nuestros tiempos. En este apartado, sin repetir los datos que ya han sido citados, se pretende concretar, y para ello se analizará la evolución de las

naciones occidentales a partir de los contactos establecidos con Oriente.

En primer lugar, del mismo modo que pasaba con la Liga Árabe, no debe sorprendernos que existan relaciones económicas y políticas entre los países al otro lado del Mediterráneo. Las rutas de comercio existentes en este mar facilitan estas, y siendo un acceso para ambas partes hacia el continente vecino, a lo largo de la historia se han producido diversos pactos, tratados, acuerdos y similares. Son los trabajos *El mundo del Islam después de la segunda guerra mundial*, de Gil Benumeya (1968) y *Contexto sociopolítico en Oriente Medio. El ascenso del Islamismo y las respuestas occidentales*, de Halliday (2008) los que mejor muestran esta situación, y por ello sus citas han sido indispensables en apartados anteriores, pero también aquí.

Gil Benumeya informa sobre la *Central Treaty Organisation*, o C.E.N.T.O, un organismo creado para gestionar el contacto entre países de credo islámico como Turquía, Pakistán, Persia o Iraq con Inglaterra, la cual mantuvo relaciones con el último país mencionado desde 1955 (Pacto de Bagdad) y con las demás en 1958. La cooperación aspira a algo más que la regeneración tras la Gran Guerra, y entre sus metas está el establecer puentes entre ambos mundos y culturas: “[...] no se proclama política ni menos bélica, pues sus fines declarados se extienden a la mutua ayuda en lo económico, lo técnico y lo cultural [...]” (GIL BENUMEYA: 1968, p. 182)

Otros países también interesados en estos posibles aliados fueron las dos superpotencias que representaban las dos grandes ideologías de la época: el capitalismo estadounidense y el comunismo ruso. Ambas naciones trataron de competir para extender su forma de entender la economía, política y sociedad por los países norteafricanos y de Oriente Próximo, ya fuera mediante acuerdos que buscaran ganar su confianza o por medio de propaganda. La URSS, en lugar de una comunicación tan directa, apostaron por el reparto de obras que contuviesen su ideología (libros y folletos, principalmente), así como manifestar su pleno apoyo a los movimientos anticolonialistas y a las reformas de carácter popular (GIL BENUMEYA: 1968, p. 183). La influencia del comunismo fue meramente anecdótica, pues los países árabes no se anexionaron a la URSS, la ideología comunista arraigó en países como Afganistan, Argelia, Egipto, Irak, Irán o Siria.

Con Estados Unidos, las relaciones fueron más tensas y extremistas, y pese a la evidente enemistad los rusos no consiguieron el seguimiento del bloque islamista. Surge en 1957 el primer choque de intereses tras la Segunda Guerra Mundial entre estos países y la nación norteamericana: el desembarco en el Líbano. Aunque esta operación militar fue para demostrar el apoyo procesado a un déspota local (GIL BENUMEYA: 1968, p. 184), la intromisión de las tropas estadounidenses fue vista como innecesaria, despertando el descontento en el colectivo. Estos países entendían que el ejército norteamericano podía intervenir en cualquier disputa, convirtiéndose en una amenaza para sus intereses, lo cual no animaba a la cortesía.

Otro caso donde se tensionaron las relaciones con el país al otro lado del Atlántico se produjo a finales de los setenta, extendiéndose prácticamente una década, siendo esta vez Irán con el que surgió el problema. El país comenzó a desatar hostilidades contra las tropas y ciudadanos norteamericanos que estuvieran dentro de sus fronteras, llegando a la llamada “crisis de los rehenes” (1979-1981) a la cual se sumó el asesinato de varios marines estadounidenses en Beirut.

Aliándose con Bagdad e Iraq, Estados Unidos atacó la flota iraní en el Golfo, en 1987, lo cual obligó a la paz de 1988. Este caso, narrado por Halliday (2008) en la página 35, comenta la alianza entre los norteamericanos y países del bloque árabe, manteniendo una relación de apoyo militar y financiero para combatir a un enemigo común, llegando incluso a presionar para conseguir inmunidad diplomática a los países aliados, evitando represalias de terceros.

No es la única ocasión donde las relaciones entre Estados Unidos y países de estas latitudes entran en conflicto, y prueba de ello es el reciente conflicto con Iraq, aliado durante la operación antes mencionada, pero que fue invadido por tropas norteamericanas durante 2003 hasta 2011, fecha que entra en nuestra contemporaneidad. Las disputas con oriente han sido amplias y desastrosas para Estados Unidos, y como afirma Halliday, uno de las principales causas del desprestigio nacional, acabando con la credibilidad de muchos de sus presidentes: “[...] Por lo que respecta a EEUU, la revolución iraní y la crisis de los rehenes de 1979-1980 acabaron con el presidente Carter; el presidente Reagan quedó parcialmente desacreditado por el Irangate en 1986-1987; y Bush ha perdido buena parte de su crédito como presidente en Irak [...]” (HALLIDAY: 2008, p. 23).

Situaciones como esta se han repetido a lo largo de la historia, implicando a diferentes países de ambas orillas del Mediterráneo. Halliday enumera crisis como la invasión a Suez de 1956, que afectó a la economía británica (iniciando su desgaste tras la Segunda Guerra Mundial) y francesa; la guerra de Argelia, que acabó con la Cuarta República en Francia y facilitó el ascenso de Gaulle (en el 1958); la guerra de Afganistán (1979-1989) y cómo esta afectó a la URSS; o la guerra de Marruecos de 1920 y las repercusiones que tuvieron en España (HALLIDAY: 2008, p. 24).

Los motivos de estas disputas nacen de dos necesidades: la primera ya se ha mencionado con anterioridad, siendo el interés estratégico que supone ocupar el norte africano, posición que permite el control de las rutas mediterráneas y el acceso al sur de Europa; la segunda nace de la cada vez más acuciante dependencia energética, necesaria para el mantenimiento de la industria moderna, la cual requiere de los combustibles fósiles para su correcto funcionamiento y desarrollo. Así, se han establecido relaciones forzosas entre los países productores, quienes poseen la mayor cantidad de fábricas e industrias, con los países ricos en materias primas y recursos energéticos, necesarios para mantener las producciones.

Las negociaciones entre ambos países han generado descontentos, pues aunque ambos sistemas requieran del otro (los productos elaborados para el consumo requieren de combustibles para mantener la producción), en la actualidad los países orientales consideran que los imperios tecnológicos occidentales son los que dependen de ellos. Con esto se explica las subidas de precios en la venta de combustibles, lo cual ha dado lugar al descontento de diversas poblaciones. Al tener esta que acarrear con pagos cada vez mayores para, principalmente, costear la gasolina, protestan a sus gobiernos, que intentan hacer presión para reducir los costes de la importación extranjera, sin éxito.

Con un clima tenso que no propicia el diálogo, los acuerdos apenas satisfacen a alguna de las partes implicadas. La inexistencia de planes a largo plazo de cooperación internacional, intentando llegar a un acuerdo más justo para ambos bandos, asentaron las bases para la situación actual, pues desde hace décadas se podía prever la falta de recursos energéticos en Europa. Otros países apuestan por planes de corte más bélico, ocupando por la fuerza los pozos petrolíferos (como el caso de Estados Unidos contra Irak), y aunque sean medidas impopulares más propias del anticuado colonialismo, se consigue el preciado recurso.

Intentando no repetir estos errores, las actuales políticas se dirigen a concienciar a estos países sobre la importancia de preservar el medio ambiente y garantizar las reservas de recursos energéticos para las siguientes generaciones. Siguiendo la iniciativa Europa 2020 (la cual se analizará en el apartado de la crisis económica europea), los países miembros, por medio de los organismos internacionales, intentan despertar conciencia, dando lugar a un desarrollo sostenible que no haga peligrar el medio ambiente, y que sea garantía de prosperidad para el futuro. Por desgracia, y como informa Halliday, estas pretensiones son vistas como un intento de estafa por los países propietarios de estos recursos: “[...] hay un abismo total entre la postura de Occidente, donde existe la preocupación por el futuro ecológico, y la de los países productores de Oriente Medio, donde medidas tales como la conservación de la energía y el impuesto sobre la emisión de dióxido de carbono son vistas como otra conspiración occidental contra ellos” (HALLIDAY: 2008, p. 48).

Por desgracia, las únicas rencillas no surgen a nivel internacional, y a lo anteriormente dicho se le incorporan las disputas surgidas dentro de sus propias fronteras. El descontento de la población con sus gobiernos nace del clima de turbación con los demás países, en parte por los problemas comerciales anteriormente mencionados, e incorporando la inseguridad que transmite el poder ser invadidos por la negativa de querer pactar acuerdos con otras naciones. Aparte de este problema económico, también se dan problemas de índole social. Muchos de estos países procuran vender a las naciones occidentales como el enemigo ideológico, y responsable de todos sus males, pero no se presenta solución alguna para el problema de castas y las desigualdades que promueve su sociedad. Es decir, las clases adineradas son las que poseen el poder económico, intelectual y político, ejerciendo un fuerte control sobre la población, la cual ha decidido manifestarse en contra de esta situación.

Szmolka (2008) comenta el desarrollo de las revoluciones en los distintos países del eje islámico, evaluando la situación de la revuelta y el apoyo internacional recibido. Con respecto a lo primero, comenta el éxito que han tenido estos movimientos en Túnez y Egipto por la decisión del ejército nacional de no tomar partido (p. 11), por lo que ni ha atacado a los ciudadanos ni ha participado en un golpe de estado. La garantía de que la población haya podido manifestar su descontento sin intervención del ejército ha provocado la instauración de medidas políticas más justas, trayendo ideas más afines a la democracia o la república que a intereses golpistas.

Con respecto a la implicación de otros países, el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas determinó que no debería haber ninguna participación militar por parte extranjera en estas revoluciones, ya que darían lugar a un conflicto a mayor escala al incorporarse motivos de ocupación (como el problema del colonialismo que hubo durante la posguerra) o de control ideológico, influyendo en las políticas del país. Para evitar esto, informa Szmolka (p. 11) del papel que han tenido Rusia y China en las revoluciones de Siria, manifestando su deseo de que ningún ejército externo participara en el conflicto.

Y aunque no se haya podido evitar la llegada de armamento ligero a estos países, concedido para apoyar a la población, la mayor parte de la implicación internacional en estas revoluciones se ha reducido a una simple manifestación de conformidad a los nuevos regímenes propuestos. La iniciativa se apoya por la necesidad global de unos cambios políticos que traten problemas que durante años han tratado de ignorarse, y que han acabado generando una serie de conflictos y problemas que podrían haberse evitado.

Así, estos países buscan adaptarse a los nuevos tiempos, conservando su cultura y tradiciones pero con una serie de cambios, principalmente, en sus relaciones con Occidente. Siendo aún una situación precaria, no puede hablarse todavía de los éxitos en estas renovaciones nacionales, y de hecho, deben considerarse los problemas, tanto los pasados como los surgidos de estos cambios, para entender la presente situación. Queriendo entender el actual clima surgido en oriente, estas ideas (junto con las causas que las han producido) serán tratadas a continuación.

1.2.3. Consecuencias

Encontrándose con un clima de desigualdad y enfrentamiento, donde los intereses de los países se sobreponen al bienestar de los ciudadanos, no debe sorprender la aparición de varios problemas generados por el conflicto, afectando al ámbito social, ideológico, económico, político y hasta geográfico. Las disputas territoriales nacidas del interés colonial y la explotación de recursos naturales presentes en esta región solo suponen una pequeña parte del verdadero panorama internacional, constituido por una serie de tensiones que han determinado las políticas actuales, y aunque muchas de estas han generado avances satisfactorios,

también han derivado otros problemas para la sociedad moderna.

Determinante a esta situación es el trato que se le ha dado a las naciones que han querido ser reconocidas por el resto de países occidentales, buscando un trato igualitario en sus negociaciones. Es el caso de Turquía, cuyo proceso para ingresar en la UE se inició en 1963 y que dura hasta nuestros tiempos, o el de Palestina al intentar aplicar los derechos nacionales, siendo esta iniciativa frenada por los países circundantes. Siendo la presión occidental la responsable de esta situación, en parte por querer mantener la actual situación de poder que ejerce sobre este colectivo. Halliday retrata esta situación en las siguientes líneas:

“[...] una cólera nacida de la aparente negativa a conceder a los mundos árabe y musulmán los mismos derechos –y, lo que es más importante, el mismo respeto– de los que todos los pueblos y naciones, en virtud del simple hecho de participar en el mundo moderno [...] En otras palabras: no es a causa del pasado que los árabes están resentidos, sino a causa del presente [...]” (HALLIDAY: 2008, p. 29)

Las presiones que se ejercen recíprocamente nacen de esta incapacidad por reconocerse mutuamente como un colectivo operante, apostando más por la dominación que el diálogo. El empleo de los medios de comunicación en masa para desprestigiarse mutuamente incrementa más este clima de discusión, acudiendo incluso a la manipulación de los hechos. Como ejemplo de esta situación, se da el planteamiento sobre la supremacía islámica en los estados árabes es una exageración del panorama real, y aunque es cierto que en estas comunidades, los roces entre poblaciones de distinto credo suelen generar conflictos de diferente magnitud, no son extraños los casos donde dichos grupos congenian en una situación de respeto y tolerancia mutua. El caso palestino expone una situación de este tipo, pues en sus límites confluyen el credo musulmán, cristiano y judío.

La razón por la que se propone este clima por canales de televisión y la prensa es porque ayuda a justificar las rencillas entre Oriente y Occidente. También ayuda a vender un falso enemigo, aludiendo a países donde el poder religioso y militar se suman con el político, dando lugar a estados extremistas de políticas violentas. Sin embargo, el triunfo de los gobiernos religiosos, más concretamente de la religión islámica, se debe a la incorrecta implementación de otras políticas. Las iniciativas de otros gobiernos y partidos centrados en ideologías de distinta índole no triunfaron por la falta del apoyo ciudadano.

Del mismo modo que Occidente ataca de este modo a Oriente, estos reaccionan vendiendo a los estados opuestos como enemigos de su nación. Esto hace que sus sistemas políticos y creencias ideológicas sean vistas, en la mayor parte de los casos, como el “pensamiento del enemigo”, provocando una impopularidad que motiva el apoyo a los movimientos de corte nacionalista y religioso. Estas circunstancias no impiden

que surjan grupos a favor de estas ideas, ni que ejerzan presión sobre los dirigentes del país, apostando por cambios a las políticas de gobierno.

La presencia de modelos de gobierno de base nacional e internacional es una realidad, por lo que el hermetismo aludido no es tan férreo como se expone. La diversidad de políticas se aprecia al exponer el listado en el que Halliday (2008, p. 29) enumera los diferentes gobiernos: nacionalismo (de corte liberal o conservador) en Irán y Turquía; socialismo en Egipto, Irak, Libia y Argel; comunismo, repitiendo en Argelia, Egipto e Irak, así como en Irán, Siria y Afganistán; monarquía en Irán, Jordania y Arabia Saudita.

En este clima de diversidad política se incorporan la regulación de los Estados por medio de sus constituciones, las cuales se están adaptando a los nuevos tiempos y necesidades, pudiendo apreciar el interés de ciertos países por implementarlas a sus actuales gobiernos (Marruecos, Jordania, Omán, Siria y Mauritania), la reforma de constituciones ya activas (Túnez, Egipto, Yemen, Libia y Argelia), como indica Szmolka (2012, p. 13).

Se podría pensar que estos cambios se deben a la influencia occidental, tanto a las presiones que han forzado contactos entre culturas como por la globalización, el interés por conectar a los diversos países por los nuevos medios tecnológicos. Pese a este contexto internacional, fue el descontento de los ciudadanos ante unos gobiernos monolíticos e inalterables, que se sustentaban en unos ideales de enemistad ya superados para permanecer en el poder.

La presencia de unas castas favorecidas por los gobiernos (ya fuera por medio de una monarquía, de un régimen militar o religioso o de un estado socialista) generaba una descompensación de las riquezas, accediendo al estado del bienestar solo aquellos fieles al gobierno, viviendo a costa del resto de colectivos. El control ejercido al disponer estos gobiernos de la suma de poderes que define a un estado permitía esta situación, frenando cualquier avance que supusiera una amenaza a su *statu quo*.

Ante la represión constante y el clima de conflicto con Occidente, el surgimiento de movimientos en contra de las élites del gobierno apareció como el primer paso necesario para el cambio. Por esto se han producido simultáneamente dos iniciativas, y es que a parte de las revoluciones de carácter social, el descontento con los propios estados islámicos desencadenó el actual problema del terrorismo por medio de Al Qaeda (1988-presente). Los intereses de este grupo se suman a otros como ETA o IRA, cuyos atentados buscaban reivindicar una serie de ideales opuestos a los gobiernos, buscando forzar los cambios más que la conquista del país en sí.

La importancia de defender sus intereses, apoyados en unos derechos y valores arraigados en un pensamiento pronacionalista, justifica el sustento y promoción de sus actividades, arengando a las

juventudes descontentas con unos conflictos que no han iniciado y soportando las presiones de una política internacional con la que no están de acuerdo. Aprovechando la impotencia y frustración de las nuevas generaciones, incrementan el número de células, lo que da lugar a una organización ramificada en la cual, pese a compartir intereses y metodologías, pueden actuar de modo independiente.

Como elemento de cohesión, los miembros de Al Qaeda emplean el argumento de la pérdida de valores en las sociedades orientales para satisfacer a Occidente, aludiendo a que el credo musulmán se amolda a los intereses enemigos, que pretenden fagocitar su identidad y modo de vida. Esta preocupación la experimentan también los colectivos más jóvenes, evaluando el choque cultural entre ambos mundos y temiendo perder su sitio en el mundo.

El surgimiento de Al Qaeda, a finales de la Guerra Fría como un apoyo civil para la CIA, justifica su *modus operandi*, pudiendo formar operativos en un corto periodo de tiempo y empleando técnicas de espionaje y contra-espionaje para luchar contra los ejércitos europeos. Por esto, pese a la muerte de Bin Laden (en 2011), líder visible del grupo, la amenaza sigue presente. Los avances tecnológicos que han fomentado la globalización agilizan también sus operaciones, convirtiéndose en un arma de doble filo.

En su trabajo, Halliday (2008) explica los principales ataques de dicho grupo, entre las páginas 41 a la 50, así como el pensamiento que ha motivado sus acciones. Lejos de pretender la conquista de Occidente (idea que se le achacado en ocasiones) sus ataques pretenden debilitar al enemigo y promocionar su ideario, ganando nuevos adeptos. Los problemas anteriormente enumerados, como el interés colonial, la explotación de recursos energéticos, la ocupación militar o la propagación de los modos de vida y pensamientos occidentales constituyen la “decadencia” presente en sociedades como la europea y la estadounidense, las cuales, según ellos, pretende vivir a costa de los países islámicos.

Los discursos dados por los líderes de las distintas células apoyan este ideal de lucha, habiéndose posicionado a favor de organizaciones similares como ETA o IRA, favoreciendo su lucha contra un gobierno represor y autoritario (según su entendimiento). Sin embargo, la guerra terrorista no se proyecta contra los ciudadanos (pese a ser los damnificados por sus ataques), sino contra el ideal de sociedad que defienden sus líderes. Las invasiones, de ámbito militar, cultural, político o económico, a los distintos países islámicos son las que provocan sus acciones, como manifiesta Bin Laden en el siguiente fragmento:

“[...] es lo que el propio Bin Laden dijo en el vídeo que dio a conocer poco antes de las elecciones presidenciales norteamericanas del 2004; en este vídeo hizo todo lo que pudo para dejar claro que la guerra de Al Qaeda no era contra el pueblo americano como tal, sino con la política norteamericana y contra su presencia militar y política en las «tierras del Islam».” (HALLIDAY: 2008, p. 41)

Cualquier acto que pueda atentar contra la sociedad islámica motiva sus acciones, independientemente de la posición o credo del país. Indica Halliday (2008, p. 43) que los atentados contra Arabia Saudita (iniciados en 2003), Argelia (2006) y Jordania (2005) manifiestan el descontento de las células ante países que comparten su religión y modo de vida, pero que han establecido políticas de comercio y cooperación con Occidente.

La movilización frente a lo que consideran traiciones también apunta a objetivos y casos concretos, como presenta Szmolka (2012, p. 9) con el gobierno de Saleh en Yemen, el cual se conformaba por distintos miembros de su familia en puestos de poder. Una revuelta civil fue apoyada por disidentes del ejército y miembros de Al Qaeda, finalizando con la intervención de la Unión Europea y Estados Unidos para proteger tanto a Saleh como a su familia, expuestos tras renunciar al poder el 23 de noviembre de 2011.

Implicándose en estos conflictos, el grupo terrorista pretende dar a conocer sus intereses y posicionamiento, reafirmando su ideología y promocionándola por medio de estos actos. Interrumpió actos de diversa índole, sus ataques procuran aprovechar la relevancia mediática que generan para transmitir su mensaje, superponiéndose al pretendido por los gobiernos afectados. Halliday (2008, p. 42) informa sobre esta situación por medio de los ataques a Madrid (2004) y Londres (2005), que coincidieron, respectivamente, con las elecciones generales de España y con la reunión del G-8 en Inglaterra. La relevancia de estos ataques pretende un triple objetivo: interrumpir los intereses de estos gobiernos, dar a conocer el alcance de sus operaciones y manifestarse en contra de las naciones que participaron en la ocupación de Irak.

Del mismo modo, procuran apoyar la actividad de otros grupos terroristas, como ETA o IRA, reafirmando la necesidad de combatir contra los gobiernos actuales. No se busca erradicar estos sistemas, sino forzar su adaptación a los intereses de sus políticas por medio del terror y la fuerza. Todo aquello que atente contra el estilo de vida y cultura que defienden será visto como objetivo de sus operaciones, sin importar el credo, organización o posicionamiento.

Si durante el colonialismo posterior a la Segunda Guerra Mundial, la meta definitiva era imponerse sobre el colectivo musulmán para acceder a sus recursos y posición, el propósito de Al Qaeda no pretende imitar esta situación. Más que la ocupación física de Occidente, su ataque se dirige a los gobiernos y estilo de vida, cuyas bases son opuestas a su credo. Sus atentados siempre manifiestan esta intención, que el ataque se dirige a las democracias occidentales y los valores que promueven antes que solo a las gentes, víctimas de esta decadencia ideológica.

Con estos ataques, motivados por las claras diferencias que perduran entre ambas civilizaciones, se asientan

las bases de su objetivo final: la completa separación entre ambos mundos. Pretenden erradicar toda influencia y participación occidental en los terrenos por los que se extiende el Islam, estableciendo un orden en el que se pueda conservar la integridad cultural sin ningún riesgo. La desconfianza que han generado en los países occidentales, que ahora divisan toda nación del colectivo árabe como una posible enemiga. Las consecuencias del atentado terrorista de 2001 han provocado discrepancias en las negociaciones entre Estados Unidos y el resto del mundo, como muestra Halliday:

“[...] Los efectos del once de septiembre en los sentimientos del pueblo norteamericano han sido enormes. El miedo se ha extendido mucho y sus efectos se notan en la vida cotidiana, y hasta cierto punto –pero sólo hasta cierto punto– en la pérdida de confianza en las relaciones comerciales. Las relaciones políticas con EEUU han empeorado de un modo claro [...]” (HALLIDAY: 2008, p. 50)

Las acciones de Occidente motivaron el surgimiento de estas operaciones, que pueden interpretarse como las protestas contra la ocupación extranjera en estas naciones, pero no es la única influencia que han constituido. El temor de Al Qaeda, la homogeneización del mundo, es el objetivo marcado por la globalización, posible gracias a los avances tecnológicos y el papel de los medios de comunicación, y aunque sus operaciones pretendan evitarla, no pueden denegar la influencia que en los últimos años han ejercido ambos colectivos de forma recíproca.

El tema de la inmigración, agilizada por medio de las mejoras en los medios de transportes y convenios internacionales, supone la apertura al entorno cultural opuesto. La integración de estos grupos extranjeros se ha visto favorecido tras varias negociaciones que permitieran el reconocimiento de su estilo de vida y la libertad religiosa. Con esto, en los últimos años han ido surgiendo pequeñas comunidades que disfrutan de la posibilidad de realizar sus festividades amparados por la ley, si bien es cierto que la intolerancia y el racismo son problemas que afectan a esta nueva perspectiva multicultural.

Aparte de esta situación, se han provocado más cambios en los países islámicos, especialmente en los últimos años, los cuales han afectado a la perspectiva civil sobre su propio gobierno. Pese a que el argumento de Al Qaeda, la promoción de los países occidentales como un “enemigo” a los intereses nacionales, aún es visible (del mismo modo que Estados Unidos mantiene esa idea a la inversa), la mayoría de sus gobiernos abogan por una distinción social, donde unas clases se superponen a otras gozando de una mayor calidad de vida.

El descontento de las nuevas generaciones, si bien muchos dirigen la culpa hacia Occidente, otros consideran culpables de esta situación a los dirigentes, justificándose así las diversas revueltas de carácter civil que se han ido produciendo en los últimos años, que pretenden adaptar los gobiernos a las necesidades e intereses actuales más que en mantener un Estado que no se preocupa en satisfacer a su

población.

La Primavera Árabe es la conclusión de estas manifestaciones y revueltas que se han dado en los diferentes países, enfrentándose a los diferentes gobiernos (ya tuvieran base militar, religiosa o política) que aunaban el poder absoluto. Como consecuencia de estos enfrentamientos, se han logrado establecer nuevas legislaciones tanto para la formación de partidos políticos como limitando el poder de los dirigentes. El surgimiento de distintos grupos políticos indican, en primer lugar, la presencia de diferentes opiniones para el futuro gobierno, y en segundo lugar, que en los anteriores sistemas políticos se vetaban estas organizaciones, queriendo acarrear el poder pleno.

Acabando con los impedimentos, se ha experimentado un auge en el incremento de los partidos políticos, suscitado por las reformas constitucionales. Presentando ya estos valores de forma numérica, se recurre a Szmolka (2012), que recuenta el incremento de partidos a partir del 2011: de ocho a 117 en Túnez, 42 en Egipto, veinte en Argelia y nueve en Siria (p. 12).

Por último, hablando de las repercusiones que todos estos procesos han tenido en Occidente, los atentados de Al Qaeda han determinado las acciones contemporáneas de los países afectados por sus ataques. El miedo derivado de estos ataques condicionan las decisiones, pero también motivan el surgimiento de las contramedidas. La aparición de operaciones internacionales en contra de estas células fue una iniciativa necesaria en la llamada “lucha contra el terror”, pese a la dificultad surgida por la negativa de algunos países, como Inglaterra, por no querer compartir información sobre la seguridad nacional con otros países.

Pasando del panorama internacional al patrio, solo queda exponer el modo en que Oriente ha configurado las políticas occidentales. El miedo a la amenaza terrorista condiciona el pensamiento de las poblaciones, que atribuyen la culpa a los gobernantes que ostentaron el poder durante los ataques, achacando la ausencia de seguridad a sus decisiones políticas. Con esta sensación de debilidad e incompetencia, los partidos de la oposición fomentan un clima de disputa con el que convertirse en la opción más viable en cara a enfrentar la amenaza talibán, pese a no poder ofrecer garantía ninguna más allá de los medios ya dispuestos en la defensa nacional.

Y sin embargo, la situación a fomentado una serie de estrategias, alejadas del ámbito militar, que afectan al contexto político y social. La presión del terrorismo y la inseguridad creciente de los ciudadanos fueron armas con las que la oposición atacó a los partidos dirigentes, achacándoles la culpa de estos atentados y desestabilizando sus planes de gobierno, al exigirles una mayor transparencia en las investigaciones de los ataques, reestructurando sus planes para invertir más en seguridad.

Pese a estos cambios, las intenciones del gobierno no eludían las presiones constantes de los demás grupos

políticos, empleando los argumentos del terrorismo para desestimar sus decisiones y despertar un sentimiento de queja y decepción por parte de la población civil contra sus mandamases. De este modo, en cara a las elecciones, se condicionaría el voto hacia otros colectivos, más exactamente contra aquellos que prometían tomar medidas contra el terrorismo, coincidiendo estos partidos con aquellos que hicieron un uso más reiterado de la “incompetencia” del gobierno. Y pese a que no había garantía alguna de preparar las defensas contra estos ataques, su estrategia funcionó en diversos países, como es el caso en España con la presidencia de José Luis Rodríguez Zapatero:

“[...] El éxito de José Luis Rodríguez Zapatero es el de un grito emitido en el momento oportuno, cuando la Nación estaba atribulada tras un salvaje atentado islamista, y debe reconocérsele que, sin muchos más merecimientos, ahí está subido en las andas que portan, menos los del PP, los representantes de todos los grupos parlamentarios con asiento en la Carrera de San Jerónimo.”
(FERRAND: 24/9/2006, ABC)

Exacerbando el odio al colectivo islámico, estos políticos lograron un ascenso meteórico a costa de incrementar las diferencias entre Oriente y Occidente, incrementando la problemática del racismo y las hostilidades. La intolerancia y los ataques, efectuados por ambas partes, se deben a problemas de esta índole, donde ambos bandos pretenden desacreditar al contrario, culpándolo de sus males y animando a la ciudadanía a unirse, o apoyar, una guerra para asegurar su supervivencia.

1.2.4. Situación actual

A partir de las diferencias que han generado los problemas expuestos en los puntos anteriores, sorprende el surgimiento de iniciativas en estos países que pretenden modernizar su mundo, manteniendo los ideales de su sociedad al tiempo que introducen cambios necesarios en su gobierno para competir con el resto de potencias en el mercado global, al tiempo que finalizan las hostilidades y diferencias que durante años han mantenido vivo el conflicto entre ambos frentes.

La Primavera Árabe es el nombre que ha recibido esta serie de revoluciones y movimientos ciudadanos dirigidas a sustituir los regímenes políticos que durante años han permanecido, junto a sus directrices y códigos, inalterables. Que se hayan sucedido de forma prácticamente simultánea, y pretendiendo el cambio de unas políticas anquilosadas que han permanecido en vigor años provocó un interés masivo de la prensa internacional además de diversas investigaciones sobre la motivación de estas revueltas. *Traducción, prensa y corrientes socioculturales entre España, Francia y Portugal: análisis de caso* (2014), de Hernández Guerrero, estudia la repercusión de este evento en la prensa europea, al mismo tiempo que narra el contexto internacional donde se sucedieron.

Coloca el inicio de este proceso en enero de 2011, con las manifestaciones tunecinas contra la dictadura que padecían, las cuales motivaron protestas de índole civil en los países aledaños. Le fueron siguiendo manifestaciones de mismo corte ideológico, oponiéndose a los dirigentes y sus sistemas de gobierno, arengando un espíritu revolucionario que no tardó en recibir apoyos por parte de los propios colectivos de su sociedad (comunidades religiosas, militares), de los países vecinos e incluso la intervención de las potencias occidentales y los organismos internacionales. En las siguientes líneas del ya mencionado artículo se presenta el surgimiento y difusión de esta reacción en cadena:

“A continuación, focaliza el interés de estos intelectuales la Primavera árabe, a raíz del inicio en Túnez, en enero de 2011, de las protestas que acabarían con su régimen dictatorial y que posteriormente se extendieron por todo el norte de África y Oriente Próximo. En apenas unos meses, cayó la dictadura egipcia, comenzó una guerra civil en Libia y las protestas se extendieron por otros países (Yemen, Siria...) [...]” (HERNÁNDEZ GUERRERO: 2014, p. 9)

Son los periódicos y los noticiarios televisivos quienes se encargan de difundir la evolución de la creciente revuelta ideológica, permitiendo la participación de expertos en la materia (como economistas, sociólogos y abogados), quienes o bien analizaron casos similares en otros países, o han profundizado en el contexto que experimentan estas naciones. Incluso los propios afectados han tenido voz en el acontecer de esta crisis, y han podido transmitir las bases de su pensamiento, los motivos que han movido a la acción. El mensaje, además, ha ganado peso al divulgarse a través de varios canales, gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías.

Atendiendo al contexto internacional, el inicio de estas sublevaciones coincide con una serie de hechos, los cuales acabarían implicándose de un modo u otro en la Primavera Árabe. La llegada de Obama a la presidencia en Estados Unidos fue acompañada de preguntas sobre la cuestión islámica, igual que con el Papa por parte del colectivo cristiano, Putin en Rusia, o la Alianza de Civilizaciones de la ONU, encabezada por el expresidente portugués Jorge Sampaio (HERNÁNDEZ GUERRERO: 2014, p. 9); a todas estas personalidades se les pregunta sobre su posicionamiento con respecto a las disputas entre Israel y Palestina, así como para el resto de los países del foco islámico. Y a esto se incorpora la función de las nuevas tecnologías, capaces de conectar y difundir las distintas opiniones a lo largo del globo.

El problema del terrorismo también se ha internacionalizado, y los grupos de presión nacidos del descontento nacional han operado en otros países, recibiendo apoyo, a su vez, de las demás organizaciones terroristas, reivindicando un ideario similar. La ya comentada globalización, que los medios permiten, es la responsable de este nuevo clima, explicando por ejemplo el apoyo que recibió ETA en sus ataques contra el régimen franquista, así como la recepción de estos eventos en la prensa internacional. Dicho panorama es especialmente visible en trabajos como el de Ruth Rodríguez Martínez, Christopher D. Tulloc, y Jaume

Guillamet I Llogueras, *La muerte de Franco y la Transición española a través de la prensa internacional: la visión periodística del Reino Unido, Francia, Italia y Estados Unidos* (2015).

Halliday (2008, p. 24) y Hernández Guerrero (2014, p. 9) apuntan a los países del oriente islámico como protagonistas de la nueva oleada de noticias, abarcando desde la sempiterna disputa entre Irak y Palestina hasta los conflictos generados por la crisis energética que aqueja a los países de Occidente, dependientes de las reservas naturales que ellos poseen y que ha dado lugar a varios intentos de ocupación. El tema de la inmigración y el racismo se produce en ambos sentidos, y se suma a las diferencias que motivan los conflictos de la sociedad moderna.

La situación justifica el éxito de los gobiernos islámicos, en primer lugar por dirigir las políticas a la defensa de la cultura y tradiciones del Estado, protegiendo sus intereses frente a las hostilidades de Occidente. Como segundo punto, el triunfo de saber dirigir al pueblo, estableciendo una comunicación donde primara la importancia de la fe, así como la defensa del país y sus ideales. Por último, la cooperación con los países colindantes de pensamiento similar, aludiendo a la necesidad de proporcionarse apoyo para sobreponerse a las presiones internacionales. Si bien este pensamiento llegó a conformar proyectos como la Liga Árabe, nunca produjo la unificación masiva de las diferentes naciones bajo un mismo dirigente, meta en la que fracasó el dictador Gadafi.

Con la crisis económica mundial, los tratos entre este colectivo han servido para afianzar alianzas, y así lo expone Halliday (2008) con el caso de Egipto, Libia y Palestina, países en los que ciertos grupos se han comprometido a auxiliar a las poblaciones con servicios de salud, vivienda y educación (p. 30). Estos se han presentado como la alternativa al gobierno, más centrados en el bienestar ciudadano que en enfrentarse contra un enemigo al que culpan de todos sus males. Además, estos colectivos reciben el apoyo de instituciones internacionales, ya sea de carácter europeo o árabe, además de los países vecinos que defienden estas revoluciones.

La Primavera Árabe surge del descontento generalizado de estas sociedades, las cuales han apostado durante muchos años por sistemas similares en los que la riqueza y los recursos se destinaban a unos pocos. A las primeras revoluciones se le incorporaron otras, conformándose un eco que ha definido la actual situación, y de la que han derivado procedimientos legales, que han encaminado los cambios políticos de los últimos años. Szmolka (2012) enumera los países adscritos a esta iniciativa, así como los cambios políticos que han comenzado, de las revueltas sociales hasta la aparición de nuevos partidos, amparados por las reformas legislativas y constitucionales que han surgido con fuerza.

Arabia Saudí, Argelia, Bahrein, Cisjordania, EAU, Egipto, Jordania, Kuwait, Libia, Marruecos, Mauritania, Omán, Qatar, Siria, Túnez y Yemen son los países de los que comenta los cambios realizados, enumerando

cuáles han comenzado iniciativas políticas (Argelia, Egipto, Jordania, Libia, Mauritania, Siria, Túnez), procesos constitucionales (Egipto, Jordania, Libia, Mauritania, Marruecos, Omán, Siria, Túnez), instauración de gobiernos democráticos (Egipto, Libia, Marruecos, Túnez) (SZMOLKA: 2012, PP. 1-2); elecciones parlamentarias (Argelia, Bahrein, EAU, Egipto, Kuwait, Libia, Marruecos, Siria, Túnez), presidenciales (Egipto, Yemen), locales (Arabia Saudí, Cisjordania, Jordania, Qatar, Siria) (SZMOLKA: 2012, p. 16); concesión del voto a las mujeres en Arabia Saudí (25 de septiembre de 2011), único país árabe que aún privaba del sufragio a estas (SZMOLKA: 2012, p. 19); intentos de situar un gobierno democrático (Egipto, Libia, Túnez), liberal (Marruecos), de inmovilismo (Arabia Saudí y Qatar) o simplemente de sustituir el gobierno autoritario (Argelia, Bahrein, Jordania, Mauritania, Siria) (SZMOLKA: 2012, p. 22).

Todo esto es consecuencia de la Primavera Árabe y las manifestaciones que fueron produciéndose desde 2010 hasta 2012, comenzando con la inmolación de un manifestante en Túnez el 17 de diciembre de 2010. Las manifestaciones contra los gobiernos, de carácter represivo, fueron ganando protagonismo en los medios, y las presiones e intervención que llegaban de países extranjeros fueron acrecentando el clima de crispación que ha dado lugar a los cambios antes enumerados.

En Argelia, tras el 12 de febrero de 2011, diversos grupos, se aliaron en el CNCD (Coordinadora Nacional por el Cambio y la Democracia) para manifestarse en contra de Abdelaziz Buteflika, abarcando varios sectores de la población (como asociaciones de derechos humanos, comités, sindicatos, víctimas de ataques terroristas, personas en paro, estudiantes y otros); en Libia empezó el 17 de febrero de 2011, y el enfrentamiento con el gobierno de Gadafi generó una guerra civil, de siete meses de duración, hasta la muerte del dictador en octubre de 2011; con Marruecos estas revueltas iniciaron el 20 de febrero de 2011, congregándose diversas organizaciones que presionaban al rey y al gobierno para que atendieran varias demandas, destacando la legalización y reconocimiento de colectivos religiosos ajenos al islam; en Siria las manifestaciones comenzaron el 15 de marzo de 2011, contra el gobierno de Bashar al-Assad, calculando la ONU más de treinta mil muertos por la intervención del Ejército para acabar con las manifestaciones; teniendo todas estas revoluciones un mismo carácter antigubernamental, hastiados de las condiciones de vida que les imponían (SZMOLKA: 2012, p. 9).

Las hostilidades acabaron con el cumplimiento de las demandas, las cuales imponían varios cambios a la legislación del voto para permitir unas elecciones justas, alejadas del fraude que resumía los dilatados gobiernos de los tiranos. El ideal democrático sobre la igualdad de poderes y la participación ciudadana justificaron los cambios legislativos y constitucionales que abogaban un cambio de gobierno, pero no por medio de la fuerza como las revoluciones sugerían, sino asentando unas bases para evitar que todos los poderes recayeran nuevamente en un régimen despótico.

En la mayoría de los casos, las elecciones han manifestado la repulsión de la población hacia sus antiguos

dirigentes, obteniendo escasos apoyos y una paupérrima cantidad de votos. Szmolka (2012, p. 23) informa sobre esto, además de presentar las resoluciones de la Primavera Árabe: Egipto, Libia, Marruecos y Túnez han realizado elecciones justas que han derivado en sus nuevos gobiernos; los apoyos de los antiguos regímenes autoritarios han caído en Egipto, Libia, Túnez y Libia; las constituciones han sido reformadas o fundadas en Egipto, Jordania, Marruecos, Mauritania, Omán, Siria y Túnez; además, se ha reformado las leyes para fundar y controlar la actividad de partidos y asociaciones políticas en Argelia, Egipto, Jordania, Libia, Marruecos, Siria y Túnez.

Recapitulando y concluyendo esta sección, se reitera la importancia del Islam en todo este evento. Pese a haberse convertido en un recurso de los gobiernos represivos que permitía dirigir el descontento e ira de la población hacia el supuesto enemigo, Occidente, también ha servido para cohesionar a los distintos colectivos ciudadanos, los cuales acabaron sublevándose. La situación en cada país ha sido diferente, pues en aquellos donde la élite que ostentaba el poder político se vinculaba al credo religioso, no han tenido el éxito esperado en las elecciones, si bien, y desde un contexto general, muchos partidos han conseguido tener una presencia considerable en los nuevos gobiernos.

Citando de nuevo los datos compilados por Szmolka (2012, p. 21), Argelia y Yemen son los países que ejemplifican la primera situación. El primero, por medio de la Alianza Verde (asociación de seis partidos islamistas) solo ha ocupado 48 escaños, que apenas abarcan un 10% del total. Libia padece de un caso similar, donde el Partido Justicia y Construcción y la Agrupación Nacional por la Libertas, la Justicia y el Desarrollo, dos sumas de partidos vinculados al Islam, solo ostentan 17 de los 80 escaños totales.

En el resto de países se ha producido la situación inversa, siendo la religión causa de los alzamientos, convirtiéndose en un elemento cultural que permitió las alianzas internacionales. Los gobiernos hasta entonces dirigentes, en cambio, solo utilizaban el credo para justificar el control ideológico y el sistema de castas, lo que explica el deseo de regularizar la implicación de la religión en los procesos políticos. Las nuevas leyes para fundar partidos han permitido la formación de organizaciones estructuradas sobre el credo islámico, las cuales han conseguido ocupar varios puestos de gobierno en el nuevo orden. Szmolka (2012, p. 21) enumera estas victorias, aludiendo al porcentaje de votos totales y los escaños ocupados informando también de los partidos políticos, con una fuerte base en la fe del Islam, que ocupan dichos cargos.

Egipto presenta un 38% de los votos, y un 43'4% de escaños totales a favor del Partido de la Libertad y Justicia; Kuwait dispone de 46% de escaños para Movimiento Constitucional Islámico; Marruecos ha visto como el PJD ganó con 22'8% de los votos y el 27% de los escaños; y Túnez por medio del partido Ennahda, 37% de votos y 41'5% de los escaños. Esto deja ver que el porcentaje oscila de un quinto a casi la mitad de los votos y puestos, lo que demuestra el apoyo de la población a estas organizaciones.

Por medio de estos partidos, los países que han participado la Primavera Árabe han manifestado su deseo de imponer cambios y reformas ante un gobierno represor, pero sin abandonar su cultura ni tradiciones. La nueva legislación y los procesos democráticos que han ido iniciando, constituyen una renovación en su sociedad, manteniendo, eso sí, sus modos de vida y aquello que define al Islam. Con estas aclaraciones, procuran evitar el colonialismo occidental en sus países, mostrando su descontento ante los ataques que han procurado saquear sus recursos, así como declarar su enemistad con los grupos terroristas (los cuales también los han atacado), pese a las intenciones por parte de la prensa occidental por asociar a todos a la misma ideología extremista. Todo esto, en suma, resume la situación actual tanto al sur y este de Europa, como en los países pertenecientes a Oriente Próximo y Medio.

1.3. La crisis económica

El último acontecimiento para explicar el desarrollo y la actualidad del continente europeo no tiene base bélica o ideológica como se ha visto antes, sino económica. Presuntamente generada en 2008, la crisis supuso un golpe inesperado, afectando a las ganancias de los países, la generación de empleos, su poder adquisitivo y otra amplia gama de factores que, en definitiva, han afectado a la calidad de vida de estos. Pese a que hace años se tomaron diferentes medidas para sobreponerse a esta problemática, estas no han llegado a restablecer la economía, y los atisbos de la recuperación no suponen un cambio severo: “ [...] La crisis que sacude a Europa desde 2008 no parece haber hecho mella aún en las políticas que siguen considerándose como indicadas para salir de la crisis” (MUSACCHIO: 2013, p. 81).

Para empezar, es incorrecto hablar de 2008 como fecha oficial de esta problemática, pues las causas de la crisis se remontan a decisiones pasadas, políticas económicas que en su momento, se pensó que generarían beneficios y una mayor estabilidad, pero a largo plazo dieron paso a pérdidas. La inversión en maquinaria abarataría los costes de producción, pero al disminuir los puestos de trabajo, el poder adquisitivo descendió, creando excedente de producción que, al no obtenerse por aquellos cuyos puesto de trabajo habían sido rescindidos, daba lugar a pérdidas.

La implementación de unas medidas procíclicas por parte de los gobiernos, lejos de ayudar, acrecentaron la magnitud del problema. La inversión en el gasto público (que atiende a las necesidades básicas de la nación) se aumentó, reduciendo los impuestos, generando una falsa sensación de prosperidad que, al detectar el problema de que lo invertido superaba a las inversiones, tuvo como producto final un periodo de recesión: el estancamiento económico del país. Los impuestos subían intentando solventar el problema, pero como se ha visto antes, la población activa se redujo por las nuevas tecnologías, y antes de que las nuevas generaciones se adaptaran a los puestos de trabajo creados para el manejo de estas máquinas, la situación llegó a un punto insostenible: la crisis mundial.

Quah explica el surgimiento y desarrollo de esta situación en el artículo *Un diagnóstico de Grecia* (2014), resumiendo el panorama europeo por medio de tres acontecimientos: primero, expone los planes fiscales a futuro, planificados en torno a la burbuja económica que se creó en el 2000, con el *boom* tecnológico; a continuación, el fracaso de estas decisiones a partir de 2007-2008, pues las inversiones no dieron el beneficio esperado, generando una situación de déficit, al que se sumó la desigualdad de riquezas, motivo por el cual se produjeron los llamados “rescates”; por último, la recesión a nivel mundial, proceso que explicaba la situación inversa entre los precios y los sueldos.

Las actuales políticas no han dado lugar a la regeneración pretendida, y es porque los orígenes del problema surgen de planes fallidos. El objetivo de generar un crecimiento económico a largo plazo causó que se desatendiera la evolución de los planes por los beneficios iniciales, y al relajarse la situación no pudieron tomarse medidas hasta que fue tarde. La crisis ya estaba asentada, no surgió de pronto como intenta presentarse, y prueba de ello es el modo en el que el problema se fue acrecentando, aumentándose las pérdidas a medida que las pocas ganancias se invertían en las metas equivocadas.

Parte de esta situación se debe a la actualización de la industria. La nueva maquinaria permite sustituir a la mano obrera, abaratando costes de producción. No es correcto afirmar que esta renovación acaba con los puestos de trabajo, ya que genera nuevos en cuanto a elaboración, mantenimiento y uso, tratándose más de una adaptación. Mas si la sociedad no ha tenido tiempo de invertir en una educación que permita trabajadores capaces, dependerá de la mano de obra extranjera. Esta situación no solventa el problema presentado, sino que agrava el desempleo nacional:

“[...] Si hacemos un análisis de los últimos años, podemos observar que ya en la década de 1990 la economía europea experimentaba una importante crisis estructural cuya repercusión más visible y preocupante fue el aumento de las tasas de desempleo en los distintos Estados miembros, que pasaron de un 2 % en 1960 a un 12 % en 1994, con las siguientes fluctuaciones en determinados periodos de crisis [...]” (CARIDAD SEBASTIÁN, MORALES GARCÍA, GARCÍA LÓPEZ: 2014, p 103)

La perspectiva responsable de estos problemas es el neoliberalismo, adoptado por el continente europeo a partir de 1979, llegando a través de Inglaterra. El sistema defiende el progreso mediante la adaptación de los medios del modo más óptimo y beneficioso posible, procurando así ser competente en cara a la producción internacional al mismo tiempo que generaba un equilibrio en la economía patria. Con este sistema esperaba poder garantizar una calidad de vida creciente, que se adaptara a nuevos tiempos y necesidades.

El problema de la legislación presente en el neoliberalismo es que favorece los derechos de empresarios e

inversores, prescindiendo del trabajador, que debe adaptarse a las exigencias en los nuevos mecanismos de producción y trabajo. Así, pese a ser motor en la existencia de este capital, es el último en ver los beneficios, sin tener garantía de que no se prescindirá de él. Por esta situación, las asociaciones obreras renovaron fuerzas para asegurar la posición del obrero por medio de sindicatos.

La distinta aplicación de la ideología neoliberal provocó las desigualdades económicas europeas, dando lugar a la situación actual, donde hay países que presentan una economía más dañada que otras. Lo explicado hasta ahora, la ausencia de medidas laborales y legislativas para tratar el desempleo, así como la producción excesiva y la ausencia de demanda por parte de un sector de la población empobrecido da lugar a la inflación, término que alude a un excedente infructuoso, que da lugar a pérdidas. Al haberse invertido en él, y no retribuir ninguna ganancia, acrecienta la deuda, produciendo crisis.

De este modo, el trabajo no aporta beneficio, y el país se ve obligado, para garantizar el estado, a subir los impuestos. Con ello, salvaguarda la situación al obtener, de un modo forzoso, un capital que no es usado para el país, sino para invertir en pérdidas esperando que las ganancias futuras permitan la conservación del patrimonio industrial así como el verdadero fin de este dinero público, que es invertir en los servicios que atienden al pueblo.

Una de las consecuencias es el encarecimiento de los costes (ya que parte del precio se destina a los fondos nacionales), que acaban sobrepasando los sueldos y dando lugar a una situación de pobreza. La gente se ve obligada a depender de ahorros o préstamos que generan deuda, la cual no pueden solventar por la situación anteriormente descrita. Ni el propio país puede tratar con el endeudamiento, quedando la única solución de capital extranjero.

A todo esto se suman los primeros beneficios, falseados, pues surgen de la situación donde el gobierno invierte el dinero público para opacar los problemas. Ante la falsa idea de progreso, la gente, disponiendo de un capital propio y de promesas de un futuro crecimiento económico, se atreve a invertir en viviendas, cuyo pago acaban no pudiendo permitirse por el estancamiento de la economía. Este problema es conocido como el neoliberalismo financiero:

“[...] neoliberalismo financiarizado, asociado a países con una tasa de inflación mayor al promedio y que sufrían un fenómeno similar a la revaluación monetaria. Este grupo, que abarcaba a varios países de Europa del este, Grecia, España, Portugal, Irlanda e Italia, quedó expuesto a una tasa de interés real transitoriamente menor al promedio, que alentó la toma de créditos privados y estimuló, vía rentabilización de los servicios y la especulación financiera e inmobiliaria, un transitorio boom de crecimiento [...]” (MUSACCHIO: 2013, p. 98)

A esta economía endogámica, donde se intenta costear la economía con el capital de los trabajadores se le opone el neomercantilismo, que parte también de los ideales neoliberales, pero buscando la integración de capital extranjero. La industria dirige su producción al extranjero, por lo que no se producen excedentes, y permite la llegada de ganancias. Se adapta al mercado, retirando lo que no funciona, mejorando la calidad, y adaptando lo que se crea con lo que se vende.

Para estabilizar la economía interna, se procura una rigidez en los precios y los impuestos, amoldado a las verdaderas ganancias del país, que no entre en conflicto con el poder adquisitivo. Esta verosimilitud entre los costes y los beneficios consigue sobreponerse a la crisis de sus vecinos, pese a tener un inicio similar: implementación de la tecnología y expansión económica. La diferencia principal es la percepción de las finanzas a nivel internacional.

Musacchio (2013) comenta esta problemática, exponiendo el caso Alemán. Con lo que llama “neomercantilismo”, resume la interpretación que este país ha realizado de los principios neoliberales, y a partir de esta idea comenta las diferencias con el resto de países en crisis. El pilar del sistema económico alemán se basa en la exportación, es decir, la producción de bienes que serán tratados como mercancía en países aledaños. Al depender de capital extranjero, ellos mismos se obligan a producir, de manera competitiva, diferentes enseres que superen la producción nacional de sus vecinos. Esto, sumado a lo que Musacchio trata como “Una rígida estabilidad de precios y una competitividad reforzada por los ajustes en el mercado laboral y la transformación tecnológica” que se adecua a las necesidades del mercado, tanto a nivel interno como internacional.

Por esta situación, puede verse una amplia diferencia entre los diferentes países europeos. La diferencia entre destinar la administración interna o externa, y el no haber sabido sobreponerse a los problemas estimados, ha generado la inflación actual, que ha obligado a la Unión Europea a ser partícipe en la solución, prestando capital de los países necesitados, los cuales ganan así tiempo para solucionar los problemas que, durante años, han ignorado, y que ahora impiden el estado de bienestar: “[...] La consecuencia fue una polarización de desequilibrios asociados a dos variantes diferentes del modelo (el neoliberalismo financiero y el neomercantilismo), con la gestación de burbujas especulativas sacudidas por crisis y un proceso continuo de endeudamiento privado y público asfixiante” (MUSACCHIO: 2013, p. 102).

1.3.1. Causas de su existencia

El principio de la economía pensada de forma global surge durante la I Guerra Mundial con el fordismo, sistema previo al neoliberalismo que abogaba por un entendimiento mutuo entre los empresarios y los obreros. La idea era adscribir a estos en el juego adquisitivo, convirtiéndolos en consumidores, al tiempo que se destinaba este nuevo capital a optimizar los recursos y producciones. La guerra favoreció la

aplicación de un nuevo sistema económico que ofrecía unas ventajas y promesas a futuro.

Por el contrario, la II Guerra Mundial fue un enfrentamiento entre diferentes posturas, cada cual entendiendo la gestión, legislación y gobierno, no estando dispuesto a homogeneizar su ideología en pos de una economía basada en la cooperación. La competitividad no se daba solo con los gobiernos, también se llevó al nivel interno. Las disputas entre patronos y obreros durante la guerra se encruceció, dado que cada bando apoyaba una perspectiva del conflicto: la economía entendida por una élite (totalitarismo) o dando libertad a los obreros (socialismo). Esta situación supuso un descontrol que favoreció la crisis, distanciándose del ideal en el que se estructuraba el fordismo:

“[...] El control sobre la utilización del conocimiento, a su vez, impulsa una recalificación de una parte de los trabajadores que debe enfrentarse a procesos en los cuales la aplicación de esos conocimientos es clave, mientras en las ramas tradicionales prosigue la tendencia a la descalificación. El control de aspectos esenciales de la naturaleza o del conocimiento se convierte en poderoso factor de la diferenciación social, que cierra el paso a la movilidad social pretendida por el fordismo [...]” (MUSACCHIO: 2013, p. 85)

El neoliberalismo surgió como una medida para superar una economía estancada en la recuperación del antiguo régimen. Tras la Segunda Guerra Mundial, todos los estados adoptaron medidas para recuperar las pérdidas tras el conflicto, y una vez se lograba establecer el sistema financiero, superar la paupérrima situación, siguiendo el ideal capitalista de una renovación constante de los productos, aspirando a una calidad y producción creciente.

Para esto, se ofrecía la incorporación de nuevas creaciones y técnicas que permitieran la progresión del trabajo. Surgían nuevas invenciones para nuevas necesidades, ampliando los campos de trabajo y dejando ver nuevas posibilidades. El paso de la televisión en blanco y negro al color, la presencia de los ordenadores, los móviles, son solo algunos ejemplos del incremento de calidad que se pretendía, y prueba de ello se encuentra en los televisores de pantalla plana, los ordenadores portátiles o los móviles con tecnología táctil.

El apogeo de la industria se debe a esta idea, o más bien necesidad, de competir en un mercado cada vez más exigente. Por ello, se especializa el trabajo para garantizar su calidad, iniciando estudios de mercado y empleo de técnicas e investigaciones con el único objetivo de superar al resto de industrias, tanto a nivel interno como internacional. El desarrollo y producción confluyen en lo que acaba determinando la riqueza del país, su capacidad de innovar y aplicar, dogma del neoliberalismo: “El neoliberalismo puede entenderse en primer lugar como un *principio de organización del trabajo* asociado a las transformaciones tecnológicas, que se pusieron en marcha en los setenta y se profundizaron en las décadas siguientes. En especial, la introducción de la microelectrónica en la producción de bienes de capital [...]” (MUSACCHIO: 2013, p. 82).

Como consecuencia de esto, se generan nuevos puestos de trabajo y se prescinden de otros, pretendiendo el adecuado funcionamiento de este nuevo sistema. Este proceso origina una situación injusta al no aportar ninguna defensa al obrero que queda obsoleto. Si los cambios se producen en un periodo de tiempo insuficiente para adaptar al trabajador, se requiere mano de obra y personal cualificado extranjero, generando disconformidad.

De esta forma, las disputas originadas en las manifestaciones anarquistas, comunistas y sindicales prosiguen más allá de la supuesta paz instaurada con el fin de la Segunda Guerra Mundial. Negociaciones que intentan aplacar esta situación se mantienen día a día, y perduran hasta nuestro tiempo. La competencia, separando al mismo tiempo a propietarios y trabajadores, incorpora este problema. Con intereses diferentes, ambos deben adaptarse a la nueva situación, y este cambio origina problemas: “[...] Lo que predomina es un ajuste regresivo que combina una mayor intensidad del trabajo, una presión para la reducción de salarios y una reorganización de los procesos de trabajo para comprimir la demanda de mano de obra” (MUSACCHIO: 2013, p. 83).

Al empleado se le exigen una serie de conocimientos y competencias acorde a los nuevos tiempos, pero el sistema no ampara su puesto. Aquellos que no logran adaptarse son rescindidos, mas esta situación no se produce con el empresario. El neoliberalismo defiende al patrón como dirigente de la industria, por lo que la responsabilidad de que el negocio prospere y evolucione recae en él, pero sus fallos no son asumidos por este.

El gobierno, intentando minimizar pérdidas, solventa las malas decisiones, pero esto ayuda solo al empresario. Salvaguardado por este sistema, se degenera en el nepotismo y la corrupción, estableciéndose vínculos entre las empresas y los gobiernos. En lugar de sustituir las empresas que no prosperan, se invierte en ellas dinero público, un dinero destinado a servicios para el pueblo. Esta falsa solución propicia la crisis, además de colocar al obrero en un plano secundario: “[...] El neoliberalismo impone una flexibilización y precarización en la normativa laboral, generando una creciente desprotección de los trabajadores frente a las necesidades del capital [...]” (MUSACCHIO: 2013, p. 84).

Además de esta situación surge un nuevo problema, y es el intento de unificar la economía. Tras la Gran Guerra, e imitando el modelo estadounidense, se pensó en una asociación que, además de prevenir futuros conflictos, permitiera el progreso de los diferentes países por medio de la cooperación. Así, cada país aportaría a una economía cada vez más global lo que pudiera producir o aportar, ya fuera industria, materias primas, turismo, investigadores, y todo campo en el que pudiera especializarse.

Para agilizar las transacción, se diseña en 1995 la implementación de una moneda común: el euro. Para

adaptarse a este, la Unión Europea pide a los países miembros que renueven su economía con objeto de evitar que el cambio de divisa diera lugar a problemas (como el encarecimiento de los productos, la bajada de sueldos). Así, surge una lista de requisitos mínimos con los que poder acceder a la economía del euro.

Dicha posibilidad permite el acceso a ayudas internacionales, con objeto de estimular la producción de los países, se abarata el coste de las aduanas, permitiendo un comercio más libre entre los miembros, y la demanda de mano de obra cualificada es solventada con la llegada de profesionales europeos. Esta situación idílica, no obstante, se da con dificultades, ya que algunos países, queriendo disponer de estas ventajas, falsearon las cuentas, provocando un desbalance en los planes. No todos podían permitirse el cambio al euro de 1999:

“El camino hacia una Europa neoliberal quedó sellado con el acuerdo de establecer una unión monetaria, proceso al que no todos los miembros de la Comunidad se adscribieron, pero a cuya lógica ninguno pudo escapar a largo plazo. Las características de la unión monetaria consagraban como política los mandamientos neoliberales [...]” (MUSACCHIO: 2013, p. 91)

La diferencia de riquezas derivó la necesidad de aplicar medidas urgentes. Los países pudientes ingresaron capital a quienes no podían soportar la carga del euro, atrasando las negociaciones e ideas que pensaban alcanzarse en pocos años. Las ayudas externas pretendían recuperar el balance, es decir, que fueran empleadas para solventar las pérdidas y generar ganancias, pero no fue así.

Este dinero se destinó a proteger a los patrones e inversores de la industria en su mayor parte, protegiendo su capital, e ignorando las necesidades reales de país. Como resultado, se repitieron los mismos errores que originaron sus crisis internas, extendiendo estas al resto del continente. La necesidad de sanear la economía regional, de administrar correctamente el país, agravó la precaria situación en la que se encontraban. Pese a la internacionalización del mercado, el no poder aportar o invertir en este supuso una imposibilidad que hizo adolecer la economía y los planes europeos:

“[...] Ya no buscaba la expansión del intercambio como complemento de los mercados internos, sino la articulación de un aparato productivo regional, con nuevas relaciones industriales y nuevos modos de regulación. La integración trataba de oficiar ahora de arena de intermediación en la contradicción entre la internacionalización de la valorización del capital por un lado y, por el otro, la estrechez de los mercados nacionales y las barreras de los Estados [...]” (MUSACCHIO: 2013, p. 89)

Por todo esto, la falta de unas medidas que protejan al trabajador así como la incorporación al mercado internacional, se originaron revueltas obreras como ya acontecieron desde mediados del siglo XX, con el objeto de reivindicar los derechos del trabajador. En sí, el capital invertido en soluciones para la crisis ha

surgido de los impuestos y de inversores extranjeros, y estos han sido empleados únicamente para garantizar la posición de los dirigentes, generando un descontento simultáneo al aumento del desempleo: “[...] En todos los casos, el desempleo juvenil supera el índice medio de la población activa y alcanza niveles cercanos o superiores al 20%, menos en Qatar y Emiratos Árabes Unidos (EAU). No obstante, debemos pensar que esta tasa fue, en la UE-27, del 21,4% [...] (Eurostat, 2012 datos para el año 2011). Aunque en nuestro país, y en otros del sur de Europa, también se produjo importantes movimientos reivindicativos, estos no tuvieron carácter revolucionario.” (SZMOLKA: 2012, p. 3)

Y, al no haber empleo, no surgen trabajadores que coticen, produzcan e inviertan en unos impuestos que aplaquen el desarrollo de la crisis, obligando a efectuar recortes que aminoren la producción del país que, a su vez, prescinde de más trabajadores. Pese al dinero que se proporciona con ayudas de la Unión Europea, los “rescates” no rompen este círculo vicioso.

1.3.2. Desigualdades

Entre los países adscritos a la Unión Europea ha surgido, agravadas por la crisis, una serie de diferencias que contrastan con la idea de unidad y prosperidad que se tiene como meta. Pese a que todos los miembros de la UE aspiran a cumplir ese ideal, por los sucesos anteriormente descritos, se hace evidente que en la actualidad solo unos pocos han logrado alcanzar el llamado “estado de bienestar”. La crisis, manifestada en diversos campos, limita el desarrollo de los países, que crecen a distinto ritmo.

De los países en estado de recuperación, al ser comparados aquellos con solvencia se ha generado un abismo, nombra Quah (2014) los que disponen de una economía desbalanceada con respecto a Alemania: Portugal, Italia, Grecia y España. El trabajo *La estrategia Europa 2020 y la Sociedad de la Información como instrumentos de cohesión e integración en época de crisis. ¿Utopía o realidad?* (2014) apunta a los mismos países, añadiendo al listado a Irlanda, y compara su situación no solo con Alemania, sino al colectivo de los países nortños, sumándose Holanda, Escandinavia, Noruega y otros al estudio comparado.

La primera diferencia, como se ha explicado antes, proviene del neoliberalismo. La aplicación alemana de esta ideología generó beneficios al apostar por la exportación. No se dieron excedentes al transformar en beneficio aquello que no era consumido por la economía interna, sumándose a esto una férrea disciplina con objeto de sobreponerse a las consecuencias que la Guerra Mundial tuvo en el país: “Alemania ganó competitividad porque pudo presionar más fuerte a sus trabajadores, lo que llevó a excedentes de cuenta corriente persistentes que se tradujeron en inversión extranjera directa y préstamos bancarios a su periferia (Lapavitsas *et al.*, 2010)” (QUAH: 2014, p. 33).

En cambio, las decisiones tomadas en otros países han dado lugar a conflictos que han impedido el

desarrollo de la economía, generando una situación donde los precios suben quedando los sueldos estáticos. Cada país, aplicando una serie de medidas distintas, acabó presentando el mismo problema, que no es otro que una economía insostenible, provocando más deuda que demanda, y que no deja otra alternativa que el rescate.

Dicho rescate no desestabiliza a los países pudientes, que pueden permitirse el gasto. Y sin embargo, el cambio en las áreas más afectadas se produce a un ritmo paulatino, siendo la mejoría mínima. Pese al capital externo, la calidad de vida se mantiene, e incluso, llega a ser decreciente. Las clases altas, dueñas de los negocios en crisis, acceden a este dinero y mantienen su calidad de vida, pese a que los trabajadores se vean obligados a socorrerlas con sus impuestos sin beneficio alguno. Se produce, por tanto, un abuso de poder, localizado en un sector social muy concreto, como indica Musacchio en el siguiente fragmento: “[...] El perfil de la política de competencia que fue trazándose en los años noventa mantuvo la línea tradicional de evitar el abuso de posiciones dominantes, aunque no las posiciones dominantes en sí mismas [...]” (MUSACCHIO: 2013, p. 90).

Este panorama es descrito en la presentación *Teorías Críticas Contemporáneas: La Internacionalización ya la Globalización Desde Abajo*, de Piedrahita Echandía (2015). El texto expone la situación antes comentada, las desigualdades económicas según los estratos sociales, tomando como referencia, entre otros teóricos, las ideas del sociólogo Ulfrick Beck, constituyendo el pilar central, cohesionando todos los factores con el concepto que da título a la conferencia: la globalización desde abajo.

Llamándola Beck “la paradoja de la globalización”, habla del control que ejercen las clases beneficiadas por las políticas neoliberales, esto es, los propietarios de la industria, medios de producción o materias primas, sobre el resto de la sociedad, compuesto por los trabajadores de quienes depende el trabajo. Pese a ser un sistema económico sustentado en la democracia, y por tanto, en el poder del pueblo, el papel de los sindicatos se relega a una presión anecdótica, carente de la fuerza suficiente para modificar el sistema impuesto. La prueba de esta problemática se encuentra en que los fondos destinados a sanear la economía no se destinan a quienes salieron perjudicados por la crisis, los trabajadores, que sufren los despidos masivos o la congelación de los sueldos. En su lugar, este capital extra se destina a suplir las pérdidas, pagar deudas de la compañía o permitir el estado de bienestar de los propietarios.

Se resume la globalización actual como una red de influencias que solo conecta, desde la perspectiva comercial y financiera, a un colectivo ínfimo, prescindiendo del resto y, por tanto, siendo un sistema que no contempla a toda la sociedad por igual. Sin amparar a los ciudadanos, esta situación da lugar a un sistema clasista, la globalización “desde arriba”, opuesta completamente al ideal que se propone al final del texto citado. Trata los dos principales intereses de todo plan económico, siendo el primero el desarrollo de un capital, estabilizando las finanzas para no generar pérdidas, y el segundo la gestión de estas ganancias para

asegurar el estado de bienestar de la población. Con esta simplificación extrema, puede verse el problema principal que subyace en la crisis económica actual, y es la acomodación de un sistema que favorece unos sectores desatendiendo otros.

Cae en el mismo problema que planteaban otros sistemas ya abolidos, como la esclavitud o el colonialismo, y del mismo modo que estos generaron problemas por la parte damnificada en el sistema, la globalización actual motiva los movimientos políticos de izquierda a luchar contra la derecha dominante, y a esto se le suman las organizaciones no gubernamentales (ajenas a políticas) y el descontento de los propios ciudadanos.

El neoliberalismo provoca esta situación, y la “globalización desde abajo” procura acabar con su condicionamiento de la sociedad. No pretende acabar el capitalismo intrínseco, sino más bien equilibrar el sistema, sin que se dependa de la pobreza de muchos países para beneficio de unos pocos y, del mismo modo, para evitar que la riqueza de una élite se sustente sobre el esfuerzo de unos trabajadores alienados a pensar que este sistema es la única opción.

La idea de un “contexto global humanitario” está lejos de pretender acabar con el sistema, pues no se contempla en ningún momento una “anti-globalización”, sino más bien una adaptación del sistema actual, abandonando la parte neoliberal de distribuir las riquezas de un modo desigual, abandonando su ideología puramente capitalista donde la ganancia es igual a la felicidad y, en lugar de centrar el interés en el bienestar de la economía, considerar el factor humano. La conclusión de este texto, y lo verdaderamente importante aquí, es la actual situación de desigualdad y la necesidad de aprovechar las ventajas de la globalización para constituir algo que beneficie a todas las partes implicadas, y no solo a quienes puedan acceder a las esferas financieras del Estado: “[...] En esta perspectiva política surgen múltiples grupos y redes internacionales que se organizan en torno a agendas que defienden no solo la vida humana, sino cualquier expresión de vida contra la que está atentando el capitalismo de mercado” (PIEDRAHITA ECHANDÍA: 2015, p. 2).

Es interesante añadir que el foco del problema, según los teóricos neoliberales, radica en el individuo, aludiendo a que la situación de desigualdad económica y social antes comentada se debe exclusivamente a una incapacidad individual por medrar. Al no poder acceder este a los medios para asegurar su propio bienestar, se convierte en un obstáculo de su propia felicidad y, además, en un escollo para el desarrollo de la sociedad a la que pertenece. Musacchio (2013) expone este argumento, abogando la idea que hace unos párrafos defendíamos sobre la necesidad de entender esta problemática desde un punto de vista colectivo, que afecta a toda la sociedad, y no apuntando a los individuos: “[...] El sistema de desigualdades sociales no tiene entonces raíz en el individuo (como postulan los teóricos del neoliberalismo), sino en las condiciones sociales y en el espacio social en el que ese individuo se encuentra” (MUSACCHIO: 2013, p. 86).

La prueba de este argumento puede verse en diversas iniciativas que escapan de las ideas neoliberales seguidas por la mayoría. No puede olvidarse que este es el sistema adoptado por la mayoría de los países del primer mundo, y que el capitalismo y la globalización permite la cohesión de los mercados a nivel mundial, incrementando la importancia de la economía, que debe entenderse tanto a nivel internacional como global.

Pero no todos los países han sido afectados del mismo modo, más allá de las diferencias nacidas de la gestión interna que se comentó anteriormente. La presencia de ligas, asociaciones, tratados y pactos entre dos o más países, sin la necesidad de que participase la globalización (entendida como la presencia de un mercado común e internacional accesible a todos los países), ya existían antes de las facilidades que ofrecían las redes. Los países podían comerciar por medio de mercados *comens*, haciendo uso de las rutas comerciales, y el baremo entre importaciones y exportaciones constituía un factor importante para determinar una economía sana.

Como se dijo antes con respecto a la interpretación alemana del neoliberalismo, al basar sus medios de producción a exportaciones, el impacto de la crisis ha sido menor que en otros países, los cuales relajaron sus planes económicos y ahora sufren las consecuencias. También es el caso de los países árabes, los cuales han optado por centrarse en un mercado a menor escala, abarcando una serie de productos concretos que ha permitido que la crisis repercuta con menor magnitud en sus planes económicos:

“[...] En relación con la actual crisis económica hay que señalar que esta no afectó a los países árabes de la misma forma y en el mismo grado que a Estados Unidos o a los países de la UE, dada su menor interdependencia en los mercados financieros. Así, la preocupante situación económica y social de algunos países árabes tiene un carácter estructural, más que coyuntural [...]” (SZMOLKA: 2012, p. 3)

Tanto los países norteamericanos como los de credo musulmán demuestran que la problemática de la crisis atiende más a los planes económicos y al mercado que a la implicación del individuo. Por supuesto, esto no les cohibe de participar en el proceso (aunque a una escala menor), ya que la globalización se constituyó a partir de diferentes redes de comunicación que facilitarían el contacto entre países, y al hacerse, permitir a los ciudadanos conocer otras culturas y acceder a distintos mercados y negocios. Un ejemplo de las facilidades intrínsecas a la globalización es la función del euro, moneda común en todos los países pertenecientes a la Unión Europea, y que facilita el viajar a diferentes lugares manteniendo la misma divisa.

Otro factor a tener en cuenta es que los medios que han permitido la globalización constituyen una vía para la formación de nuevos medios de trabajo. En el sector de la informática se han constituido nuevos trabajos

para abrir diferentes servidores con los que comunicar empresas, países y personas, sumándose la necesidad de otros empleados como traductores, periodistas, y otros tantos trabajadores que ahora pueden acceder a información internacional, aplicándola a su trabajo. La renovación de los puestos laborales, una actualización promovida por esta nueva forma de entender el mundo, supone un enfoque más positivo de la situación con respecto al que se ha visto hasta ahora. La transformación que ha producido la internacionalización de los medios ha provocado el surgir de nuevos modos de vida:

“[...] La expansión de un mismo modelo económico, basado en la economía de mercado y en el consumo privado, y la difusión de las comunicaciones, tanto físicas como virtuales, a partir de la aparición de Internet que habilitó la conectividad entre individuos a escala mundial, definen en primera instancia un fenómeno que alberga cambios que se extienden y afectan también a otros planos de la vida social [...]” (FERNÁNDEZ GARCÍA: 2014, p. 2)

Si bien siguen existiendo diferencias entre las riquezas, y el enfoque neoliberal no deja de favorecer unos sectores sobre otros, la globalización ha permitido la presencia de nuevos negocios, y esta situación es la que ha generado el nuevo estilo de vida moderno. Si bien no es perfecto, pues las fallas del sistema han originado la actual crisis económica, constituye el primer paso para cambiar aquello que acarrea problemas. Las desigualdades que defienden las actuales políticas económicas, de favorecer a una minoría a costa de las clases trabajadoras, ha demostrado se una solución a corto plazo, pero para el desarrollo de Europa se requieren medidas más serias: “[...] Ante esta situación es necesario que Europa aborde el tema del empleo y el crecimiento de manera más contundente” (CARIDAD SEBASTIÁN, MORALES GARCÍA, GARCÍA LÓPEZ: 2014, p. 114).

1.3.3. Intereses y soluciones

La problemática antes expuesta ha conllevado la puesta en marcha de diversas iniciativas que buscan acabar con los problemas derivados de la crisis económica y la diferente calidad de vida que ofrece cada país. Cumpliendo su función conciliadora, la Unión Europea es quien propone y respalda estos planes por medio de los foros internacionales, donde el esfuerzo conjunto de los países miembro acabe con los males derivados de los problemas financieros, estableciendo una cooperación entre las naciones más afectadas y aquellas que ya han logrado sobreponerse a este mal.

A partir del año 2000 se empezaron a planificar las medidas necesarias para defender el modelo de vida asentado por el neoliberalismo europeo. Mediante diferentes estudios e ha podido concretar qué aspectos deben mejorarse para garantizar la correcta regeneración de los países, dando lugar a varios planes que, marcando unos objetivos a largo plazo, fomentan la cooperación de las naciones europeas para un desarrollo paulatino de estas iniciativas.

Estas, a su vez, nacen de análisis y estudios que pretenden evaluar las causas de los distintos problemas que perjudican a las sociedades contemporáneas, suponiendo un lastre para el correcto desarrollo del país, lo cual perjudica al colectivo europeo. No hay que olvidar que los miembros de la Unión Europea deben cumplir unos requisitos mínimos para ser parte de la confederación de países. Estos imponen unas rentas mínimas, la legislación de los derechos y deberes de los ciudadanos, la existencia de una industria funcional, un mínimo de población activa, entre otros tantos factores.

De incumplir estos mínimos, generarían pérdidas en la Unión al verse esta obligada a socorrerles con los fondos internacionales, y la expulsión de un estado miembro también ocasionaría, a la larga, una situación desventajosa para ambas partes. Para el país, la imposibilidad de acceder a los convenios internacionales, y a las ayudas para llevar a cabo los planes propuestos. La Unión Europea, por otro lado, pierde un activo al que han destinado atención y esfuerzos, aumentando la carga en el resto de países.

Y por ello, planes como *eEurope (2002-2005)*, *i2010-A European Information Society for growth and employment*, *Digital Agenda for Europe* y *Europe 2020* pretenden movilizar a estos países para solucionar los problemas detectados en un margen de tiempo determinado. Estas iniciativas son mencionadas en el artículo de Caridad Sebastián, Morales García y García López (2014), aunque dicho estudio se centra en el último de estos planes, presentándose en el título *La estrategia Europa 2020 y la Sociedad de la Información como instrumentos de cohesión e integración en época de crisis. ¿Utopía o realidad?*

En sus páginas relata la necesidad de la iniciativa Europa 2020, un plan de crecimiento por medio de la innovación tecnológica, vista como la herramienta necesaria para establecer una economía viable y funcional. En palabras de José Manuel Durão Barroso, presidente de la Comisión Europea: “la actual Europa 2020 será la estrategia de crecimiento de la Unión Europea para la próxima década. En un mundo en transformación, se pretende que la Unión Europea posea una economía inteligente, sostenible e integradora [...]” (CARIDAD SEBASTIÁN, MORALES GARCÍA, GARCÍA LÓPEZ: 2014, p. 104).

Para conseguir ese objetivo, se proponen cinco metas a cumplir cara a 2020, relacionadas con los principales problemas detectados en los países más afectados por la crisis económica. Dichos problemas no son exclusivamente financieros, y derivan mayormente de las decisiones administrativas que, intentando solventar los problemas monetarios generados por la crisis, únicamente sirvieron para agravar los problemas, generando nuevos que han motivado este plan. Por tanto, la base que ha motivado la aparición de estos planes se debe a la actual situación, ya insostenible, de algunos países para recuperarse desde el punto de vista económico.

Los cinco pilares de este plan son el empleo, la innovación, la educación, la integración y la sostenibilidad,

que constituyen los diferentes pasos para acabar con el clima de pobreza y malestar internacional. La lógica determina que se necesita innovar mediante el desarrollo de nuevas tecnologías, las cuales deben respetar los recursos energéticos y naturales, es decir, ser sostenibles; por otro lado, estos avances permitirán crear nuevos puestos de trabajo, integrando a trabajadores que pertenezcan a la población activa; pero no puede olvidarse la necesidad de una educación sólida, pues de ella dependen los trabajadores del mañana.

Proponiendo unos valores mínimos, y estudiando las actuales condiciones y situaciones de cada país. La meta principal es encaminar a las naciones a lo que en el artículo se refiere como “crecimiento”, aludiendo hasta a tres clases de este desarrollo: inteligente (promover la importancia de la cultura y la necesidad de invertir en I+D), sostenible (respeto a los recursos del país, buscando un mejor aprovechamiento de estos) e integrador (creación de nuevos puestos de trabajo disponible para todas las etnias), explicado en torno a las páginas 101 y 102 (CARIDAD SEBASTIÁN, MORALES GARCÍA, GARCÍA LÓPEZ: 2014). De este modo, el enfoque económico no se dirige solo al capital, sino también a la riqueza en materias primas y la forma en que son explotadas, y la solución se interesa por la participación de los ciudadanos, para los cuales debe dárseles las condiciones favorables para poder trabajar y poder aportar a la sociedad.

Abarcando desde las páginas 108 hasta la 112, el documento retrata bien los objetivos a alcanzar. Con respecto al trabajo, se entiende que la población activa abarca desde los 20 a los 64 años, y se pretende subir el porcentaje de esta del 68'5% al 75% (tres de cada cuatro ciudadanos) incorporando a la mujer y a la población inmigrante al entorno laboral. A esto se incorpora el interés por la educación, considerándoles como futura parte de la población activa, y pretendiendo reducir las tasas de abandono escolar por debajo del 10% para quienes tengan una edad entre 18 y 24 años. También quiere mejorarse la calidad de esta, mejorando la calidad de los estudios superiores y fomentando su adquisición con el objetivo que hasta un 40% de la población con edad desde los 30 a los 34 dispongan de títulos superiores, pretendiendo con esto la disponibilidad de trabajadores cualificados para los nuevos puestos de trabajo.

Para fomentar el surgimiento de estas ofertas de trabajo, Europa 2020 propone una inversión del 3% del Producto Interior Bruto a Investigación y Desarrollo, pretendiendo generar nuevas empresas y empleos que permitan un mercado laboral competitivo. Actualmente, la media europea de inversión se sitúa en el 2'03%, solo existiendo tres países en cumplir la cuota: “[...] únicamente, tres de los Estados miembros cumplen en la actualidad este objetivo: Finlandia (3.78 %), Suecia (3.37 %) y Dinamarca (3.09 %) [...]” (CARIDAD SEBASTIÁN, MORALES GARCÍA, GARCÍA LÓPEZ: 2014, p. 109)

También se apuesta por un desarrollo sostenible, donde la explotación de materias primas y el tratamiento de los recursos naturales no provoquen daños masivos en el medio ambiente. El respeto hacia el bienestar del país supone un cambio en la ideología que hasta entonces ha guiado a estos países, donde el neoliberalismo promovía una aceleración de la industria para competir contra la demanda internacional.

Esto ocasionaba problemas, pues las empresas que no generaran beneficios, o una vez agotado el recurso del que dependían, cerraban, dirigiendo esfuerzos a un nuevo sector. Este proceso de creación y destrucción de los puestos de trabajo produjo un desgaste extremo en la riqueza de recursos nacional, y por ello esta iniciativa quiere poner freno a la situación. También se preocupa por esos trabajadores desamparados, destinando ayudas para poner fin a la pobreza, queriendo cobijar a más de veinte millones de personas.

Como elemento de cohesión para todos estos planes se apuesta por las nuevas tecnologías. El empleo de estas se aprecia como una herramienta que permite concebir la regeneración del país de un modo transversal, modernizando el sistema al tiempo que socorre en las tareas anteriormente descritas. Su uso favorece la actualización y especialización de diversos puestos de trabajo, ayudando al empleo y aportando a la educación un nuevo enfoque, ayudando a una industria más respetuosa con el medio ambiente. El siguiente segmento concluye con esta idea y la pretensión final de la iniciativa:

“De los cinco objetivos marcados por Europa 2020, cuatro de ellos (Empleo, I+D, Educación y Lucha contra la pobreza y la exclusión social), directa o transversalmente, están vinculados al desarrollo de la Sociedad de la Información y pueden no ser alcanzados por la crisis económica, aspecto que incidirá negativamente en el avance hacia la Sociedad del Conocimiento.” (CARIDAD SEBASTIÁN, MORALES GARCÍA, GARCÍA LÓPEZ: 2014, p. 108)

No obstante, las nuevas tecnologías también generan una serie de problemas hasta entonces inexistentes. Su utilidad y aplicaciones en el mundo moderno establecen el medio hacia la nueva era, la digital, pero son herramientas que pueden emplearse en otros fines alejados de la idea de progreso antes descrita. Szmolka (2012) informa del uso de estos medios para promover la actividad terrorista y movimientos de protesta contra el poder establecido. La disponibilidad de la tecnología en los países pudientes facilita la difusión de mensajes que alientan la revolución, permitiendo captar a personas de ideología afín con las que constituir un grupo de presión.

Por tanto, el progreso elimina una serie de problemas a medida que genera otros, los cuales están actualmente en proceso de ser limitados y reprimidos (prueba de ello son las nuevas divisiones en los cuerpos de seguridad del estado dedicadas a los crímenes informáticos), lo cual no erradica completamente la amenaza. La misma autora habla de esta situación hablando del caso de Túnez y Egipto, países donde se gestó la propaganda revolucionaria, no han hecho uso de este medio para su difusión (p. 3), pero grupos terroristas como Al Qaeda sí han empleado las ventajas de esta plataforma. Aunque a primera vista constituya un medio utópico garantía del progreso, no pueden olvidarse los riesgos que conllevan y pueden derivar de su uso.

1.3.4. Pobreza y actualidad

Los planes internacionales antes comentados, cara a establecer un estado de bienestar equitativo para toda Europa, se proyectan, como informaba su propio título, para el futuro (más concretamente, 2020). Se ha hablado ya de los problemas que pretende tratar y de los medios que dispone para afectar la crisis, y aunque la mejoría pueda notarse en los llamados “brotes verdes”, la incorporación de las nuevas tecnologías a los sectores profesionales y a la vida cotidiana, aún se dista del estado de bienestar que se busca promover.

En la misma fuente que se usó para hablar de Europa 2020 se expone la situación de los diferentes países que no llegan a los mínimos determinados por las comisiones y estudios europeos para sobreponerse a la crisis. La necesidad de mejorar el empleo, la industria, la educación y la sostenibilidad se debe principalmente a que son los sectores damnificados por la crisis financiera. Intentando salvaguardar la economía, las diferentes naciones tomaron medidas infructuosas, lo que ha despertado la necesidad de políticas y medidas más exigentes, pretendiendo finalizar esas soluciones y sustituirlas por otras que se preveían más satisfactorias.

La situación de pobreza que arrastran estos países se considera producto de la crisis económica, pero esta es generada por la aplicación de políticas administrativas que han sido las responsables del panorama actual. Prueba de ello es, como se ha visto en puntos anteriores, la diferente situación que experimentan los países afectados por este problema económico mundial, donde algunos hace ya años que superaron las pérdidas ocasionadas. Por ello, la iniciativa Europa 2020 presenta datos muy desiguales, hablando de países que aún se encuentran en déficit mientras que otros ya han superado la crisis.

En el apartado anterior se han podido ver las iniciativas impuestas para la presente década, exponiéndose los países que ya han alcanzado los objetivos. Para completar el panorama actual, se hace necesario presentar los países que se encuentran más alejados de la meta final, y los motivos por los que se encuentran en esta tesitura. La diferente aplicación de los ideales neoliberales, los cuales han promovido la idea moderna de industria, explica las diferencias existentes entre la productividad y riqueza de los países, y por tanto, el modo en que la crisis financiera ha afectado a su situación.

Dicho planteamiento, la aplicación errónea de políticas de corte neoliberal, se ha extraído del artículo *El ajuste: origen de la crisis europea*, de Andrés Musacchio (2013), donde se explican las bases de este sistema económico basado en los medios de producción. La mayoría de países invertían en sectores que generasen beneficios a corto plazo, invirtiendo las ganancias en negocios similares, desatendiendo otros. Esto generaba una situación de dependencia, pues la inversión en una industria muy especializada obligaba a adquirir otros productos por medio de la importación.

Dicha necesidad no se produjo en los que apostaron por una producción nacional, pudiendo vender los bienes generados a nivel patrio e internacional. Además, la inversión de las ganancias se dirigía a especializar al trabajador, ayudándole, por medio de estudios superiores, a adquirir la formación necesaria para aportar a la industria el desarrollo suficiente para competir en la economía mundial. Aunque se parta de la misma ideología económica e industrial, los resultados no podían ser más distintos.

Prueba de esto, y regresando a los datos del estudio efectuado por Caridad, Morales y García (pp. 108-112), queda patente en el actual contexto europeo. Por medio de los países más damnificados se puede imaginar la situación que experimentan estas naciones. En el caso del desempleo, por ejemplo, las tasas más bajas se encuentran en Austria (4'9%), Alemania (5'4%) y Luxemburgo (5'6%), ninguna por encima del 6%, mientras que por el contrario, existen países cuyo porcentaje se eleva hasta el 20%, uno de cada cinco habitantes, e incluso lo superan. Es el caso de Portugal (17'8%), España (26'8%) y Grecia (27%), acercándose peligrosamente a una cantidad cinco veces superior.

Aparte del problema de los desempleados, también hay otros dos peligrosos porcentajes, como lo son el de los desahuciados y el del abandono escolar. Del primero, indican que “[...] una de cada cinco personas en la Unión Europea están en riesgo de pobreza y exclusión social [...]” (CARIDAD SEBASTIÁN, MORALES GARCÍA, GARCÍA LÓPEZ: 2014, p. 112), y aunque la media europea también presenta un número exagerado (24'2%, una de cada cuatro aproximadamente), en determinados países la cifra se dispara: Portugal (24%), España (27%), Polonia (27'2%), Italia (28'2%), Grecia (31%), Hungría (31%), Lituania (33'4%), Letonia (40'4%), Rumanía (40'3%) y Bulgaria (49'1%). El país con la cifra más alta supone casi el 50% de la población.

Los números del segundo problema no alcanzan cifras tan preocupantes, pero tampoco son muy halagüeños. La media europea para el abandono escolar se sitúa en el 12'8%, y solo 11 países poseen cifras por debajo del 10% (Eslovenia, República Checa, Polonia, Lituania, Suecia, Austria, Luxemburgo, Holanda, Finlandia, Dinamarca e Irlanda). Países que superan este valor son Rumanía (17'4%), Italia (17'6%), Portugal (20'8%) y Malta (22'6%). Sumándose a lo anteriormente relatado, puede verse como el problema para regenerar la economía empeora al carecer de empleo, vivienda y educación en los países más afectados.

Para concluir este apartado, se hace necesario repetir la idea dada por Musacchio donde estos datos solo son el resultado de una implementación errónea del sistema neoliberal. Este pretendía imponer una drástica transformación que afectara a los medios de producción y a la propia sociedad, proponiendo una dinámica de trabajo donde el capital financiero (las inversiones) dependiera del capital productivo (ganancias de las empresas y compañías).

Desde su implementación en los setenta por parte de las élites tecnocráticas, se consideraba acertado que

las ganancias del país se invirtieran para apostar por un mayor desarrollo de las ganancias, pero en caso de riesgo o pérdida, nada salvaguardaba el capital. Durante años, se ha intentado paliar este sistema, redirigiendo ganancias de otros sectores a aquellos que generaban pérdidas, y la crisis actual, acusada a una burbuja económica, no es más que el resultado de un sistema ya insostenible o, como afirma el autor, el fin de un sistema económico ya anticuado: “La crisis actual no parece ser una nueva sacudida coyuntural, sino más bien el final del modelo neoliberal [...]” (MUSACCHIO: 2013, p. 102).

2. Mediterráneo

Con una superficie de dos millones y medio de kilómetro cuadrados y 30.000 km en costas, este mar derivado del Atlántico baña hasta tres continentes diferentes, uniendo la Europa meridional, el norte africano y la Asia septentrional, otorgándole el título del segundo lago interior más grande del mundo, después del Caribe. Sus rutas marítimas, que permiten la conexión de hasta veinticuatro países diferentes, ha dado lugar a la convergencia de diferentes culturas, tanto por los movimientos migratorios como por los destinos turísticos, lo que ha dado lugar a una población diversa, tanto por el contacto como por el mestizaje.

El desarrollo de su sector terciario, especialmente a los servicios de hotelería y turismo, ha permitido el desarrollo de una economía que favorece el flujo constante de población, la cual acude por las opciones de trabajo o para disfrutar de las opciones lúdicas. Con esta condición, la ideología de los residentes ha evolucionado a un estado tolerante, que pese a disputas por diferencias raciales, ideológicas o morales, intenta mantener unos mínimos de cooperación, ya que de esta situación depende la integración de los inmigrantes.

La situación general acontecida en estos países contrasta con los núcleos centrales de sus respectivos continentes, sociedades donde el pragmatismo estructura la base de su economía e industria, en las que los valores patrios estableciendo medios de producción que permitan su desarrollo independiente, sin depender de capital extranjero. Aunque la globalización facilita la llegada de trabajadores extranjeros, esto atiende más a una postura pragmática, yendo a la utilidad que estos aportan al sistema. No se busca una integración de sus raíces, sino conservar lo que ha permitido la prosperidad nacional: el trabajo.

De estos diferentes modelos de sociedad, surgen diferencias claras que han motivado el carácter de sus poblaciones. La urbe meridional presenta una serie de rasgos que la distinguen de las ciudades septentrionales, residiendo la principal distinción en las comunicaciones que establecen a partir de sus intereses. Las grandes ciudades centrales, establecidas como capitales y sedes del gobierno, facilitan la conexión entre todos los puntos del país, estableciendo vínculos entre las distintas metrópolis. En cambio, las localidades mediterráneas se conectan con otras poblaciones e ideas, naciendo de esto una perspectiva

diferente.

El historiador francés Fernand Braudel (1902-1985) y el escritor español Rafael Chirbes (1949-2015) son ejemplos de la influencia de la sociedad mediterránea en autóctonos y extranjeros, contemplando la importancia de estas comunidades, aquello que les define y el impacto a nivel global. La obra *Mediterráneos* (2008), de Chirbes, ha sido utilizada para comprender los atributos únicos de estas sociedades, a la que se le han incorporado otras fuentes. A trabajos como *Evolución y perspectiva del turismo en el mediterráneo* (2008), de Fernando Almeida García, se le incorporan textos ya aludidos en apartados anteriores, tales como el de Gómez de las Heras (1994) o el de Gil Benumeya (1968), ahora encaminados a hablar de la noción mediterránea, misma noción que se presenta en varias noticias periodísticas, las cuales recogen, en su mayor parte, novelas que se han decantado por esta ambientación.

Se presentan argumentos para validar lo antes manifestado en dichos documentos. Almeida (2008) reitera la función del Mediterráneo de acunar varias civilizaciones, además de justifica, por medio de diversos datos, su posición como primer espacio turístico mundial (p. 12), palabras literales del autor. Aludiendo a las informaciones registradas en el 2006, un 30% del turismo mundial se decantó por los entornos mediterráneos, con una cifra de 260 millones de turistas internacionales, a los que se les suman los 190 millones de turistas nacionales de 2007 (p. 7). Pese a competir con el turismo de interior, ciudades donde la llegada de capital permitía el desarrollo de varios complejos lúdicos, los destinos mediterráneos se impusieron tempranamente como la opción predilecta, situación que se conserva hasta nuestros días.

A su clima y geografía se le suman otros atractivos, como la suma de pueblos que se contienen, las fiestas típicas de cada grupo, deportes y actividades gracias al mar, una gastronomía única, y otras tantas posibilidades que le han ganado al conjunto de urbes el título de “civilización del ocio” (ALMEIDA: 2008, p. 12), y por ello, las playas y el Sol del Mediterráneo siguen siendo el principal aliciente para atraer a los turistas. Además de lo que ofrece cada ciudad y país, existen las rutas turísticas que, por medio de cruceros, permiten incrementar la experiencia, sumándose las virtudes de todos los destinos vinculados, que a su carácter único se le suma el carácter universal de lo mediterráneo, aquello que comparten todos estos lugares.

Pero, al contrario de lo que se presenta en cualquier folleto publicitario, no todo brilla en estos lares. La distancia con respecto a las capitales permite huir de los principales focos de seguridad, al reunir estas localizaciones el mayor número de habitantes y requerir una mayor protección. Por esto se producen una serie de problemas, los cuales se dan únicamente en el entorno meridional, como la llegada de inmigrantes ilegales por medio del mar, o la proliferación del crimen por el uso de las rutas comerciales para el tráfico de diferentes productos. La situación inspira a diferentes autores que, a través de diversos géneros, exponen los claroscuros de la sociedad mediterránea. Andreu Martín, reconocido autor español de novela negra (al

estilo norteamericano), habló en el festival BCNegra de 2014 sobre el panorama actual de la zona meridional europea, prestando especial atención al puerto: “No hace falta ser muy listo: el puerto es el de una ciudad mediterránea con su zona franca, con su propia policía, sin control ciudadano; no sabemos qué entra ni que sale de él; solo se puede constatar que a mayor crecimiento del puerto más actividad económica criminal hay en Ciutat Vella” (GELI: 4/2/2014, *El País*).

Con esta sentencia expuso la inspiración de su obra *Sociedad negra*. Pero no es la única que ha apostado por plasmar este micromundo que compone el Mediterráneo. La presencia de una sociedad que escapa a los modos y leyes nacionales, regida por sus propias leyes internas, se aprecia en otras novelas, como *Arab jazz*, de Karim Miské, ganador del *Grand Prix de la Littérature Policière* (RODRÍGUEZ RIVERO: 24/1/2015, *El País*). La trama se sitúa en el distrito diecinueve de París, lugar donde se cruzan diferentes etnias y credos, generándose un clima de disputas entre integristas y fanáticos, lo cual desencadena una serie de crímenes con raíz religiosa. A la lucha ideológica se le añaden componentes culturales (como la música) y la corrupción política que permite los odios religiosos, además del tráfico de drogas.

El contraste entre las urbes centrales con las del exterior ha sido tema de debate en ciertos eventos, como lo fue en Getafe Negro y en BCNegra 2009, siendo el de este último festival el debate *Madrid versus Barcelona* (MORA: 6/2/2009, *El País*). Silva declaró que en Barcelona, ciudad costera y mediterránea, se da una situación más relajada, una mayor confluencia de población, e incluso una participación más activa de los procesos burgueses. Por otra parte, de la ciudad céntrica habla del peso que ejerce en ella la tradición, la necesidad de conservar su identidad y transmitirla al resto del país, aclarando que en Madrid predomina el falangismo. La escritora Giménez Bartlett añadió que Madrid sigue siendo igual que hace 100 años, “facha, cutre y sanguinaria”, reconociendo con pena que un escritor puede describir el mundo, mas no cambiarlo.

La literatura, siguiendo el principio de Stendhal sobre el realismo, plasma la realidad sin edulcorar, y el Mediterráneo no constituye una excepción. Al igual que el resto del mundo, es producto de una historia, de la que ha derivado su presente, y a la riqueza del turismo se le debe sumar los problemas de étnicos y culturales, al mismo tiempo que se justifica la presencia de estos por su distanciamiento con las capitales. Pero al proyectar la atención al pasado de esta región, no solo vemos los inicios de su comercio turístico y marítimo, sino el valor que ganó a lo largo de la Guerra, pues el dominio de ciertos puntos clave permitía hacerse con todo el control del Mediterráneo y, como se informaba al inicio de este punto, acceder a tres continentes distintos, sin contar la proyección hacia el Atlántico.

A lo largo de la Segunda Guerra Mundial, muchos países se interesaron por ocupar diferentes zonas, indicándose en diferentes fuentes las pretensiones de cada implicado. La Italia de Mussolini quería acceder a Tánger, Marruecos, Gibraltar y Baleares por medio del Mediterráneo (GÓMEZ DE LAS HERAS: 1994, p.

176), mientras que otros bandos apuntaban a zonas más recónditas, como el acceso al Asia búdicobrahmánica (GIL BENUMEYA: 1968, p. 173), pero este objetivo ya estaba presente en las políticas expansivas de Napoleón, así como Rusia y el Imperio austrohúngaro (GIL BENUMEYA: 1968, p. 174), todos interesados en el Cercano Oriente como eje colonial.

De forma simultánea a la Gran Guerra, las tensiones nacidas por la ocupación del Mediterráneo dio lugar a una serie de contactos que motivaron la interacción social entre diferentes pueblos, aunándose sus perspectivas en un crisol multicultural. El Mediterráneo se estableció como la principal conexión entre Occidente y Oriente, permitiendo una relación recíproca a niveles comerciales, sociales y culturales. Sobre el primer factor, que afecta a la economía, se hace necesario comentar la explotación de sus bienes y riquezas, interés que recupera el negocio turístico. Pese a ofrecer este sector, y todos los empleos e industrias que motiva, las políticas de los gobiernos ha dado lugar a una situación de desigualdad en la que el Mediterráneo ampara a los países más damnificados por la crisis.

Las inversiones de capital extranjero, dirigidas a salvaguardar la integridad de las ciudades centrales, sede de los gobiernos, ignorando la periferia. Halliday (2008) registra una desproporción de quince a uno al comparar las rentas norteñas de las mediterráneas (p. 48), y añade que, pese a que este problema se atribuye generalmente al choque de civilizaciones y a las diferencias culturales, pero la integración histórica de estas comunidades por medio de un gobierno común desmiente esta acusación.

La obra de Chirbes, *Mediterráneos* (2008) permite comprender esta situación, a la vez que informa del espíritu mediterráneo, noción reiterada en muchos juicios sobre la novela negra adscrita a dicha estética, pero que no presenta más argumento que el marco geográfico e histórico. Para comprender qué supone ser mediterráneo, esta lectura se hace prácticamente indispensable, pues en sus páginas se exponen infinidad de ejemplos que permiten acceder a la respuesta, aludiendo a una doble perspectiva: la del mediterráneo puro, nacido en dichas tierras, y la del foráneo, quien viene de fuera y contempla por vez primera el mar y sus gentes.

Nacido en la Comunidad Valenciana, Rafael Chirbes creció experimentando de primera mano el estilo de vida mediterráneo, pero ya en sus primeras páginas habla de otras de sus experiencias. En el capítulo “Ecos y espejos”, habla sobre una estancia que tuvo en Marruecos, hablándonos de sus callejuelas y mercados, “un laberinto de olores y arquitecturas” que le evocaba a los mismos entornos de su Valencia natal (p. 8). Más adelante, en “Añoranza de alguna parte”, remarca la importancia del mercado en estas ciudades, usando su Valencia como ejemplo, y considera dicha zona como el corazón de la urbe, “un corazón moldeado durante siglos” (p. 15), del que nacen todos los movimientos de la ciudad, independientemente de su procedencia o interés, pues del mar vienen los productos que nutren la economía, y todos acuden a este tarde o temprano.

En ese mismo capítulo menciona otros mercados, como el *Les Halles* parisino, situado también en el centro de la ciudad, y el *Covent Garden* de Londres (p. 16). La posición neurálgica de estos emplazamientos nace por influencia de la ciudad romana (como informa el propio Chirbes en esa misma página), siendo el mercado la intersección central del *cardus* y el *decumanus*, el punto más importante de la urbe, al ser de donde proceden todos los movimientos comerciales. La diferencia de estos con el mercado mediterráneo radica en dos elementos: en primer lugar, la frescura del producto, extraído directamente de su fuente; y como segundo factor, la conexión directa, gracias al mar, con el resto de puertos (y por tanto, mercados) de la cuenca.

“La puerta del mar”, otro de los artículos que componen esta obra, recupera la historia del Mediterráneo aludiendo a una de las ciudades de mayor importancia: Estambul. Comienza la narración desde sus inicios históricos, en los que el emperador romano Constantino (pp. 21-22), queriendo escapar del ajetreo urbano, mandó edificar sobre unas colinas, cara al mar, un entorno dedicado a la vida espiritual, al retiro y descanso. La llegada de nuevas ideas de Oriente, sumadas a las que emergían del Imperio, derivó en la idea que presidía al principio de este apartado: el Mediterráneo como cuna de varias civilizaciones, conectadas entre sí. Incluso a la caída de la sociedad romana, pasando de Constantinopla (nombre heredado del propio emperador) a Bizancio, para luego ser Estambul, no supuso ningún impedimento para mantenerse como uno de los principales puertos del mundo conocido.

Prosigue en las páginas siguientes con ideas que ya se han presentado. Del mismo modo que hace unas páginas se habló de las diferencias entre Madrid y Barcelona, Chirbes compara la Constantinopla costera con la Urbe, a la que describe grande y perfecta, por los argumentos que ya se han presentado a las ciudades centrales. Al hablar de las virtudes de la ciudad meridional, menciona que “con su mezcla de razas, pueblos, supersticiones y lenguas, ayudó al alumbramiento de un mundo nuevo” (CHIRBES: 2008, “La puerta del mar”, II, p. 22), y ese ambiente innovador, donde confluyen tantísimas sociedades, motiva un nuevo tipo de ciudad. Enumera en varias ocasiones ejemplos de estas sociedades, así como sus puertos: Tánger, Alejandría, Djerba, Porto Fino, Estambul (CHIRBES: 2008, “Fragmentos de la Edad de Oro”, II, p. 13), Génova, Jerusalén, Antioquía, Beirut, Constantinopla, El Cairo, Mallorca, Tortosa, Trípoli (CHIRBES: 2008, “Paseo por la vieja Génova”, II, p. 34), y otros tantos que se suman a este colectivo.

Incluye también un listado de las poblaciones que emigran de unos puertos a otros, presente en diversas partes de la obra, y que sirve de ejemplo a la heterogeneidad presente en el sur: alemanes, británicos, coptos, franceses, griegos, italianos y musulmanes (CHIRBES: 2008, “Arqueología del humo”, III, p. 43) son mencionados al hablar de Alejandría; y localiza alemanes, catalanes, eslavos, franceses, genoveses, griegos, ingleses y judíos (CHIRBES: 2008, “La puerta del mar”, III, p. 22) en Estambul. Además, alude a los distintos visitantes, mencionando asesores militares, campesinos, turistas y soldados de permiso (CHIRBES: 2008, “La

puerta del mar”, VIII, p. 26), procedentes de todas las nacionalidades nombradas, mencionando también la suma de credos, como el cristianismo, el islamismo y el hebreo, o el multilingüismo de los comercios (CHIRBES: 2008, “Arqueología del humo”, II, p. 42).

La actividad de los pescadores se convierte en lo primero que contempla el visitante, independientemente de su nacionalidad u origen, y por tanto, constituyen junto al puerto la imagen más característica de la urbe. Chirbes los menciona en “Arqueología del humo”, aludiendo a que contempló los mismos movimientos en Alejandría, Alhucemas, Denia, Djerba, El Pireo, Estambul, Marsella y Rosas (CHIRBES: 2008, “Arqueología del humo”, I, p. 42), hablando de estos trabajadores y los puertos como un eco, como un juego de espejos. Y con esta metáfora podemos utilizar un único ejemplo para describir la vida mediterránea: el puerto de Génova, al que llegan los productos de oriente, azúcar, canela, clavo, pimienta y seda (CHIRBES: 2008, “Paseo por la vieja Génova”, II, pp. 33-34). Más adelante, al hablar de Alejandría, repetirá esta idea, indicando que “ la ciudad olía a especias, a extraños frutos, y tenía el color de las granadas maduras de los oasis.” (CHIRBES: 2008, “Arqueología del humo”, III, p. 43), quedando así demostrada la similitud de estas localidades.

Prosiguiendo con los tropos mediterráneos, Chirbes emplea Venecia para hablar de la interacción de los muelles. En esta ciudad se reúnen productos provenientes de las refinerías de Rotterdam, de las tabernas de Hamburgo, de las factorías automovilísticas de París y del textil de Barcelona (CHIRBES: 2008, “El naufragio interior”, III, p. 40). También El Cairo sirve para exponer el caso, pues por su posición conecta la ribera del Mediterráneo con los afluentes del Nilo, riqueza natural con la que comercia con sus vecinos de Asia: Bagdad, India y China, llegando bienes como esclavos, oro y marfil (CHIRBES: 2008, “La herencia del mundo”, II, pp. 54-55). Pero no solo establece puentes hacia Oriente, sirviendo de nexo para todas las ciudades mediterráneas antes comentadas, y del mismo modo que Castellani (2013) indicaba sobre Argelia una doble condición como ciudad europea (Occidente) y musulmana (Oriente), extrapola este rasgo a todas las urbes del Mediterráneo (p. 151), perteneciendo simultáneamente a dos mundos. La siguiente definición, por tanto, puede aplicarse al resto de localidades presentes en el Mediterráneo:

“[...] El Cairo se ha convertido en la más grande y cosmopolita de las ciudades del mundo árabe, con ese sello tan característico que la distingue de las otras, con su especial capacidad para integrar razas, arquitecturas, religiones y modos de vida. La ciudad como un gran hervidero, como una amalgama en perpetuo e infatigable movimiento que agita más de quince millones de vidas.” (CHIRBES: 2008, “La herencia del mundo”, II, p. 55)

La historia común que han experimentado las civilizaciones meridionales ha motivado su progreso y actual situación. Los intereses geográficos y económicos han justificado la presencia de distintas civilizaciones, y recuperando un caso como el de Argel, su vivencia como colonia francesa (CASTELLANI: 2013, p. 162) ha

condicionado su pensamiento y relaciones. Braudel, autor que inspiró el *Mediterráneos* de Chirbes, comenta la evolución de estas civilizaciones, las cuales se han metamorfoseado hacia objetivos muy concretos, distinguiendo el autor entre *bazaar city*, las grandes potencias marítimas y económicas destinadas al comercio, como Roma y Venecia; y las *sanctuary city*, ciudades con metas espirituales y religiosas, tales como Santiago de Compostela o Jerusalén (CASTELLANI: 2010, p. 6).

Pese a ser una de las primeras declaraciones que encontramos en su trabajo, conociendo ya todo esto de la urbe mediterránea, se puede citar la metáfora que usa Chirbes para recapitular la impresión que le causaron los viajes por este entorno: “es un mar redondo como una circunferencia” (CHIRBES: 2008, “Fragmentos de la Edad de Oro”, II, p. 13). En el viaje se repiten una serie de tópicos, que permiten vincular el paisaje con experiencias ya vividas en otras ciudades, constituyendo un todo. En el capítulo donde menta esta figura e idea, cita Tánger, Alejandría, Djerba, Porto Fino y Estambul (CHIRBES: 2008, “Fragmentos de la Edad de Oro”, II, p. 13) como lugares hermanados, los cuales evocan en el viajero las mismas emociones. A esta idea se le opone la de “ciudad europea”, de la cual Chirbes no alude a ningún sentimiento despertado, y esto se debe a una homogeneidad diferente a la mediterránea.

Todas las localizaciones repiten una misma sucesión de rasgos, que evocan el reflejo en el espejo donde solo la diferencia en el lenguaje y el marco histórico puede motivar una diferencia sustancial, pero que no elimina que todas las ciudades transmitan un mismo espíritu: la ciudad francesa, la ciudad italiana, la ciudad griega... Todas reiteran unas mismas características, donde la globalización y homogeneidad juega en contra de la idea individualista. A pesar de que el Mediterráneo propone una serie de elementos universales (la “circunferencia” antes aludida), pero a su vez cada una alberga una personalidad única, nacida tanto de las diferentes civilizaciones que la han poblado en el pasado como en el presente como por un espíritu patrio, que sustenta una identidad que se conserva para servir como reclamo turístico y, al mismo tiempo, de nexos culturales entre los distintos pueblos. Chirbes propone a Lyon, ciudad francesa que conecta el sur mediterráneo con el centro de la nación, de ejemplo para esta idea, pues al recibir influencias de ambos frentes, recoge los principios de la urbe central y de la misma ciudad mediterránea:

“[...] cuando llegaba procedente del sur, Lyon me parecía la primera ciudad verdaderamente europea con la que me tropezaba, y en la que Francia se volvía verdaderamente Francia, y que, en cambio, se me ofrecía como la primera visión anunciadora del Mediterráneo cada vez que pasaba de vuelta de algún lugar de Centroeuropa.” (CHIRBES: 2008, “En el camino”, p. 30)

En ese mismo capítulo, el valenciano repite una vez más esta idea, contrastando los “corazones de Europa” con esa “herida de luz que anuncia el Mediterráneo” (CHIRBES: 2008, “En el camino”, pp. 30-31), y aunque esta segunda idea expone valores universales, en ellos se remarcan tópicos irrepetibles. Ambas ideas se aprecian en su comentario sobre los mercados y callejuelas de Barcelona, Génova, Marsella, Nápoles y

Valencia, lugares conectados por el mismo mar y, por tanto, a los que llegan los mismos productos, lo cual genera una idea globalizada, a la que se incorporan matices únicos tales como el trato a estas mercancías, la arquitectura de la ciudad, las historias de su pasado, y otras tantas diferencias que, sin desprestigiar al espíritu “mediterráneo”, impide una completa homogeneización.

Con los movimientos migratorios constantes en dicha zona, la presencia de otras culturas amenaza con imponerse sobre la identidad nacional. Para evitar este caso, y evitando el panorama europeo de una caracterización global, la propia población defiende sus tradiciones y costumbres, conservando lo que les precisa como patrio, siendo el Mediterráneo el elemento común del que derivan una serie de herencias que han condicionado sus actuales perspectivas, ya sea de gobierno, de producción e incluso de relaciones sociales. En estos participan los diferentes pueblos, tolerados en mayor o menos parte, pero cuya influencia es innegable, mostrándose esto en las políticas integradoras, que registran y limitan a estos ciudadanos.

La necesaria integración de los inmigrantes exige una serie de medidas que pretenden explotar los recursos proporcionados por el posicionamiento geográfico. Los sectores destinados a bienes y servicios se antepone a la industria, cuyas sedes se establecen en las ciudades centrales, y la producción principal se enfoca a los recursos marítimos, dando lugar a ciudades donde al mismo tiempo se presenta un tipo de negocio diferente al de la gran ciudad. Las urbes europeas necesitan adaptarse a los modos más competitivos en cara a la economía global, lo que explica que todas estas ciudades se asemejen al apostar por unas mismas medidas. En cambio, el Mediterráneo no tiene esta necesidad por disponer de unos modos concretos de negocio, tal como demuestran las ideas presentadas por Chirbes, compartidas en otros trabajos como el de Jean-Pierre Castellani (2013), *Argel: entre realidad y ficción*; o el de M^a Jesús Fernández García (2014), *Globalización y desnacionalización en la novela portuguesa actual*.

En ambos, la ciudad comentada, Argel y Portugal respectivamente, es tratada siempre desde varias perspectivas, pues no se acogen a un arquetipo o modelo igualitario que las equipare al resto de localidades. Si bien es cierto que no puede negarse su vinculación al mar, solo en el texto de Castellani (2013: pp 150-151), Argel es definida como ciudad oriental, occidental, mediterránea y europea, hablándose de una “dualidad” pese a haber mencionado cuatro grupos a los que anexionarse, teniendo cada uno sus propios elementos clave. A esta cualidad, presente en todas estas ciudades, la llama “palimpsesto”, cuya definición se presenta en el mismo trabajo: “manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe”. Una vez más, se presenta la sociedad mediterránea como una especialmente centrada en valores tradicionales.

Fernández García (2014) se proyecta más al ámbito literario, centrándose en la nueva necesidad de plasmar la historia a través de este discurso. Con la llegada de las nuevas tecnologías y los foros internacionales, este

medio se dispuso a tratar los problemas universales, los problemas que asolan a la nueva sociedad. La globalización se impone a las necesidades individuales, a la “identidad nacional” (p. 3), dando lugar a la creación de los “espacios sociales transnacionales” (p. 3), los organismos y emplazamientos destinados a identificar y tratar estos asuntos. Comenta el modo en que estos foros fagocitan ideas, temáticas, valores y símbolos de las sociedades en pos de adaptarse a la nueva esfera, la global.

Dirigiendo este contexto al panorama mediterráneo, los asuntos europeos e internacionales aparecen en sus medios (prensa y televisión), pero no cohibe de tratar también sus problemas internos, atendiendo a cada colectivo que pertenece a su comunidad. Distintas sociedades generan distintas perspectivas, y cada una dispone de sus propios modos de operar. La globalización no afecta porque no se trata de una sociedad homogénea donde la ciudadanía esté unida y de acuerdo con la integración a una comunidad más grande. En todo caso, las urbes mediterráneas se componen de pequeños núcleos sociales independientes, que conforman la ciudadanía local, y a su vez, estas se conectan con la nación y los organismos internacionales.

La disputa entre global y local no se da en el Mediterráneo de un modo tan drástico como en las ciudades centrales, ya que siempre se ha entendido como una sociedad diversa, que trata al mismo tiempo ambas dimensiones, problemas individuales y colectivos, de mayor o menor impacto. En el resto del mundo, se aplica un nuevo término para determinar la situación: glocal. Atribuido a Beck, la palabra alude a lo global y, al mismo tiempo, a lo local, siendo la respuesta para la amenaza antes mencionada sobre la pérdida de identidad. Los países ahora pretenden manejar, de forma simultánea, ambas realidades, tratar lo internacional sin perder de vista los valores patrios.

En el trabajo de Parra Membrives (2013), *Crímenes con denominación de origen, Glocalización en la novela policíaca nórdica femenina*, emplea el mismo término (pp. 550 y 561) dirigiéndolo esta vez al discurso cultural. El interés literario por los temas glocales permite distinguir novelas centradas en valores independientes, o los problemas universales, o los que afectan únicamente a una comunidad, comarca o ciudad. Para esto, expone los diferentes valores culturales que permiten entender el mensaje desde una perspectiva u otra, buscando anteponer unos intereses o, por el contrario, aunar las mismas preocupaciones en un entorno determinado, al que se le añade un marco más amplio con el que convive. Existen, por tanto, tres modelos a seguir, según las intenciones del autor, siendo estos lo internacional, lo patrio, o el cruce de estos dos.

Ante este nuevo horizonte, el Mediterráneo se asienta como un modelo a seguir, pues antes de que se acuñara este término ya era ejemplo de lo glocal. Un mundo que conserva la identidad de cada comunidad que lo habita, pero que proyecta los intereses de estos al colectivo unido por el mar, y de estos a las naciones de las que forman parte, y con Europa, Asia o África, cuyos problemas se proyectan hacia el mundo, pese a ser ya compartidos por los mediterráneos. De la migración y comercio constante nacen estos

contactos multiculturales, uniéndose al vaivén establecido por el Mediterráneo, convertido en un medio común, y dando lugar a una sociedad simultáneamente igual, pero distinta, pues en todos coexiste el eco mediterráneo, pero sin que este acalle la voz de sus gentes, compuesto a su vez de distintos ambientes y culturas, todas con personalidad, y todas partes del mismo conjunto.

Durante los siguientes apartados, se concretará más las ideas aquí enumeradas, tratando el turismo como medio de producción, la influencia de este en las gentes y los medios culturales; la repercusión en la prensa y otros medios, como los festivales y ferias; y por supuesto, la relevancia que ha tenido en el contexto literario, como fuente de inspiración a diversos autores.

2.1. Turismo

Según el Diccionario de la Real Academia Española, el turismo se define como “la actividad de viajar por placer”, conformando la actividad mayoritaria en los países mediterráneos, y lo que motiva la mayoría de sus negocios, destinándose al sector gran parte de su industria y actividad. La promoción de sus virtudes y de los servicios que se ofrecen a los turistas nace de la necesidad de seguir alimentando su estilo de vida y las empresas que respaldan esta situación, convirtiéndose el turismo en el eje que hace funcionar su economía. Pese a esta situación, el Mediterráneo no se contempló desde los primeros asentamientos como el destino turístico por experiencia, y para entender su evolución, y el peso que ha ganado en el comercio internacional, debemos explicar una serie de sucesos que justifican su rol actual.

Los datos empleados para hablar sobre la cuestión se han extraído de “Evolución y perspectiva del turismo en el mediterráneo” (2008), escrito por Fernando Almeida García para la revista *Baética*. En dicho trabajo, además de delimitar las bases del turismo contemporáneo, recoge diversas informaciones sobre los países que conforman la ruta, contrastando la situación para llegar a los resultados. A su vez, estos se contemplan desde varias perspectivas, como la histórica, la social y la económica, ayudando a comprender el impacto que tiene el turismo a nivel local e internacional, conectando los destinos turísticos con las ciudades centrales, encargadas de diferentes producciones e industrias alejadas del placer y del ocio.

Almeida comienza hablándonos del que podríamos llamar “turismo pre-Mediterráneo”, pues debido al estado de las precarias carreteras no era tan sencillo acceder a la costa. El desarrollo de la ciudad moderna y burguesa, cuyo auge empezó en el XIX, logró distinguir entre el modelo de vida urbano y el rural, por lo que la zona marítima se veía más como fuente de recursos naturales. El modelo turístico se centraba en regiones centrales destinadas al descanso, ofreciendo un retiro del trabajo durante los meses de invierno, por lo que las vacaciones se dirigían a zonas rurales, el ambiente más alejado de la actividad industrial.

Fue tras las Guerras Mundiales cuando surgió una nueva visión del turismo (p. 9), pasando de los meses invernales al verano. El incremento de carreteras y rutas ferroviarias, junto con un mayor uso de los viajes por aire y mar agilizaban los trayectos, dotando de mayores facilidades para el retiro turístico. La posguerra y el derrotismo hizo necesario que el pueblo disfrutase de la victoria, vendiéndose las nuevas localizaciones turísticas como el fruto de su trabajo. El último cambio vino por el crecimiento de la industria del ocio, destinar los recursos del país a la producción de bienes y servicios, contrapuesta al antiguo sistema donde el turismo se reducía simplemente a la ausencia del trabajo y al turismo cultural (gastronomía, estancia y fotografía de la zona), que lejos de desaparecer, se adoptó a la nueva sociedad capitalista y al consumismo. Almeida recapitula este nuevo panorama con la siguiente cita: “[...] Es el comienzo del llamado turismo de masas que ha conseguido identificar el turismo en el Mediterráneo con esta actividad masiva. En retrospectiva, este proceso es un hecho relativamente reciente, que tiene solamente unos 50 años” (ALMEIDA: 2008, p. 9).

Los nuevos intereses turísticos se dirigen a este nuevo turismo de masas, alejado de su elitismo inicial. Que todos puedan disfrutar de esta actividad fomentó la creación de un mercado que se estructuraba sobre el sector servicios, proyectando sus intereses a la nueva figura del turista. No obstante, el Mediterráneo siempre ha existido como un posible viaje, y prueba de ello se encuentra en el artículo “En el camino”, de Chirbes (2008), donde habla del túnel de Saint Irenée, que conectaba París con Marsella pasando por Lyon (p. 28), siendo esta línea operativa desde 1856. La posibilidad de acceder desde la ciudad céntrica a la costa justifica las facilidades del turismo en la nueva era.

El propio Chirbes alude a la diferencia del ambiente parisino con Marsella, contraponiendo lo europeo con lo mediterráneo, y dotando a Lyon, la intermediaria entre ambos mundos, como la “primera ciudad europea” (CHIRBES: 2008, p. 30). Esto se debe a la consideración de que todas las urbes interiores repiten unos mismos ideales, nacidos del pragmatismo comercial, y dirigiendo todos sus esfuerzos a mantener los medios de producción. La sociedad mediterránea, en cambio, ha implementado a este mismo espíritu la idea del turismo, adecuando su industria para atraer a los extranjeros y que disfruten del placer de sus productos. Lyon, a cierta distancia del espíritu neoliberal moderno, así como del hedonismo mediterráneo, y en ese punto intermedio surge una identidad propia.

A la cultura de la ciudad se le incorporan los intereses económicos, a qué destinar los recursos, cómo gestionar a la población y a los extranjeros, y de todo esto surge la idea mediterránea del turismo, donde a la base ideológica previa de esta actividad se le incorporan los valores que surgen del patrimonio urbano. El “turismo de élite” que menciona Almeida (2008), “que había predominado en el siglo anterior” (p. 10), se caracterizaba por no venderse como producto, sino proporcionar descanso a los trabajadores, y la publicidad y medios actuales han permitido la aparición (y venta) de la imagen de estos destinos turísticos, convirtiéndose en productos de venta dentro de la perspectiva consumista que se impone en nuestra

sociedad.

Un ejemplo más de esto es la ciudad de Benidorm, en España, la “ciudad de vacaciones” por excelencia, poseyendo todos los arquetipos del turismo actual: blancas playas, productos frescos, actividades variadas... Llegando a constituir un fenómeno, estudiado por el sociólogo Mario Gaviria (citado en CHIRBES: 2008, “Desde el Estado de bienestar”, II, pp. 60-61). El urbanista diferencia este ideal turístico con las preferencias del siglo pasado, concentrado en localidades rurales, y comenta el éxito de Benidorm, así como del turismo mediterráneo, por parte de las clases altas anglosajonas, las primeras en configurar una idea promocional. Siguiendo la concepción romántica del placer, y relegando la actividad a un lujo, se buscaba el exotismo, la servidumbre y el subdesarrollo, factores que localizaron en la costa, definiendo la imagen colectiva de “el Sur”, vinculada al hedonismo.

Por esto, el Mediterráneo recogió hasta 180 millones de turistas en 2006 (ALMEIDA: 2008, p. 10), una cifra más que respetable al considerar que la cifra de turismo de interior era de ochenta millones (siendo la cantidad total de 260 millones), atrayendo a turistas europeos, norteamericanos e incluso asiáticos. El turismo generó siete millones y medio de puestos de trabajo (ALMEIDA: 2008, pp. 12-13 y p. 16), además de producir el ingreso de 212.363 millones de dólares, datados en 2005, a partir de los gastos efectuados por los turistas (ALMEIDA: 2008, p. 16). Considerando las cifras del turismo internacional en las últimas décadas, el Mediterráneo ha reunido el 34'4% en 1990, 32'4% en el 2000, y el 30'8% en el 2005 (ALMEIDA: 2008, p. 16), y aunque se aprecie una bajada, sigue siendo un tercio del turismo mundial, y a la cifra no se le incorporan los turistas nacionales.

Atendiendo a los países preferidos, España, Italia y Francia contienen las ciudades más visitadas, llegando a albergar un 67'93% del turismo internacional en el Mediterráneo (ALMEIDA: 2008, p. 13), 178'5 millones de turistas en 2006. Dentro del trío, España presenta un mayor desarrollo del sector turístico (ALMEIDA: 2008, p. 15), siendo el progreso de Francia e Italia más lento, aunque las cifras de estos dos países se mantienen superiores al 4º puesto. Antiguamente, el cuarto país mediterráneo que ocupaba la lista era Grecia, pero en tiempos recientes ha sido sustituido por Turquía (ALMEIDA: 2008, p. 15). Otros países del Mediterráneo han ido actualizándose a los intereses de nuestra era, pretendiendo despertar interés en el mercado, tanto nacional como mundial, y poder alcanzar unas cifras tan beneficiosas.

Es el caso de Portugal, país que recoge el artículo de Sara Sáez (13/11/2001), “En casa del vecino”, publicado en *El Mundo*, en el que se explica el panorama tras los ataques terroristas, reiterando el miedo tanto de los habitantes como de los posibles turistas, lo cual explica la disminución de los viajeros internacionales en los últimos años. Volviendo al país luso, se expone su interés en atraer turistas de los países colindantes, prevaleciendo los trayectos cortos en vacaciones, y por ello llevan dos años organizando muestras de sus productos, por medio de eventos culturales y gastronómicos con los que difundir y promocionar sus

ciudades como un destino turístico. En el artículo, se citan cuatro restaurantes madrileños que incluirán en sus cartas, durante una de estas promociones, productos portugueses tales como el vino de Oporto.

Desde una perspectiva global, se valora que el crecimiento del turismo en el Mediterráneo ha sido del 325'4%, contabilizando desde 1970 hasta el 2005, 35 años de desarrollo (ALMEIDA: 2008, pp. 12-13), y si se compara con la media mundial de 382'9%, puede verse que este contraste chocaría con el éxito que se ha hablado en los párrafos anteriores, claro que en estas cifras no se estiman las cifras de turismo nacional. Al igual que Portugal en el párrafo anterior, muchos países meridionales apuestan por atraer visitantes de sus propios países, o de los vecinos. Almeida registra 187 millones de turistas nacionales en 2005, cifra que al incorporarse a los datos antes expuestos, justifican los fondos recaudados y las masas que se desplazan al Mediterráneo durante gran parte del año, y por ello se destinan a esta economía del turismo el 23% de las exportaciones.

Adentrándonos ya en la impresión que se despierta en el turista al visitar el Mediterráneo, los testimonios recopilados por Chirbes en sus viajes (2008), transcritos desde su propia perspectiva, ayudan a conformar el imaginario de cualquier viajero que acude a las ciudades costeras con objeto de disfrutar de la oferta turística. En "Fragmentos de la Edad de Oro" se inicia con la imagen del barco recorriendo la costa, inmerso en un paisaje lleno de "golfos, acantilados, bahías, penínsulas e islotes" (p. 10). Luego pone en boca de un francés la declaración "Creta es el lugar más hermoso del Mediterráneo" (p. 13), frase que los diferentes turistas emplean para todos los destinos, incluyendo el capítulo esta idea con la ciudad griega y con Denia, ciudad de España.

Pero en ese mismo artículo se incluye una descripción de la situación actual, combinando este paisaje típico mediterráneo con las adiciones de la sociedad moderna, es decir, la urbanificación masiva y la presencia de diversos negocios. Habla de la forma en la que el "olor del aceite frito se mezclaba con el de las gasolinas" (p. 11) en Knossos, ciudad poseedora de ruinas históricas, que acaba definiendo como "violadas" por la presencia de una urbe que no ha respetado el espíritu original. Es la principal diferencia del turismo rural del siglo anterior con el negocio que hoy día se contempla.

Recuperará el tema en dos artículos siguientes, "Paseo por la vieja Génova", donde la ciudad que da título será la protagonista, y "El tiempo de los dioses", en el que habla del conflicto de renovar estas ciudades. Génova es descrita como "esplendorosa y decrepita", culpando a "los avatares del tiempo" (p. 33), pero aquí también entran los intereses del gobierno. La necesidad de mantener el sector turístico obliga a adecuar la urbe a los intereses de los visitantes, lo que conlleva al surgimiento de nuevos edificios y negocios. Muchas veces, esta masificación se produce a costa de la integridad inherente a la ciudad, y como llega a decir Chirbes en el segundo texto que se ha citado, "El viajero está harto de repetírselo: las ciudades históricas son aquellas en las que se ha detenido la historia [...]" (p. 65), concluyendo que el turismo se ve

atraído por los monumentos que han perdurado en nuestros tiempos, y que la renovación de la localidad debe ser sostenible, sin que se renuncie a nada.

Llega a describir el modo en el que “el viajero piensa en la magia de esta ciudad de ciudades que es capaz de unir las todas ellas en su imaginario y fingir ser la misma y una sola” (p. 65), idea con la que se puede dar cierre a este apartado. Los intereses de la nueva sociedad han hecho que se sobre-exploten una serie de tópicos, que el propio Chirbes enumera en “Desde el Estado de bienestar”, comentando la “luz y la tersura del aire, la tibieza del sol y el verdiazul del mar”, así como los “cultos heliófilos” (p. 58), la veneración al Sol por parte de los turistas que no quieren conocer la ciudad, solo atender a la imagen que se les ha vendido

Para no cerrar este juicio con una única opinión, surgen dos juicios similares en el artículo “Varios escritores españoles evocan en Lisboa la fascinación, el misterio y la sensualidad del mar”, publicado en *El País* (GARCÍA: 6/3/1998), en el cual, por medio de un evento sobre la incorporación del mar a la literatura, Lourdes Ortiz habló de “el sol, la arena, el vino y el agua” como elementos puramente mediterráneos, y Camas incorporó la idea de “la belleza y el goce del amor en una playa solitaria”, escena con la que se promociona este mar. El hedonismo, el placer sensorial, es el principal atractivo, y por el clima y la industria de consumo permiten la asistencia de tantísimos visitantes. Por medio de la gastronomía y el “ser mediterráneos”, ideas que se explicarán con mayor detenimiento a continuación, se entiende que el turismo sea el principal atractivo del Mediterráneo.

2.1.1. Gastronomía

Uno de los argumentos más recurrentes para justificar la novela negra mediterránea es la presencia de la gastronomía. El hedonismo subyacente en el placer de comer justifica la aparición de diferentes manjares y recetas, permitiendo al protagonista realizar una pausa, con el objetivo de dar al lector la oportunidad de recapitular las pistas hasta entonces recogidas. Este hiato, necesario al aumentar la tensión en las obras negro-criminales, pasaron de servir a los intereses de la trama criminal, pues sirve de vehículo para ahondar en las sociedades donde los personajes se movían. Las escenas destinadas al marco fueron aumentando, cambio justificado con el paso de relatos autoconclusivos publicados en revistas y periódicos a novelas independientes, entremezclándose con los resúmenes de la investigación.

Muchos trabajos han centrado su atención en este rasgo, pues en las novelas adscritas a la estética mediterránea es difícil no toparse con alusiones a los productos de la sociedad, especialmente la comida. Un ejemplo de ello lo tenemos en *Gastronomía y novela policíaca. Aspectos culturales y de género* (2011), de Casadesús Bordoy, en el que se alude a la novela policíaca en general, y no solo a la variante mediterránea, a diferencia de otros textos en los que esta idea se menciona en conjunto, como *La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria* (2011-2012), de Sánchez Zapatero y Martín Escribà, o *Il “giallo mediterraneo” come modello narrativo* (2013), de Gianni Ferracuti, así como artículos en

blogs, tales como *Cuadernos de Alfonso Salazar*, quien alude a la gastronomía en la literatura negra en una entrada donde intenta justificar la tradición mediterránea. Es en *Detectives en la guantera (extra): ¿Novela negra mediterránea?*, donde aparecen las siguientes líneas, ejemplificando lo que hasta ahora se ha ido aportando: “Entre los placeres que destacan en la novela negra mediterránea está la gastronomía. Carvalho disfruta de su propia habilidad culinaria, Montalbano de la *trattoria* de Calogero, Kostas Jaritos del arte de Adrianí, Brunetti (aunque de madre literaria americana) de la sorpresiva capacidad de Paola [...]” (SALAZAR: 22/7/2008).

No son los únicos textos donde la gastronomía tiene un papel importante, ya que en la documentación para este apartado también se han consultado obras donde se alude más a la importancia de los productos o el valor cultural de las recetas, repitiendo argumentos de Chirbes (2008) y aludiendo a otros textos, especialmente al trabajo de Oliveira y Rocha (2011), *La herencia de la gastronomía portuguesa en Brasil como un producto del turismo cultural*. En ambos se trabaja la identidad cultural por medio de lo que esta sociedad presenta al mundo como valores patrios, lo que permite dotarles de un carácter único en el entorno global. Las bases de esta idea se sustentan, en primer lugar, en la climatología del lugar, que justifica la presencia de unos productos; y en segundo lugar, la historia, qué pueblos han llegado a influir en estos a través de diferentes ámbitos, como es el caso del gastronómico.

Dichos acontecimientos se registran en el patrimonio, y por tanto, forman parte de la realidad que inspira a la literatura. Las obras recogen la gastronomía, independientemente de su género, convirtiéndose en una muestra más de fidelidad al marco. Se puede notar esto en artículos como “Un festín literario”, de Guillermo Altares (9/8/2014), publicado en *El País*, y “Callos: una ruta con sabor”, Emma Sueiro (16/11/2014), por *ABC*. En ambos se demuestra la presencia de diversos platos en diferentes contextos literarios, por lo que el argumento hedonista de su presencia en la novela mediterránea pierde cierta fuerza. Más que aludir a la evidente presencia de este factor, lo que interesa es justificar su uso, a qué ideas atiende y, sobre todo, qué se entiende por gastronomía.

Resumiendo los trazos que antes se han ido presentando, lo gastronómico es el conjunto de ingredientes, condimentos, recetas y técnicas que contiene y define una cultura. Condicionados por la geografía y el clima, el número de platos que una región pueden proporcionar quedan limitados, plasmándose en sus medios las técnicas más rudimentarias y los platos más sencillos, que han ido evolucionando hasta las sofisticadas escuelas de cocina actuales, sin que desaparezcan esos primeros sistemas.

En el caso del Mediterráneo hay que sumar un concepto más, como lo es la interconexión existente por las vías marítimas, lo cual significa que los productos de una zona, así como herramientas y sistemas, se han ido heredando y adaptando por toda la cuenca. Es el caso de platos tan sencillos como el pan de pita, presente tanto en Grecia como en Turquía y el mundo árabe, que ejemplifica la constante y mutua

influencia entre los países mediterráneos. Con esto se explica la mayor cantidad de locales especializados en *kebabs* (y otros platos originarios de Oriente Medio) o *pizzas* (de procedencia italiana).

Como fenómeno derivado de la globalización que ha podido percibirse, tanto en los apartados destinados a hablar de Europa como en la introducción a este bloque sobre el Mediterráneo, la gastronomía se ha convertido en un medio para romper la homogeneización cultural, reivindicando los hábitos y estilos de vida nacionales. En el mundo empresarial, ha constituido un modelo de negocio vinculado al turismo, pudiendo crearse rutas y eventos destinados a promocionar los platos típicos, muchas veces más sugerentes que el atractivo de las playas mediterráneas, situación que se indica en la siguiente cita: “El aprovechamiento de la gastronomía como producto turístico es una tendencia reciente y, así como otros productos culturales y otros tipos de turismo más recientes, ha surgido para “saciar la sed” de los turistas que ya no aprecian con tanta intensidad y de forma exclusiva el segmento de sol y playa” (OLIVEIRA y ROCHA: 2011, p. 414).

Siendo algo novedoso, contrasta con la presencia de estos mismos elementos en la literatura, donde se han dado desde siempre. En el artículo de Altares (EL PAÍS: 9/8/2014) se enumeran diversas obras en las que hay una clara presencia de la comida en general: en *El Quijote*, de Cervantes; con *En busca del tiempo perdido* de Proust; el *Satiricón* de Petronio, *El Gran Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald; *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll; *Cuento de Navidad* de Dickens; *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais; además de las obras de la picaresca. Alberto Manguel, escritor de *Una historia de la lectura*, aporta a este texto la idea de que “comida y literatura siempre han ido unidas”, afirmando su desconocimiento de una literatura que prescindiera de la comida. A continuación, se presentan los que se consideran los dos momentos más importantes de la gastronomía en la literatura, enumerados antes:

“En dos de los momentos cumbre de la literatura universal, la comida tiene un papel central: el principio de *El Quijote* —“Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían tres partes de su hacienda”— y la Magdalena de Proust: la cadena de recuerdos que surgen al principio de *En busca del tiempo perdido* se desata cuando el narrador prueba el sabor del bollo mezclado con el té [...]” (ALTARES: 9/8/2014, *El País*)

Más que la procedencia de estos manjares como reflejo de su cultura, manifiestan otros valores. En Cervantes, se indica el gasto en comida, qué comidas permitía el patrimonio del personaje, además de servir de antecedente al tema de la obra: una cuarta parte de su dinero va destinada a la biblioteca, cuyas lecturas de caballería volverán loco al personaje. Con Proust, la magdalena mojada en el té despertará en el personaje una ensoñación, un recuerdo del pasado que permitirá vincular su infancia con el tiempo presente.

En la misma noticia, Caparrós expone la diferencia de la actividad que es comer en la literatura clásica con respecto a la picaresca: los banquetes y festivales adscritos a lo extraordinario, al desenfreno, al premio del aventurero y héroe, frente al hambre y carencias de la picaresca, cuya acción nace precisamente de esta necesidad. Comenta también la dificultad de añadir valor al acto rutinario de comer, acción que el lector ya presupone que los personajes efectúan para su supervivencia, cosa que se lograba en esos antecedentes literarios pero, según su opinión, no en el panorama actual. “Hasta que alguien se decida a escribir una gran farsa sobre la comida como 'arte fácil' en nuestras sociedades y se divierta como un perro”, indica.

Se recupera el concepto de “comer para sobrevivir” en el trabajo de Oliveira y Rocha (2011), pero incorporan la evolución humana al rol que asume la gastronomía en su sociedad. Pasando del “hambre” al “placer” (p. 405), los procesos rudimentarios fueron sustituyéndose por la experimentación, quedando sus opciones limitadas, como se dijo antes, por factores como el clima, el suelo, los ingredientes y otros. Citan a Reinhart, quien a esta idea incorpora que la cocina es el medio para identificar culturas, religiones, acontecimientos y más (p. 405).

Por tanto, los productos presentes en la cuenca mediterránea nacen de las condiciones que posee. Chirbes enumera un amplio listado de mercancías y experiencias en varios de los artículos presentes en *Mediterráneos* (2008), más concretamente en “Añoranza de alguna parte”, “La puerta del mar” y “La herencia del mundo”. En ese capítulo, comienza con la ya citada alusión de su Valencia natal, expresando los puestos y productos disponibles en el puerto, así como los “ruidos, colores y olores” (p. 15), experiencia que encontraría en los mercados de las rutas mediterráneas que siguió.

En esa misma página habla de la frescura presente en todos los productos, ya sean las verduras recién cosechadas, los pescados sustraídos del mar minutos atrás, y las flores aún frescas cuyo olor se entremezcla con las especias, maderas y productos del puerto. En “La puerta del mar” presenta los productos ya elaborados (pp. 18-19): pescado frito, espetos de mejillones, jarras frías de cerveza, hígados encebollados y pepinos con yogur. Todo esto es ejemplo de lo que se han comentado en los párrafos anteriores, la diferencia entre la mera “comida”, los productos sin más, y el “placer”, lo elaborado.

“La herencia del mundo” repite estos conceptos, pues también enumera otros tantos productos para luego explicar su elaboración, pero permite comentar otros aspectos. En primer lugar, al listado de especias y hierbas aromáticas de la página 56 (basílico, clavo, azafrán, canela, jengibre, cúrcuma, salvia, manzanilla, menta, té, etc.) incorpora los productos que han llegado de otros lugares: la canela de Costa de Marfil y el pimentón murciano. A continuación distingue las distintas zonas del Nilo y la producción de cada una: ajos, berenjenas, calabacines, cebollas, colocasias, melohías, patatas, pepinos, pimientos y tomates en los alrededores de El Cairo; frutas como limones, mandarinas, naranjas y uvas en el delta; fresas, mangos y

melones en la zona Baja; bananas, dátiles y granadas en la zona Alta.

La importancia de los recursos a nivel nacional también afecta a la gastronomía, pues las redes de comercio conectan estos productos, y las técnicas y costumbres pasan de unos lugares a otros, estableciendo la tradición. Como conclusión de dicha situación, añade Chirbes en la misma página y la siguiente (pp. 56-57) recetas producto de todo lo dicho anteriormente, como las palomas rellenas de arroz y especias (posible solo con el listado antes expuesto); *bolti* y *karmut*, como los peces de carne blanca presentes en las aguas de la zona; y los *aasfur*, pequeños pájaros que se cazan y sirven a los más pequeños, como premio u homenaje. La tradición se entremezcla con las creencias, y lo festivo se vincula mucho a lo gastronómico.

El trabajo de Oliveira y Rocha hereda estos juicios, y los aplica a la gastronomía portuguesa, que del mismo modo que el puerto valenciano, se conecta con los comercios mediterráneos, llegando a ellos diversos productos y culturas. Se habla de la influencia de varios pueblos, que han ayudado a conformar la cocina nacional. Mención especial a la influencia de los pueblos árabes en el país (p. 416), pues Portugal sirvió de intermediario entre estos y la colonia brasileña, y el uso de la miel y el trigo para hacer dulces, con el ejemplo del “pastel de miel”, se transmitió al otro lado del Atlántico.

La difusión de la gastronomía cobró especial interés con la aparición del turismo, pues cuando las conexiones lo permitieron, la relación comercial y política de los países pasó a conformar una nueva: la relación de ocio. Tras las grandes guerras, los países pudieron dedicarse a su desarrollo interno, y con la industria del ocio, adaptada a partir de sus valores culturales y tradicionales, venderse como un producto a las comunidades extranjeras, que visitara el país para gastar su capital en productos nacidos de la industria patria. La sociedad moderna sustituyó los intercambios culturales y la influencia mutua por un sistema de consumo, en el que los valores culturales se promocionan como ventas con las que atraer a los turistas..

Retomamos al trabajo sobre Portugal, *La herencia de la gastronomía portuguesa en Brasil como un producto del turismo cultural* (2011), pues en este se defiende el papel que ha desempeñado la gastronomía en el turismo. Se habla, citando el trabajo de Hjalager y Richards de 2002 (p. 413), sobre la identidad nacional y su transmisión por medio de la comida, que permite ofrecer la cultura que define al país al turista, además de seguir lo que antes se ha comentado en las sociedades postmodernas, donde todo aquello que represente a la cultura predominante gana valor, al convertirse en un producto con el que poder vender el resto de valores (y negocios) de dicha sociedad. Por tanto, se produce una situación simultánea donde los negocios y las ventas se conectan con la promoción de la herencia cultural, y dentro de este sistema se encuentra, por supuesto, lo gastronómico.

No hay mayor prueba de esto que el propio contexto turístico, donde cada país se promociona según sus productos tradicionales. Oliveira y Rocha denominan a esto “producto turístico clave”, indicando que es el

reclamo principal del país en cara al mercado global. A continuación, las líneas donde exponen el caso de dos países como prueba de esta situación: “de Francia, con la gastronomía a base de manteca, crema de leche, vinos excelentes, quesos, pescados de río, frutos de mar y aves (como el ganso, del cual se elabora el paté de hígado o *Foi Gras*). También es el caso de Italia, con diversos tipos de salsas a base de tomate condimentadas con especias; pastas; el arroz de los famosos *risottos*” (OLIVEIRA y ROCHA: 2011, p. 414).

Gracias a estos productos, y sumándose a la idea de “reclamo”, han comenzado a surgir rutas turísticas, festivales y ferias gastronómicas, catas y exposiciones, tanto a nivel nacional como internacional. La dieta mediterránea, conjunto de platos y técnicas comunes en varios países, ha motivado la creación de distintos *tours* y rutas, muchas veces atendiendo a un tema o producto en concreto. En 2013 estas ideas confluyeron en una cata de vinos, basada en los distintos protagonistas de la novela negra y su gusto por las bebidas espirituosas y los combinados. En el evento se tomaron vinos según la relación de los detectives con sus tierras de origen.

“La comida es importante en mi vida y en mi trabajo, como en la vida de cualquier ser humano”, palabras de Simonetta Agnello Hornby, escritora siciliana (ALTARES: 9/8/2014, *El País*), la cual efectuó una apología por esta actividad en su uso literario, considerando que era imposible prescindir de las comidas en las obras, ya que sería renegar de la condición humana, donde el comer se conecta directamente con el placer, distinguiéndonos de los animales. Como ya se dijo con anterioridad, la gastronomía siempre ha tenido presencia en la literatura, e incluso en el artículo de Sueiro, “Callos: una ruta con sabor” (ABC: 14/11/2014), se menciona la escena del Guzmán de Alfarache, de 1599, en el que se describe este plato: “revoltillos hechos de tripas, con algo de los callos del vientre”.

Dicha noticia, que presenta una ruta gastronómica donde probar las distintas variedades del plato en Madrid, expone una curiosa idea, nacida del comentario de la periodista, la cual alude al carácter social del plato, del que nacen “anécdotas, reflexiones, historias”, lo cual encaja perfectamente con la literatura. La posibilidad de aprovechar el acto vital y rutinario para introducir historias accesorias o vinculadas a la trama, ideas, comentarios, un recurso más para explotar los intereses del autor y su historia. Recurso menospreciado por adscribirse a lo mundano, a la rutina, no ha experimentado un auge hasta las últimas décadas, y solo en ciertos géneros.

En el artículo de Altares (EL PAÍS: 9/8/2014), compara la novela negra nórdica con la mediterránea, considerando que el sueco Kurt Wallander dispone de una dieta que “pondría los pelos de punta al endocrino más curado de espantos”, en comparación con el mimo y cuidado de los mediterráneos con respecto a la cocina, convirtiendo a sus personajes en verdaderos *gourmets*. Atribuye el inicio de esta recuperación a Vázquez Montalbán, autor del detective Pepe Carvalho, al que le siguieron Andrea Camilleri y Donna Leon, entre otros. Simonetta Agnello Hornby indica que “las descripciones de los platos de pescado

y de las pastas son deliciosas y son capaces de reflejar todos los sabores de la cultura culinaria de la costa sur de Sicilia", contrastando perfectamente con el desinterés de los nortehños por el tema.

Aunque el origen cronológico de esta moda es incierto, pues Inés Ortega, autora de libros de cocina, atribuye el inicio en las obras policíacas de Georges Simenon, en las que el protagonista, el comisario Maigret, disfrutaba de las recetas de su esposa, las cuales han inspirado a la escritora y cocinera a ampliar sus horizontes gastronómicos, y generar nuevas recetas. Algunos ejemplos de esta motivación pueden apreciarse en el listado de platos consumidos por el comisario Montalbano, presente en el artículo: *arancini* (coqueta de arroz), *caponata* (pisto de berenjena con piñones, sin pimientos), espaguetis negros, con o sin almejas, los salmonetes fritos, la pasta al horno, las sardinas rellenas, la merluza con salsa de anchoas y vinagre y el estofado de ternera. Sabores y olores puramente sicilianos.

No es la única literatura que aprovecha este recurso. *La mafia se sienta a la mesa*, de Jacques Kermoal y Martine Bartolomej, recoge una comida entre mafiosos que es usada como excusa para exponer la historia de dicha familia y la trama en sí, además de incluir la receta de los platos servidos. Casos como este otorgan visibilidad a la gastronomía como recurso literario, entendiéndolo como algo más que la actividad rutinaria y necesaria para sobrevivir. Como empezaba este apartado, no podemos valorar este aspecto si no se le dota de una función narrativa, si su presencia no atiende a un fin. Una vez se han concretado la importancia y dimensiones de la gastronomía, puede regresarse a los precarios argumentos antes ofrecidos sobre su papel en la novela negra mediterránea, y otros nuevos, para estimar la importancia que cobra.

Ya se ha dicho en varias ocasiones que este no es el único género en emplear la gastronomía como un elemento más, y que ya hay antecedentes en la épica, la picaresca o el género histórico. La reiteración del uso de manjares en las tramas negro-policíacas no responde a nada si solo atendemos a su presencia, mas no a su participación. Casadesús Bordoy (2011) dedicó un trabajo a comentar las funciones de la gastronomía en la ficción policial, y ya desde su primera página alude a que es un tema menospreciado o carente en las novelas de dicho género, destinado a una mención marginal o a una presencia puramente anecdótica, sin ninguna repercusión trascendental.

Considera que la variante mediterránea es la excepción a dicho panorama, estancado durante décadas al reiterar sin más una rutina, innecesaria para que el lector sepa de dicha acción. El trabajo de Sánchez Zapatero y Martín Escibà (2011-2012) recupera esta idea, queriendo destacar el papel de la gastronomía en el discurso narrativo de la novela negra. Habla de su importancia en el desarrollo de la trama, permitiendo pausar el avance de la investigación, además de enfocar la atención en los protagonistas y los círculos donde se mueven.

“Lejos de ser baladí, el papel de la gastronomía en la novela negra mediterránea adquiere gran

trascendencia“ (p. 46) son las palabras textuales que usan, para después argumentar el modo en que este medio permite observar la sociedad en la que se mueven, proyectando el interés hacia diversas manifestaciones culturales, las cuales permiten identificar el marco de la novela. Casadesús Bordoy (2011) también comenta esto (p. 1), informando sobre la gastronomía como excusa para descubrir al protagonista y los valores propios del país o región por el que se desplaza.

Ferracuti (2013) ejemplifica esta situación, aludiendo a la importancia que cobra la comida, *il cibo*, en las novelas de Carvalho, así como en las de Montalbano, en las que habla de “pura comida tradicional siciliana” (p. 49), desmarcándose de la cocina genérica para ensalzar únicamente aquella que apunte a una cultura y país concreto. Siguiendo con los italianos, Daniele, en *Thriller Magazine* (21/9/2009), alude al “valor identitario” presente en la gastronomía, y como junto a otros rasgos, como el clima, permiten que se reconozca el Mediterráneo en la lectura.

Recuperando el ejemplo de Carvalho, el investigador creado por Vázquez Montalbán, Galán Herrera (2008) dedica un breve comentario al espíritu de la saga. Se habla del experimentalismo, de cómo rompe con el canon de la novela negra, al tomar los elementos que le interesa incluir, ajenos a lo criminal, e incorporarlos para hablar de lo que le aparezca: la cocina, la política, la historia, el humor, todo le sirve para ahondar en la sociedad que presenta al lector, donde ocurre el crimen que se investiga, sí, pero lo transforma también en una herramienta más para sus intereses.

La famosa escena del protagonista, en la cual quema varios libros en una hoguera, no solo apunta al escrutinio del Quijote, sino también a la censura que se vivió durante la etapa franquista, a la quema de libros que han perdido su significado para el personaje, y la interpretación que este hace de la cultura. “El culturalismo” es el término que emplea para definir lo que las anteriores citas han indicado ya, la capacidad del género negro de utilizar diferentes recursos con los que concretar el país, la identidad patria y sus gentes. La literatura, vista por una persona que ha vivido esa época, sirve para concretar la situación histórica, pero también la cocina, el idioma, los personajes. En el siguiente fragmento se presenta el mensaje explicado:

“Cocina como cultura y cultura como cocina: así surge otro de los temas de Carvalho que más llaman la atención al lector de novela negra. El culturalismo. Una de las escenas mas famosas de la serie es la quema de libros de poesía por parte del protagonista [...] Pero la cocina también unida a la ideología: la cocina como símbolo de una posmodernidad traída después del franquismo y que nada tiene que ver tampoco con la idea de una izquierda ascética y anticapitalista [...]” (GALÁN HERRERA: 2008, p. 71)

Al culturalismo se incorpora el costumbrismo, la literatura que se centra es la costumbres, el conjunto de

rutinas que componen la vida cotidiana, y por tanto, una fórmula adscrita a la estética realista, de la que bebe el género negro. El día a día de los personajes permite mostrar el entorno por el que se mueven, dentro de una sociedad y una época reconocible tanto por los diferentes elementos culturales como por los hábitos y comportamientos de los personajes. Ambos detalles confluyen, complementándose, para constituir una seña de identidad que informa, y justifica, que la trama sucede en una sociedad y periodo histórico concreto, dotando de un carácter único, al que se le suma la interpretación de estos hechos por parte del investigador protagonista.

El comentario de dicho personaje, quien se desplaza por los diferentes niveles de esa sociedad, aporta un juicio de valor sobre los aspectos culturales, las costumbres y lo cotidiano, ya sea propio o ajeno. Este siempre se adscribe a un determinado grupo, y la inmigración y turismo del Mediterráneo justifica la presencia de estos colectivos, los cuales exponen rasgos que los diferencian de los demás. La gastronomía es uno de dichos rasgos, con los que manifiesta sus raíces y expone la cultura que interiorizan, degustando el investigador estas viandas y emitiendo juicios de valor sobre qué suponen para la ciudad y sus habitantes vivir de esos modos y en esa época.

Ya se ha visto la importancia de la gastronomía en la identidad de un pueblo, su participación en el discurso narrativo, y la posibilidad que ofrece para informar sobre el espíritu y las costumbres de la sociedad, tanto en la realidad como en la ficción. La cultura conecta la novela con la gastronomía, por lo que las ficciones vinculadas a la realidad pueden usarla como un medio más con el que identificar el marco, pese a que Bordoy ya indicó el menosprecio general de los literatos hacia este recurso, visto como mundano y superficial.

Ese mismo autor recapitula lo que hemos dicho hasta ahora: “los aspectos gastronómicos contribuyen de manera decisiva a ofrecer una imagen literaria de una cultura y de un pueblo” (p. 9). No finaliza aquí, pues reitera su función en la novela negra. Un elemento en principio accesorio y prescindible, que no tiene relevancia en la trama criminal, se aprovecha para que el escritor demuestre la vida de los implicados en el caso (el detective, el asesino, víctima, testigos, etc.), quienes en conjunto exponen la sociedad que se quiere retratar.

Casadesús apunta a la cocina tradicional, la que permite mostrar de un modo más claro la situación de la sociedad, a lo que es más habitual, pero en novelas como *Tatuaje* (1974) de Vázquez Montalbán o *El misterio de la cripta embrujada* (1978), de Eduardo Mendoza, se prefieren mostrar productos de la sociedad de consumo moderna, como los *fast food*, la cocina con marihuana de *Tatuaje* o las alusiones a las marcas, como Pepsi, en *El misterio*. En estas obras también aparece la cocina más típica, por lo que se inicia un debate entre las costumbres y la innovación o, como ya se ha mencionado muchas veces, entre lo local y lo global.

Con este tipo de gastronomía, según Sánchez Zapatero Y Martín Escribà (2011-2012), los escritores manifiestan una clara voluntad de defensa hacia la cocina más tradicional (p. 46), que permite reivindicar aquello que nace de su cultura y costumbres, y que por tanto expone su identidad, lo que concreta su sociedad y la hace única. Lo popular, lo nacido del pueblo, se enfrenta contra la influencia extranjera, representada por las nuevas incorporaciones al mundo culinario: los grandes medios de producción, las marcas de productos prefabricados, las técnicas e instrumentos más avanzados, entre otras cosas. Todo esto choca con los valores que han definido la sociedad en la que crecieron, y por tanto, siguen apostando por la tradición y sus recetas, y más por el componente mediterráneo, quien necesita alicientes para atraer a los turistas.

La cocina y el comer no es solo una actividad rutinaria, ni para la sociedad ni tampoco para estas novelas. El placer se fusiona con lo cotidiano, y el interés por la sociedad seleccionada manifiesta la implicación del protagonista, que del mismo modo que un turista, pretende conocer todos los aspectos de las diferentes etnias que conviven en estas ciudades. Promocionando la identidad nacional, tanto para reivindicar sus valores como por la actividad turística, se aportan informaciones del país, de sus ciudades y pueblos. Esta situación se da tanto en la realidad como en la literatura, y del mismo modo que el turista y el ciudadano pueden opinar y considerar sobre las sociedades en las que se mueven, también lo hace el discurso narrativo de la novela negra.

Del mismo modo que los medios modernos se van incorporando, de un modo paulatino, a la tradición gastronómica (como el cambio de la cocina de gas por las placas de inducción), la comida y la literatura han tenido durante muchos años una relación tempestuosa, por las razones expuestas a lo largo de este punto. Considerándose invasiva, las diferentes técnicas culinarias se han mantenido distantes, hasta la llegada de modas como la *nouvelle cuisine* o la cocina fusión; similar al uso de la gastronomía en lo literario, siempre presente (caso de la novela de viajes, turística o la picaresca), pero nunca protagonista. El choque entre lo patrio y lo extranjero, en la cocina, y entre el canon y la innovación, ha generado un panorama en el que, durante muchos años, hemos permanecido en una situación sin cambios visibles.

Y por ello, reivindicamos la novela negra mediterránea, al menos por el papel que concede a la gastronomía. Poco puede añadirse a todo lo que se ha explicado ya, así que a modo de conclusión, manifestar que la gastronomía es un aspecto cultural más, como es la literatura, la historia, la arquitectura, o las tradiciones que caracterizan y diferencian una sociedad de otras. Las tramas sucedidas en estas novelas solo podrían darse en los entornos descritos, al vincularse con referentes reales, que podemos identificar por la presencia de los diferentes elementos culturales que exponen. La gastronomía, siendo un método más de expresión, vinculado a la tarea vital de comer, ha constituido un nuevo filón para los literatos, y su presencia, innegable en nuestra vida cotidiana, se ha transmitido a las novelas. Repitiendo a

Galán herrera, “cocina como cultura y cultura como cocina”, no pudiendo negar su papel ni en nuestras vidas, ni en la literatura.

2.1.2. Patrimonio y esencia

Con el interés de ahondar en la identidad mediterránea, hasta ahora se ha hablado del turismo y la gastronomía, dos sectores vinculados (pues la cocina es un atractivo para los turistas) y que recogen mucho de los principios vinculados a este mar, pero no son los únicos baremos a considerar. Aunque, como ya se dijo anteriormente, es gracias a estos medios que la imagen del Mediterráneo llega a otros países, atienden más a la necesidad de promover un producto que a la verdadera situación. La publicidad de las virtudes meridionales nace de rasgos veraces, por lo que los negocios no se estructuran sobre mentiras, pero obviamente se realiza un sesgo en el que se prescinden de todos los detalles que no interesan a la industria del ocio. Solo los nativos aprecian el verdadero rostro de la sociedad mediterránea, siendo partes del sistema.

Por “patrimonio” se entienden todos los elementos que componen la patria, lo que en conjunto conforma la sociedad a la que referimos, aquello que la eleva a su carácter único, y no solo la impresión que causa a los inmigrantes que solo atenderán a unos sectores muy concretos. El patrimonio abarca al turismo y la tradición gastronómica, convirtiéndose en una suerte de hiperónimo que alude también a otros aspectos, como la industria, la prensa, el ejército, la arquitectura, la literatura, las relaciones entre los ciudadanos, el comercio con otras ciudades, y todo lo que permite entender la identidad de la sociedad. Como producto de todos estos factores se genera la “esencia”, el carácter que la ciudad transmite a sus habitantes, quienes alimentan su espíritu día tras día.

La industria existente tras el turismo y la gastronomía, aquello que la impulsa y mantiene, nace del trabajo diario de sus habitantes, e incluso aunque el músculo llegue del extranjero, los inmigrantes se adscribirán a estos mecanismos, percibiendo la ciudad con otros ojos. La agricultura, la ganadería, el trabajo urbano y otros tantos exigen un compromiso con la ciudad, dedicando gran parte de su tiempo a que la ciudad mantenga su estilo de vida, contribuyendo a su desarrollo. Poniendo un claro ejemplo, el aceite de oliva, producto que se vincula al Mediterráneo, pilar de la cocina meridional, no tendría su actual posición si no se cultivaran los olivos, si no se procurara su bienestar y si no se le dieran los tratamientos necesarios para asegurar la calidad del producto.

Incluso Chirbes (2008) aprovecha el olivo para hablar de la vida rural, y en “Fragmentos de la Edad de Oro” alude a los cultivos, herencia de las primeras civilizaciones, y el modo en que estos contribuyen al desarrollo de las grandes urbes, llevándoles manjares, especias, flores y, por supuesto, las “extensiones de plateados olivos” (p. 10). Incluye una metáfora sobre el paso del tiempo, indicando los cambios en las plantaciones

según la estación imperante, permitiendo una bella relación entre los tiempos más sencillos y la edad moderna. Cuando se habló de la gastronomía, se dedicaron unas líneas a hablar de los productos prefabricados de las grandes marcas, en oposición a la cocina tradicional con sus ingredientes frescos. Las mismas materias primas contribuyen a la aparición de estas dos gastronomías. La función de los cultivos es innegable, y permite constituir un puente entre nuestros orígenes a la actualidad.

Manteniendo el símil del puente, Chirbes aporta un dato sobre Venecia citando una observación de Baedeker en 1929 (en “El naufragio interior”, p. 38), quien cita trescientos setenta y ocho puentes en total, lo cual le permite incorporar un juicio de la urbe italiana, emitido por Phylippe de Commynes, quien consideró que poseía “la más hermosa calle del mundo”. El sistema de vías de la ciudad permiten la actividad en esta, y a imitación del sistema romano, las intersecciones tienen su razón de ser. Pero, además de motivar la economía y el trabajo, estas fueron diseñadas y construidas por sus ciudadanos, lo que indica una implicación en el nacimiento de la ciudad, y por supuesto, en su desarrollo.

La elección del emplazamiento atiende a la prosperidad, a la garantía de que la ciudad perdurará, ayudando a sus habitantes a sobrevivir junto a ella. Con la suma de la geografía, el clima, los recursos naturales y el trabajo de los ciudadanos, la urbe prospera, se desarrolla, y especializa su producción hacia distintos intereses. En sus orígenes, solo procuraban su autoabastecimiento, pero con las carreteras y las conexiones entre ciudades, pasaron a aportar en cara a la situación nacional, y con los nuevos medios, la proyección pasó a ser global. Una industria cada vez más especializada, que reiteraba las riquezas de la zona, enfocada a atender necesidades concretas para los diferentes niveles, pues a la supervivencia de la que partíamos se le incorporaba su rol nacional y su valor internacional.

Prueba de esta situación puede encontrarse en trabajos sobre la economía, el trabajo o la historia de las distintas ciudades, siendo un análisis del caso la exposición de Guido Cimadomo, Claudio Varagnoli Y Lucía Serafini (2012), *El patrimonio industrial vinculado con la presencia del agua similitudes y diferencias entre la provincia de Cádiz y la región de Abruzzo (Italia)*, que realiza una comparativa entre las diferentes regiones, proyectando su situación al nivel nacional. Comienzan con las similitudes de las regiones a estudiar, comparando el clima, la geografía, y la industria vinculada al agua. A través de sus cuatro diapositivas, se expone una síntesis de las regiones, aplicando las informaciones obtenidas al uso de los molinos en su producción.

Del mismo modo que empezaba este tema, el trabajo comenta la disposición del Mediterráneo, nexo entre Europa y África, además de proyectarse hacia el Atlántico. Después de los datos más generales, la atención recae sobre la región de Cádiz y de Abruzzo, repitiendo datos tales como la cercanía al mar, la presencia de acantilados y la disponibilidad de ríos y afluentes que permitan aprovechar las corrientes. Los molinos son el principal interés del trabajo, e introducen la idea de patrimonio que comentábamos al principio, pues su

inserción en el medio, siendo una construcción humana, de la que depende la que dependen la obtención de recursos.

En cada una de las ciudades que analizan se destinan los molinos a una actividad muy concreta: en Cádiz se da un gran número de molinos de marea, instalaciones modernas que aprovechan las corrientes para generar energía; estos se contraponen a los molinos rupestres del Abruzzo, quienes usan la fuerza de los ríos para moler los granos y generar harinas. Ambos atienden a necesidades humanas, ya sea el abastecimiento energético que se necesitan para los actuales medios tecnológicos, como para producir los ingredientes necesarios para impulsar la gastronomía. En resumen, los molinos alimentan la ciudad, ya sea por la electricidad o por la comida que producen.

A partir de estas infraestructuras se asientan las urbes, transformando los recursos naturales en materias primas destinadas a trabajarse. Podemos hablar de otras edificaciones, aparte de los puentes y los molinos, que también afectan a la vida de la ciudad, tales como los puertos y muelles, de los que parten y llegan diferentes mercancías además de permitir la pesca; o los cultivos organizados por parcelas, los cuales son trabajados con distintas herramientas y maquinaria. Por todo esto, al hablar de Cádiz comenta que la agricultura y la actividad pesquera también son parte importante de su motor de vida.

Con el Abruzzo, cuyo desarrollo es similar, surge un problema. La urbanización masiva y el exceso de industria generan un fuerte impacto en el medio. Los estudios de medio ambiente y la forma en que el patrimonio afecta al paisaje se ha convertido en una preocupación más del mundo moderno, pues las localidades dependen de sus recursos para prosperar. El desarrollo se convierte en una amenaza donde la sostenibilidad depende del balance entre la explotación del medio y el estado en que se encuentre. La protección del ecosistema choca con los intereses económicos, y pese a las leyes y trabajos que lo amparan, a veces son insuficientes. El ejemplo de Abruzzo permite hablar de esto, ya que en los últimos años su zona costera ha sido completamente urbanizada.

La situación expone la esencia que nace del patrimonio. Son los habitantes quienes comprenden la importancia de estos cambios, quienes trabajan en ella y comprenden el riesgo de que la industria destruya el entorno. El turismo y las actividades vinculadas a este destinan los recursos a una serie de operaciones que atienden más a las necesidades de una población temporal, quienes no comprenden el riesgo o los problemas derivados de la explotación masiva del medio. Los negocios atienden a transmitir una imagen promocional de la ciudad, que no profundiza en estas cuestiones, solo a los intereses de los consumidores.

Prueba de ello pudo verse en el trabajo de Oliveira y Rocha (2011) cuando hablaron del papel de la gastronomía en la actividad turística. Pese a nacer de las raíces culturales patrias, se adaptan a los intereses del mercado y facilitan la aparición de rutas y eventos temáticos, vendiendo la tradición local a los turistas

internacionales. El patrimonio interviene en el tercer sector de la economía, aunque los consumidores no se integren de un modo pleno, solo en la imagen que se vende. Almeida (2008) defiende que el viaje al sur está arraigado en el colectivo (p. 7), pues es una zona de descanso y confort, pero la cultura del ocio, destinada hacia los destinos turísticos, es algo relativamente moderno.

Fue a partir de las Grandes Guerras cuando se produjo un éxodo masivo entre los distintos países implicados por parte de los militares, y al valor estratégico del Mediterráneo se le sumó su valor turístico, reforzado por la consiguiente paz. Gómez de las Heras (1994) comenta la dependencia española de la época a los convenios comerciales (p. 178), la llegada de productos extranjeros por medio del Mediterráneo y el Atlántico, e incorporamos los datos aportados por Gil Benumeja (1968) sobre las operaciones de la O.T.A.N en dicho mar, así como el acceso que ofrece Turquía hacia Rusia y los países vinculados a la antigua URSS (p. 185).

Antes hemos comentado la idea de turista, la persona que procede de una urbe destinada al trabajo, que huye a las ciudades mediterráneas buscando descansar y disfrutar de esa ficticia e idealizada localidad que se promociona, pero ahora toca hablar de quienes provienen de fuera para quedarse, los inmigrantes de larga duración. Fernández García (2014) habla del llamado “desarraigo identitario”, refiriéndose a las intenciones de esta nueva población por asentarse en la sociedad, manteniendo su cultura y tradiciones. La situación es opuesta a la que se describió con los turistas, pues estos llegan, desprendiéndose de sus valores culturales, para adoptar los que la sociedad mediterránea publicita. La inmigración, en cambio, pretende conservar (y en ocasiones, imponer) sus propios valores, lo cual genera problemas de exclusión y conflictos. Comenta la dificultades surgidas de la integración de estas poblaciones:

“Al mapa diverso de la exclusión social hay que añadir una nueva forma de desarraigo identitario: el que procede de la inmigración y que viene a poner en evidencia las dificultades en la gestión de la diversidad cultural por parte de las sociedades receptoras de inmigrantes [...] La intensidad con que la emigración ha transformado el perfil de las sociedades primermundistas ha puesto de relieve los problemas y dificultades del mestizaje y la hibridación [...]” (FERNÁNDEZ GARCÍA: 2014, p. 10)

La demanda de empleo, que anuncia las necesidades del país, justifica la llegada de nuevos trabajadores (es el caso de “la fuga de cerebros”, donde trabajadores especializados acceden a puestos en otras naciones), pero eso no justifica estos movimientos, que permiten el asentamiento de comunidades enteras. La llegada de estas poblaciones al país nace de una suma de factores, desde las guerras europeas y las disputas coloniales, se acrecentaron las diferencias sociales y riquezas de los distintos países, amén de sus gobiernos. Buscando estabilidad, y aprovechando el Mediterráneo, no es de extrañar los movimientos migratorios. Se produce un ciclo donde el aumento de la población, debido a estas migraciones, incrementa las

necesidades tanto energéticas como de alimentación, derivando también en la edificación masiva comentada párrafos atrás.

A diferencia de los turistas, el tiempo prolongado en el que estas poblaciones permanecerán en la urbe los transformará en conciudadanos, gente de distinta etnia pero que convergen en la misma ciudad. Las comunidades conservan su cultura y hábitos, existiendo espacios donde colaboran para intervenir en el desarrollo de la urbe, como lo son los trabajos, las calles, los organismos burocráticos, por proponer algunos de estos casos. Pese a conservar su identidad originaria, se aprecia una apertura hacia los valores de su nueva patria, accediendo a integrarse. El problema radica en que no todos los grupos que conforman esta comunidad mantienen la misma opinión, naciendo disputas en un contexto donde se pretende imponer la cultura de unos sobre otros.

La cultura se manifiesta en el patrimonio, y este en la propia ciudad, por lo que la estancia influye en los extranjeros, que van conociendo el día a día de la verdadera urbe, y no de aquella imagen que atrae a los turistas. El trabajo del día a día interioriza la esencia de su nuevo país, y permite contribuir al patrimonio. Chirbes (2008) incluye esto en sus artículos sobre el Mediterráneo, dedicando varias partes a exponer las labores que identifican la ciudad marítima, en contraposición al resto de ciudades que ha visitado. Es en “La puerta del mar” donde aprovecha para describir el paisaje costero, con los pescadores trayendo la captura del día: “[...] los pescadores ocupaban, como de costumbre, la ribera del Karakoy y voceaban ofreciendo pescados frescos a los caminantes: chicharritos, rodaballos, rubios” (CHIRBES: 2008, “La puerta del mar”, I, p. 18). Una mejor descripción se presenta en “Ecos y espejos”, la cual reaviva las ideas que se han ido exponiendo:

“[...] el apacible puerto abatido por el sol del verano, que sólo se animaba cuando, al atardecer, llegaban las barcas con un modesto cargamento de peces condenados a ahogarse, apenas un par de horas más tarde, en el aceite humeante de una sartén; los monótonos gestos de los marineros que cosían las redes, discutían acerca de la dirección y procedencia de los vientos y bromeaban en el bar; la intrascendencia de una playa a la que, por entonces, cuando yo era un niño, se asomaron los primeros turistas; el ruido de las llantas de las ruedas de los carros que, al amanecer, se dirigían en caravana hacia las plantaciones de arroz.” (CHIRBES: 2008, “Ecos y espejos”, pp. 6-7)

Sin pretender repetir lo que ya se ha dicho, solo queda resaltar el contraste entre los pescadores, que se animan en el bar pese a la paupérrima pesca frente a los turistas, cuya curiosidad despierta por el sonido de los carros que cruzan la ciudad por la mañana. El duro trabajo, tanto de la pesca como del transporte, se transmite una idea de solemnidad, e indica la implicación de los ciudadanos en el sector, mientras en los turistas solo se indica una sensación de sorpresa. La perspectiva del Chirbes niño se asemeja más al impresionable colectivo extranjero que a los suyos, entendiendo que la esencia mediterránea, así como la

esencia de la ciudad, es algo que se hereda con el tiempo, madurando los conceptos y valores en el individuo que de veras busca ser partícipe de esta sociedad.

En puntos anteriores, se ha comentado el interés de Chirbes por reiterar los aromas y esencias de las ciudades mediterráneas, comentarios que facilitaron la exposición de la gastronomía. Aquí ayuda a reiterar la importancia de los nativos, quienes recogen las especias y hierbas que llegan a la ciudad y dejan en ella estos olores en el aire: “[...] Lyon huele a ajo, a perejil, a azafrán, a lavanda y otras hierbas aromáticas, y trae al lluvioso imaginario de los pueblos del norte la suavidad del aceite de oliva y la levedad de las exóticas sedas [...]” (CHIRBES: 2008, “En el camino”, p. 31). Al hablar de Génova también comenta los “olores de cocina, hierbas aromáticas, especias y suciedad” (CHIRBES: 2008, “Paseo por la vieja Génova”, I, p. 33), dando otro ejemplo de la ciudad mediterránea.

Los olores que nacen de estos productos, obtenidos del trabajo, llegan a la ciudad y asientan la atmósfera que se respira en estos ambientes. Un olor que fascina a los turistas, pero que solo comprenden los nativos, y es que del mismo modo que el paisaje marítimo, poblado por los barcos y los pescadores, es una bella vista, pero tras ella se alza la dura labor pesquera. La doble identidad de la ciudad alterna la realidad con la ficción, la vida cotidiana con las vacaciones, el trabajo con el placer. No es lo mismo visitar la ciudad que adentrarse en ella, entender sus secretos, y es que el patrimonio llega a todos, pero la esencia solo a quienes de verdad se prestan a indagar el “ser mediterráneo”.

Chirbes percibe esto, diferenciando su perspectiva infantil con la verdadera identidad, la que se asume al comprender e interiorizar la cultura del país, hermanada con el resto de ciudades mediterráneas. La primera impresión que tuvo de su ciudad fue la misma que llega a los turistas: lo visual, lo que veía y entendía a primera vista, ya fuera en su andar por la ciudad o por otros medios. El resto de sentidos, como el olfato y el gusto, también ayudaban a acceder a la esencia, pero solo de adulto pudo entender la verdadera identidad. Para cerrar este apartado, la cita donde recoge esa impresión: “[...] Fue, para mí, una de las últimas imágenes del Mediterráneo que, más allá del que había contemplado con ojos infantiles, me contaron películas y libros” (CHIRBES: 2008, “Paseo por la vieja Génova”, I, p. 33).

2.1.3. Prensa

Con la llegada de los medios de comunicación de masas se dio a conocer la situación de los diferentes países, y fue cuando la función turística del Mediterráneo se extendió. Su función como destino de ocio y esparcimiento ya se tenía constancia por la fuente de productos autóctonos con los que se comerciaban y las distintas ocupaciones militares que hubo en el pasado, dado la ventaja estratégica que suponía el control de las rutas marítimas. Pero fue precisamente tras el fin de los conflictos, y con la aparición de la sociedad de consumo, cuando las ciudades costeras pudieron desarrollar instalaciones dedicadas al turismo, y estas,

logrando ser publicitadas por medios como la prensa, popularizándose rápidamente como ciudades vacacionales.

En el artículo *Traducción, prensa y corrientes socioculturales entre España, Francia y Portugal: análisis de caso* (2014) de Hernández Guerrero se explica la importancia que tiene la prensa internacional en el mundo moderno, aludiendo a cómo los eventos transcurridos en estos países llegaban, por medio de diversas noticias, a otros países, interpretando estos el mensaje según sus intereses, generando una opinión variada ante un mismo suceso. La importancia de la cultura emisora de la noticia y la corriente de pensamiento del medio nacional producía una relación indirecta entre los países, ayudando a asentar la sociedad globalizada, donde cada nación cumple un rol asignado. A continuación las líneas de Hernández que explican el proceso descrito: “Los periódicos son vehículos de expresión ideológica y cultural y en sus páginas de opinión incluyen a firmas de prestigio internacional que contribuyen, con el resto de colaboradores externos, a forjar corrientes ideológicas en la cultura receptora [...]” (HERNÁNDEZ GUERRERO: 2014, p. 10)

Es a lo largo de las páginas de *El uso de recursos del periodismo digital en la prensa del Reino Unido, Francia, Estados Unidos y España* (2012), de Joan Francesc Fondevila Gascón, donde se muestra este panorama, mediante la presentación de diversas noticias y el modo en que los medios las han usado, siendo estos *Le Monde* (Francia), *The New York Times* (EEUU), *The Sun* (Reino Unido) y *La Vanguardia* (España), que a su vez permiten introducir la diversidad de diarios existentes, ya que en España podríamos mencionar *El Mundo*, *El País* o *ABC*, los cuales han sido los consultados a lo largo de esta tesis.

Las noticias empleadas, cuya publicación data entre marzo y abril de 2011, suponen la muestra empleada para un análisis estadístico en el que se estiman valores como el número de noticias en portada, las imágenes que estas contienen, la importancia o presencia en foros *on-line* del noticiario, los comentarios recibidos por la comunidad, entre otros factores, considerando el número y el porcentaje totales (p. 74). Con la presencia de estudios como este se puede contemplar la importancia de los medios en nuestra era, disponiendo estos de la información que permite conocer la situación global de los diferentes temas que ocupan el interés general.

Los medios informativos se proyectan a diferentes esferas, abarcando sucesos de impacto local, nacional, internacional y global, explicando los diferentes sucesos que se van dando en los muy distintos ámbitos (político, social, criminal, deportivo, militar, etc.) y cómo repercuten en el resto de sociedades. El distinto trato que se le da, al valorarse desde el prisma ideológico adaptado por el medio, conforma una situación donde las noticias se estiman y adaptan a los intereses del país, el periódico y sus lectores. Casos como la situación de los países en guerra, las reivindicaciones de grupos de presión, o las consecuencias del terrorismo en las distintas ciudades.

Además, con la llegada de las nuevas tecnologías y la adaptación de estos medios, la industria de la información se ha desarrollado hacia un modelo competitivo a nivel internacional en el que la información se ha convertido en un recurso valioso. Actualmente, los medios deben recoger todo suceso trascendental para presentarlo ante un público que requiere de estos datos para su vida cotidiana, abarcando sucesos locales y extranjeros, de diversa índole y trascendencia. El trabajo anteriormente comentado hace hincapié en la importancia que tienen los periódicos que trabaja, los cuales constituyen la voz de nuestro tiempo, el modo actual para acceder a toda la información que transcurre en el orbe: “[...] Los cuatro disponen de versión en papel, que es la más tradicional, y una trayectoria y una cantidad de lectores y de tirada que los convierte en representativos de su zona de influencia. Se trata de cuatro mercados periodísticos consolidados, cuyos resultados son representativos de la realidad de la prensa occidental” (FONDEVILA GASCÓN: 2012, p. 74).

Centrándonos ahora en el ámbito literario, los periódicos difunden también la voz de los autores, por medio de entrevistas y reportajes, además de publicitar los eventos donde están presentes, asistiendo de forma directa, o indirecta al tratar sus obras ya sea por exposición de esta (conferencias, mesa redonda, charlas, etc.) o venta directa. La opinión de los literatos sobre su obra, el género, su inspiración o sus pretensiones, entre otras tantas cuestiones, aparecen recogidas en las noticias, estando al alcance de todos comprender qué impulsa su narrativa, o cómo se encuentra el panorama literario.

Y esta situación importa especialmente en el trato de los géneros de corte realista, que parten de la situación que viven los países para inspirar su escritura. Con la novela negra se presta especial interés en el panorama, ya no nacional, sino global, y considerando el balance que provocan los diversos eventos en el ámbito internacional. También interesa el desarrollo de estas noticias en la propia comunidad, convirtiéndose las novelas, a su vez, en un medio con el que informarse de la situación que aqueja a cada país, centrándose en un episodio concreto de la historia nacional.

Extrayendo un ejemplo de las entrevistas descritas anteriormente, tenemos las afirmaciones del escocés Ian Rankin para *El Cultural* (SEOANE: 5/10/2016), escritor de novela negra al que se le preguntan sobre la saga literaria de su personaje, el inspector John Rebus, y el modo en que esta ha evolucionado conforme a la sociedad escocesa. En palabras del propio Rankin: “Cuando empecé a escribir estas novelas a finales de los años 80 lo que me interesaba en realidad era explorar Edimburgo y la psicología de la ciudad”, afirmando luego que sus novelas no pueden ignorar los eventos que han fluctuado en la sociedad inglesa durante los últimos años, atendiendo a que la novela recoja la opinión del personaje, y no la personal.

De estos fenómenos, y para que sirvan para justificar la relevancia de estas declaraciones, se destacan la intención de Escocia por independizarse de Inglaterra y el Brexit, el proceso por el cual se votaba la posibilidad de que Inglaterra abandonara la Unión Europea. Añade el novelista la importancia de este

evento a nivel internacional, pues en caso de el país rompiera relaciones con la UE, todas las operaciones conjuntas entre los distintos cuerpos de seguridad nacionales verían su labor truncada, dado que la información obtenida por Inglaterra en problemas de índole internacional, como lo son el terrorismo, la trata de blancas o el tráfico de drogas, quedaría vetada al resto de países. Dicha problemática ya ha aparecido en la guerra contra el terror, donde Inglaterra se ha negado a compartir los datos que han recabado.

La importancia de los medios informativos en la sociedad moderna se hace vigente por la necesidad de conocer. En un principio el interés se dirigía a la situación local, a los eventos acontecidos en las ciudades colindantes, pero evolucionó rápidamente hacia la prensa nacional, encargada de informar las políticas tomadas por los gobiernos. A su vez, estas bases se proyectaron hacia los foros internacionales, surgidos por los conflictos y relaciones que trascendían más allá de las fronteras, y con eventos tales como las Grandes Guerras, las crisis de diversa índole que afectaban a varios países, y las alianzas surgidas para sobreponerse a las crisis y desarrollar la sociedad hacia un mejor estado.

Con todo esto, se demuestra que la prensa se ha convertido en una herramienta que presenta el actual contexto de la humanidad, del mismo modo que la literatura realista, por medio de géneros como la novela negro-criminal (centrada en los delitos y problemas urbanos), la histórica (que se desarrolla en un marco muy concreto) o la social (de estilo costumbrista pero dirigida al presente). En un mundo ya interconectado por las nuevas tecnologías, cualquier mecanismo de difusión gana valor al permitir conocer las informaciones de los diferentes ámbitos de la vida. Desde los acontecimientos narrados en la sección sobre Europa a la condición del Mediterráneo.

2.1.4. Festivales

La implicación de los autores en la realidad vigente se remarca en los festivales literarios, convenciones donde subyacen diferentes intereses, como la difusión y estado de la cultura a manos de escritores, editores, traductores, estudiosos y diversos interesados en estos temas; la promoción y venta de libros por parte de las editoriales para financiar futuros eventos del mismo tipo; el estado de la cuestión sobre mundo literario (género, autores, temática, inspiración, difusión, etc.) y de la cultura (ya sea local, nacional, internacional, global) a través de debates, conferencias, charlas; e incluso la relación interdisciplinar de la literatura con otras manifestaciones artísticas, dando lugar a combinaciones donde la fotografía, la pintura, la arquitectura, la música o el cine, solo por citar algunos, se conectan con la literatura.

En esencia, son eventos que acercan el panorama cultural al público, manifestando su situación actual de un modo accesible al gran público, atraído por medio de múltiples eventos que procuran informar de un modo lúdico, cercano y ameno. Gran parte de esto viene por la organización, que procura garantizar la

asistencia, pues esta es la que avala las ayudas recibidas por los gobiernos y municipios (que invierten en estos festivales fondos destinados a cultura), así como las editoriales y empresas interesadas en el tema. Por tanto, a los intereses intelectuales (el papel de la literatura) y sociales (acercar la cultura a la población) se le suman factores económicos.

Un ejemplo de los fondos que manejan estos eventos se puede encontrar en la novena edición de BCNegra, retratada en el artículo de Carles Geli, “El caso de la BCNegra” (13/1/2014). Se manejaron 95.000 euros, destinados a sesenta actividades gratuitas, con la intención de llegar al público (como se comentaba antes). Dichas actividades (que incluyen proyecciones cinematográficas) se realizaron en entornos tales como la sala musical Jamborçe, galerías de arte y el Colegio de Arquitectos, que se incorporaron a otras localizaciones usadas en años anteriores. Además, se costeó la llegada de autores extranjeros de peso internacional, como Philip Kerr, Peter James, Ben Pastor e incluso Andrea Camilleri, el famoso autor de la saga Montalbano, que con 88 se desplazó hasta la ciudad para recoger el premio que llevaba el nombre de Pepe Carvalho, detective protagonista de las novelas de su amigo Vázquez Montalbán.

La importancia de los premios entregados en estos eventos también es digna de mención, pues se reconoce la labor cultural de los escritores. En la crónica de la entrega anterior del mismo festival, BCNegra 2013 (MORA: 19/1/2013, *El País*), se habla del Pepe Carvalho de dicho año, Maj Sjöwally Per Wahlö, matrimonio de escritores del *nordic noir*, pero no fueron los únicos autores que vinieron del extranjero, incluyendo la lista a “Flavio Soriga, Yasmina Khadra, Santiago Roncagliolo, Anne Holt, Antti Tuomainen, Unni Lindell y Kristina Ohlsson”, y por parte de los españoles, “Dolores Redondo, Carles Quílez, Lorenzo Silva, Maruja Torres, José Sanclemente, Berna González Harbour, Jon Ibarretxe, Begoña Huertas, Javier Cercas, Andreu Martín, Juan Madrid, Alicia Giménez Bartlett”, ambos listados incluidos en la noticia aludida.

Por supuesto, no es el único premio que se entrega en dicho festival, y si bien en esas dos entregas los ganadores han sido autores extranjeros, otro de los galones a entregar es el Crims de Tinta (GALINDO: 15/1/2016, *El País*), destinado a las letras catalanas dentro del género negro. La importancia de lo patrio se recalca en estas ediciones, destacando siempre un papel especial para los autores vinculados a la ciudad. La importancia de esta se manifiesta en el artículo de Juan Carlos Galindo (EL PAÍS: 30/1/2015), “10 años de BCNegra: nueve hitos para ilustrar la revolución de lo criminal”, en el que enumera nueve factores que justifican el éxito del ya mencionado festival.

El comisario del evento, Paco Camarasa, informa que en sus orígenes solo existía el de Gijón, pero que tras el cada vez mayor interés de los lectores por la novela negra, surgieron hasta 14 festivales nuevos (Barcelona, Cuenca, Salamanca, Valencia, solo por citar algunos). Estas ciudades se han convertido en exitosos puntos de encuentro para estas jornadas, y al tiempo que se publicita el género se promociona la imagen del entorno. En ese mismo artículo se reconoce a Barcelona como “capital catalana y europea del

crimen literario”, jugando con la idea de que recoge diferentes eventos además de servir como inspiración para múltiples novelas del género.

La importancia del ambiente permite enfocar el interés general hacia las virtudes del contexto inmediato, pues serán las instalaciones disponibles y las rutas de acceso, conectadas directamente con el festival. Aprovechar sus características naturales permite publicitar la región, no solo como sede de estos acontecimientos, sino también como destino turístico, como una urbe con identidad propia y como fuente de inspiración para artistas. El caso de Barcelona, por ejemplo, resulta especialmente interesante, pues su condición como ciudad mediterránea (y, por tanto, extrapolable a cualquier otra que forme parte del conjunto) la vincula con la riqueza marítima, pero también con el crimen típico de las zonas meridionales.

Por todo eso, fue la ciudad escogida para el que sería el I Encuentro Europeo de Novela Negra, iniciativa propuesta por Manuel Vázquez Montalbán, la cual pretendía evaluar la renovación del género que se había producido en los últimos tiempos, distinguiendo las características que definen el entendimiento estadounidense del género, así como el inglés, el francés, el nórdico o incluso el mediterráneo. Cada una de estas manifestaciones tuvo su papel en el evento, permitiendo contemplar las interpretaciones del género desde una doble perspectiva: la de los propios autores que lo trabajaban y la recepción de esta según otras estéticas. A continuación, un breve listado de este acontecimiento literario: “Donna Leon, Francisco González Ledesma, Petros Márkaris y Andreu Martín certificaron ayer el renacimiento de la novela negra europea en la primera sesión del I Encuentro Europeo de Novela Negra, que se inauguró ayer por la tarde en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB)” (MORA: 21/1/2005, *El País*).

Con el creciente éxito de estos eventos han proliferado varios festivales, de mayor o menor envergadura, y atendiendo a una temática más concreta o más amplia. Dentro del género negro, puede aludirse al estilo, a autores modernos, clásicos, extranjeros, patrios, etc., explotando los diferentes puntos de vista que ofrece esta literatura. La necesidad de promocionar la importancia de estas iniciativas culturales en un entorno globalizado justifica la presencia de autores e ideas internacionales. Como resultado de esto, surgen nuevas ideas para presidir y justificar los encuentros, exponiendo, de forma simultánea, un mismo concepto desde una perspectiva universal y local, los detalles que se repiten en las diferentes sociedades al tiempo que también se recogen los rasgos únicos de cada localidad. Por poner un ejemplo de este caso, la pretensión de Getafe Negro en 2016 era conectar los lazos lingüísticos entre la costa europea y estadounidense (ARENAS: 13/10/2016), concretando los usos idiomáticos que se dan en sendas literaturas. El tema puede contemplarse desde los usos del lenguaje en la literatura española, en la estadounidense, en el género negro o en la novela moderna. Una misma idea conectando varios países, es el interés de los festivales, encajando a su vez con la idea actual de globalización.

Sirviendo esta introducción para hablar sobre su actual situación, así como de la importancia de barajar rasgos globales con lo autóctono, a continuación se ofrecerá una explicación más profunda acerca de los festivales, atendiendo a un listado de ejemplos relevantes tanto en el panorama extranjero como en el nacional. Dado que se ha empleado la prensa española como medio para conocer el impacto de dichos eventos, la perspectiva castiza valorará los datos según su impacto en nuestra sociedad, comparándose con los festivales que se dan en nuestras tierras.

2.1.4.1. Internacionales

En la introducción se han citado eventos españoles como Getafe Negro o BCNegra, dado que por los medios empleados para este estudio se ha usado la prensa nacional. No obstante, esta abarca también múltiples festivales del extranjero, aludiendo al impacto que estos tienen en el ámbito cultural. La situación en España, debido a la situación que experimentó en el pasado, difiere del estado que se dio en el resto de países. La dictadura militar, caracterizada por el control ideológico que se pretendía con la censura, impidió la llegada de las primeras novelas negras, de origen estadounidense.

Por el contrario, otros países recibieron esta literatura, y rápidamente la adaptaron a sus propios ambientes e ideas, dando lugar a una pronta producción patria. Surgieron así los festivales dedicados a este género, y la tradición justifica la mayor presencia y relevancia de estos. Consagrándose a un público cuyo gusto y conocimiento sobre la temática negro-criminal ya están más que desarrollados, la disposición de un mayor número de eventos, actividades, autores y fondos se explica por sí sola.

Francia, uno de los primeros países en traer esta literatura a Europa, alberga una de las más amplias tradiciones en el género negro, siendo responsable del término *noir* y de subgéneros como el *polar*, el *néo-polar* o el *rompol* (término empleado por Fred Vargas para su producción). Uno de los mayores méritos de este país en relación con el género literario es disponer de la BILIPO (*Bibliothèque des Litteratures Policières Participantes*), un archivo destinado a albergar toda la bibliografía de interés al tema negrocriminal, teniendo su sede en la mismísima capital, París (GALINDO: 15/1/2016, *El País*).

Además, el país tiene es cuna del mayor número de festivales en Europa, el país se encuentra especialmente enorgullecido por albergar el *Quais du Polar* de Lyon, el mayor evento negrocriminal en Europa. Ostenta dicho título por una serie de méritos que pueden apreciarse en los datos que se recogieron de su undécima y duodécima edición, ambas producidas en 2016. Aludiendo a la primera que se menciona, considerada la más exitosa, se estima un presupuesto de 800.000 euros, una cantidad abismal al compararse con los 140.000 de BCNegra en ese mismo año (FERNÁNDEZ: 22/4/2016, *El Mundo*); y si bien en su 12ª entrega la cifra baja a 600.000, sigue siendo cuatro veces más que los fondos del festival catalán (GELI: 10/2/2016, *El País*).

En su 12ª edición se registró la asistencia de 70.000 personas, entrando sin duda en los diez festivales de mayor éxito en Francia (GELI: 10/2/2016, *El País*). La presencia de un público tan amplio se debe a la participación de hasta 21 países distintos (GELI: 10/2/2016, *El País*), cuyos representantes dan lugar a las distintas actividades que constituyen el plan ofrecido por el festival. No solo autores y expertos en el tema tienen cabida en el evento, pues se cuenta con instalaciones como el *Polar Connection*, que albergó hasta a doscientos especialistas de diversos ámbitos: agentes literarios, directores de cadenas televisivas, productores audiovisuales (GELI: 10/2/2016, *El País*) y otros expertos que buscan acceder a los derechos de las mejores novelas, para explotarlas en otros ámbitos como la televisión o el cine, demostrando el carácter multidisciplinar que posee el género negro.

También avala la actividad literaria por medio de diversos premios, galones y méritos. Un ejemplo de este patrocinio se contempla en el premio Goncourt (GELI: 10/2/2016, *El País*), que del mismo modo que ocurre en otros países, además de brindar apoyo económico al ganador, difunde su obra a un nivel internacional, ya que como se ha dicho antes, el público que asiste no es únicamente francés. Es el caso del español Víctor del Árbol (GALINDO: 15/1/2016, *El País*), quien habiendo recibido un premio en el *Quais du Polar*, pudo dar a conocer sus novelas en Francia, y también al resto de países europeos asistentes a este gran festival.

El segundo país europeo que ofrece una amplia tradición en el género policíaco es Inglaterra, y al compartir idioma con Estados Unidos, lugar de nacimiento de la novela negra, el problema de la traducción apenas se estimaba. Pero también es en este país donde la novela enigma de corte criminal, centrada más en la investigación que en la denuncia social. Los festivales más característicos de este lugar son, principalmente, homenajes a sus autores más consagrados, como Agatha Christie o sir Arthur Conan Doyle.

Precisamente, de Agatha Christie, considerada la mejor autora del género, podemos mencionar el festival que se hizo en su honor del once al quince de septiembre del 2015 (FRESNEDA: 6/8/2015, *El Mundo*). Independientemente de esta clase de eventos, cerca de 100.000 admiradores visitan la ruta hacia su residencia, situada en Greenway, que contempla un viaje en tren desde Peington, y permite acceder a lugares emblemáticos que inspiraron algunas de sus novelas, como el río Dart (*Hacia cero*) y la Casa del Embarcadero (*El templete de Nasse House*).

Imitando la costumbre de la escritora, la cual invitaba a sus amistades a amenas reuniones en las que se hacían lecturas públicas de sus novelas, desafiando al público a resolver el caso, los festivales hechos en su honor intentan repetir este ambiente familiar y cercano, defendiendo la idea de que los casos que ella exponía atendían más al juego investigador que, como se da en la novela negra, a la crítica de la sociedad. El estudio de sus obras contempla cualquier detalle, desde los móviles del asesino, los métodos que emplea este para su crimen o el investigador para desenmascararlo, o incluso la procedencia de los venenos que

usó en sus novelas.

La indistinción que se produce en Inglaterra con la novela enigma y la negra da lugar a que en los eventos se preste esta misma condición, valorando de igual modo ambos estilos. Prueba de ello es el premio *CWA International Dagger*, galardón concedido por la *Crime Writer's Association*, que en 2014 ganó Arturo Pérez-Reverte con *El Asedio*, novela inspirada en el asedio de Cádiz durante la Guerra de la Independencia (ARIÑO: 2/7/2014). Pese a que la organización atiende más a la estética policíaca, la novela ganadora se encuentra dentro del estilo negrocriminal.

Caso contrario es el que se dio en España, más concretamente en Barcelona, con el I Encuentro Europeo de Novela Negra, celebrado en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, del 20 al 22 de Enero de 2005 (MORÁN: 14/1/2005, ABC), y al cual asistieron un total de diecinueve autores internacionales (MORA: 21/1/2005, *El País*), incluyendo entre los asistentes a novelistas como Andrea Camilleri, Alicia Giménez Bartlett, Donna Leon, Francisco González Ledesma, Patrick Bard y Petros Markakis (MORÁN: 14/1/2005, ABC), por citar solo algunos. Como puede apreciarse, al listado se incorporaron autores españoles, dando lugar a una integración plena de todas las perspectivas existentes dentro del género.

El objetivo de reunir a las distintas voces existentes dentro de la literatura negra contemporánea era, precisamente, evaluar la situación del género, valorando si las manifestaciones de los últimos años constituyen una nueva temática o si siguen enmarcadas en las bases del *noir* clásico estadounidense. Para responder a esta cuestión, se organizaron coloquios, charlas, mesas redondas y lecturas dramatizadas de varios autores, nombrando Morán (ABC: 14/1/2005) a autores implicados en estas actividades: “Kjell Ola Dahl, Andreu Martín, Jakob Arjouni, Lorenzo Silva, José Carlos Somoza, Jean-Christophe Grangé, Alexandra Marínina, Erin M. Hart, Filipa Melo, Antonio Lozano, Xavier Moret, Barbara Nadel, Carles Quílez y Thierry Jonque”.

La iniciativa quería establecer vínculos entre los autores, unidos por una misma tradición literaria y que, pese a la distancia geográfica, proyectaban su obra a un público cada vez más universal. La asistencia de lectores, quienes gracias al mercado editorial y la labor traductora ya han superado la barrera idiomática, abría la posibilidad de conocer en mayor profundidad a los diferentes novelistas. A su vez, estos dispusieron los rasgos más emblemáticos de sus personajes, hablando del marco, las características de los personajes, los temas a tratar, y todo lo que compone un *noir*, comparando los elementos con los demás autores.

De este modo, el evento se desarrolló más allá de la idea universal del género, oponiéndose a los vistos en la nación inglesa, y en su lugar apostó por la diversidad. Del comentario de los valores sociales, culturales y políticos presentes en el género, estableciendo diferencias y similitudes tanto entre la actual generación como los modelos clásicos, dio lugar a una interesante conclusión. Se distinguió una estética nortea, con

diferencias a la meridional, que acabaron recibiendo la nomenclatura de novela negra nórdica y mediterránea, respectivamente. La segunda, obviamente, es el objeto de estudio para la presente tesis. A continuación, alguna de estas ideas finales:

“[...] Los países mediterráneos comparten ciertas afinidades: desde un compromiso político a un gusto evidente por el placer del buen comer, del que el recordado Vázquez Montalbán fue uno de sus maestros. Los escritores nórdicos plantean conflictos más internos, personales, y con mayor moderación ante los placeres de la vida.” (MORA: 21/1/2005, *El País*)

Todo esto fue posible por la idea que tuvo Vázquez Montalbán, uno de los autores del género de mayor renombre, el cual propuso, para celebrar el Año del Libro, un encuentro entre “detectives de ficción”, pero en su lugar se reunieron los autores (OBIOLS: 22/1/2005, *El País* y MORÁN: 14/1/2005, *ABC*). Desgraciadamente, el escritor falleció en 2003, antes de poder ver en qué derivó su concepto, el primer festival internacional dedicado a la novela negra. Por su papel en este proyecto, el primer acto fue un homenaje a su persona (OBIOLS: 22/1/2005, *El País*), celebrado en el Saló de Cent, en el Ayuntamiento.

No fue la única actividad planificada en su honor, ya que aprovechando el carácter social y urbano de su saga negro-criminal, se organizó un itinerario por la ciudad, con el nombre “La Barcelona de Carvalho” (MORÁN: 14/1/2005, *ABC*), que gozó además de cierto carácter interactivo al incluir como guía al propio Carvalho, detective protagonista de la saga escrita por Montalbán y que, por medio del actor Robert Govern, pudo mostrar los escenarios más emblemáticos de dichas novelas: el barrio de El Raval, el restaurante Casa Leopoldo, la plaza del Pedró y hasta el Ayuntamiento de Barcelona (OBIOLS: 22/1/2005, *El País*). El trayecto hizo las delicias de los asistentes, entre los que se encontraban varios autores como León, Martín, Márkaris, Melo, Silva, quienes disfrutaron de la presencia de Bromuro (interpretado por Joan Raja), pese a que el delito que se invitaba a resolver no pudo solucionarse por problemas de horario.

Así comenzó el Año del Libro y la Lectura, que permitió observar al asentamiento del género, gracias al éxito que ha tenido entre la población lectora, y también por el papel que han desempeñado las nuevas tecnologías en las labores de documentación y difusión (de las noticias, las cuales inspiran la trama criminal). La aldea global conformada por los foros internacionales ha dado lugar a festivales que, ya desde sus orígenes, pretenden ahondar en la situación del género en determinados países, exponiendo los rasgos de la literatura negrocriminal y el estado de la nación a analizar.

Es el caso de la Feria del Libro de Fráncfort, la cual centró su interés en 2001 a la situación del Magreb (MASSOT: 9/10/2001), y más concretamente en la recepción en estos países de la literatura extranjera. La labor editorial se desarrolla en hasta tres idiomas (francés, bereber y árabe), conformando una situación

curiosa donde las novelas deben experimentar tres traducciones, si es que se desea que estas lleguen a toda la población.

La importancia de lo glocal en estos festivales, es decir, de la presentación simultánea de elementos de corte internacional y local, se afianza en unos festivales más que en otros. La función integradora se presenta en diferentes escalas, y del mismo modo que el Magreb abarcaba una serie de países, otros festivales se destinan a colectivos de mayor calibre, como Europa, o de una misma importancia. Es el caso del festival realizado en Lisboa, con el nombre “Los narradores y el mar” (GARCÍA: 6/3/1998, *El País*), el cual aunó en la capital portuguesa a varios autores que argumentaban la influencia del mar Mediterráneo y del océano Atlántico en la inspiración literaria.

Para finalizar con estos festivales, el *Festivaletteratura* de Mantova en 2009 (DANIELE: 21/9/2009, *Thriller Magazine*), en el cual se reunieron figuras de peso internacional, Alicia Gímenez Bartlett y Francisco González Ledesma como representantes de la literatura española, y Petros Márkaris, el autor griego más internacional de nuestro tiempo, sin obviar la participación de otros autores del mismo país anfitrión, como el siciliano Santo Piazzese.

Aparte de la asistencia de estos novelistas, se destaca la lectura de las obras del francés Jean-Claude Izzo, al que se le ha sumado un acompañamiento musical. La saga negro-criminal de este autor, protagonizada con Fabio Montale, se considera precursora de la ambientación mediterránea, donde los elementos culturales cobraban un gran peso, y entre las incorporaciones costumbristas, la música cobraba gran importancia, pudiendo disfrutar de referencias a distintos grupos y canciones, naciendo el título de la primera novela, *Total Khéops*, viene de una canción del grupo de rap IAM, siendo seudónimo de uno de los miembros (Eric Mazel, mejor conocido como DJ Khéops).

Se suma a la participación internacional de estos festivales la integración multidisciplinar de otras artes, dando lugar a una serie de eventos donde la literatura sirve de excusa para exponer lo que la sociedad ofrece, tanto a sus ciudadanos como al público extranjero. Las diferentes esferas que componen el panorama cultural tienen cabida en estos proyectos, presentando de forma simultánea lo que ofrece el propio país y sus invitados extranjeros. La mutua influencia, la presencia de valores patrios y universales, constituyen la actual situación de globalización, donde los intereses comunes, en este caso culturales, promueven toda esta actividad.

2.1.4.2. Nacionales

La importancia de España en el panorama de los festivales es doble, y por ello se le dedica un apartado completo a comentar sus inicios y evolución hasta la actualidad. Ya se comentó lo que constituye su primer mérito a destacar, el haber sido cuna del primer Encuentro Internacional dedicado a la literatura criminal, en 2005, y que supuso la conexión de las diferentes literaturas de la ficción negra, reivindicando la importancia de estos eventos en la promoción de la cultura, conectándose además con la actividad turista. Con el análisis del caso español, puede estudiarse el surgimiento y desarrollo de estos festivales, qué ámbitos incluyen y la difusión de sus componentes.

Paco Caramasa, comisario durante varias entregas del festival BCNegra, resume los orígenes de estos eventos en el país hispano: comenzando con el festival de Gijón, no había más eventos dedicados a la novela negra, hasta que en Barcelona surgieron otros que motivaron el surgimiento de los presentes en Cuenca, Getafe, Pamplona, Salamanca y Valencia, por enumerar solo algunos (GALINDO: 30/1/2015, *El País*), llamando a este suceso el “riesgo a morir del éxito” tras unos inicios clandestinos. La agenda de estos festivales se ha organizado para distribuirse entre el público: Barcelona en enero, Gijón en julio y Getafe en otoño, informa ABC en el año 2008 (ASTORGA: 20/10/2008, ABC). Además, cada año se consigue reunir en el elenco de participantes una variada selección de los autores del género: “Andreu Martín, Alicia Giménez Bartlett, Francisco González Ledesma, Víctor del Árbol, Dolores Redondo, Carles Quílez, José Luis Correa, Juan Madrid, Aníbal Malvat, Esteban Navarro [...]” (DORIA: 9/2/2013, ABC), por presentar un ejemplo.

El desarrollo de este festival, que inauguró su presencia en 2005, queda registrado por los presupuestos concedidos por el Instituto de Cultura vinculado al ayuntamiento, que ha pasado de 40.000 euros a 140.000 (GELI: 14/1/2015, *El País*), pudiendo componer el premio Pepe Carvalho, destinado al reconocimiento de las mejores novelas negras, y que ha sido concedido a autores de peso internacional tales como Henning Mankell (edición de 2007), Roberto Saviano (2009), y Andrea Camilleri (2014), autor cuya asistencia hizo que el público asistente incrementara a 9.900 personas, un crecimiento del 52% en comparación al récord anterior. “Somos el certamen de novela negra más importante de Europa en invierno”, afirma Caramasa en la misma noticia donde se registran estos méritos (GELI: 14/1/2015, *El País*), convirtiéndose su declaración en un hecho.

La prensa cobra un importante papel no solo en la evidencia de notificar y difundir estos festivales, como demuestra la variedad de citas presentes en lo ya comentado (a lo que se incorporarán otras tantas en los párrafos siguientes), sino también en el registro que permiten de las diferentes ediciones, pudiendo consultarse los programas, asistentes, conferencias, charlas, presupuestos y premios. De unas primeras menciones marginales a tener una presencia absoluta en todos los medios de la prensa, así como en las redes sociales y en blogs tanto de los conferenciantes como del público, es difícil ignorar estos eventos y su

papel en el género a estudiar. A continuación, una de las muchas citas que realzan el desarrollo de estos festivales:

“Si Manuel Vázquez Montalbán viera en qué se ha convertido el festival que nació dos años después de su muerte como homenaje a su figura literaria y a su detective Pepe Carvalho se quedaría alucinado. Creado a la sombra de la Semana Negra de Gijón, en 10 años BCNegra ha pasado de la modestia y el sólo apto para fanáticos a ser una referencia mundial [...]” (GALINDO: 30/1/2015, *El País*)

El incremento de la importancia de los festivales es visible en todos. Getafe Negro, celebrado cerca de la capital española, no ha dejado de aumentar edición tras edición. Aprovechando la diversidad existente en la novela negra, el tema principal de cada uno de los eventos varía, eligiéndose siempre un matiz o cuestión al que apuntan todas las intervenciones. El crecimiento de los festivales ha derivado en una mayor ambición, justificando objetivos más específicos, explicando la presencia y participación de figuras de renombre internacional. La cuarta edición tuvo como país invitado a Italia (CORTINA: 2/6/2011, *El Mundo* y CORTINA: 17/10/2011, *El Mundo*), la quinta a la República Checa (EL MUNDO: 5/6/2012), la sexta a Francia (GALINDO: 1/10/2013, *El País*) y la novena a Argentina (MADRIDPRESS: 13/10/2016) sirviendo de ejemplos para el carácter cada vez más internacional de estos festivales.

A la interpretación y gusto del género negro en cada uno de estos países se le suman temáticas internacionales, pudiendo ver cómo un mismo problema se trata en la literatura de cada nación, siendo el ejemplo más universal el crimen que estimula el género que estudiamos. Partiendo de ese universal, se van concretando los límites de sus distintas variaciones, dando lugar a núcleos temáticos que han servido como tema de debate para los diferentes festivales. En la edición de Italia las conferencias se dirigieron a los “cibercrímenes” (especial mención a la entrada del mundo árabe a esta dimensión) y al *bullying*, los delitos de abuso y maltrato entre los propios adolescentes (CORTINA: 2/6/2011, *El Mundo*); la llamada “cultura del abuso” fue tema también en la edición compaginada con Argentina, pero dirigiéndose a los refugiados surgidos de las guerras y conflictos modernos (MADRIDPRESS: 13/10/2016); su sexta entrega tuvo como temas principales el fútbol y la corrupción (GALINDO: 1/10/2013, *El País*), además de la literatura negra francesa; y por último, la quinta entrega debatió acerca de las dictaduras, el humor negro y la crisis económica, dirigiendo estos debates a la esfera de la literatura negra.

Los reconocimientos han atravesado las fronteras nacionales, y el carácter diverso del festival, compaginando el género junto a otras ciudades invitadas, ha permitido que acudan a las diferentes entregas un amplio elenco de autores: a los autores españoles, como Eugenio Fuentes, Marcelo Luján, Andreu Martín y Marta Sanz (GALINDO: 1/10/2013, *El País*), se incorporan otros novelistas como el italiano Francesco Forgione (autor de *Mafia Export*) en la cuarta edición; Petros Márkaris en la sexta, pese a que se

dedicaba a Francia, el griego pudo hablar de la situación internacional que se vive por la crisis económica; o el escocés Ian Rankin, ganador del Premio RBA de Novela Negra (por su novela *Perros salvajes*) y uno de los autores más populares en Reino Unido, que del mismo modo que Márkaris acudió a una de las ediciones pese a que el país protagonista no era el suyo, pues acudió a la novena, dedicada a Argentina (MEMBA: 5/10/2016, *El Mundo*).

La presencia de autores de peso internacional, independientemente al país seleccionado, demuestra la popularidad creciente de estos festivales. Además de la presencia de estos autores, se le suma la entrega de diversos galones y premios, como el Premio de Novela Negra de Getafe y el Premio José Luis Sampedro (MORALES: 28/9/2011, *El Mundo*), dedicado este último a "autores con una singular trayectoria que aúna calidad literaria y aliento humanista" (EL MUNDO: 5/6/2012), sumándose certámenes, concursos y demás actividades, todas dirigidas al ámbito de la ficción criminal. Su cada vez mayor importancia cultural ha hecho que pasen de unas cuarenta actividades registradas en 2008 (ASTORGA: 20/10/2008) a más de cincuenta en 2016 (MADRIDPRESS: 13/10/2016), lo cual podría no parecer llamativo, pero que se haya mantenido en unas cifras semejantes por más de ocho años ininterrumpidos, incrementando la diversidad de su oferta cultural, es algo meritorio, pudiendo resumirse este éxito con la cita de Astorga: "en un fabuloso cóctel literario «*on the rocks*» para explorar las fronteras reales y literarias a ambos lados de la Ley".

Estos eventos incorporan el interés por la literatura con un innegable carácter festivo, presente en el más antiguo de estas celebraciones: la Semana Negra de Gijón. Por supuesto, al principio sus intereses se proyectaban hacia el género negro-criminal, pero se le ha sumado un componente ocioso, como demuestra el Tren Negro que conecta Madrid con Gijón, que ha pasado de ser un simple medio para acceder al festival, a todo un referente turístico. Visto ahora como un festival multicultural, el género negro sirve de excusa para recoger diferentes temas y actividades, como conciertos, espectáculos de magia y caballos de feria (FRECHILLA: 6/7/2002, *ABC*), por mencionar algunos casos. Según Talbo, el interés del festival se dirige a "mantener en equilibrio la delicada mezcla de un festival literario de calidad internacional con una gran fiesta popular" (VEREDAS: 13/7/2009, *ABC*), convirtiéndose este en un referente internacional dada su originalidad. El éxito de esta propuesta se encuentra en las cifras que maneja, superando el millón de asistentes en su edición número veintitrés (NÉSPOLO: 10/7/2010, *El Mundo*), convirtiéndose en una "semana de diez diez".

Se ha constituido, como dice Veredas, en un cruce entre "feria literaria y verbena popular", sin olvidar sus intereses iniciales, reunir a los expertos en el género que popularizaron Chandler y Hammett (así como sus antecesores, Poe, Doyle y otros), abarcando todas las manifestaciones posibles de esta literatura. Muestra de dicho espíritu se encuentra en la selección de autores que se presentó en 2002: Yasmina Khadra, autor argelino, Donna León, norteamericana afincada en Italia, y la exposición a Steranko, autor de cómic

diseñador de Indiana Jones, el Drácula de Coppola, Nick Furia y el Capitán América (FRECHILLA: 6/7/2002, ABC). Se conectan diversas artes con el género negro, ya sea el cómic, el cine, la fotografía, la novela histórica, la de terror, la música, la gastronomía (MUÑIZ: 1/7/2007, ABC), siendo el ejemplo más destacable el concurso de empanadas de carne (MUÑIZ: 10/7/2004, ABC) todo procurando mezclar lo festivo con la cultura, pudiendo efectuar, sobre el mismo tema, tanto una mesa redonda como una actividad al aire libre. Dicho espíritu se recoge en el siguiente fragmento de una crónica acerca del festival:

“Porque una de las cosas que distingue claramente a la Semana Negra de los festivales literarios al uso es su carácter festivo. Desde que el primer viernes de julio llega a la ciudad el Tren Negro, que trae desde Madrid a los escritores invitados, el recinto de la Semana se convierte en uno de los lugares favoritos de gijoneses y turistas para pasar las tardes e incluso las noches. Porque allí se mezclan y conviven de una forma insólita los coloquios con las actuaciones de artistas callejeros, los puestos de las librerías con los mercadillos, las exposiciones con las atracciones de feria, las iniciativas solidarias con los conciertos [...]” (MUÑIZ: 1/7/2007, ABC).

Una vez expuesto el interés multicultural y diverso, toca ahondar en el espíritu internacional, ya mencionado al principio del apartado. El festival catalán de BCNegra se presenta como el mejor ejemplo de la asistencia extranjera a un evento de estas dimensiones. Los suecos Henning Mankell (creador de la saga del detective Wallander) y el matrimonio Maj Sjwall-Per Wahlöö; el británico Peter James (EP: 18/1/2007, ABC) junto con David Peace, Jake Arnott y Anne Perry (MORA: 22/1/2012, *El País*); el argelino Yasmina Khadra, el ruso Serguei Lukianenko, la holandesa Saskia Noort, el siciliano Ger Palazzoto (EP: 18/1/2007, ABC), al que sumamos otros italianos como Maurizio di Giovanni y Marco Malvaldi (MORA: 22/1/2012, *El País*); la *Kriminalroman* (novela negra alemana) representada por Zoran Drvenkar (croata), Volker Kutscher (alemán) y Rosa Ribas (española) (MORÁN: 28/1/2011, ABC), así como las alemanas Nele Neuhaus (MORÁN: 4/2/2013, ABC) y Andrea Maria Schenkel (DE LA FUENTE: 1/4/2008, ABC); los griegos Kostas Vaxevanis y Petros Márkaris; Anne Holt (MORÁN: 4/2/2013, ABC), Jussi Adler-Olsen, Børge Helstrom y Anders Rosslund, Inger Wolf, Karin Slaughter y Gunnar Stalaasen (MORA: 22/1/2012, *El País*) como representantes de la novela negra nórdica; Ivika Djikic y la variante croata (MORÁN: 22/1/2013, ABC); el estadounidense Jeffrey Deaver (MORA: 22/1/2012, *El País*), el finlandés Autti Tuomainen (MORÁN: 4/2/2013, ABC); y los autores de habla hispana Alicia Giménez Bartlett, Lorenzo Silva, Juan Madrid, Carlos Zanón y Javier Cercas (MORÁN: 4/2/2013, ABC), junto con los de lengua catalana Andreu Martín, Toni Hill, Teresa Solana, Xavier Moret, Sebastià Benassar, Agustí Vehí, Carles Casajuana, Jordi de Manuel y Pau Vidal (MORA: 22/1/2012, *El País*), entre otros.

Al elenco se incorporan dos matices más, siendo el primero las actividades en las que participan, ya sea por medio de conferencias, entrevistas, debates, proyecciones u otros tantos medios, balanceándose siempre entre el interés cultural y el carácter lúdico. En la edición de 2012, se registran diez días en los cuales hubo

más de treinta actividades, colaborando treinta y seis editoriales y con la participación de más de sesenta autores (MORA: 22/1/2012, *El País*). Al año siguiente se registran sesenta actividades, el doble, cifra por la cual Caramasa declaró “este año estoy especialmente contento porque es la edición más ciudadana” (MORÁN: 4/2/2013, *ABC*), aludiendo a unos contenidos más asequibles y atractivos a la demanda, y fomentando con esto unas jornadas más participativas, enfocadas a la promoción de unos valores culturales que se promueven a través de la didáctica y el entretenimiento, consiguiendo que el ocio se transforme en un mecanismo para difundir los aspectos esenciales del género. La base de los festivales se centra en los universales de la literatura criminal, así como su desarrollo y recepción, pero esto último ha experimentado un crecimiento inusual, manifestado por la asistencia masiva a dichos eventos y los presupuestos que ahora se manejan. En el caso de BCNegra, en 2008 se datan cuarenta autores provenientes de hasta diez países (EL PAÍS: 4/2/2008), incorporando también el interés multicultural.

La intervención de diferentes culturas da lugar a una perspectiva internacional, que se vincula por unos elementos presentes en todas las civilizaciones, como lo es el crimen. El añadido de otras esferas genera un clima multidisciplinar, dando lugar a una serie de actividades muy perfiladas. Atendiendo a la BCNegra de 2007 (EP: 18/1/2007, *ABC*), se prestó especial atención a la investigación policíaca en relación con el Año de la Ciencia de Barcelona, con el que coincidió el festival, y teniendo como principal representante al escritor sueco Henning Mankell. En el 2008 (EL PAÍS: 4/2/2008), sobresalen la mesa redonda *Negra y mediterránea: Barcelona* contempla el turismo y el papel literario de la ciudad, teniendo también el *Asesinato en el Museo* implicó al Museo de Ciencias Naturales para una exposición sobre la criminología profesional y la investigación científica, y para acabar una conferencia ilustrada sobre la música *blues* y el género negro.

Pasando al 2011 (MORÁN: 28/1/2011, *ABC*), el cuerpo de los *Mossos d'Esquadra*, y más concretamente, el departamento de la Policía Científica impartió un curso sobre retratos robots, implicando técnicas reales de investigación conectadas al género criminal, siguiéndoles dos casos más exóticos: proyecciones cinematográficas para homenajear a Manuel Vázquez Montalbán a través de las obras fílmicas de su Pepe Carvalho, y una serie de menús y cócteles basados en la literatura negra, participando restaurantes y coctelerías. El cine, la televisión y la gastronomía confluyen con la investigación policial en estos festivales, contrastando una vez más lo lúdico con el saber. La implicación de la novela negra con la realidad permite estas asociaciones, como demostró la charla sobre el crimen organizado y la relación de este con el poder político y económico llevada a cabo por el juez Baltasar Garzón y el ex fiscal jefe del TSCJ, José María Mena (MORÁN: 28/1/2011, *ABC*).

Lo multidisciplinar se afianza al encontrar actividades donde se reúnen especialistas de diferentes sectores para debatir sobre un tema, como la mesa redonda sobre las mafias rusas de 2012 (MORÁN: 13/2/2012, *ABC*), donde participaron los periodistas Pablo Muñoz, Cruz Morcillo y Mayka Navarro junto al comisario de los *Mossos d'Esquadra* Josep Trapero y el fiscal José Grinda, todos conociendo del tema por medio de su

vida laboral. El crimen se erige como una constante vinculada a la urbe, por lo que es normal que todas las profesiones puedan asociarse al género, como demuestra el listado de actividades en la edición de 2014: una mesa redonda para hablar de la relación entre el diseño de la ciudad y el índice de criminalidad, en la que participaron arquitectos, geógrafos, urbanistas y policías; un debate entre psicólogos y criminólogos sobre el psicópata (el modelo real y el literario); las series televisivas ambientadas en el género negro, como *Los Soprano* o *The Wire*; proyecciones cinematográficas de las adaptaciones a la obra de los suecos Sjöwall-Wahlöö y de Camilla Läckbert; los crímenes en la red, la relación de estos en la prensa en incluso en el mundo eclesiástico a través de la criminalidad vinculada a El Vaticano; y para acabar, los elementos del géneros expuestos a través de la música, en un concierto de la *Barcelona Big Blues Band & Dani Nel* en la sala Jamboree (GELI: 13/1/2014, *El País*).

Toda opinión y juicio cabe en el género negro, pues se han dado diversos casos de muy distintos profesionales que se aventuran a componer una novela del género por medio de su experiencia. Son los ejemplos Matt Beynon Rees, el llamado “Dashiell Hammett de Palestina”, corresponsal de *Time* en Oriente Próximo y autor de la novela *El maestro de Belén*, o de Anne Holt, antigua ministra de Justicia noruega que publicó *Conspiración en Oslo* (DE LA FUENTE: 1/4/2008, *ABC*). Ambos vinculados a empleos alejados del literato puro, y afrontando esta literatura desde una perspectiva que, por supuesto, toca el tema criminal, pero sin ser la opinión de un policía o un detective privado. El género no obliga a un conocimiento exhaustivo de la criminología, solo, para tener un producto de calidad, una documentación que permita proponer una trama interesante a través de las reglas del género.

Como reconocimiento a la originalidad y maestría en estas bases, así como la labor de investigación sobre la ciudad, sus gentes y el mundo criminal, BCNegra hace entrega de premios tales como el Pepe Carvalho, que ha sido concedido a celebridades del género como Andreu Martín (MORÁN: 28/1/2011, *ABC*), Petros Márkaris (MORÁN: 13/2/2012, *ABC*), Maj Sjöwall (MORÁN: 22/1/2013, *ABC*), entre otros. El griego destacó la labor que cumplía el género al fomentar un pensamiento crítico sobre los males de la sociedad europea, enfocando este juicio a la crisis económica, pero extrapolable a los problemas que han surgido en las distintas urbes en los últimos años. Es el caso que se demostró con la presencia de Kostas Vaxevanis en la edición de 2013.

Kostas Vaxenanis, periodista griego, ha sido perseguido por la ley y tratado del mismo modo que los criminales (GALINDO: 9/2/2013, *El País*), siendo su único crimen haber publicado una lista donde recoge los nombres de los mayores evasores fiscales (MORA: 19/1/2013, *El País*), quienes han presionado para que acabe en prisión. Hasta 2000 defraudadores se citan en dicho documento, y aunque él no sea novelista, su historia buen puede inspirar una de estas obras, permitiendo su caso ver la conexión existente entre periodismo, corrupción y ficción criminal (GALINDO: 1/2/2013, *El País*).

La suma de diversas culturas y disciplinas ha trascendido los grandes eventos, y se manifiesta incluso en iniciativas a menor escala, dejando en un segundo plano el interés original de los festivales (las bases del género) en pos de transmitir el enfoque múltiple que ahora caracteriza a la literatura negra. Independientemente de los presupuestos que se manejen, se ha conseguido producir una serie de festivales y actividades que atienden a una demanda cada vez mayor, teniendo que proyectarse a diversos ámbitos para despertar (y fomentar) el interés por la ficción criminal.

En contraste con BCNegra, y con un capital mucho menor, el ciclo “Ocho días en negro”, organizado por el Patronato Municipal de Cultura de Pozuelo, en Madrid, consiguió una cartelera de actividades igualmente variada (AMADO: 16/1/2005, *ABC*): charlas sobre conferencias acerca del surgimiento y evolución de la novela criminal (de la novela enigma hasta la actualidad negra), proyecciones fílmicas de obras de carácter nacional e internacional, de distintas épocas, talleres sobre el cómic policíaco o *noir*, y conciertos de jazz, música muy vinculada al surgimiento de la novela negra. El cine, el cómic y la música, conectados por la ficción negra, se transforman en un todo con el que acercar la cultura a los jóvenes.

La diversidad ha provocado un incremento masivo de asistencia a estos festivales, lo que ha generado un mayor número de estos, amparados por los diferentes gobiernos, al menos en la mayoría de los casos. El Festival Valencia Negra se vanagloria de sobrevivir en plena crisis y sin “apenas apoyo institucional” (CARRASCO: 13/5/2015, *El Mundo*), habiéndose convertido en un referente para otros festivales, que apuestan más por la actividad ciudadana. El Festival Literaktum, patrocinado por Donostia Kultura (ESNAOLA: 29/4/2014, *El País*), se sitúa en el bando contrario, pues amparado por esta institución ha podido llevar a sus jornadas al novelista Petros Márkaris, quien participó, junto a la periodista Teresa Flaño, en un debate sobre la crisis económica europea, y los problemas que desencadenó.

También puede darse el caso de que estas jornadas las organicen instituciones, con o sin el apoyo gubernamental. Es el caso de “Encuentros sobre la novela negra actual” (EL MUNDO: 10/3/2016), un ciclo de conferencias dispuesto por la Obra Social La Caixa y la Fundación José Manuel Lara, asistiendo al CaixaForum Madrid los escritores Alicia Giménez-Bartlett (Premio Planeta 2015), Víctor del Árbol (Premio Nadal 2016), Lorenzo Silva, Miguel Sáez Carral y, de nuevo, el griego Petros Márkaris. La aportación institucional se presenta en muchas de estas jornadas, y del mismo modo que la librería Negra y Criminal se vincula en la organización de BCNegra, otras tantas se han implicado a estas actividades, como es el caso de la librería Valenciana Cosecha Roja, la cual entregó el premio de novela negra, que posee su mismo nombre, al argentino Fabio Nahuel Lezcano (CARRASCO: 13/5/2015, *El Mundo*) con la obra *Crímenes apropiados*.

Todo esto resume el panorama español con respecto a los festivales literarios, un surgimiento y evolución que muchos otros países han vivido de forma similar, caracterizándose por un enfoque más festivo. En el presente, se registran aproximadamente unos treinta festivales, cifra paupérrima comparada con países

como Francia, que datan el doble (CARRASCO: 13/5/2015, *El Mundo*), distinguiendo la oferta española un claro interés multidisciplinar, una proyección internacional, la perspectiva turística y el carácter festivo.

2.2. Inspiración literaria

“[...] muchos escritores se sintieron atraídos por el Mediterráneo como turistas ocasionales o como residentes enamorados del paisaje, las gentes y la buena vida. El icono que hoy en día puede ser el Caribe lo era el Mediterráneo, centro de pasiones, mitos del turismo [...] Pero el mejor ejemplo de uso de la escenografía mediterránea lo haría Eric Ambler en *La máscara de Dimitrios*, considerada la novela fundacional del *thriller* [...]” (SALAZAR: 22/7/2008)

Con esas palabras, Salazar permite sintetizar las ideas que se desarrollarán aquí, sobre el papel del Mediterráneo en la creación literaria. Alude a emociones subjetivas y personales, como la “atracción”, el “amor”, la “pasión”, todas alejadas de la lógica e impulsadas por el sentimiento, y luego incorpora la idea de icono y de mito, señalando a los tópicos e ideas que todos vinculan a las ya mencionadas costas. Por medio de la propaganda turística, en el imaginario colectivo ya se encuentra una imagen grabada a fuego: la de sus playas, los atardeceres, los bares y restaurantes. Ya hemos hablado de estos elementos, y de la promoción comercial que se realiza para atraer a los turistas.

Salazar comenta la atracción sobre los “turistas ocasionales” y sobre quienes deciden residir de forma perenne, aludiendo a los estímulos que ambos encuentran en la zona. Sin embargo, el espíritu mediterráneo no es tan simple como la idea preconcebida del “paisaje, las gentes y la buena vida”, pudiendo distinguir entre quienes se inspiran en el ideal y los que profundizan en sus rasgos, partiendo ambos de una misma idea básica y superficial, que irán complementando según sus intereses y los de su obra. El Mediterráneo presenta una serie de realidades innegables, pero el trato que se les da en los textos distingue las dos perspectivas que defendemos, igualadas en la cita que encabezaba este apartado.

La diferencia clave se encuentra en el mismo ejemplo que cita Salazar, *La máscara de Dimitrios* (1939), considerada la antecesora de la estética *thriller*, una obra de espías, tramas secretas y viajes por la geografía europea. El hecho de que la trama avance por medio del viaje no es una innovación, pues otros tantos géneros narrativos han explotado dicho recurso, convirtiéndose en una de las máximas universales, repitiéndose en multitud de obras tal y como recoge *El héroe de las mil caras* (1949), de Joseph Campbell, quien demostró que para la evolución del personaje, y la trama, era necesario un evento que motivara el abandono de su entorno inicial, garantía de seguridad, para dirigirse a otras metas. La novela de aventuras, la bizantina, la histórica, la épica, todas convierten el viaje en una excusa para dirigir a sus personajes a distintos entornos que sirvan para el desarrollo de la trama.

El interés de los lectores por estos mecanismos era poder imaginar nuevos mundos por medio de la lectura, pudiendo reconocer culturas similares a las suyas, al mismo tiempo que descubrían nuevas y exóticas urbes. Ganaba así la literatura una faceta muy cercana a la promoción turística, vendiendo paisajes y entornos que condicionaban la opinión y carácter de los personajes pero, y dado a que el viaje seguía siendo una constante, nunca se ahondaba en estos entornos, pasando a la búsqueda de nuevas metas y horizontes. No se producía un estudio exhaustivo de estas civilizaciones, sino más bien una selección de los elementos que el autor requería para contar la historia deseada.

Sobre la importancia de la geografía en la narrativa, el trabajo de Sánchez Zapatero, *La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica* (2014), expone una serie de ideas que ayudan a concretar aún más la función del viaje en estas tramas y la distinción entre el visitante y el nativo. Por supuesto, en la obra de Campbell, que estudia a los grandes héroes de la literatura universal, contempla solo la perspectiva del turista, pues la aventura se vincula al movimiento, al viaje, y aunque puede existir un espacio destinado al descanso del protagonista, la función de este es que disponga de tiempo para prepararse para la próxima travesía. Por ello, se dispone de un espacio limitado para hablar de la sociedad que se visita, y Sánchez Zapatero valora la importancia del modo en que se presentan esas informaciones, los rasgos que distinguen ese lugar de otros. En la siguiente cita, recoge algunos de los factores a considerar:

“Ahora bien, el hecho de que el lugar de origen no conlleve variaciones estructurales en las obras no implica que no puedan existir características dependientes de su contexto lingüístico, cultural o social. La historia, las tradiciones, los valores o la ideología influyen en la escritura [...]” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 13)

Podemos distinguir, entonces, de las novelas que ofrecen descripciones superficiales del medio, de aquellas que consideran la lengua, las gentes y la identidad de dicho pueblo. De nuevo, la cita de Salazar impide aplicar un concepto universal, y Sánchez Zapatero prosigue con dos ideas paralelas: el origen del autor condiciona su literatura, y le expone a una serie de estímulos adscritos al contexto cultural; y a su vez, el escritor interpreta estas ideas para transmitir las por medio de su novela. Considera que validar los orígenes del autor como un criterio con el que clasificar debe atender a las “especificidades temáticas y formales” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 13), y no centrarse solo en la deducción de que, al haberse criado en un entorno, este condiciona la escritura.

La selección de rasgos que se hablaba en los párrafos iniciales se presenta en ambas variantes, la superficial y la profunda, lo cual constituye la idea de Sánchez Zapatero la que distingue entre ambas perspectivas: no puede negarse la existencia de unos valores que identifiquen un espacio geográfico, pero tampoco es posible ignorar el trato que hace la sociedad (y el propio autor) de esos elementos. Castellani (2010),

hablando del caso argelino (2010, p. 17), compara el caso de la ciudad con el resto de urbes mediterráneas, y más concretamente, la inmigración masiva, que ha derivado problemas como un crecimiento caótico de la localidad, problemas en la circulación, corrupción en los organismos gubernamentales, agravamiento en la condición de los pobres y conflictos sangrientos por medio de manifestaciones. Esta misma situación puede apreciarse en otras ciudades mediterráneas, pero Argel dispone de una historia previa y una identidad cultural que redefine la problemática, dotándola de una sensibilidad distinta al caso de Atenas o de París, por ejemplo.

Dicha sensibilidad muchas veces se justifica por la presencia (o ausencia) del mar Mediterráneo, muchas veces referido como un medio de conexión entre las diferentes zonas. En la noticia "Escritores españoles lamentan la falta de una tradición literaria sobre el mar" (GARCÍA: 6/3/1998, *El País*), unas jornadas permitieron debatir sobre la influencia de este recurso en la literatura, surgiendo opiniones contradictorias. Rafael Conte consideraba que "la novela española es de secano", ejemplificando con una breve comparación: "Aquí no ha habido sagas como las nórdicas, ni Beowulfos, ni naves de los locos; seguimos sin *La tempestad*, de Shakespeare, sin *Os Luisiadas*, ni la *Ora marítima pessoana* [...] *Don Quijote*, *Don Juan* y *La Celestina* son productos de secano, más telúricos que fantásticos, por mucho que sueñen con la trascendencia". En respuesta, Luis Miguel Enciso se opuso con "un alud de libros, trabajos y escritos de naturaleza varia en el que el mar ha sido el alma central en nuestra literatura", refiriéndose a escritores de la periferia que sí pudieron acceder al mar.

Se establece una oposición, por tanto, entre la ciudad céntrica y la costera, un debate que ya se ha tratado en estas reflexiones, pero lo interesante no es repetir ideas ya trabajadas, sino dirigir este mismo pensamiento a otros casos. En esas mismas jornadas, el Premio Planeta Juan Manuel de Prada aprovechó dos obras para transmitir su idea del mar como fuente de inspiración. *El marinero*, de Fernando Pessoa, y *Las ruinas circulares*, de Borges, le sirvieron para tratar "el mar como una inagotable fuente de sueños y de inspiración para la imaginación que nos permite crear vidas que no hemos vivido". El mismo debate de España puede dirigirse a países tan próximos como Portugal, y vinculando esto con las ideas de Salazar y Sánchez Zapatero, el mar se vuelve un ideario común con el que inspirar la narrativa.

Prosiguiendo con el concepto, Chirbes lo resume en unas pocas líneas, comentando la opinión que Venecia despertó en diversos autores que la visitaron (CHIRBES: 2008, "El naufragio interior", I, p. 39): Dickens no podía evitar llorar al contemplarla; Capote dijo que se le hacía empalagosa; Longfellow la consideró un cisne blanco; Proust dijo que era un sueño; Mann, la muerte. La ciudad no dejó indiferente a nadie, despertando en todos sus visitantes una opinión única. Venecia, como cualquier urbe mediterránea, transmite ese "algo", esa emoción que conmueve el espíritu e inspira a las artes. La evolución de los festivales literarios reiteran dicho espíritu, conectando la producción artística con la geografía, y para proporcionar un ejemplo de esto, las actividades de BCNegra 2016 (GALINDO: 15/1/2016, *El País*), con eventos tales como "Barcelona, capital

catalana y europea del crimen (literario, naturalmente)”, donde se habló de la diversidad de propuestas narrativas existentes en Barcelona por su variedad de escenarios, urbanos y rurales. “Cataluña, un país lleno de crímenes literarios” fue otro evento que defendía las mismas ideas, la relación de la geografía con la ficción, conectándose con “Venecia, ciudad o decorado”, que reitera los mismos conceptos pero dirigiéndolos a la ciudad italiana, declarando “como ocurre en ocasiones en algunas zonas de Barcelona, ocultan la auténtica vida de una ciudad que vive y palpita al ritmo de sus habitantes”.

Volviendo a Salazar (SALAZAR: 22/7/2008), encuentra que en la llamada novela negra mediterránea se repite un mismo tópico, aprovecha la geografía para presentar un microcosmos, un escenario que trata los temas a escala, adaptándolos a pequeñas comunidades. Habla acerca de los barrios, pequeñas pinceladas que, en conjunto, componen la sociedad a retratar, y el modo en que estos “son barrios que podrían estar en el Mediterráneo, y con poco maquillaje, en cualquier lugar del mundo”, encuentra una base, histórica y geográfica, común para estos países, pero que conservan elementos que las distinguen, llegando él a mencionar la Vigàta de Camilleri, la Barcelona de Vázquez Montalbán y García Ledesma, la Atenas de Markáris y la Jerusalén de Batya Gur. Todos parten de una misma base, y repiten los mismos temas: el crimen, la crisis, la diferencia de clases o la inmigración, pero incorporando detalles que permiten distinguir una ciudad de otra, pese a tener esa misma sensibilidad que comentábamos.

El marco no solo apunta al plano físico, sino también al temporal. La ficción criminal se elaboran a partir de una sociedad y una época concretos; presentan los métodos de investigación vigentes en dicho contexto, y proporcionan a la ciudad un carácter aún más único, reforzando aquello que la define. Galán Herrera explica en *El canon de la novela negra y policíaca* (2008) la elección de Vázquez Montalbán para el marco de su saga de Pepe Carvalho. Tras la posguerra y el régimen franquista, la ciudad condicionó su desarrollo a una serie de medidas que impusieron unos modos de vida muy distintos a los actuales. Los argumentos que proporciona son los siguientes:

“¿Por qué la Barcelona de los setenta y no otra ciudad? Parece que la respuesta nos la da el propio autor al ser la ciudad que mejor conoce y en la cual puede sumergir a un personaje sin que este se sienta incómodo [...] Barcelona es mucho más abierta, menos centralista y más cosmopolita [...] No hay que olvidar que Barcelona será la puerta de entrada de la novela hispanoamericana y de las novedades europeas.” (GALÁN HERRERA: 2008, p. 72)

De un modo semejante al caso español, Altares compuso un artículo para *El País*, “Los Ángeles, capital de la novela negra”, en el que para explicar la obra de James Ellroy hizo un estudio sobre el papel de la ciudad norteamericana en la realización de su “Cuarteto de Los Ángeles”, saga compuesta por cuatro novelas (*El gran desierto*, *L.A. Confidencial* y *Jazz Blanco* son las otras tres), así como *Mis rincones oscuros*, relato motivado por el asesinato de su madre. La noticia incluye un juicio de Woody Allen sobre Los Ángeles, el

cual afirma que su "única aportación de la cultura occidental es poder girar a la derecha con el semáforo en rojo", desmiente cualquier carácter cultural vinculado a la urbe. No puede negar, por más cínica que sea su opinión, que las dimensiones sean más similares a las de un país que una ciudad, que incluya Hollywood y por tanto, a una importante población de artistas de todo tipo, siendo la ciudad que sirvió para inspirar la obra de Raymond Chandler, uno de los padres de la novela negra *hard boiled*.

Los Ángeles se presenta como una ciudad reconocida por sus ganadores, pero plagada de perdedores, vinculados a una cultura urbana que da lugar a un paisaje muy concreto: casas de madera con vistas al Pacífico, bares y restaurantes donde perderse por la noche, carreteras interminables que llegan a todo y a ninguna parte. La noticia incluye una cita de Michael Connelly, sacada de otra entrevista realizada por *El País*, en la que expone, a su juicio, la importancia de la ciudad en el desarrollo de la literatura estadounidense. Se repite la idea comentada sobre la base de la sociedad, común en todas las civilizaciones, y el empleo de la novela como un microcosmos en el que tratar los problemas en unos límites más concretos. La cita es la siguiente:

"L.A. juega un papel muy importante en la literatura americana porque ha estado siempre en el primer plano de los cambios sociales en Estados Unidos [...] Creo que Los Ángeles es la urbe más interesante de mi país porque es una ciudad de destinos, de las últimas oportunidades, es una ciudad en la que todo puede ocurrir. Tienes la impresión de que cualquier cambio social que se produzca en los próximos años empezará allí." (ALTARES: 2/7/2013, *El País*)

El empleo de la urbe como inspiración para comentar los problemas de la sociedad no es exclusivo de la tradición mediterránea, pues sus antecesores estadounidenses tenían esos mismos intereses. A este uso de la literatura se le suma la novela negra nórdica, convirtiéndose, por tanto, en un interés global vinculado al género, independientemente del país o la escuela de la que partamos. En la noticia "La novela negra europea tiende puentes entre el cálido Mediterráneo y el frío Norte" (MORA: 21/1/2005, *El País*), y como informa el título, pese a las diferencias geográficas existen coincidencias en las narrativas.

La principal distinción apunta a la presencia de la gastronomía por parte de los mediterráneos, obviando las similitudes en pos de aquello que los diferencia. No significa que los nórdicos omitan esas partes (sus protagonistas pueden visitar bares, consumen cerveza y bocadillos, pero no se dan las grandes descripciones culinarias de sus vecinos sureños), sino que se decantan por otros intereses. El nivel de vida es más elevado, la crisis no supone un problema, por lo que los crímenes emergen de otros males. Dhal, autor de novela negra, habla de los problemas personales que generan depresión, infelicidad, pobreza y sufrimiento. Atribuye la mayor renovación al matrimonio Sjöwall-Wahlöö, quienes ambientaron las tramas criminales a partir de personajes con un fuerte realismo, oponiéndose a lo idílico que pretendía promocionarse.

Esta misma idea de promoción apunta al concepto del que partíamos, sobre la imagen superficial de una ciudad y la selección de elementos según los intereses que la trama exija. El esbozo de Los Ángeles y el interés realista de los nórdicos suponen diferentes grados de esta precisión, estando al otro extremo la ciudad desdibujada, amena e insulsa de las primeras novelas del género, siendo tramas donde la localización no importa, pudiendo trasladar la acción a cualquier otra urbe. La inspiración literaria concreta esa idea vaga de “ciudad”, caracterizando el entorno por medio del marco geográfico e histórico, dando lugar a una localización determinada y única. *Todo esto te daré*, de Dolores Redondo, novela ganadora del Premio Planeta de 2016, propone una trama que solo podría darse en la Ribeira Sacra gallega, como ella misma afirma:

“[...] La elección del escenario nunca es casual en mis novelas, no son lugares de postal, porque la belleza, para mí, puede proceder de la rudeza, del esfuerzo y el trabajo”.

Son esos lugares en los que, dice Redondo, te planteas "por qué llegaron a asentarse allí los humanos, un sitio en el que se asentaron los romanos hace 2000 años para hacer vino, y posteriormente los monjes, que llegaron para fundar conventos y lugares de retiro". La Ribeira Sacra, añade la autora, reunía una serie de condiciones en las que se sentía cómoda como la climatología". (EL DIARIO: 16/10/2016)

Los terrenos que permiten el asentamiento humano, como dice, se remontan a las primeras civilizaciones, las cuales buscaban lo mismo que las actuales poblaciones, entendiendo que los romanos y los monjes gallegos eligieran las mismas zonas para sus viveros, apoyados por el clima. Este paisaje cumple la misma función que las playas, los campos y las ciudades, pero la autora se centra en el trabajo que se esconde detrás de ese primer vistazo. Chirbes describe en *Mediterráneos* muchas veces el trabajo en los puertos, pero para enlazar con Redondo, nos quedamos con su frase “Pescadores. Navegantes. Ahora, sobre todo, turistas” (CHIRBES: 2008, “Fragmentos de la Edad de Oro”, I, p. 9), en la que se antepone los visitantes (y sus intereses) a esa industria que motiva a la ciudad.

La sociedad moderna, que impulsa la economía turista para atraer el capital, se impone ahora como la imagen promocional que prevalece como icono universal. Sánchez Zapatero habla sobre el papel de la gastronomía como un modo de romper dicho tópico, incluyendo, como Redondo indicaba antes, una serie de labores, productos e ideas que permiten identificar la sociedad mediterránea de cualquier otra, por medio de lo que él llama los “elementos costumbristas”, aquellos que son “fácilmente reconocibles como estereotipos de la cultura mediterránea” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 22). Comentando esta idea, él contrasta esa narrativa con el modelo anglosajón, centrado en la investigación y los procesos policiales, favoreciendo el suspense (o *thriller*), en detrimento del “retrato social o a la voluntad crítica” (SÁNCHEZ

ZAPATERO: 2014, p. 22), lo cual produce que el lector solo sepa del marco las informaciones básicas, atendiendo el escritor al crimen y su resolución.

Sánchez Zapatero defiende la novela negra mediterránea, aludiendo a la suma del componente hedonista, la gastronomía y la cocina, con la marcada denuncia social y comentario político. De la “presencia constante de la gastronomía” tenemos pruebas por las declaraciones de varios autores, quedándonos con la de Márkaris (MORA: 21/1/2005, *El País*), quien asienta las bases del género en el español Manuel Vázquez Montalbán y el francés Jean-Claude Izzo, destacando del primero la llegada de la democracia al país, y la opinión que despertó en las distintas clases, y del segundo ese espíritu *gourmet* que derivaba a una amplia lista de recetas e ingredientes autóctonos y únicos. Ambos autores (y el resto de escritores adscritos a esta tradición) incorporan a estos dos filones la trama criminal, dando como resultado un retrato de la sociedad donde es posible reconocer un espacio y tiempo concretos.

No referimos a menciones marginales e indirectas, pues poder deducir la época a partir de la época del escritor o de los métodos de investigación empleados informa que no interesa el marco, del mismo modo que la aparición de un bocadillo no da pie a considerar que la gastronomía cobra importancia en la trama. La ficción criminal nace del interés por las tensiones sociales y los procedimientos para salvaguardar el orden, y a este pueden sumársele diferentes disciplinas, como el ya comentado marco, la psicología, la industria, y un amplio listado, defendido por la idea de que “todo cabe en la novela negra”. El componente realista intrínseco al género ayuda a la defensa del concepto, siendo reflejo de las vivencias presentes en las ciudades.

Una declaración de Ledesma sobre Barcelona (DANIELE: 21/9/2009, *Thriller Magazine*), determinaba que era "dunque un luogo spietato e sentimentale, tenero e osceno, squisito e orribile. Come tutti i luoghi storici, insomma" (DANIELE: 21/9/2009, *Thriller Magazine*), dotando del mismo carácter a todas las urbes, una dualidad entre lo idílico y lo criminal, entre sus aspectos positivos y negativos. El novelista permite afianzar un modelo de ciudad omnipresente en toda la ficción criminal, pues los delitos se dan en todas las localidades. Pero esta Barcelona que describe no es la de Manuel Vázquez Montalbán, que retratábamos antes, y que se localizaba en la época de los setenta, con la llegada de la democracia. La idea de “ciudad” se ve cumplimentada por la opción del marco, distinguiéndola de otras producciones.

El interés por esa distinción produce un estudio de la sociedad, del lugar y de la época, relacionando los sucesos con la opinión de la ciudadanía. Volviendo a Castellani, en su trabajo se encuentra un comentario muy interesante, ya que pese a dirigirse a una sociedad concreta, la argelina, podemos apuntar a cualquier otra, y la idea seguirá siendo válida. Comenta sobre el papel de la ciudad en las tramas ficticias, y que la mención de algunos elementos de estas localidades no basta para transmitir su identidad, y que es necesario dar voz a las personas, informar sobre esa sensibilidad que nace de las vivencias colectivas, del

clima y de la disposición del medio. La cita es la siguiente: “[...] Hablar de una ciudad en esas novelas no solamente es hablar de lugares (calles, plazas, edificios, jardines) y nombrarlos, sino referirse a lo que sugieren a los seres humanos que viven en ella y cuentan la historia. Hay una cartografía urbana y novelesca [...]” (CASTELLANI: 2013, p. 162).

Atendiendo al caso de Argelia, comenta su etapa colonial, su integración en Europa, el dominio e influencia parisino, y las diferencias sociales entre las clases pudientes y los barrios más humildes. Del mismo modo que la sensibilidad argelina nace de todos estos eventos, Redondo apuntaba a los orígenes romanos de los viveros presentes en *Todo esto te daré*, y de la evolución de estos hasta la actual urbe gallega en la que ella ambienta su trama. Es muy distinto a la sociedad arquetípica donde se suceden los crímenes en las primeras novelas enigmas, donde el marco se desdibuja pudiendo transpolar esa trama a cualquier otro entorno.

A modo de conclusión, la inspiración literaria manifiesta una clara relación con el entorno del autor, pero en el género criminal se presenta en forma de grados. Partiendo de una base estructural simple, un crimen y su investigación, se puede complementar el modelo con otras informaciones. En el caso de la novela negra, la acción se centraba en los problemas de la sociedad en crisis, vislumbrando un tiempo y localización concretos. El interés del autor por dar a conocer el marco es lo que caracteriza las novelas de este estudio, transmitiendo una identidad y una cultura por medio de sus personajes, sus tramas y los temas que desarrollan. Claramente se muestra un compromiso más obvio con la realidad y la sociedad de las que nacen estas historias, y por ello, el estilo de vida mediterráneo y la tradición realista son los próximos objetos de estudio en esta sección, completando la idea aquí defendida: la inspiración literaria nace de las circunstancias del autor.

2.2.1. Estilo de vida

Gran parte de lo que un autor escribe nace directamente de sus vivencias. Ya sea por medio de la fantasía o de un realismo exagerado, su estilo de narrativa, su ideología y percepción vital quedan determinados por lo que él mismo ha experimentado. La deformación profesional determina los modos de escritura, de igual manera que la infancia del escritor, como muestra Rafael Chirbes (2008) al comparar los paisajes de su niñez con sus diferentes viajes por el Mediterráneo. Lo cotidiano, el día a día, asientan las bases de su escritura, asentando las bases de su sensibilidad, y su patria se convierte en la primera unidad con la que cuantificar sus ideas. La localidad supone un escenario concreto del que partir, pasando a otras ciudades, a la nación, a países enteros, continentes o al mundo, según los deseos de su obra. Independientemente de esto, sus orígenes siempre conformarán el germen de su pensamiento y proceder.

La vida mediterránea ya se ha comentado en apartados anteriores, explicándose la evolución e importancia del turismo en su cultura, la relación de la gastronomía con su identidad, y la diferencia entre el patrimonio y la esencia. Recapitulando las ideas de dicho apartado, el sector turismo ha transformado a las urbes costeras de sociedades rurales a un producto de venta, una imagen con la que vender los negocios y mercancías nacidos del tercer sector económico. Los habitantes conocen la antigua ciudad y la nueva, por los valores transmitidos gracias a las generaciones anteriores, y por ello conservan sus modos de vida y pensamiento, adaptados a los nuevos tiempos y la nueva sociedad. Manteniendo su identidad, lo mediterráneo ha sobrevivido al modelo neoliberal y la migración masiva, conservando sus modos pese a la superposición de otros.

De esta experiencia se conforman los tópicos mediterráneos, omnipresentes en estas localidades costeras al haber pasado por las mismas experiencias (a nivel histórico, social y económico). Los tópicos y los arquetipos se basan precisamente en estos procesos, y no solo son visibles por parte de los habitantes y los turistas, sino también en la literatura. Durante las jornadas “Los narradores y el mar”, celebradas en Lisboa en 1988 (GARCÍA: 6/3/1998, *El País*) se reunieron cincuenta escritores y académicos para hablar, precisamente, de la influencia mediterránea en sus vidas y obras, comentando la “fascinación y el misterio” que ejercen los mares en nuestro desarrollo. Destacamos las opiniones de Esther Tusquets y Manuel Vázquez Montalbán, escritores catalanes, quienes diferenciaron el mediterráneo típico, “lúdico, sarcástico y sensual”, frente a la variante atlántica, que acusan de “melancólicos y con un sentido del humor mucho más irónico”.

Es en la publicación *Globalización y desnacionalización en la novela portuguesa actual* se reitera el “conflicto identitario” (FERNÁNDEZ GARCÍA: 2014, p. 9), el nuevo modo de plantear la literatura según la perspectiva personal. Distingue entre dos vertientes principales en la que llama “narrativa de corte postnacional”: el pensamiento “colectivo de alcance global”, y la “identidad individual” que busca prevalecer en la sociedad “hipercapitalista y multicultural” (FERNÁNDEZ GARCÍA: 2014, *ibidem*). La idea que se recoge es una ya repetida en apartados anteriores, y que prevalece entre la literatura negra, centrada en los problemas universales de la ciudad moderna, y la mediterránea, preocupada en ciudades concretas. De la disputa entre el colectivo y la individualidad ha surgido el término “glocal”, que aúna ambas visiones del mundo.

Regresando a la temática mediterránea, los artículos de Chirbes (2008), presentes en otros apartados, sirven para mostrar esos universales que definen a la sociedad costera, describiendo la escena más típica de estos lugares: el puerto. Solo por concretar dos imágenes retratadas en su obra a partir de este tropo, la primera la “cita que había concertado con unos amigos para comer”, en la que comenta de un modo sensual lo que le despiertan los diferentes platos, mientras comenta “la levedad del sol de atardecer en el momento de los postres, el perfil de las montañas, los reflejos del agua y la luz agudizándose en el puerto”

(CHIRBES: 2008, “El tamaño de las cosas”, IV, p. 52), adaptando la visión hedonista del visitante que goza de estos paisajes y manjares, ligado todo por la idea del Mediterráneo. La segunda, por el contrario, apunta más al sentimiento del ciudadano, a quien conoce la verdadera ciudad, y lo idílico del paisaje anterior se centra ahora en el duro trabajo de los pescadores:

“[...] una barca de pescadores cabeceó tozuda sobre las aguas durante un buen rato antes de llegar a puerto, como si quisiera demostrarle al viajero la verdad de esa vida difícil del Mediterráneo, y, sin embargo, era dulzura, o quizá sólo melancolía, el sentimiento que había invadido al viajero en su recorrido por la isla.” (CHIRBES: 2008, “Fragmentos de la Edad de Oro”, I, pp. 9-10)

Se hace curioso que emplee el término “melancolía”, que en la cita anterior se adscribía a un sentimiento evocado por el Atlántico. Generalizar las emociones humanas no supone un problema, pues todas estas surgen en las sociedades como producto de la vida cotidiana, por lo que no podemos excluir o reservar un pensamiento a una única ciudad o zona. Sí es cierto, que siempre existirán unos tópicos más asentados en la mentalidad colectiva, y que estos se refuerzan por la difusión que se hace para fomentar el turismo, ensalzando los valores más positivos de la sociedad.

En una de las entradas del blog escrito por Salazar, este alude al modo en que “muchos escritores se sintieron atraídos por el Mediterráneo como turistas ocasionales o como residentes enamorados del paisaje, las gentes y la buena vida” (SALAZAR: 22/7/2008), líneas que declaran las ideas presentadas en los párrafos anteriores. La diferencia entre las perspectiva del visitante y del habitante se contempla en el interés por la esencia mediterránea, pues mientras uno se contenta con la imagen superficial, es el otro quien profundiza en lo que se identifica y entiende como “mediterráneo”.

La entrada de Salazar incluye una mención a *La máscara de Dimitrios*, novela de Eric Ambler, la cual presenta una trama de espías que aprovecha para retratar diversas ciudades europeas (similar a la clásica novela de viajes), y que muchos consideran (incluido el propio Salazar) la precursora del *thriller*, la literatura de suspense. Pero lo verdaderamente interesante es el juicio que Salazar realiza sobre esta novela, admirando el “uso de la escenografía mediterránea”, la presencia de escenarios que pueden ser identificados por el lector como paisajes que reflejan esa esencia única.

Reuniendo tópicos y emplazamientos reales, un escritor puede transmitir la identidad de una sociedad muy concreta. Para producir este efecto se incorporan varios elementos que faciliten la inmersión, y que no dependa únicamente de la descripción del entorno físico. La incorporación de lo histórico o de manifestaciones culturales ayudan a este propósito, como demostraron varios autores los cuales siguieron la idea de Vázquez Montalbán (OBIOLES: 22/1/2005, *El País*): el griego Márkaris habló del modo en que aprendió, gracias al catalán, a “mirar la ciudad”, usando el cinismo y el sarcasmo como el medio con el que

los ciudadanos sobrevivieron al régimen de la dictadura franquista, y por tanto añadiendo el tema político, idea que reitera Francisco González Ledesma, quien habla del logro de Barcelona, que "consiguió conservar el alma a pesar de 40 años de silencio", es decir, mantener su identidad pese a la represión ideológica. Donna León, por otra parte, se centra en la escena donde el investigador de Montalbán efectúa una quema selectiva de libros, momento que el autor aprovecha para valorar la literatura y la opinión que le genera el panorama cultural de los últimos años.

Las ideas de Manuel Vázquez Montalbán se transmiten por otros medios. Como reconocimiento a su obra, pasó a servir de nombre a una plaza en El Raval barcelonés (MORA: 24/1/2009, *El País*), entre la calle de Sant Rafael y la Rambla. Dicho acto se llevó a cabo durante el festival BCNegra, la cual ha recogido muchas charlas, conferencias, exposiciones y debates sobre el creador del detective Pepe Carvalho. La realizada por el comisario Capell (GELI: 4/2/2014, *El País*), acerca de los elementos urbanos de las calles barcelonesas y su papel en la labor cotidiana de la policía, interesa por la conexión que hace de estas dificultades con los recursos disponibles para el género negro-criminal. Siendo el medio por el que se desplazan los agentes de la ley y los criminales, es normal que se convierta en la inspiración básica de la que parten todas las variantes de esta literatura, constituyendo los universales que asientan la base, los tópicos.

Por esto, y dado que los crímenes emergen en las urbes, donde se manifiestan los conflictos generados por las tensiones de los diferentes grupos, el tema social se asienta como parte fundamental, aunque es cierto que en las primeras generaciones se atendía más al método y a la investigación. La incorporación del entorno, y la apología que Montalbán (y quienes le dieron la razón) a esta idea permite identificar qué sociedad se refleja, alejándose de la idea "genérica" para asentarse sobre un caso reconocible. Para exponer rápidamente esta situación, las tres novelas de Alejandro Pedregosa desarrollan sus tramas por medio de tres eventos adscritos a la cultura e historia de las ciudades seleccionadas: la fiesta de los Sanfermines de Pamplona, el peregrinaje del Camino de Santiago hacia Galicia, y la acampada de manifestantes del 15M en Madrid (MARTÍNEZ BUESO: 2013, *Madreselva*), acontecimientos que solo son posibles en un determinado contexto social e histórico.

Habla del "método galdosiano", de crear un micromundo del que hablar sobre la sociedad global, los problemas presentes en todas las comunidades. La incorporación de la propia cultura a la ciudad genérica del género criminal es parte del tema de esta tesis, y para conectar este concepto a este apartado, recurrimos a la declaración del novelista Toni Hill (LANGA: 30/8/2012, *Diario Información*), quien habla de la "llamada novela negra mediterránea" (destacamos el entrecomillado en el original), listando a autores que han desarrollado un estilo similar al catalán: Andrea Camilleri, Jean-Claude Izzo y Carmen Riera, añadiendo los personajes que protagonizan cada una de las sagas (el comisario Salvo Montalbano, el expolicía Fabio Montale y la subinspectora Manuela Vázquez, respectivamente).

Él mismo ha diseñado un investigador que pueda adentrarse en esta sociedad, Héctor Salgado, miembro de los *Mossos d' Squadra* (cuerpo policial de Cataluña). Con cuarenta y tres años, y de origen argentino, aprovecha sus raíces para comentar sobre Barcelona desde la perspectiva del extranjero, del turista, pero incorporando los veinte años de vivencia en la ciudad. A la perspectiva individual, su carácter y opinión, se le suman los acontecimientos que surgen en el colectivo, que se presenta con doble identidad: por una parte, la ciudad arquetípica, lo que define a una sociedad, y por la otra se focaliza la trama en torno a una comunidad concreta. La cotidianidad es lo que enlaza todos estos elementos, insertados en ese día a día.

Por medio del “mito mediterráneo”, compuesto por su imaginario e iconografía, transmite una serie de rasgos que se comparten en todas las localidades que componen la costa mediterránea, y que se van reinterpretando, ganando un carácter más único, a medida que se profundiza en estos. Salazar menciona una serie de estos tópicos al hablar de la obra de Highsmith, la saga Ripley, donde hace uso de estos elementos para ambientar la trama. Son los siguientes: “lugar de placeres, exotismo para gentes del norte, sol, alegría de vivir. Un entorno ideal para que los viajeros adinerados, protagonistas de sus novelas, dieran rienda suelta a su depravación: culpa, mentira y crimen” (SALAZAR: 22/7/2008). Este espíritu se contrapone al de otras vertientes del género, que como en sus orígenes apuestan más por la investigación o el suspense, y como ejemplos de estos casos, tenemos el *domestic noir*, centrado en la víctima y la atmósfera de misterio, y las series televisivas policíacas y de investigación, las cuales desarrollan el proceso deductivo.

Muchas de estas escenas típicas se recogen en el *Mediterráneos* de Chirbes (2008), pudiendo transponer las características del paisaje valenciano a cualquier puerto de la ribera: “Esa zona, agitado corazón democrático de Valencia, reunía apretadamente a todas las clases sociales de la ciudad” (CHIRBES: 2008, “Añoranza de alguna parte”, p. 16), líneas tras las cuales comienza a hablar de los turistas, las tiendas, los carteristas y hasta mendigos, quienes conforman la “aglomeración humana” que quiere describir. Paisaje presente en cualquier otro puerto mediterráneo, y prueba de ello es que al citar a Alejandría, cita “la constancia del aire y del agua y de la luz mediterráneas” (CHIRBES: 2008, “Arqueología del humo”, I, p. 42), elementos omnipresentes en esta geografía.

Pasando de lo general a casos específicos, la noticia tratada por Javier García, “Varios escritores españoles evocan en Lisboa la fascinación, el misterio y la sensualidad del mar” (EL PAÍS: 6/3/1998), que recoge varios testimonios sobre la idea del mar, compiladas en la Expo-98 de Lisboa. Esther Tusquets habla sobre sus padres, él siendo un conservador que trataba el mar como un elemento inmoral, y su madre, más liberal, decía que “sólo los memos iban al campo y a la montaña”, opinión general de la alta burguesía (a la que ellos pertenecían), que no compartió la escritora, la cual quiso ahondar en el espíritu mediterráneo, concluyendo “Existe un modo de ser mediterráneo; somos más lúdicos, más abiertos, más espontáneos; somos sensuales, mientras los atlánticos, los nórdicos, los portugueses, son más melancólicos”, volviendo a esa oposición marítima enunciada en los primeros párrafos.

En el mismo artículo, Soledad Puértolas, “escritora de secano”, alude a la curiosidad que despierta el Mediterráneo, “desordenado, caótico y promiscuo”, un símbolo vitalista en el que la pasividad y el orden se rompe por un movimiento constante, donde los habitantes se han mimetizado a la continua llegada de visitantes, mientras que las aguas de Cantabria se le hacen más sosegadas, transmisoras de una paz meramente espiritual. Ana María Matute no buscó símiles, iniciando con que “se siente parte del mar”, hablaba de la influencia de este, tanto en lo maravilloso como en lo horrible, distanciándose del idealismo presente en muchas opiniones, donde se presenta el Mediterráneo como un lugar utópico.

Otros escritores restaron importancia al mar, como Rosa Montero, que desmentía la validez del imaginario costero, aludiendo que cada uno escribe como piensa y siente la vida, prevaleciendo la subjetividad sobre los conceptos universales. Daniel Múgica también ataca este pensamiento, anteponiendo la vida a la literatura, la experiencia frente al imaginario, pese a que leyó un texto donde se describía al mar como una figura femenina, símbolo adscrito al ideal marítimo. Argumentando a estas declaraciones, la etiqueta “mediterránea” aúna varios elementos, sí, pero esto no impide la interpretación de sus paisajes y valores a través de la opinión personal, por lo que la generalidad solo se presenta cuando se exponen rasgos superficiales de la sociedad costera. Y pese a esto, hay un conjunto de circunstancias innegables que aproximan la idea de “vida y experiencia” al Mediterráneo, pues la historia y cultura se asientan como parte del autor, condicionando su infancia a unos modos y perspectivas que confluyen hacia su escritura.

Indaga en esta noción y su trascendencia Gianni Ferracuti en su publicación *Il “giallo mediterraneo” come modello narrativo* (2013), estudio sobre la repercusión de la identidad cultural (vinculada al mar) en el desarrollo de la novela negra. Entre las páginas cuarenta y ocho y cuarenta y nueve apunta al mismo conflicto que se presentaba en el párrafo anterior, pero le encuentra rápidamente una respuesta. Focalizando su atención en la narrativa, distingue entre “il tempo narrativo” con “il tempo storico”, siendo el primero el desarrollo de la trama que plantea la novela, y el segundo la contextualización por medio de una época y una sociedad concretas. Alude a la memoria, la nostalgia que conecta ambos tiempos, estableciendo una continuidad que, además de coherencia, permite contar dos historias de forma simultánea: la trama criminal del investigador, el asesino y la víctima, y la historia de la ciudad donde transcurre la acción.

De esta “esperienza di un mondo”, habla de las décadas de los ochenta y los noventa, aquellas en que los regímenes autoritarios surgidos de la Segunda Guerra Mundial comenzaban a caer o a imponer políticas más permisivas, sobreponiéndose a los traumas de la posguerra. El neoliberalismo, la teoría económica que han adoptado la mayoría de los gobiernos actuales, se proyecta hacia la globalización, al establecimiento de una sociedad homogénea e igualitaria, que amenaza con borrar la identidad nacional. Sobre esto comenta “il ricordo di ritmi e qualità della vita che sembrano perduti dinanzi all’omologazione prodotta da una

globalizzazione gestita dalle multinazionali, attente solo a trasformare il mondo in un unico mercato” (FERRACUTI: 2013, p. 48), una urbe como producto de un mercado, multicultural, pero renegando de su propia cultura.

Esta nace, según Ferracuti, de la memoria del lugar, las personas y las vivencias, trayendo de nuevo el factor de la experiencia, y de la intersección de estos elementos surge la cultura material, los testimonios físicos que han perdurado en la historia: calles, edificios, libros, obras artísticas, jerga, trabajos, vestimentas, y la lista sigue con todo aquello que, de un vistazo, podemos relacionar con una sociedad concreta. “La cultura materiale è d'altronde sempre presente, né poteva evitarlo in romanzi così legati alla dimensione della vita quotidiana [...]” (FERRACUTI: 2013, p. 49), de las rutinas asentadas por lo definitorio de la sociedad, los hábitos de vida, surgen manifestaciones que perduran hasta nuestros días, momento que constituye la base del legado que pasaremos a las futuras generaciones.

Todo rasgo cultural que enmarque la trama dentro de una sociedad constituye una ayuda para que el lector conozca las ciudades y sus gentes, partiendo de una imagen superficial en la que, por medio de la visión y experiencia del protagonista (que en ocasiones comparte con el autor), indagando en el verdadero rostro de la urbe. La presencia de sus elementos, y la evolución de estos, genera una doble narración, siendo una la adscrita al género elegido (en el caso de la novela negra, el suceso criminal y su investigación), y la otra la de la propia ciudad y sus gentes, el pasar de la historia con sus conflictos generacionales. La segunda trama interesa en el mediterráneo por los sucesos que se han ido comentando en secciones anteriores, tales como los movimientos migratorios (la diferencia entre el turista y el residente de larga duración), la apología de los valores patrios frente a la globalización neoliberal, y la promoción de su propia cultura (acto que efectúan también las comunidades de inmigrantes).

Con esas ideas se delimita un ambiente concreto, desarrollando los diferentes aspectos necesarios para identificar la ciudad referente. El Mediterráneo presenta un modelo llamativo, con sus playas, sus puertos, sus platos y sus gentes, que evocan alegría y un carácter festivo, pero esa faceta se dirige al mercado turístico. Sin denegar esta faceta, se le incorporan los dramas modernos, queriendo conservar unos valores que chocan con el ideal de sociedad homogénea e igualitaria, permaneciendo como un crisol multicultural donde se superponen todas las voces, asentadas sobre la misma base geográfica y el mismo clima, pero con distintos resultados y evoluciones. El producto brota de la lucha por perdurar en los intereses de la nueva sociedad, arengando a la población por aceptarlo como suyo, y para ello se manifiesta a través de diversos medios, interconectados entre sí. La promoción turística es uno, pero se incorporan las esferas artísticas como la música, la poesía, la pintura y, por supuesto, la literatura. A través del medio escrito, se recalcan los aspectos que definen a la sociedad elegida, contextualizando la trama a un tiempo y lugar que transmiten una marcada identidad al lector.

Las manifestaciones de una cultura sirven, por tanto, para que el creador establezca un puente entre el espíritu patrio con su público, aunando varias esferas para transmitir dicha esencia. En la llamada “novela negra mediterránea” se presenta un caso de la convergencia de los distintos medios, pues siendo ya uno, se aprovecha la historia para presentar la sociedad como si la publicitara hacia los turistas, haciendo uso incluso de la gastronomía, fuertemente presente en dichas obras. El argumento de su “hedonismo” justifica la presencia de dichos elementos, pero no hacen sino reforzar lo que se ha ido comentando en estas líneas, y el trabajo de Casadesús Bordoy *Gastronomía y novela policíaca. Aspectos culturales y de género* (2011) trabaja las implicaciones subyacentes en el uso de un valor cultural en la literatura.

En sus primeras páginas (CASADESÚS BORDOY: 2011, pp. 2-3), habla de una doble función en el uso de la gastronomía en la literatura. Primero, menciona la “identificación entre personaje y lector”, la posibilidad de que la lectura deje reconocer unos determinados productos, y que por comparación, el lector revise su experiencia, pensando si existe alguna coincidencia con la que se presenta en el libro. Como segunda función, en una “conjunción de egolatría y hedonismo” según declara Casadesús, manifestada por el protagonista, que con sus gustos y preferencias aporta matices al desarrollo de la historia, seleccionando, según sus gustos, los aspectos de la sociedad que estimulen su ánimo. Con esto se consigue ahondar en la personalidad del protagonista, convertido en un ser mundano, con gustos y odios, más cercano al ciudadano medio.

Su opinión no se enfoca únicamente en los placeres que ofrece esa parcela del mundo que habita, opinión mayoritaria en cuanto al carácter de la identidad mediterránea, pero que solo es una declaración sesgada, pues no podemos olvidar el argumento de Ferracuti sobre el peso de los eventos históricos, lo que suma a la ecuación las dolorosas experiencias de la posguerra y los gobiernos totalitarios. Tampoco pueden olvidarse los conflictos culturales entre las comunidades, intentando asimilarse mutuamente al tiempo que deben sobreponerse a la mentalidad global, o la adaptación al mercado turístico y las transformaciones que se hacen en el medio para atraer a los visitantes. A todo esto se le suma la criminalidad, surgida de esta situación de conflicto y que intenta reivindicar unas ideas por medio de la violencia, atacando al sistema. Con esto se intenta justificar que la visión idealizada, pese a ser la más difundida, se aleja del modelo real.

La “egolatría y hedonismo” que afirma Casadesús parten del carácter individualizado del personaje, que se centra en su opinión para juzgar la sociedad en la que se mueve. No se prescinde del punto de vista cínico o realista, ni tampoco de la imagen idílica, y cada perspectiva tiene su lugar en estas obras. El “estilo de vida mediterráneo” consiste, en definitiva, en el choque ideológico entre las diferentes opiniones, alternando entre la visión más positiva de la sociedad, y el pesimismo más negro. Ante la ya comentada lucha cultural, el texto de Casadesús conecta los elementos gastronómicos con el aprecio existente hacia la cocina local, sentimiento que supone “un refuerzo positivo de la cultura gastronómica y de su importancia a la vez que retrata a un pueblo en sus costumbres e ideas [...]” (CASADESÚS BORDOY: 2011, p. 6), lo que sirve de excusa

para que los personajes se alejen de la trama criminal, pasando la atención a lo cotidiano, a las opiniones que antes se han ido indicando, a la situación de la sociedad mediterránea. Cada región manifiesta su identidad a través de distintos canales, y la gastronomía está presente en todas, al ser una actividad vinculada a la supervivencia. Por ello, se aclara que la presencia de la gastronomía en la literatura no es algo puramente “mediterráneo”, y que puede aparecer en cualquier texto promocionando cualquier cultura, y no solo las costeras.

Bocados con historia, de Miguel Ángel Almodóvar (R. SANTOS: 13/2/2013, ABC) compila cincuenta fichas de diferentes recetas, todas pertenecientes a una obra literaria y, por tanto, vinculadas a un personaje. En el listado de la obra, aparecen detectives del género negro como Guido Brunetti, Pepe Carvalho, Jules Maigret y Salvo Montalbano (personajes creados por Donna Leon, Manuel Vázquez Montalbán, Simenon y Andrea Camilleri), todos vinculados a la variante mediterránea, pero también aparece Sherlock Holmes (de Conan Doyle), considerado como uno de los principales modelos en la novela policíaca clásica, con una receta del pastel Strasbourg, amén de las escenas donde el té y los aperitivos justificaban un descanso para aclarar las ideas, para el personaje y el lector.

Y no es el único ejemplo literario, pues el escritor S. S. Van Dine (1888-1939), desarrolló las aventuras de Philo Vance en ambientes bohemios y elitistas, donde se degustaban platos de lujo como la sopa de tortuga y los huevos benedictinos, aprovechando el recurso para exponer los hábitos de la alta sociedad, lo que dotaba de cierto exotismo a sus aventuras, y si bien no aparece en el recetario citado, se menciona en otros medios, e incluso dispone de su propia entrada en el blog *Mis detectives favorit@s* (SILVER: 23/9/2013). De igual manera, tampoco se refiere a la obra de Chester Himes (1909-1984), autor del ciclo de novela negra protagonizado por los agentes “Ataúd” Johnson y “Sepulturero” Jones, cuyos casos se localizaban en Harlem y, más concretamente, en la población afrodescendiente. En sus novelas, la gastronomía *soul* se emplea para caracterizar a un segmento de la sociedad, en contraposición a los hábitos de la población blanca. En *Todos muertos* (1960) introduce a los protagonistas degustando un guiso de pollo picante, un plato propio para entrar en calor durante el invierno, del cual se remarca su sabor, excesivo para el paladar de los blancos y, por tanto, una receta propia del colectivo negro.

Enlazando esto con la idea de Casadesús sobre la relación de la gastronomía con lo local, lo íntimo y cotidiano, en la obra de Almodóvar se ejemplifica el caso con el “atascaburras”, la receta asignada a Pepe Carvalho, es un guiso con bacalao. Del producto podemos destacar dos rasgos esenciales, siendo el primero la inclusión de pescado en el plato, producto puramente marítimo, y de segundo elemento el tener un nombre derivado de la lengua de partida, que conserva un humor solo entendible por los nativos. Del mismo modo que Casadesús, opina Almodóvar que “el plato preferido de un personaje, su relación con la comida, nos dice más sobre él, sobre su cotidianidad, sobre su carácter, que sesudos tratados” (R. SANTOS:

13/2/2013, ABC), por lo que su inclusión en la obra ayuda a entender la identidad del personaje con respecto a su sociedad.

La gastronomía facilita entender esta situación, explicando Casadesús que “los hábitos alimenticios de los suecos o ingleses son el contraejemplo perfecto: no tienen ni tiempo ni aprecio por la cocina diaria” (CASADESÚS BORDOY: 2011, p. 8), añadiendo luego una cita del griego Márkaris donde se explica las razones históricas de esta perspectiva. En esas líneas se muestra, como principal diferencia entre los países, la incorporación de la mujer al ámbito laboral, lo que provocó que la cocina quedara relegada a un segundo plano, mientras que en el Mediterráneo el sistema familiar perduró, y los valores culinarios de las madres se transmitieron a sus hijos, lo que conformó un legado que, a día de hoy, sigue vigente, como queda demostrado en los productos vinculados a la llamada “dieta mediterránea” y los productos que se incluyen en sus recetas. De la relación entre los acontecimientos históricos y la evolución de los aspectos culturales surge la “identidad nacional”, los aspectos que contribuyen a reconocer lo que la distingue de otras, dotándole de una caracterización única. Por ello, el “estilo de vida mediterráneo” surge para distinguirse de los modelos de sociedad moderna, quienes asientan los principios para reconocer una sociedad. La existencia de un gobierno, una localidad, una industria y una comunidad determinan el carácter de una ciudad, desdibujando sus límites al concentrarnos más en los universales que en la identidad.

Partiendo del ejemplo de la gastronomía, la situación fue la misma en diferentes países, pero en cada uno se desarrollaron distintas recetas, y la incorporación de la mujer al mundo laboral se produjo en fechas y situaciones distintas. La Segunda Guerra Mundial es otro caso para detallar el concepto, pues siendo un conflicto que implicó a todo el mundo, cada civilización experimentó cambios diferentes, viviendo la posguerra por medio de una sensibilidad única por la que se llevaron a cabo los cambios hacia el estado moderno. Los procesos para el desarrollo de la industria del turismo, analizados anteriormente, son una prueba de la distinta evolución que han experimentado los países, e incluso atendiendo al nivel de las ciudades, pudiendo distinguirse las meridionales de quienes se sitúan en el centro de la nación, o si estas colindan con algún otro país.

La identidad mediterránea establece múltiples paralelismos entre las diferentes regiones que contempla, constituyendo una gastronomía (dieta mediterránea, cocina tradicional), ánimo (festivo, alegría), poblaciones (turistas, inmigrantes), trabajos e industrias (ocio, turismo, restauración, hotelería, pesquera) semejantes, pero las condiciones de cada una de estas zonas han dado lugar a diferencias, imperceptibles en el conjunto, y que solo aparecen al examinar de un modo más exhaustivo la sociedad que compone la muestra. Las relaciones con las urbes centrales, tanto a nivel político como social, determina si hay un apoyo hacia el mercado del turismo y cómo son las relaciones entre los distintos núcleos de la nación; así como los movimientos migratorios, las poblaciones que se asientan, manteniendo su cultura o asociándose a los nativos, el surgimiento de jergas y dialectos, la legislación a favor o en contra de estos

desplazamientos; y también el desarrollo de la propia ciudad, si son zonas rurales o si se han urbanizado, el estado de sus fábricas y su industria, rentas pasadas y presentes, la situación de sus medios de comunicación, si ha surgido criminalidad, y a qué sectores afecta.

Todos estos detalles, y más, concretan la situación de una ciudad mediterránea, y aunque sean los mismos elementos, el estado de cada uno supone un punto más en el estudio de la urbe. La dieta mediterránea y el turismo, los factores que más veces aparecen en las noticias, obras y análisis, han evolucionado de un modo diferente, y aunque la imagen sea la misma, los detalles que la componen difieren. Salazar, cuya opinión apuesta por la existencia de la “novela negra mediterránea”, menciona elementos de esta sociedad, pero defiende la, en ocasiones, inexistencia de similitudes, puesto que la caracterización de las urbes pueden atender a otros factores, y por tanto el producto nace de una muy distinta situación. Hablando de la “forma de ser”, advierte la dificultad para explicar el término:

“La novela negra mediterránea, objeto de este encuentro, podría centrarse en la muestra de una “forma de ser”. Pero sabemos que hay que transitar con mucho cuidado por esos términos. No hay siempre Historia común de mediterráneos, ni religión, ni idioma, siquiera un mar común, una enorme plaza acuática, y una dieta semejante, la que prefiere los sabores con carácter, el aceite, el vino y las brasas a la manteca, la cerveza y las cocciones [...]” (SALAZAR: 22/7/2008)

Dicha complicación nace del problema que supone generalizar. Es muy fácil acusar el espíritu mediterráneo por la presencia de productos asociados a su clima y geografía, pero la simple mención de dichos elementos no constituyen prueba suficiente para etiquetar la novela como “mediterránea”, del mismo modo que la presencia de un crimen no convierte una trama en criminal, adscribiendo el argumento a la temática negra. Como ya se determinó con el caso de Poe, la ficción criminal surge por la conjunción de diversos elementos estructurados en torno a un evento principal, encargado de cohesionar todas las tramas. De este modo, sabemos a qué género y tradición pertenece una novela por el interés principal de la historia que propone, determinando el núcleo que condiciona el resto de la obra.

La localización geográfica, el clima, la gastronomía, los puertos, los turistas, las comunidades y sus culturas son rasgos que apuntan al mediterráneo, pero la presencia de estos pueden nacer del componente realista intrínseco a multitud de géneros literarios (como la novela histórica o la social). Lo que constituye el factor que podemos catalogar como “mediterráneo” es el empleo que se hace de los conceptos antes enumerados, obviando las menciones marginales que se destinan a concretar el marco de la acción. El “estilo de vida mediterráneo” se plasma en las novelas a través de una inmersión que el autor realiza, indagando en los motivos de cada manifestación cultural que ayude en la identificación de una sociedad, y que al mismo tiempo, ayuda al lector a comprender e imaginar ese contexto en su imaginación.

En definitiva, la principal diferencia parte de presentar los rasgos mediterráneos a explicarlos. Una novela puede describir los paisajes mediterráneos del mismo modo que una postal o fotografía, pero solo cuando un novelista dedica tiempo y esfuerzo a explicar de la existencia de esos paisajes, a qué se debe su mantenimiento o la importancia del turismo en esa escena. La esencia mediterránea contextualiza todas estas ideas, y solo el escritor verdaderamente interesado buscará reconducir los motivos de estos conceptos sueltos a la trama de su obra, adaptándose al género escogido. En el caso de la novela negra, la historia previa, la localización geográfica y la intersección de varias culturas ayudan a explicar el surgimiento de grupos criminales muy concretos, ayudando a que los delitos que motivan la trama atiendan a una sociedad igualmente heterogénea y diversa.

Por supuesto, el sistema puede dirigirse a otras tradiciones literarias, pero siempre establecerán las mismas bases: la presencia del componente mediterráneo se vinculará directamente con los intereses del autor y de la trama, permitiendo al lector conocer la esencia y el estilo de vida a medida que avanza la lectura. La sociedad mediterránea expone rasgos muy marcados, reconocibles a un simple vistazo, pero para considerar que sus tópicos están siendo usados de forma correcta se requiere su correcta aplicación al género seleccionado, aunando las ideas de la sociedad que sirve de inspiración, con las reglas literarias que impone el tipo de novela a componer. El “estilo de vida mediterráneo” solo aparece cuando al autor verdaderamente le interesa dar a conocer estas informaciones, que permite al mismo tiempo añadir verosimilitud al caso, al incluir fragmentos de realidad, y al mismo tiempo sumar un componente cultural a la historia, proporcionando una identidad a la novela, que se transforma en un valor añadido.

2.2.2. El realismo

Al igual que en el resto de disciplinas artísticas, la literatura se sustenta en la realidad, ya sea por imitación o rechazo. Para exponer esto último, el surrealismo surgido tras la Primera Guerra Mundial, fue un movimiento artístico que se inspiraba en el subconsciente y lo onírico, todo aquello que evadiese el pensamiento racional, y por tanto, contrario al interés por la realidad. El género fantástico, desde la fantasía mágica hasta la ciencia ficción, también se aleja del marco realista, pero repitiendo motivos presentes en nuestro contexto, siendo un posible ejemplo la distopía, ficción que parte de las estructuras sociales y gobiernos del momento, exagerando sus políticas para dar lugar a un futuro próximo donde la situación se hace inviable. En lo cotidiano, los eventos que acontecen en el tiempo del autor, es donde este encuentra inspiración para desarrollar sus obras.

Otros géneros donde lo coetáneo supone el principal interés son los periodísticos. Dicho medio recoge los principales eventos de su presente, constituyendo un registro que permite informar tanto al lector de su época como al perteneciente a las futuras generaciones. Dichos textos alternan dos estilos diferentes: el primero, informativo, basado en plasmar una serie de datos que permitan identificar el suceso; y el

segundo, la opinión, aporta juicios (propios o ajenos, por medio de entrevistas o citando autoridades) que permiten comentar las noticias. Ambos estilos convergen en el llamado interpretativo, el cual no se especializa ni decanta por ninguno de los dos, usando técnicas y elementos vinculados a estos sin distinción alguna.

La opinión e interpretación de las noticias hace uso de un lenguaje más literario, alejado de la necesidad informativa de construcciones sencillas para facilitar su entendimiento. En estos textos se hacen uso de lenguaje técnico, metáforas, dobles sentidos y hasta humor, apropiándose de cualquier recurso que facilite al autor manifestar sus opiniones. Guarda muchas relaciones con los géneros literarios vinculados a la realidad, como las novelas históricas, fácilmente asociadas con las crónicas periodísticas, o las novelas negras, muchas inspiradas en la sección de sucesos. Las diferencias evidentes del medio (periódico o novela) y la extensión (brevedad frente a un estilo más libre) no opacan sus similitudes.

En los inicios de la ficción criminal, los literatos no ocultaban su inspiración en los crímenes que iban surgiendo en las distintas urbes, adaptando la figura del héroe clásico de la épica al un nuevo contexto. La retroalimentación de los medios vinculó, de un modo perenne, ambos relatos. Por ello, la presencia de periodistas en los festivales dedicados a la novela negra no sorprende, ya que constituyen otro enfoque para opinar sobre la situación del mundo, y las noticias que recogen uno, inspiran a otros. Actualmente, uno puede conocer la realidad en la que vive por medio de ambas lecturas, como es el caso de Antonio Lozano (autor de *Harraga*), quien afirma que ha podido saber más de los problemas argelinos leyendo la *Trilogía de Argel*, de Yasmina Khadra, antes que con las noticias de los periódicos (BOSQUE, IBÁÑEZ, y LENS: 5/2/2013).

Otros textos recogen los problemas del mundo, y regresando una vez más al *Mediterráneos* de Chirbes, siendo una recopilación de artículos de opinión, en el capítulo "Arqueología del humo" dedica unas líneas a hablar sobre el problema de la recalificación de terrenos y la edificación masiva en las costas, apuntando a edificios ruinosos que no dejan de construirse y reconstruirse a toda velocidad (CHIRBES: 2008, "Arqueología del humo", I, p. 41). Este es solo uno de los problemas manifiestos en la sociedad mediterránea, pero otros muchos se presentan en festivales como el de BCNegra, al que asisten tanto autores literarios como periodistas para hablar de lo que se ha ido diciendo hasta ahora: la realidad como inspiración para el discurso cultural.

La importancia de esta ciudad es visible en otras conferencias y opiniones, como la de G. K. Chesterton, el cual declaró, estando en un seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, que "Barcelona es el pueblo más sucio de Europa, y Sitges, la ciudad más limpia del mundo" (DELCLÓS: 6/9/1982, *El País*). Sitges, municipio costero catalán, fue comparado con Barcelona en cuanto al ambiente que transmitía a visitantes, a ciudadanos y a literatos. Y que uno de los mayores festivales de literatura en España, destinado especialmente al género negro, se celebre en dicha ciudad demuestra que la afirmación no podría ser más

acertada.

Han participado en estos eventos especialistas en el tema criminal, desde cineastas como Pere Costa a periodistas como Josep Martí Gómez, personas que se inspiran en la realidad que comentamos. Más interesantes son ejemplos como Roberto Saviano, autor de *Gomorra*, cuya obra ha causado que reciba amenazas de grupos mafiosos (MORA: 24/1/2009, *El País*); Itziar González, concejal del distrito de Ciutat Vella de Barcelona (2007-2010), igualmente amenazada por la mafia (GELI: 4/2/2014, *El País*); y Joan Miquel Capell doctor en derecho y comisario de los *Mossos d'Esquadra*, el cual expuso la mentalidad y procedimientos de estos grupos criminales en la ciudad (GELI: 4/2/2014, *El País*).

González declaró “Barcelona hoy ya no es vista como una ciudad para vivir sino para blanquear dinero: el mayor crimen que se comete ahora en sus calles es la especulación, que está acabando con ella”, y esto ataca al colectivo político, cuyas diferencias ideológicas con respecto a la alcaldía barcelonesa motivaron su renuncia. Capell reitera este problema, manifestando que “las mafias están leyendo mejor la ciudad que los políticos”, hablando de la administración en la sombra que estos grupos ejercen, convirtiendo negocios honrados en tapaderas para asuntos más turbios, afectando a los movimientos sociales en los que las calles pasan a estar bajo su control, sin que gobierno o policía pueda mediar.

Lo que podría parecer una situación ficticia se refleja en diferentes medios, ya no solo en la novela negra, sino hasta en series de televisión, como *The wire*, que enfoca sus tramas criminales en el puerto de Baltimore, lugar donde existen barrios destinados al tráfico de drogas, tolerado por policía y gobierno. Este caso televisivo se comparó con Barcelona en la mesa redonda *Ciudad y delito: La prevención del crimen y del delito a través del urbanismo* (GELI: 4/2/2014, *El País*), donde el tema de debate fue justificar estos actos criminales y vandálicos por medio de los recursos que la propia urbe ofrece. Y por ello, la sede donde se realizó esta charla fue el salón de actos del Colegio de Arquitectos de Cataluña, asistiendo verdadero especialistas en examinar la relación de las calles, barrios, negocios y residencias en el desarrollo de la actividad criminal. Esto no afecta solo a mafias y grupos similares, sino también a los llamados *serial killers*, como Enriqueta Martí, la “vampira” a la que se atribuyen diversos asesinatos en Barcelona durante el siglo XX, habiéndose publicado tres novelas basadas en esta leyenda negra (MORA: 24/1/2009, *El País*).

No hay que olvidarse de los elementos positivos vinculados a estas localidades, cuyos paisajes han motivado obras poéticas y pictóricas. Según recoge Chirbes (2008, “Paseo por la vieja Génova”, III, p. 36), el psicólogo Freud proponía a los pacientes de neurosis una visita a Génova, como un entorno ideal para sobreponerse a este problema. Habiéndose presentado otras tantas virtudes del Mediterráneo por medio de este compendio, sorprende que este autor también comente los problemas identificados en Barcelona. De la propia Génova afirma que “la ciudad lleva más de un decenio muerta, o al menos, dormida” (CHIRBES: 2008, “Paseo por la vieja Génova”, III, p. 36), pues pese a la actividad aparente, que busca atraer al turista

por medio de una ciudad dinámica, se esconden los males presentes en las distintas localidades del mundo mediterráneo.

Expone el mismo problema en los barrios de varias ciudades, como Alejandría, Barcelona, Nápoles o Valencia (CHIRBES: 2008, "Arqueología del humo", III, p. 43), en los que la elegancia del mar choca contra los edificios desgastados por el salitre y brisa proveniente del clima marítimo. Aludiendo a la "arqueología secreta" (CHIRBES: 2008, "Arqueología del humo", IV, p. 44), contrasta el paisaje eterno de las orillas y espacios naturales con lo efímero de las edificaciones. Es en el artículo "El tamaño de las cosas", cuarto capítulo, donde efectúa un análisis de esta situación, y a lo largo de dos páginas (51-52) describe el panorama, presentando las diferentes máquinas que construyen edificios, carreteras, contenedores y otras tantas edificaciones que transforman el entorno natural en una verdadera ruina. La denuncia reitera el constante cambio al que se someten estas construcciones, ya que entre obras y reformas que, pese a aparentar actividad, no deja de ser un proceso sin fin.

De igual modo, la delincuencia interna y los problemas derivados de las políticas ocupan su lugar en los medios, los asuntos de peso internacional también se presentan, convirtiéndose en una fuente de historias que plasmar en las novelas. Gianni Ferracuti (2013), en su artículo sobre el *giallo* mediterráneo, cita varios ejemplos (p. 48): en *El hombre de mi vida* (2000), de Vázquez Montalbán, la corrupción tras las elecciones supuestamente democráticas; la violencia policial durante la cumbre internacional del G8, presente en *Il giro di boa* (2003), de Camilleri; la visita del Papa a Barcelona, visible en *Serpientes en el paraíso* (2002), de Giménez-Bartlett.

Al contexto generado por estas noticias se le suman los problemas que aquejan a la sociedad en la que ellos se mueven, que viven de distinto modo el peso de los eventos, y todo esto empleando la perspectiva personal del protagonista, ya sea de modo directo con la narración en primera persona (la más típica) o usando un narrador externo que informa e interpreta las emociones y opinión del personaje. Esto se aplica en varios géneros literarios, ya sea la novela histórica, la crítica social o el género negro, en el que el deambular por esas calles permite acceder a una triple perspectiva, siempre que el autor disponga de los medios necesarios para plasmar (y desarrollar) dichos casos de forma simultánea.

La novela de viajes, con todas sus inspiraciones y variantes, bebe también de este tipo de literatura, al aventurar a sus personajes por una serie de ambientaciones, aprovechando el trayecto para prestar informaciones sobre estas ciudades y el rumbo de la aventura. La importancia del marco, y los elementos que se consideran a la hora de presentar la identidad del entorno, supone un trabajo de documentación y técnica, con el objetivo de invitar al lector a la experiencia de reconocer el espacio y época seleccionados. La ausencia de ambientación, o el sesgo de sus atributos, se debe al interés por focalizar la atención en otros factores de la obra. Es el caso de la épica, se atienden más a los hechos heroicos que al contexto en el

que se produzcan, e igualmente da igual el reino en el que se aventuren, sus acciones son aplicables a cualquier urbe colindante.

Se informa de esto como contraste entre los casos antes mencionados. En la literatura realista, pueden darse ambas situaciones, atendiendo a la época, sociedad, personajes o acontecimientos, o bien prescindir de algunas de estas informaciones para centrarse en otros. Y esta decisión puede verse incluso dentro del mismo género, pues en la ficción *noir* o criminal, se distingue claramente el modelo clásico del XIX, al estilo de Poe, Doyle o Christie, de la renovación del XX a manos de Hammett y Chandler. Los primeros desdibujan el entorno, dando más relevancia a la investigación y los personajes implicados, y los segundos introdujeron la denuncia social y la implicación de los gobiernos en el control de la ciudadanía y la criminalidad.

El diferente grado de realismo demuestra la diferente implicación de los autores en su medio. Según la proyección, se hacen más o menos relevantes estas informaciones en el subtexto, y aunque se produzca de forma desigual, todos parten de la misma inspiración: la creciente delincuencia en las urbes. Pero la evolución del género hizo que se pasara de ambientes cerrados, donde la identidad del país o ciudad era más anecdótico que importante, a obras donde el ambiente descrito permite identificar la ciudad y sociedad exacta. Sánchez Zapatero y Martín Escribà (2011-2012) hablaron de la “vocación de retrato” presente en el escenario urbano (pp. 49-50), y la forma en que se presenta la realidad física y social de las ciudades.

Defendiendo estos la “novela negra mediterránea”, hablan de la relación “amor/odio” de los protagonistas en dichas obras, justificando la presencia de juicios de opinión dirigidos a las sociedades meridionales. La presencia de problemas globales (p. 51) incrementan la documentación necesaria para las aventuras relatadas, adscribiéndolos a las vicisitudes de la vida cotidiana y los eventos de impacto nacional y local. Casadesús Bordoy (2011) también menciona esta situación, obviando el impacto del crimen y su trama, al considerarla un universal del género, que puede producirse independientemente de la sociedad elegida para la historia, y atendiendo a los elementos culturales que definen el espacio en el que se mueven los personajes (pp. 8-9)

Por ello, el componente realista se proyecta más allá de la criminalidad, elemento omnipresente en este género, y se focaliza más hacia el marco geográfico e histórico. Que puedan reconocerse las civilizaciones plasmadas en estos textos, y que los acontecimientos más relevantes a diferentes niveles tengan cabida, e influencia, en la trama, al igual que la cultura, divisible en escenarios y personajes, justifica todo este componente. Por ello, Ferracuti (2013) diferencia el Carvalho de Montalbán con el Poirot de Christie (p. 46), ya que mientras con uno podemos disfrutar de las callejuelas, problemas y carácter puramente barceloneses, en las novelas del otro da igual el entorno, e incluso en *Muerte en el Nilo* (1937), donde la localización aparece en el título, no podría haber un mayor desinterés en el entorno, pues lejos de

implicarse en la sociedad egipcia de la época, la trama se desarrolla en un entorno cerrado y estático: un barco.

El realismo en la literatura, por tanto, inspira y motiva el desarrollo de las novelas, pudiendo plasmar en tramas, ambientación y personajes los diferentes elementos que definen y caracterizan la sociedad tomada como referente. Existiendo varios niveles de inmersión, que dependen del interés del propio autor, puede haber un mayor o menos protagonismo de estos rasgos en la novela. Los medios periodísticos suponen la principal fuente de información, para lectores y escritores, y se han convertido en el principal recurso para documentarse acerca de los temas de peso nacional, e internacional, y esto, sumado a las características emblemáticas de cada país, permiten la creación de novelas que recogen el nivel global, nacional y hasta local.

3. Conclusiones

El contexto histórico, político, religioso, económico, social, geográfico y cultural supone un resumen de los principales acontecimientos que han definido el mundo moderno a nivel Europeo y, más concretamente, la zona mediterránea. Las situaciones descritas en los apartados anteriores estructuran el ideario común con el que han crecido los autores de estas generaciones, así como su público. El entendimiento de la sociedad rompe fronteras y provoca una nueva mentalidad.

La Segunda Guerra Mundial supuso el punto de inflexión para este pensamiento, pues a los nacionalismos y literaturas patrias se le incorporaron ideas de corte internacional e incluso global. No solo la inclusión de problemas y situaciones del contexto extranjeros que llegaban por medio de la prensa, como la situación en Oriente, la posguerra o las políticas estadounidenses; también se hacen relevantes los acontecimientos que han repercutido a nivel mundial en las sociedades, siendo ejemplos de esto la crisis económica, la actividad terrorista, el tráfico e influencias del crimen organizado, entre otros.

Fernández García expone la forma en que la globalización y la literatura han condicionado una nueva producción de obras, nacida de las situaciones, intereses y gustos conformados por el nuevo lector global, que define del siguiente modo: “[...] un lector implícito de alcance planetario, que tiene acceso a la obra literaria en espacios tan diversos como la librería, el supermercado, el aeropuerto o internet, traducida a varios idiomas y distribuida por grupos editoriales trans-nacionales [...]” (FERNÁNDEZ GARCÍA: 2014, p. 3). La existencia de un público internacional determina la proyección de la obra, y las nuevas tecnologías facilitan su producción y tirada al extranjero.

Este pensamiento choca con la idea de nacional, patrio y local, pues en un primer momento puede considerarse que la globalización condiciona la escritura, pero esto depende del mensaje e identidad que

quiera imprimirse a la historia. Las novelas de fantasía siguen sus propias reglas, y el género histórico se estructura en torno a un contexto muy concreto, por presentar algunas excepciones. En cambio, la novela de corte contemporáneo, la que refleja nuestros días, se ve influenciada por nuestros hábitos de vida modernos, elementos que deben considerarse tales como, por poner unos ejemplos, los problemas internacionales, la prensa, la televisión, e incluso los crímenes que solo son posible en nuestros tiempos (como la piratería con armamento militar pesado o el tráfico de drogas de diseño).

Todo esto da lugar al problema que plantea Fernández García (2014) sobre la relación entre lo nacional y local frente lo postnacional y global (p. 4), y cómo la relación dialéctica que se da entre dichos elementos da lugar a la tensión que constituye el actual sistema literario, y que como consecuencia final tiene el pensamiento de una literatura que fagocita a la otra, es decir, que acaba asimilando y sustituyendo a la otra. Esto se debe a la función de la literatura nacional, la cual debía hablar sobre los rasgos que definían la identidad de su pueblo, se ha ido sustituyendo paulatinamente por los intereses de la llamada aldea global, es decir, de los valores que constituyen un pensamiento igualitario a nivel internacional.

Si su razón de ser ha perdido notoriedad, entonces, ¿se puede seguir hablando del carácter nacional? Cuestiona que con esta idea en mente, pueda defenderse lo nacional frente al grupo de ideas que unen a las distintas naciones: “Pero si la novela nacional servía a una función conocida de explicación de la propia comunidad nacional, ¿qué papel puede asumir esta literatura que desterritorializa la narración? [...]” (FERNÁNDEZ GARCÍA: 2014, pp. 11-12). Entonces, la literatura surgida de esta ideología debe sustentarse sobre valores universales, preocupaciones del mundo contemporáneo que afectan al ánimo del lector, y aunque este sería la línea de pensamiento lógica, no es la que constituye el panorama literario actual.

Recuperando el concepto de glocal, usado por Parra Membrives al inicio del apartado anterior, se puede explicar de un modo más completo la presente situación. En palabras de esta autora, la idea de “glocal” surge al aunar en un mismo texto lo global y lo local (PARRA MEMBRIVES: 2013, p. 562). La posibilidad de que los valores universales se mezclen con los patrios posibilita una nueva novela, la cual parte de una base común para todas las culturas, y luego concreta su narración bajo el prisma nacional.

Partiendo de género negro-criminal, la estructura universal sería “crimen-investigación-resolución”, independientemente del lugar y época que se escoja para la acción. La duda comienza al introducir el elemento mediterráneo, que delimitaría la parte local, la cual apunta a los valores culturales, históricos, políticos y sociales del país que se toma de referente, y esto no supondría un problema de centrarnos en un único país, pero la complicación surge, como hemos visto antes, al entender que el Mediterráneo es un grupo de naciones bañadas por un mismo mar.

Lo glocal en el Mediterráneo, entonces, añade un nuevo aspecto, y a los elementos supranacionales (rasgos

del género negro, historia y política internacional) y locales (cultura, sociedad, pensamiento) se le incorpora uno nuevo, que podría ser visto como un nivel intermedio, un nexo entre esos dos campos. El Mediterráneo conecta varios países y, como se ha descrito en el punto anterior, condiciona los estilos de vida al permitir el comercio marítimo y el turismo, así como definir la gastronomía y la cultura, sin olvidar también que estas naciones han vivido, como el resto, los acontecimientos que definen a la sociedad moderna, tales como los conflictos internacionales o la llegada de las nuevas tecnologías.

Surge entonces la complicación de concretar los límites de la literatura negra mediterránea, dado que la crítica suele resumir su caracterización únicamente como una novela policíaca con tintes sociales y políticos, ganando una nueva función de crítica. Este rasgo lleva presente en el género desde la renovación que supuso la novela negra, y definir el género con lo que estableció su antecesor anula cualquier reconocimiento a la innovación. Así, la frontera entre la novela negra tradicional y la nueva novela negra mediterránea se confunde, dando lugar a un conglomerado donde “lo mediterráneo” apunta únicamente al origen del autor.

Pese a que existan ya estudios sobre esta nomenclatura, el gran público desconoce la diferencia, entendiendo el género como una manifestación más de la novela negra, añadiendo simples tintes mediterráneos (es decir, que afectan solo al marco), los cuales se definen siempre de un mismo modo, aludiendo al clima y forma de ser de los personajes con el adjetivo “mediterráneo”, de modo que, ciertamente, no se explica nada, al no concretarse qué se entiende por esto, y del mismo modo que referir a una obra como glocal, global o local, sin definir por qué gana esas etiquetas no aporta conocimiento alguno.

Dentro del contexto mediterráneo siempre aparecen mencionados los mismos autores, repitiendo las mismas ideas para justificar lo mediterráneo. La delimitación geográfica, ciertamente, atendería más al propio país que al colectivo unido por el mar, y la crítica social, que nace del contexto histórico, es una adaptación de la literatura negra que inició en el siglo XX, por lo que los argumentos que se ofrecen constituyen más una serie de etiquetas con las que agrupar varias obras, y poder venderse como la alternativa a la tradición nórdica. A continuación, una de las muchas citas que justifican esta situación, esta vez aludiendo a la oposición entre ambas interpretaciones de la novela negra:

“Se considera que la novela negra mediterránea está ligada al desencanto político de sus autores por los acontecimientos de la historia reciente en sus respectivos países. Cuenta con escritores de la talla de: Manuel Vázquez Montalbán [...] Petros Márkaris, en Grecia [...] Andrea Camilleri [...] Jean-Claude Izzo [...]” (MUCHO + QUE UN LIBRO: 4/8/2014)

Por las expresiones utilizadas, pareciera que la novela negra nórdica no expone la situación social, cuando en su propia definición (el ser novela negra) se recoge dicho propósito, ya que el género pretende ahondar

en la situación de las ciudades al tiempo que expone una trama criminal. El contexto histórico y geográfico permite a los autores ahondar en los problemas que surgen por el marco escogido, y mediante la crítica social exponen la situación tal y como era vivida, añadiendo a su vez la trama delictiva, que es vehículo para exponer la problemática de la que informan.

El hecho de incluir elementos de su época hace que la presencia de acontecimientos políticos y sociales, así como rasgos culturales (idioma, gastronomía, costumbres) se convierta en una seña distintiva en este tipo de novelas. Y esto se extiende no solo al marco mediterráneo, sino a toda novela adscrita al género negro-criminal, independientemente del país y de la época. Sí es cierto, como observa Sánchez Zapatero (2014), que a medida que nos adentramos en el siglo XX incrementa el compromiso de crítica social, enumerando a varios autores que han afianzado este estilo:

“Esta dimensión política y crónica no es una novedad aportada por los autores contemporáneos, sino una característica perceptible en narradores europeos vinculados al género en la segunda mitad del siglo XX como los suecos Maj Sjöwall y Per Wahlöö, el italiano Leonardo Sciascia, los franceses Jean-Patrick Manchette y Didier Daeninckx o el español Manuel Vázquez Montalbán [...]”
(SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 20)

Lo glocal pertenece, por tanto, a la novela negra moderna, y no exclusivamente a su variante mediterránea. Y lo mismo ocurre con otros argumentos que se han convertido en los pilares para la defensa de esta renovación. En un trabajo posterior, realizado junto a Martín Escribà (2011-2012), Sánchez Zapatero resume la novela negra mediterránea como “urbana, hedonista, crítica, realista, nostálgica y desencantada” (p. 52), palabras que distinguen a esta del resto de variantes del género común.

Pero hay que aclarar, que una de las principales diferencias entre la novela negra y su antecesora (la novela enigma o criminal) es precisamente el cambio de comunidades rurales y cerradas al entorno burgués de las ciudades, por lo que todas son “urbanas”. Basarse en los crímenes que pueden verse día a día en los periódicos ya la hace “crítica” y “realista”, pues comenta el malestar de la sociedad por medio de problemas innegables.

La idea de “nostalgia” alude a que se rememoran épocas pasadas, en contraste continuo con la actualidad que plasman en las novelas, y se le suma el “desencanto” al reiterarse la decepción que experimentan los personajes al ver que el progreso y avances prometidos por los gobiernos han sido solo mentiras, viviendo en una sociedad muchas veces peor que la crisis que ya vivieron en el pasado. Pero, de nuevo, esta idea de comparar épocas de la ciudad ya existía previamente, pues la ambientación *noir* nace de la decepción de los protagonistas por poder cambiar la sociedad acabando con el crimen. La impotencia se adapta a un sentimiento de rememorar un pasado, del que evocan una estabilidad mayor que su presente.

Otros argumentos que se suman a esta defensa son la distinción de sus tramas. Más allá del desencanto nacido de la nostalgia, se emplea la ambientación para justificar la trama criminal. El Mediterráneo, con sus playas, turismo y gastronomía, se presenta como un entorno idílico en el que choca la actividad de los asesinos y delincuentes. Con este ambiente idílico, se justifica el móvil del crimen por medio de las pasiones y motivaciones personales, alejadas de los propósitos de las mafias, terroristas y corruptos que actúan movidos por intereses económicos, ideológicos o sociales.

No obstante, esta distinción del crimen según el móvil ya se dio en el cambio de novela enigma a novela negra. En la primera solían decantarse por motivos pasionales, nacidos de disputas y conflictos personales entre los diferentes individuos, siendo un crimen que afectaba solo a los implicados. Por el contrario, el crimen en la novela negra atiende a intereses más profundos, que afectan a grupos enteros y promueven las diferencias sociales, creando una dinámica de injusticia social insalvable, donde el sistema está tan corrupto que es imposible sustituirlo por uno que prescindiera de estos crímenes.

Aunque esta sea la idea preestablecida, no explica la presencia de los *serial killers*, los asesinos seriales, quienes matan por una inercia que les obliga a repetir pautas y crímenes. El más famoso, Tom Ripley, protagonista de la saga escrita por Patricia Highsmith, comete diversos asesinatos con la intención de medrar, es decir, de adquirir una posición social acomodada. Pese a localizarse dentro de la tradición negro-criminal, su móvil se corresponde al de la novela enigma, pues su motivación surge de sus pretensiones y deseos. Y teniendo estas mismas motivaciones que los asesinos en la novela enigma, y que los criminales de la novela negra mediterránea, no puede hablarse de “renovación” en esta última.

Con esto, las afirmaciones de un nuevo género se desmitifican, pero más que con la intención de anular su valor como género literario, con la pretensión de concretar dónde radica la originalidad del concepto mediterráneo. Afirmar que la innovación radica en el empleo de ciudades, o en la metodología del asesino, cuando estos rasgos ya se incluían en las tradiciones anteriores, no justifica la idea que se defiende.

Pese a estos argumentos inválidos, sí que se han ofrecido otros que presentan la ambientación mediterránea como una renovación a la estética negro-criminal, y para ello hay que aludir a los elementos que definen a los países conectados por el Mediterráneo. El marco geográfico e histórico que ambienta la narración se ve complementado por una dualidad, compuesta por nativos y extranjeros. Estos colectivos captan los eventos a través de dos prismas diferentes. Mientras que los extranjeros se ven atraídos por los destinos turísticos y la idealización que se da de su situación; mientras que los mediterráneos viven la verdadera situación, alejada de ese concepto que se vende para atraer el capital extranjero.

La idea de glocal, antes aludida, se encuadra perfectamente en este panorama: lo global viene por parte de

inmigrantes y turistas, que esperan disfrutar de un paradisíaco lugar; al mismo tiempo que lo local se representa por una población cada vez más acorralada por malas decisiones políticas tomadas por gobiernos autoritarios. El trabajo y la riqueza no se reparte de un modo equitativo, y las desigualdades existentes entre los diferentes grupos sociales motiva el surgimiento del crimen.

Esta situación inspira el argumento básico de una novela negra, pero aún se le incorporan más detalles. La vida en el Mediterráneo presenta otra característica, en relación con lo anteriormente dicho, y es la manipulación que se da en la información, la cual ya comienza con la venta del país como un producto a disposición del visitante extranjero. Del mismo modo, se distingue en la población un rol adaptado a las necesidades del país, y otro dirigido a su ámbito personal. Como informa Chirbes, lo público (aquello dirigido a lo global) y lo íntimo (la verdadera identidad de uno) se suceden en lo mediterráneo, independientemente de la condición de cada uno: “[...] Una y otra vez, este mar me ha llevado de lo íntimo a lo público y me ha devuelto otra vez a la intimidad” (CHIRBES: 2008, p. 8, “Ecos y espejos”).

Dicho debate interno se manifiesta en la sociedad mediterránea, condicionada por una mezcolanza entre necesidad, historia y tradición, y afecta a todos sus habitantes. Esto puede verse en la implicación que se produce en los personajes de la novela negra mediterránea, donde sin abandonar la esfera íntima, participan en la trama pública (o criminal). Los personajes presentan una caracterización compleja, más allá de su vínculo con el caso, y eso permite dotarles de realismo y profundidad a la población.

Y este proceso también afecta al detective e incluso al criminal, lo que distancia el modelo de los otros que perduran. La novela negra se concentra en la historia nacional, y la relación de los personajes con la víctima, todo de forma muy viva, alternando sin un orden prefijado; mientras que en la nórdica se trabaja el vínculo entre el investigador y el criminal (por medio de sus pesquisas) pero alternando episodios donde los protagonistas se informan sobre la situación de su país y sus gentes.

El caso mediterráneo parte de una misma base (la trama criminal y la crítica social), pero por su condición de países abiertos al comercio y turismo, se ven forzados a incluir la globalización, sin olvidar aquello que los define, como lo son sus producciones, tradiciones y cultura, lo local. Y esta alternancia de elementos tan opuestos se produce en todos los personajes, con voz, voto y personalidad, independientemente de su función en la historia.

A continuación, se presentarán más detalles sobre la originalidad presente en la novela negra mediterránea y la relación que tienen todos estos argumentos con los autores adscritos a la susodicha tradición literaria. Todo esto apuntando a las informaciones que se han ido desarrollando a lo largo de los puntos anteriores, como lo son la caracterización de la novela negra o de la sociedad del Mediterráneo.

3.1. Ideas clave

Para ahondar en los méritos de la novela negra mediterránea, se hace necesario apuntar a las bases de la tradición literaria de la que surge. Saber diferenciar entre actualización, renovación e innovación es clave para determinar si de veras la noción mediterránea constituye un grupo de cambios con suficiente peso para distanciarse de la ambientación negrocriminal, no tanto para prescindir de su estructura e ideales, sino más bien como un nuevo medio de exponer tramas criminales.

La base formal del género impone que el foco de la acción lo constituya un crimen, del cual surja la correspondiente investigación, estableciendo el conflicto entre el responsable del primer evento y el encargado de revelar su identidad. Siendo este el modelo más simplista, permaneció en vigor más de cincuenta años, hasta que en 1930 Dashiell Hammett, cansado del idealismo derivado de la ejemplar resolución del caso, característica de la novela enigma clásica (donde el criminal siempre acaba siendo ajusticiado), estableciendo lo que pasaría a denominarse “novela negra”, tradición seguida por otros autores sobresalientes como Raymond Chandler, destacada por un mayor realismo y la inclusión de crítica social, como indica Sánchez Zapatero en la siguiente cita:

“[...] el criterio geográfico no condiciona las señas de identidad básicas del género, universalizadas después de haber sido configuradas por Dashiell Hammett, Raymond Chandler y el resto de autores *hard boiled* estadounidenses que, durante el primer tercio del siglo XX, subvirtieron el modelo de narrativa policíaca de enigma al dotarlo de una mayor dosis de realidad y de una evidente voluntad de denuncia social.” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, pp. 12-13)

Con la incorporación de un mayor realismo, surgen nuevas características que redefinen la norma, conservando la misma base. En el trabajo de Sánchez Zapatero y Martín Escribà (2011-2012) concretan estas innovaciones, que abarcan ideas “formales, temáticas y pragmáticas”, a partir de la nueva estética *hard boiled* de 1930-40 (p. 46), la cual ahonda en la importancia del protagonista, desencantado con su sociedad, pero obligado a inmiscuirse en esta para resolver la trama delictiva. La participación del personaje en la dinámica de la ciudad conlleva a la aparición de nuevos elementos, como las diferencias sociales, las jergas, los guetos, la prensa, elementos que constituyen la innovación en el género, el paso de novela policíaca a novela negra.

A su vez, la estructura se adapta a estos nuevos rasgos, pero conservando personajes, como el investigador y el culpable, y la misma estructura, cuyos elementos predominantes son el delito como disparador de la acción, investigación que justifica el avance de la trama y el interés por la mentalidad del culpable. La nueva ambientación añade el marco geográfico e histórico-social, que condiciona y justifica la actuación de los personajes, actualizando las tramas, pero además innova al añadir los diferentes ambientes sociales

(alternando los entornos burgueses con los marginales), y la denuncia social velada.

La actualización que se comentaba antes radica en la repetición de estas ideas desde los inicios de la novela negra hasta nuestros tiempos, adaptando sus situaciones a nuestro contexto (ya sea histórico y geográfico), mientras que la renovación alude a los tópicos de la tradición anterior a la novela negra, esto es, los de la novela enigma, que aún siguen vigentes en la actualidad, aproximándolos al nuevo marco. Por tanto, entre estas dos tradiciones, se establece una innovación del modelo arcaico, la novela enigma, por medio de los rasgos existentes en la novela negra.

Al introducir la novela negra mediterránea a esta ecuación, surge el debate de si se trata de una nueva innovación, si ha recuperado elementos clásicos o si simplemente actualiza la tradición negra. En el artículo de Sánchez Zapatero, *La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica* (2014), se insiste que además de la estructura básica anteriormente explicado, se incorporan en el modelo actual valores lingüísticos, culturales o sociales, hablando de “[...] La historia, las tradiciones, los valores o la ideología [...]” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 13) y de cómo afectan al desarrollo de la historia. Por supuesto, esto alude al modelo europeo, y no exclusivamente al mediterráneo.

Sobre la situación actual, en la entrevista a Ian Rankin sobre la novela negra, realizada por Seoane para *El Cultural* (5/10/2016), se afirma que es actualmente el género que más dinero da, siendo una de las razones por la cual proliferan las obras adscritas a esta estética. Añade el escritor escocés que también es el género que mejor permite exponer la sociedad actual, abarcando el desarrollo de la modernidad y sus contradicciones, las virtudes y problemas que trae el progreso, existentes pese a los intentos de los gobiernos por encubrirlos. Esta inmersión en la actualidad se lleva a cabo por medio de la figura del detective, de la cual Rankin afirma que su mayor ventaja es, precisamente, acceder a todos los niveles de la sociedad, “de los bajos fondos a las mansiones de los ricos” llega a decir, convirtiendo al lector en testigo de su época.

Por ambos motivos, el pecuniario y el crítico, se justifica el éxito de la novela negra, y gracias a la globalización se difunde más allá de las fronteras nacionales para ser traducidas en otros países. Por tanto, a la producción patria se le incorporan obras de carácter internacional, dando lugar a una ingente cantidad de novelas que repiten los mismos modelos e ideas, despertando la preocupación, como manifiesta el escritor francés Bernard Minier, de que “demasiado *polar* mate al *polar*” (GALINDO: 28/11/2013, *El País*), siendo *polar* el término usado para la novela policíaca en Francia.

Dicha preocupación se sustenta en la desnacionalización de la crítica social que ha empezado a darse a lo largo de los últimos años en el panorama literario. La novela negra, conservando su función como testimonio de los problemas existentes en la sociedad moderna, ya no se centra tanto en la situación

nacional, optando por dirigirse a un contexto más global. Los problemas que se plantean son formulados como universales, exponiendo la situación independientemente del marco, que solo justifica el entorno donde transcurre la acción y detalles menores (como los usos del lenguaje), y planteando una situación que es comprendida por cualquier lector, independientemente de su patria.

Fernández García (2014) comenta esta situación, manifestando su preocupación por la desnacionalización de la novela (p. 12), que se distancia del discurso cultural que inspiraba a las comunidades a implicarse en el desarrollo nacional, teniendo la función social de localizar y recoger los valores culturales que permitan la cohesión de los grupos sociales, al mismo tiempo que definía la identidad del país para futuras generaciones. Culpa a la modernidad y en aquello que ha derivado de esta, como el cine, la música y la literatura, imponiendo una idea predeterminada que acalla al desarrollo nacional en pos de una perspectiva internacional, y esto provoca que la novela negra se haya actualizado a un modelo más interesado en los grandes problemas, que afectan a todos, proyectando la obra a un “habitante del mundo” y no al lector patrio.

Ignorando esta universalidad, el caso mediterráneo supone una situación digna de comentario. Trasciende las fronteras de los países que constituyen el grupo, los cuales repiten características tales como el transporte marítimo, los puertos, el turismo o la gastronomía, lo cual podría interpretarse como el caso internacional a una escala menor, pero cada país mediterráneo manifiesta una doble condición. Por una parte, los elementos antes numerados así como el clima y la vida costera, que establece una situación igualitaria; pero por otro lado, la diversidad de habitantes por la inmigración y el turismo da lugar a un intento de individualización, pretendiendo cada grupo mantener sus costumbres y cultura para evitar la contaminación y anexión a otras comunidades.

En este ciclo eterno de unión y distanciamiento prevalecen diferentes grupos, que aunque mantengan su propia identidad, se implican también en el proceso de la globalización, ya sea por medio del turismo o por las nuevas tecnologías, de las que nacen los *mass media*, los medios de difusión en masa (la televisión, la prensa). La modernidad también se hace presente a través de los mismos medios que se han enumerado antes (cine, música, literatura), pero sin imponerse sobre la identidad nacional. El diálogo que se produce entre las distintas ideologías da lugar al panorama actual, exótico en comparación con el anquilosado estado moderno, convirtiéndose en un crisol donde convergen todas las posturas en una suerte de equilibrio.

Los argumentos que se han ido enumerando a lo largo del bloque dedicado a la sociedad mediterránea justifica la superposición de factores, tanto los comunes como los únicos. La relevancia del puerto en estas ciudades, por ejemplo, permite el acceso de distintas mercancías, favoreciendo a una gastronomía con bases comunes, pero distintas realizaciones ; o la llegada de turistas y trabajadores, quienes traen sus

propias ideas y procuran establecer comunidades de apoyo mutuo, manteniendo su identidad; el crimen también se beneficia de esta situación, ya que la llegada y partida de mercancías favorece el contrabando, entre otros tantos males.

Chirbes (2008) enumera los trofeos conseguidos en una jornada de pesca, maravillándose por cada uno de los productos conseguidos en las aguas mediterráneas. La captura del día sirve para evocar una situación común en cada puerto bañado por las mismas aguas, apuntando a una ambigüedad que podría interpretarse de un modo universal como la problemática antes planteada, pero no es el caso que se da. Aunque la pesca sea similar, cada país se decanta por unos productos concretos, que usarán en sus recetas más típicas, y aunque el plato se asemeje a otros existentes en países vecinos, el idioma o la tradición supondrá una distinción clara, al menos para los propios habitantes. A continuación, la cita descrita:

“[...] las gambas de un rojo violento, las pálidas galeras que se plegaban convulsas sobre sí mismas, dando testimonio de vida, las delicadas platijas que guardaban su blanquísima carne bajo la apenas suficiente funda tegumentaria, las opulentas lubinas con sus destellos de plata, los cangrejos, los rodaballos, los relucientes boquerones, las sardinas.” (CHIRBES: 2008, “El tamaño de las cosas”, I, p. 48)

Lo mismo ocurre con las novelas mediterráneas, pues aunque todas partan de unos materiales comunes, las bases del género negro, producen personajes caracterizados de modo dispar. Aunque se tilde de “hedonismo” a la actitud mediterránea que estos protagonistas manifiestan, recogiendo en placeres como la comida, el deporte o la música, no innova al ser el mismo recurso que los autores del *hard boiled* ya empleaban por medio de aficiones y vicios, siendo el más reconocido el gusto por el alcohol (el archiconocido *whisky* es la bebida más vinculada al *noir* clásico).

En ambos casos, estos episodios constituyen pausas argumentales que permiten al lector recapitular las informaciones presentadas como pistas, pudiendo indagar en la identidad o móvil del criminal. Sin embargo, se produce una diferencia significativa entre la novela negra de corte clásico y la mediterránea. En la primera, se recurren al alcohol y elementos similares para aislarse del entorno, es decir, para evadirse por completo de todo lo que le rodea; la somnolencia vinculada a esta acción permite olvidar el estrés e impotencia que experimentan los investigadores, nacida de no poder solucionar de un modo ideal el problema planteado.

Por el otro lado, el hedonismo mediterráneo, ya sea a través de la gastronomía, el sexo o la música, enumerando solo unos posibles ejemplos, solo supone un aislamiento parcial. Al contrario que con el alcohol, el personaje dispone aún de la suficiente lucidez para manifestar su gusto por la situación, y aunque nazca del mismo interés que en su predecesora, el escape de la realidad, se le suma la inmersión en

su entorno. La situación, que podría parecer contradictoria, se entiende al ver que solo rehuyen de la trama criminal y sus implicados, centrando su atención en aquello que logra aislar su atención, focalizándola hacia otros aspectos de la sociedad. Interesarse por estos placeres les obliga a adentrarse en los sectores de la sociedad que permitan satisfacer sus mundanas necesidades, favoreciendo una integración en determinados grupos a costa de evadirse de otros.

Aunque los investigadores de Hammett y Chandler presenten rasgos visibles en los detectives de Vázquez Montalbán, Izzo, Camilleri y Márkaris, el resultado final difiere. La intención es la misma, pues todos intentan escapar de una realidad desencantada, la cual es causa de su descontento y decepción, pero mientras los primeros buscan ignorar su entorno, la novela negra mediterránea aprovecha estos descansos para exponer características de la sociedad por la que se mueven los personajes. Se detecta un mayor realismo, pues los gustos de los protagonistas se manifiestan en estos momentos, desarrollándose más como una persona y menos como una herramienta narrativa. Además de ser un investigador desencantado por su época, tiene el suficiente criterio para determinar sus gustos, qué le atrae del mundo en el que habita y qué le repulsa.

Esta interpretación de la sociedad no se encontraba en las novelas enigma, y el mensaje en el género negro apuntaba siempre a la crítica social, centrando su exposición a los aspectos negativos. Así, aunque se parta de la misma intención, usar al detective como excusa para mostrar a la ciudad y sus gentes, se profundiza más en esta, considerando sus valores positivos. La innovación radica en la mayor peso que se le da a la sociedad, y en el pensamiento crítico del personaje, que es quien considera los males y virtudes de los mundos por los que se desplaza. Se incorpora esta postura crítica al resto de personajes, y aunque el investigador siga cumpliendo la función que antes mencionaba Ian Rankin, la de poder desplazarse entre los distintos estratos de la sociedad, los demás participantes en la novela tendrán una actitud crítica, una opinión sobre la ciudad, el crimen, los problemas y el resto de elementos que componen el mundo que expone la obra.

La superposición de voces y rasgos definitorios da lugar a la idea que autores y críticos han defendido en los últimos tiempos, aludiendo a que la ciudad se convierte en un personaje más. Careciendo de una participación directa en la trama, así como de voz y juicio, sin una mayor justificación la idea queda sesgada y es difícil entenderla si no se impone de su identidad como personaje colectivo. Los tópicos e ideales que se atribuyen a la sociedad que se refleja en estas novelas se ven complementados por la opinión y vida de los distintos personajes, constituyendo todos ellos parte de caracterización de la urbe.

Chirbes (2008) ayuda a entender este concepto al hablar de Roma, una bella ciudad europea que manifiesta una doble identidad, contrastando la vida diurna (en la que localiza tiendas de *souvenirs* y postales, restaurantes y museos) con la nocturna (discotecas, barriadas), localizando en cada una de estas caras a su

propio público (CHIRBES: 2008, “El tiempo de los dioses”, p. 66). A esta distinción ayuda el argumento que expuso Sánchez Zapatero (2014) sobre el contexto social, suma de elementos físicos (barrios, calles, edificios, monumentos, plazas, etc.) con culturales (costumbres, dialectos, gastronomía, historia, etc.), que componen el paisaje urbano (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, pp. 18-19).

Un mismo edificio de la urbe puede desempeñar distintos roles según la población que lo frecuente. Por tanto, un restaurante se distingue de otros por los platos principales, su emplazamiento, sus clientes asiduos, y otra serie de factores que le otorgan profundidad. Del mismo modo que pasaba con los investigadores, se parte de una base común, pero se ahonda en su caracterización por medio de aquello que le proporciona una identidad. Así, aunque todos los protagonistas se evadan de la realidad delictiva, los mediterráneos lo hacen dirigiendo su interés a distintos entretenimientos; y del mismo modo, pese a que todos los bares sirvan productos similares, el resultado varía según la zona de la ciudad donde esté y su clientela. La caracterización de los participantes (tanto los personajes como su contexto) constituyen una importante labor para el novelista, incorporándose a la trama criminal y a la denuncia social, constituyendo los tres vértices que conforman el triángulo de la novela mediterránea.

Se recuperan las bases del género negro, y se actualiza la denuncia social a nuestro tiempo, pero lo verdaderamente innovador nace del interés por caracterizar los personajes, ambientes y situaciones a algo puramente mediterráneo, adaptando las ideas a una nueva perspectiva, de modo que cualquier lector puede apreciar el carácter definitorio de estas ciudades, presentándose como una novela de viajes, casi una guía turística, a la que se le incorporan las bases de la novela negra. Se consigue esto por los personajes y el contexto en el que se desarrollan los casos, prestando un especial interés a dotarles de un carácter y personalidad únicos que, sin embargo, se vincula al personaje colectivo de la ciudad, dando lugar a una serie de personajes afines u opuestos, generando diferentes relaciones que dan pie a la tensión dramática.

A diferencia del realismo clásico, no se pretende solo exponer un calco de las ciudades por medio de la descripción, sino incorporar a esta narración de corte más fotográfico elementos como la historia previa, el carácter de la población, el bagaje cultural y la posición geográfica. Todo esto motiva y delimita el discurso, que incluye todas las informaciones que identifican la ciudad a retratar, pero además, añade el prisma de la opinión mediterránea. El modo en que han sido afrontados los diferentes casos que han tenido relevancia en los últimos años, pasando por la perspectiva patria, motiva un discurso más dinámico y complejo, que conlleva a la aparición de un nuevo modo de narrar, que informa acerca de la interpretación mediterránea acerca de los acontecimientos que se han ido sucediendo. Toda esta idea se recoge en la siguiente cita de: “[...] Lo que distingue a este subgénero narrativo de otros no reside en la utilización de escenarios de la cuenca mediterránea, sino, mas bien, el modo en el que la similar evolución histórica, la vinculación geográfica y la cultura compartida han creado una similar percepción del mundo [...]” (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, p. 52)

La justificación de que se trata de una innovación proviene de que estos rasgos constituyen una nueva interpretación del género, resaltando y añadiendo una serie de detalles que generan una nueva identidad. La trama delictiva sigue sirviendo para motivar la crítica social, pero también se usa como excusa para un nuevo discurso, el que reivindica la propia cultura nacional sobre todas las que se superponen a esta. El Mediterráneo, siendo un crisol de distintas civilizaciones, mantiene una sempiterna disputa entre diferentes grupos que defienden su forma de ver la vida, y el realismo de estas novelas pasa por dar voz a todos los colectivos que se puedan.

Esta incorporación al género no deniega la situación actual presente en la novela negra. La desnacionalización de la que se habló anteriormente, enfocando los problemas a su ámbito global, ha generado una homogeneización de la trama *noir*, por la cual los asuntos planteados, pueden extrapolarse a cualquier sociedad. La actualización que exige el realismo, adaptando los problemas a los nuevos tiempos, hace que aparezcan en estas novelas asuntos como la inmigración, el terrorismo, el crimen organizado, la crisis económica, entre otros, pero en la novela mediterránea estos problemas se plantean añadiendo una nueva idea: la implicación.

Del mismo modo que estos asuntos condicionan la vida en las ciudades, afecta también a sus gentes, y aunque las consecuencias que derivan son semejantes, cada colectivo, y es más, cada personaje, interpreta el caso según su propia perspectiva, dando lugar a un discurso donde se informa de los problemas que se denuncian por medio de la crítica social, pero al añadir el elemento cultural, se proporciona una interpretación de la situación mundial adaptada al prisma de la sociedad mediterránea. Convergen en estas novelas, por tanto, diversas problemáticas de orden global (el mundo), internacional (Europa y la comunidad mediterránea), patrio (nacional), local (ciudades mediterráneas) e incluso individual (los propios personajes).

La importancia de los males del mundo, las comunidades y la población, así como la cultura, permite proporcionar, de forma simultánea, dos perspectivas, la global y la local, pero no adjuntando detalles independientes y marginales, sino reivindicando la interpretación de lo patrio ante los problemas de nuestra era. Lejos de ignorar los avances de las nuevas tecnologías y la sociedad moderna, se pretende que la cultura e identidad nacional perdure a través de los personajes y las tramas, que conservan su modo de ser, sumando en una misma figura la condición de ciudadano del mundo, y ciudadano mediterráneo.

3.2. Relación con la muestra

El marco histórico y geográfico explicado en los apartados anteriores ha sido común en los autores cuya obra será objeto de estudio. Los grandes acontecimientos, como la II Guerra Mundial, la crisis económica mundial o los problemas en oriente constituyen vivencias que afectó al desarrollo de sus vidas, y aunque muchos no participaron en el más antiguo de estos problemas, la Gran Guerra, sí experimentaron las consecuencias de esta. La posguerra, así como la llegada de la nueva sociedad global, provocó que en todos ellos se manifestara una actitud crítica frente a la nueva sociedad, pues antes los mensajes llenos de idealismo acerca de la regeneración y progreso se oponía la verdadera situación.

Creciendo en este contexto, se entiende que su perspectiva se haya visto condicionada hacia un valor más crítico, y que pese a que la globalización y las políticas internacionales han traído una serie de problemas que afectan al colectivo, no desatienden a sus propios países. El interés por analizar el impacto de estas situaciones en el nivel local, aunando en una misma postura el nivel global y el nacional, lo cual ha producido un discurso que, por medio de los valores culturales que componen la sociedad que les vio crecer, interpreta todos los males de la sociedad moderna y cómo afectan, de desigual modo, tanto al país como a las comunidades que lo componen, así como al resto de naciones (generalmente, las colindantes).

Por tanto, la preocupación surgida en los últimos años sobre la pérdida de identidad propia en pos de las preocupaciones internacionales, como el terrorismo o la crisis energética, acallando situaciones concretas en países determinados, siendo ejemplos de estos casos la inmigración o la delincuencia. Encarna Castejón (EL PAÍS: 19/1/1993), redactora jefa en *El Urogallo*, comentó estos casos en el Encuentro Internacional sobre la Novela en Europa, comentando que "Éstos son tiempos de fragilidad cultural y social", los cuales han generado una serie de nacionalismos radicales que se manifiestan en contra de la globalización, pues esta acalla la identidad nacional, tal y como ya se ha visto en el modelo actual de la novela negra.

Opiniones similares han ido surgiendo en diferentes festivales literarios, los cuales dan voz a los autores para manifestar su percepción sobre las diversas problemáticas del mundo moderno, entre los cuales tenemos Getafe Negro, que tomando solo una de sus ediciones, la de 2016, podemos detectar casos y opiniones (MADRIDPRESS: 13/10/2016). A continuación, dos ejemplos presentes en dicho festival de novela negra, que permite ver la situación de la sociedad moderna.

La conferencia "Todos nacimos en el Mediterráneo", realizada por Luisa Gil y Marco Magoa, en la cual se leyeron fragmentos de la antología *Refugiados*, y la mesa redonda "Refugiados en primera persona", la cual contó con varios testimonios de voluntarios y refugiados, son ejemplos de los problemas que experimentan los emigrantes para integrarse en una sociedad a la que se han visto forzados a acudir, ya fuera por motivos políticos (refugiados de guerra) o económicos (inmigrantes buscando acceder al estado moderno). A su vez,

“Afganistán, entre la realidad y la ficción” fue una mesa redonda donde se barajó el contexto político-social del país, exponiendo las causas y consecuencias de las guerras que han ido aquejando a dicha nación. Harry Parker, escritor y soldado que participó en el conflicto, presidió este evento, relatando sus experiencias y el peso que el conflicto ha tenido en el contexto internacional.

La repercusión en este y el anterior caso en la política internacional es lo que ha generado la preocupación por los autores de explicar estas situaciones de un modo que garantice su difusión, resumiendo el problema a través de su proyección universal, ignorando (en su mayor parte) los rasgos de las poblaciones afectadas para que cualquiera pueda entender e identificarse con el problema. Sánchez Zapatero (2014) expone el modo en que los autores pueden considerar, o no, el componente geográfico en sus obras, localizando la acción en el entorno que mejor favorezca a la idea que quieran expresar, pudiendo esta ser su patria, o no:

“Por tanto, la validez de la utilización del origen geográfico como criterio clasificador puede trascender la mera remisión al país de nacimiento de los autores o al espacio en que se desarrollan las tramas de sus novelas para hacer referencia a las especificidades temáticas y formales que tal procedencia genera [...]” (SÁNCHEZ ZAPATERO: 2014, p. 13)

Frente a este posicionamiento, el belga George Simenon, escritor de novela negra, propuso el modelo opuesto, dirigiendo los problemas a la propia perspectiva del protagonista, el comisario Maigret. En el trabajo de Sánchez Zapatero Y Martín Escibà (2011-2012, p. 47) se le atribuye a este autor la innovación, que años más tarde seguirían los autores de la novela negra mediterránea, de añadir a la trama criminal la vida cotidiana del investigador. Por medio de sus rutinas y el paso de los días, el personaje va conformando su opinión sobre los temas que afligen a la comunidad, ya sea por medio de sus investigaciones o por la conversación que mantiene con los distintos personajes.

El paso del tiempo se hace evidente en estas obras, tanto por el desarrollo de estos problemas como por el obvio envejecimiento del investigador. La serialización hace evidente que la vida sigue, la sociedad evoluciona y los personajes van creciendo en un entorno sometido al cambio, pudiendo variar su percepción o arraigarse en una postura frente a estas situaciones. Es el caso de las sagas literarias, como la del Carvalho de Vázquez Montalbán o el Montale de Izzo, donde los personajes van modificando su actitud a medida que avanza la obra, teniendo la idea común de que ambos personajes, adscritos al cuerpo de seguridad nacional, acaban renunciando sendos cargos al notar que no pueden cambiar el sistema corrupto, y aunque siguen viviendo en una realidad donde prima la decepción y el desencanto, se preocupan por conocer el estado de la sociedad.

Al igual que Simenon, los escritores de la novela negra mediterránea se inspiraron en los autores de la generación anterior, los padres del género *hard boiled*, y por ello recuperaron la tradición de exponer la vida

y las ciudades, manifestando los males de su época, pero con una serie de cambios. Aparte del evidente cambio de marco, se incorporan elementos costumbristas que permiten identificar los valores únicos de la sociedad plasmada, que sigue manteniendo los universales del género antecesor, tales como el malestar ciudadano, las instituciones corruptas y la presencia de los organismos criminales.

El producto final se define como una novela negra a la que se incorporan detalles de corte turístico y gastronómico, pero la presencia de estos elementos no atienden a un simple capricho. Todos los rasgos antes comentados se suman para conformar un discurso que reivindique la identidad nacional, que sobrevive pese a la llegada de la sociedad moderna y globalizada. Cada autor recurre a los elementos que dispone en su entorno para claudicar la importancia de la perspectiva nacional, alternando de distinto modo la trama criminal, el discurso cultural y la narración biográfica, pues estas novelas no dejan de ser en parte biografías de los investigadores, rompiendo con los personajes monolíticos, idealizados y eternos de la novela enigma.

Tras exponer el contexto, queda solo ver cómo cada autor interpreta las bases de la novela negra mediterránea para exponer la situación de su país, siguiendo lo que se ha ido viendo en los apartados anteriores. No obstante, la permanencia de otros estilos, como la novela enigma, el *thriller* o la novela negra, dificulta identificar qué novelas pertenecen a la tradición mediterránea, o cuáles han sido etiquetadas de este modo únicamente por la procedencia del autor. Para sobreponerse a esta dificultad, en los siguientes bloques se expondrá un análisis del marco, el autor y la novela que puede ser etiquetada como mediterránea, así como un análisis que determine su adscripción, o no, a esta tradición literaria.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción

TESIS DOCTORAL

LA NOVELA NEGRA MEDITERRÁNEA: ANÁLISIS DEL GÉNERO Y SU VERTIENTE CONTEMPORÁNEA

TOMO II

Daniel Romero Benguigui

Director:

Giovanni Caprara

Tutor:

Enrique Baena Peña

Málaga, 2021

*A mis padres, José Romero Carrasco y Daniela Fabiola Benguigui Rodríguez,
por su apoyo y comprensión a lo largo del proyecto*

*A D. Giovanni Caprara y D. Enrique Baena Peña,
por su paciencia y consejos.*

Gracias.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

IV. <u>BLOQUE: Italia</u>	1
1. Andrea Camilleri	2
1.1. <i>Giallo</i> mediterráneo	5
1.2. <i>La forma del agua</i> (1994)	8
1.2.1. El comisario Montalbano	13
1.2.2. El escándalo	28
1.2.3. La ley del silencio	33
1.2.4. Conclusiones	39
2. Donna Leon	43
2.1. Vista foránea hacia Venecia	49
2.2. <i>Muerte en la Fenice</i> (1992)	57
2.2.1. El comisario Brunetti	64
2.2.2. Helmutt Wellauer	71
2.2.3. Orgullo y ópera	74
2.2.4. Conclusiones	77
3. Maurizio de Giovanni	83
3.1. El profano	87
3.2. <i>El invierno del comisario Ricciardi</i> (2007)	91
3.2.1. El comisario Ricciardi	94
3.2.2. El Asunto de Arnaldo Vezzi	102
3.2.3. <i>Le lacrime del Pagliaccio</i>	109
3.2.4. Conclusiones	114
V. <u>BLOQUE: España</u>	119
1. Manuel Vázquez Montalbán	120
1.1. Subnormalidad vanguardista	128
1.2. <i>Tatuaje</i> (1974)	137
1.2.1. Pepe Carvalho	141
1.2.2. Historias de carne y hueso	150
1.2.3. La mujer tras la copla	159
1.2.4. Conclusiones	164
2. Eduardo Mendoza	166
2.1. La muerte de la novela	169
2.2. <i>El misterio de la cripta embrujada</i> (1978)	172

2.2.1. El detective de las pepsi-colas	177
2.2.2. Un caso gótico	186
2.2.3. La misma historia	191
2.2.4. Conclusiones	196
3. Alicia Giménez Bartlett	198
3.1. La dama en el crimen	201
3.2. <i>Ritos de muerte</i> (1996)	206
3.2.1. La inspectora Petra Delicado	209
3.2.2. Flores y espinas	218
3.2.3. Retrato delicado	224
3.2.4. Conclusiones	228
VI. <u>BLOQUE: Francia</u>	232
1. Jean-Patrick Manchette	233
1.1. Concepción del <i>néo-polar</i>	236
1.2. <i>El asunto N'Gustro</i> (1971)	241
1.2.1. Butron y N'Gustro	244
1.2.2. Testimonios sobre Francia	251
1.2.3. La conspiración	258
1.2.4. Conclusiones	262
2. Jean-Claude Izzo	265
2.1. <i>Flâneur</i> mediterráneo	269
2.2. <i>Total Kheops</i> (1995)	275
2.2.1. El agente Fabio Montale	279
2.2.2. <i>Chourmo</i>	287
2.2.3. Hurto y crimen	295
2.2.4. Conclusiones	299
3. Fred Vargas	302
3.1. La interpretación del <i>rompol</i>	308
3.2. <i>El hombre de los anillos azules</i> (1991)	315
3.2.1. El comisario Adamsberg	317
3.2.2. Testimonios ciegos	321
3.2.3. Los círculos azules	324
3.2.4. Conclusiones	329

IV. Italia

1. Andrea Camilleri

Siciliano y una de las figuras de mayor peso dentro de las letras italianas, fue oriundo de Porto Empedocle, falleciendo recientemente en Roma (1925-2019). Su producción literaria comienza en los cuarenta, cuando se inscribió en la Facultad de Letras y en el Partido Comunista, componiendo diferentes cuentos y poesías, mediante los cuales ganó el Premio St. Vincent. No completó dichos estudios, y entre 1948-1950 se inscribe en la Academia de Arte Dramático Silvio d'Amico, donde se licenciaría para luego trabajar como director y guionista de teatro y televisión, carrera ininterrumpida durante cuarenta años. También colaboraría con diversos proyectos y montajes para la Real Academia Italiana, donde hubiera logrado una plaza de funcionario en 1954, concedida por concurso público, de no ser por su afiliación política, si bien años más tarde entraría en la institución.

Pocos años después, en 1957, se casaría con Rosetta Dello Siesto, con quien tendría tres hijas y, posteriormente, cuatro nietos. De su esposa destaca una anécdota presente en una de sus entrevistas, donde un conductor le gritó “burra” por su forma de conducir, y Camilleri, sorprendido porque no le dijera “puta”, lo declaró como clásico y manifestó su interés por conocerle (MORA: 19/9/2009, *El País*). Dicha historia permitía exhibir los modales contemporáneos de los italianos, bajo influencia de Berlusconi, político del que se hablará más adelante. Prosiguiendo su biografía, y con fecha de 1958, empezaría a impartir docencia en el Centro Experimental de Cinematografía en Roma, ciudad donde residiría gran parte de su vida, salvo excepción de diferentes viajes de trabajo. Bajo su tutela se han instruido figuras como el actor Luca Zingaretti, quien interpreta al comisario Montalbano en su adaptación televisiva (BAETA: 25/4/2015) y al escritor Antonio Manzini, el cual relató su primera lectura de *La forma del agua* (MANZINI: 5/8/2016, *El Mundo*), entre otros tantísimos alumnos en su dilatada carrera.

En cuanto a su producción, empezó dirigiendo montajes y obras de autores como Samuel Beckett, T. S. Eliot, Eugène Ionesco y Luigi Pirandello, dramaturgo siciliano ganador del Nobel, a quien conoció durante su infancia, más concretamente, en 1935: vestido de almirante, con sombrero, capa y espada, llamó durante la noche a la casa de Camilleri, buscando a su abuela, a quien abrazó tras presentarse; había ido a inaugurar una escuela, y negándose a vestir la camisa negra fascista, decidió presentarse con la guisa comentada (GELI: 8/2/2014, *El País*). La conversación se produjo en dialecto siciliano, un rasgo patente en la novela negra de Camilleri, y no acaban hay la herencia, pues un homenaje hacia el novelista, organizado por Pau Vidal (EL PAÍS: 5/2/2014), *Sis personatges en cerca de Camilleri*, título en clara referencia a *Seis personajes en busca de autor* (1921), famoso drama de Pirandello.

Respecto a su obra literaria, inicia en 1978 con *El curso de las cosas*, escrita una década antes y publicada de su bolsillo, la cual fue un rotundo fracaso, al punto de que Leonardo Sciascia, novelista siciliano, le animó para no retirarse definitivamente de la escritura. Prosigue en 1980 con *Un hilo de humo*, presentación de la

ciudad imaginaria de Vigàta, escenario en el que se desarrollarían otras tantas novelas, aparte de la saga Montalbano, tales como *La ópera de Vigàta* (1995), *La concesión del teléfono* (1998), *El movimiento del caballo* (1999) o *La captura de Macale* (2003). Sin embargo, tuvieron que pasar más de diez años entre *Un hilo de humo* y su siguiente publicación, permaneciendo esa década sin escribir nada, hasta 1992 con *La temporada de caza*, éxito en ventas por el que recuperaría los ánimos, y prosigue en 1994 con *La forma del agua*, inicio del ciclo Montalbano, serie negra continuada hasta nuestro tiempo y la cual ha sido erigida como una de las sagas más populares en las letras italianas, teniendo repercusión incluso a nivel internacional, siendo prueba de ello el *Seminario sobre la obra de Andrea Camilleri*, colaboración entre la Universidad de Málaga y la Universidad de Cagliari, al que se han sumado otras instituciones y personalidades para abordar la producción del italiano desde varias perspectivas.

Atendiendo a las cifras alcanzadas por sus textos, las ventas bajo la editorial Sellerio, misma donde se publicaban las obras de Sciascia, se registran en diez mil ejemplares en 1994, ocho mil en 1995 y diecisiete mil en 1998 (MORA: 17/2/1999, *El País*), alcanzando récord al cambiarse a Mondadori, con ciento cincuenta mil en *Un mes con Montalbano*. El cambio se debe al compromiso de Sellerio, editorial siciliana de carácter minimalista y gran calidad, pero de recursos limitados, y por ello incapaz de costear campañas publicitarias, a diferencia de Mondadori, propiedad de Berlusconi, figura política repudiada por Camilleri, pero la colaboración fue necesaria para ampliar las tiradas y tener mayor alcance. Su inquina hacia Berlusconi ha sido expuesta en múltiples entrevistas, donde habla de la promoción de una actividad canallesca y demagogia por parte del político, quien parece actuar como los motorinos/vespinos, las motocicletas típicas de Italia que no siguen normativa alguna.

De igual manera, Berlusconi actúa independientemente de las leyes, y su comportamiento ilegal, lejos de ser denunciado, despierta la admiración de los italianos, quienes aspiran a ser como él. Junto a Umberto Eco, se manifestó en contra de su gobierno en oposición al caso de Eluana Englaro (ABC: 9/2/2009), mujer en estado vegetativo durante diecisiete años, a la cual planteaban desconectar con objeto de no seguir costeadando su mantenimiento, al punto de modificar la ley para no depender de la opinión de su familia. La protesta radicaba en la vejación hacia la vida, además del flagrante abuso de poder ejercido por el gobierno, quienes pretendían imponer sus deseos por encima de los derechos humanos. Camilleri nunca ha censurado sus opiniones hacia Berlusconi, exponiendo los insultos, modos y corruptelas auspiciadas por su cargo, y por ello en *La forma del agua* se plantea una historia a imitación de la carrera del político, pues inicia con un escándalo de un importante cargo, quien tras una carrera supuestamente intachable muere en situación deshonrosa, manteniendo esa doble faceta de la clase política: la caza de la corrupción hasta lograr la posición deseada, momento en el cual pasan a los abusos justificados por su posición.

Regresando a la situación editorial, Elvira Sellerio se demostró comprensiva ante el cambio, entendiendo las limitaciones de su editorial, pero el propio autor no dudó en quejarse acerca de quien fuera presidente de

Italia, si bien apuntó la gestión por parte de Marina, hija de Berlusconi, y la junta editorial, profesionales sin ápice alguno de lo que llamó “proceder beslusconiano”, explicando las ventajas en el acuerdo: “[...] Con Sellerio, la editorial siciliana a la que siempre he sido fiel, tiro 5.000 ejemplares a 12 euros y cobro el 10%. En Mondadori tiran incluso dos millones, los libros valen 22 euros, hacen ediciones de lujo, pagan el 15%. ¡Yo escribo para ser difundido y leído! [...]” (MORA: 21/10/2008, *El País*). La promoción en Sellerio, como afirma Camilleri, se sustentaban en el llamado *tam tam del público* (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1999), forma del escritor para referir a las recomendaciones interpersonales, el popularmente conocido boca a boca.

El máximo exponente de dicha transmisión se encuentra en la web creada por sus fanes, *vigata.org*, página en la cual el propio Camilleri no logró la membresía al errar en las preguntas sobre su obra para inscribirse (MANZANO: 18/4/1999, *La Vanguardia*), aunque la página recoja sus principales logros. Respecto a los galardones recibidos por sus méritos literarios, patentes en la web, destacan el II Premio Internacional de Novela Negra RBA, dotado en 125.000 euros (el más cuantioso del mundo), por *La muerte de Amalia Sacerdote* (DORIA: 5/9/2008, *ABC*; EL MUNDO: 5/9/2008; PUNZANO SIERRA: 5/9/2008, *El País*; DE LEÓN-SOTELO: 9/10/2008, *ABC*; D.M.: 17/12/2013, *ABC*), y el IX Premio Pepe Carvalho (D.M.: 17/12/2013, EL MUNDO: 17/12/2013; MORÁN: 16/1/2014, *ABC*; GÓMEZ FUENTES: 27/1/2014, *ABC*; MORÁN: 31/1/2014, *ABC*; MORÁN: 7/2/2014, *ABC*; SAINZ BORGIO: 9/1/2015, *Vozpópuli*; BAETA: 25/4/2015), en memoria de su amigo Vázquez Montalbán, por el que fue a la ciudad de Barcelona para recoger el premio pese a su avanzada edad.

Informaciones sobre conferencias, proyectos y publicaciones sobre Camilleri, detalles y curiosidades de su obra, así como menciones en diferentes medios de prensa, italiana y extranjera, por lo que el portal dota al mundo de una accesibilidad plena hacia todo acontecimiento vinculado al autor y su obra. No es el único medio de repercusión internacional vinculado al autor, pues también tenemos la serie televisiva, emitida en múltiples países y cuyo éxito motivó su precuela, un *spin-off* sobre los comienzos del personaje en la policía. Han llegado a emitirse en cadenas españolas, más concretamente, en *La 2*, noticia que llegó a la prensa televisiva donde anunciaban el estreno de *El comisario Montalbano*, serie de veintidós capítulos (PRENSA RTVE: 11/1/2013), y *El joven Montalbano*, de seis episodios (PRENSA RTVE: 23/5/2014). Las series tuvieron una recepción notable, como recoge el trabajo *Explotación transmediática en la novela negra actual: Estrategias narrativas y promocionales* (2014), de Ana González Ros, donde presenta las cifras y reacción del público, además de ser justificarse como producto genuinamente siciliano, por medio de la escenografía patente en las series, además del dialecto utilizado y los modos presentados. Su conexión con Sicilia quedaba patente en la relación vista con Pirandello y Sciascia, si bien no fueron los únicos autores a los que conoció, y la serie permite recalcar los rasgos más emblemáticos de la isla y su cultura.

Entre todas sus amistades, resalta la preservada con el escritor español Manuel Vázquez Montalbán, cuyo nombre inspiró el del ficticio comisario, pues Camilleri había leído ya sus novelas. El primer encuentro entre

ambos se produciría en 1998, motivado por el Partido Comunista Italiano, y como informa Camilleri, la complicidad fue innata, entablando una conversación mediante miradas, a lo siciliano (GELI: 7/2/2014, *El País*). Tras el fallecimiento del español, le llegaría un paquete con la última novela de este, acto que le conmovió enormemente, y sobre la muerte se dio una curiosa historia. Reunidos ambos escritores con Jean-Claude Izzo, los considerados padres de la vertiente mediterránea, opinaron sobre el cierre de sus sagas (en MARÍN: 9/12/2007, *El País*, GONZÁLEZ: 27/8/2015, *El Mundo* y GONZÁLEZ: 27/8/2016, *El Mundo*), y tanto el francés como el español optaron por hacerlos desaparecer, malherido y a la deriva el primero, y en un viaje sin retorno el segundo. Como apunta Camilleri, ambos fallecieron tras concretar el fin de sus personajes, mientras que él, por superstición, mantuvo incierto el final de Montalbano, y aunque escribió la novela final de la saga, la guarda en un cajón a espera de su fallecimiento, el cual, tristemente, llegó el diecisiete de julio de 2019, poniendo fin a la tríada mediterránea, cuya obra, por supuesto, constituye un legado de interés y objeto de estudio para la presente tesis.

1.1. *Giallo* mediterráneo

Los orígenes y evolución del *giallo* constituyen un legado literario del que muchos autores han bebido, entre ellos Camilleri, a quien se atribuye el nacimiento de la variante mediterránea. Para justificar y comprender las innovaciones patentes en su estilo, es necesario ahondar en la historia *gialla*, saber qué rasgos la definieron y los motivos entorno a su producción. Aunque sus bases provinieran de las novelas negras estadounidenses de los años veinte, también conocieron la novela enigma angloparlante, el incipiente cine *noir*, e incluso la evolución paralela del *polar* francés. Pero entonces, ¿qué caracteriza al *giallo*? ¿qué rasgos sobresalen de este para constituir una variante del *noir*? Por medio de su historia y evolución justificaremos la existencia de la variante, y la implicación de Camilleri en cuanto a la herencia negra patria.

Comenzando por su nombre, y al igual que pasaba con la *Serie Noire* de Gallimard, el vocablo para referir a la vertiente italiana proviene del color de las portadas, en este caso las publicadas bajo el sello de Mondadori, cuyos tonos eran amarillento. Su principal influencia fueron las revistas *pulp* americanas, donde se gestaban variados estilos (*terror*, *sci-fi*, *sword and sorcery*, *western*, entre otros), si bien la colección se centraría en el modelo *hard boiled*, es decir, novelas de misterio y crímenes protagonizadas por un investigador. *Il giallo Mondadori*, de 1929, supondría la llegada del género en Italia, pero al igual que pasó con Francia, tuvo que adaptarse a los gustos y necesidades de su nuevo público. Dichos cambios constituirían un punto de inflexión, tanto para la influencia estadounidense como para la francesa, y si bien hereda e imita ciertos tropos literarios, añade a la fórmula otros nuevos.

Respecto a la historia del género, en la *Geografía del delito. El giallo y el noir italiano en España* (2013), de Juan Pérez Andrés, se compilan las diferentes publicaciones y sellos literarios en los que se gestaron las

bases de la variante, desde las traducciones de los clásicos hasta las primeras novelas *giallas*, además de listar diferentes traducciones llegadas a España. Lo último no aporta a los intereses del análisis, más allá de su recepción internacional, pero logra visibilizar las diferentes etapas del género, hasta la época contemporánea. Más completo resulta el trabajo de Giovanni Caprara, *La novela policíaca en Italia* (2012), pues aborda las necesidades que fomentaron los cambios en las bases del género, desarrollando por diferentes apartados la evolución de la variante, en lugar de presentar un listado de informaciones. Otro texto consultado repite dicha presentación, *El giallo italiano* (2009), de Francisco Esquinas, donde tras una introducción al género, justifica la vinculación de este con el cine, y ejemplifica con diversos filmes en los cuales se adaptan diferentes elementos del *giallo*.

No se prescinde de la ambientación lúgubre y decadente propia de la novela negra, pero sí omite la presencia del crimen organizado. En el modelo estadounidense, la mafia solía ser partícipe en el delito inicial, y a menudo se recurría al estereotipo de los italo-americanos para justificar la presencia del crimen, ejerciendo una fragante segregación al limitar dicho colectivo a un rol marcado. Para evitar la promoción de unos arquetipos denigrantes, los escritores italianos decidieron prescindir de la figura del mafioso, desarrollando crímenes de cariz personal, a menudo motivados por fuertes pasiones. De hecho, es en el *giallo* donde surge la figura del asesino encubierto por amplios ropajes, con guantes y sin un rostro visible, apariencia destinada a proporcionar la última interacción de la víctima, quien sabrá su identidad a diferencia del público.

El caso indagará en los vínculos del finado, con objeto de saber qué pulsión motivó su muerte, y para ello no recurrirán al detective privado, típico del *hard boiled*, y en su lugar, con objeto de dignificar la figura del policía, se presentarán diferentes cargos del cuerpo. En parte, la decisión parte de la necesidad de incidir en arquetipos positivos, demostrando que la ley existe y funciona en Italia, rompiendo la idea de una mafia omnipresente en la cotidianidad patria. Dicho resentimiento hacia el mafioso ha perdurado en autores contemporáneos, incluso en el propio Camilleri, el cual ha declarado muchas veces su temor hacia la idealización del mafioso, ejemplificando con el papel de Marlon Brando en *El padrino*, épica cinematográfica donde se parece olvidar la implicación del personaje en diferentes tramas criminales, incluso asesinatos, y el escritor italiano no duda en manifestar su resquemor frente a dicha glorificación (declaraciones presentes en: PEREDA: 17/11/2007, *El País*, (MARÍN: 9/12/2007, *El País*, GÓMEZ FUENTES: 27/1/2014, *ABC*, ORDAZ: 7/11/2015, *El País*), considerada una romantización de estereotipos negativos.

Bien es cierto, que la repulsión hacia la mafia perduró durante la etapa clásica del *giallo*, pero no se ha impuesto como una férrea norma, pues el propio Camilleri es autor de *Voi non sapere* (2008), relato sobre la vida del último capo corleonés Bernardo Provenzano, y cuyos beneficios se destinaron a los huérfanos de policías asesinados por la *Cosa Nostra*, en un ejercicio de implicación contra la mafia y su normalización.

La obra (referida en: MORA: 21/10/2008, *El País*, PEREDA: 8/11/2008, *El País*, BARNATÁN: 2/1/2009, *El Mundo*, CORTINA: 19/5/2009, *El Mundo*) ha sido etiquetada como *giallo*, aunque ciertamente se trata más de una novelización de los *pizzini*, textos breves y cifrados mediante los cuales se comunicaban los mafiosos.

Anterior a Camilleri, y quien se encargó de incorporar abiertamente a la mafia en la novela negra italiana fue, sin lugar a dudas, Leonardo Sciascia (1921-1989), en cuyas obras se trataban abiertamente cuestiones sobre el mundo criminal. Su escritura, de corte eminentemente realista, proyectaba las vicisitudes de la mafia en clave crítica, prácticamente informando sobre el funcionamiento del hampa, y como afirma Serrano Puche en su texto *Entre el periodismo y la literatura: aproximación a los racconti-inchiasta de Leonardo Sciascia* (2011), con un fuerte tono crítico. La renovación del *giallo* se debía, en gran parte, a la incorporación de una nueva voz, capaz de tratar los asuntos del país sin caer en estereotipos, aunque es cierto la presencia de un tono siciliano, por otra parte, el lugar donde más ha arraigado la mafia. Sobre lo siciliano y la herencia previa, se ha vinculado a Sciascia y a Camilleri mediante dicho nexo, tal como recoge la siguiente cita:

“Un personaje de Leonardo Sciascia se preguntaba cómo se puede ser siciliano. El escritor no daba respuesta. Andrea Camilleri, profundamente siciliano como Sciascia como Luigi Pirandello, de quien ha escrito una excelente biografía, sí la tiene: sólo se puede ser siciliano con mucha ironía. Y esta ironía se refleja en su obra, sobre todo en la serie protagonizada por el comisario Salvo Montalbano.” (MORA: 5/9/2008, *El País*)

Sendos autores indagaron en una temática supuestamente tabú para el *giallo*, hasta entonces prohibida, dada la necesidad de promover modelos ejemplares con objeto de combatir los estereotipos negativos. Lo que caracterizaba a Sciascia era su trabajo a partir de documentos reales, presentando historias de mafiosos de forma realista y, por tanto, con cierta distancia respecto a los arquetipos sobre-explotados en la literatura *noir* estadounidense. De igual manera, Camilleri investigó para tratar el tema de la mafia con cierta dignidad y respeto, a diferencia de los estereotipos propios del género o el silencio respecto al hampa propio del *giallo* clásico. No es el único cambio de la variante en su cronología, si bien otros elementos han quedado inmutables, pues el protagonista, tradicionalmente, debía adscribirse al cuerpo de policía, tónica popularizada en vertientes como la novela procedural y el *polar* francés.

Respecto a este último, y como se explicó en el bloque dedicado a Francia (más concretamente, con Manchette), supuso la adaptación de las tónicas propias del género a los intereses de un nuevo público, y con la llegada del *neo-polar* se propusieron nuevas problemáticas vividas en el nuevo marco. El *giallo* no desarrollaba los problemas acontecidos por la sociedad italiana, centrándose más en dramas sentimentales con fuerte carácter personal, historias de amoríos y venganzas con final trágico, dotadas con elencos

propios de la esfera cotidiana. Camilleri bebió de toda esta literatura, pero también trabajó la variante francesa, pues en su desempeño como guionista, adaptó las obras de Georges Simenon al formato televisivo, y aparte del éxito suscitado por la serie, agradece el haber podido indagar en los rasgos del *polar* gracias al dramaturgo Diego Fabbri (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1999), ambos coguionistas del proyecto, si bien trabajó también en la serie del teniente Sheridan, drama *noir* ambientado en la San Francisco de los sesenta, trastocando las bases del *hard boiled* para coincidir a los intereses del *giallo*. Ambas producciones, de gran éxito para el público italiano, deconstruyen sus respectivas vertientes para mantener las bases del gusto nacional.

Obviamente, la serie de Sheridan atendía a los intereses afianzados en la novela negra italiana, siendo un producto patrio en lugar de una adaptación como la de Simenon, pero sendas teleseries conectan en el ideario de Camilleri, cuyos referentes se han localizado, precisamente, en la novela negra estadounidense, el *polar* francés y el *giallo* italiano (FERNÁNDEZ: 16/5/1999, *El Cultural*). Sobre su protagonista ha declarado los intereses para su confección: “[...] Creé un personaje que no fuera inquietante, al que pudieras invitar a comer o cenar y estar tranquilo charlando con él; un personaje leal que respeta la palabra dada y que se rebela a las órdenes cuando son absurdas. El modelo inmediato es el inspector Jules Maigret, de Simenon.” (FUENTES: 26/2/2013, *ABC*), y aunque es cierta la similitud entre ambas figuras, pues el francés y Montalbano son degustadores voraces de sus respectivas gastronomías, también se aprecia la denuncia social propia del *neo-polar*, rasgo compartido con Sciascia además de las referencias al crimen organizado, y especialmente, la ejemplaridad de la policía y la raíz emocional en los crímenes, marca indiscutible del *giallo*.

1.2. *La forma del agua* (1994)

Inicio de la saga protagonizada por el comisario Montalbano, se propone un nuevo enfoque para el *giallo* asentado en la literatura italiana, así como para la novela negra de carácter global. Ambas perspectivas imponen un canon diferente, con estereotipos, rasgos y tópicos que, si bien parten de una misma base, se desarrollan bajo estándares muy distintos. Desde una perspectiva básica, el género parte de un principio esencial: la presentación de un crimen y su resolución, pero desde ese molde han emergido diversas apreciaciones y variantes, siendo las más trascendentales la novela enigma y la novela negra, de las que derivan el resto de interpretaciones. El género se contempla desde dos grandes ópticas: la interpretación global, el canon impuesto sin atender a fronteras, manifiesto en un ejercicio donde se expone la sociedad y sus problemas, a los cuales se suma la condición nacional, es decir, la historia y sensibilidad propia de un italiano.

Oscilando entre esos dos frentes, Camilleri propone un nuevo caso dentro de la ficción negro-criminal, y por lo tanto, incluye elementos reconocibles tanto del canon estandarizado internacionalmente como por la

tradición asentada por el *giallo*, y por ello es inevitable observar la novela desde cierto ángulo, para evaluar los diferentes matices que la componen y discernir entre ambas herencias y la aportación de Camilleri al género. Para empezar, se destaca un fuerte sentimiento de crítica social, algo ya típico en la novela negra contemporánea, atributo del que el autor es consciente, como ha manifestado en sus entrevistas: “La novela policial refleja las cosas como son. Hoy es insoportable una novela negra que solo tenga el enigma policial. Se convertiría en una banalidad. En cambio, la novela policial es realmente social” (GÓMEZ FUENTES: 27/1/2014, ABC), al igual que en ciertos trabajos sobre sus novelas, como el de Casadesús Bordoy (2008), quien habla del esquema a seguir a partir del asesinato, y la función que dispone como muestra del desorden social que padecen las civilizaciones.

Por tanto, el crimen inicial manifiesta, por medio de la patente brutalidad, los dramas cotidianos de la sociedad expuesta. De hecho, este horror cobra un peso especial en la vertiente italiana, pues las obras tradicionalmente arrancan con los últimos instantes de la víctima, para luego ejecutarla y dejar en claro al lector lo crudo de la situación, pues en definitiva, se narra el fin de una vida. Y aunque se trate de un rasgo propio del *giallo*, Camilleri prescinde de este para comenzar desde otro punto. Procura crear una atmósfera para transmitirnos el espíritu de Vigàta, una ficticia ciudad ambienta en Sicilia, y ya solo en sus primeras páginas logra imprimir una fuerte sensación de cercanía hacia lo mediterráneo, pues refleja el mismo caso que el resto de estas ciudades costeras.

Mientras describe los primeros rayos de sol despuntando en el cielo, presenta la jornada de Splendor, empresa dedicada a la limpieza urbana de la ciudad, y más concretamente, del trabajo adjudicado a Pino Catalana y a Saro Montaperto, dos jóvenes arquitectos desempleados y debidamente contratados por intervención de Cusumano, político en campaña quien goza de múltiples menciones en esta introducción. Al haber apoyado su campaña, este no dudó en otorgarle los puestos de Peppe Schemmari y Caluzzo Brucculeri, detenidos al haber intentado atracar un supermercado a mano armada. En unas líneas ya se expone el tráfico de influencias y la desesperación de las clases más humildes, recurriendo al robo para poder subsistir. Se depende de la clase política para sobrevivir en la ciudad, pues la cualificación profesional no basta, pero no es el único problema de la urbe. Cusumano también inauguró la fábrica erigida en la zona asignada, el aprisco, lugar clave en la trama, y que consiste en un bosquecillo donde antaño un pastor usaba como pasto para sus cabras, ahora paisaje decadente por la precaria industrialización, y es que la fábrica, promesa de nuevos empleos, acabó siendo una ruina abandonada y decadente, armada tras un muro para evitar la ocupación de los inmigrantes marginales, resumidos como una “manada de negros y no tan negros”, incluyéndose también argelinos, libios, senegaleses y tunecinos.

Se nos describe el clima en aquel bosque mediterráneo, colindante a la ciudad, y justo a su vera la enorme construcción desolada, un contraste brutal entre la naturaleza y la civilización. A su vez, también se nos habla de problemas aún vigentes en la sociedad mediterránea: el exceso poder concedido a la clase política,

la precaria situación de otras clases sociales, la marginalidad hacia los extranjeros, la situación laboral, el drama de la construcción, y la contaminación urbana. Manifiesta un caso verídico por medio de la ficción, pues la situación de Vigàta refleja el caso de tantas urbes mediterráneas. El negocio de la construcción supone nuevos puestos de trabajo y prosperidad, lo que trae extranjeros pensando contribuir en el proceso, pero una vez la campaña política avanza, se desentienden del proyecto, buscando nuevos terrenos, metas y negocios con los que atraer el interés de la opinión pública.

Por ello, el fracaso y posterior abandono solo conlleva pérdidas para la población, sin esos puestos de trabajo prometidos y con el incremento de extranjeros atraídos por esas promesas vacuas. Se trata de un ciclo donde diferentes intereses compelen para obtener beneficios, y hemos visto las consecuencias de este en casos como las obras olímpicas de Atenas en 2004, instalaciones que luego fueron desatendidas pese a su elevado costo, o la Eurovegas de Madrid, proyecto de 2012 al que se dio excesiva cobertura y apoyo tanto en los medios como por parte de algunos colectivos políticos, y aunque se afirmaba una primera fase en 2016 y una apertura total entre 2022 y 2025, pero en 2013 se anunció su cancelación. No dejan de ser fraudes y promesas vacuas, siempre partiendo de propósitos a corto plazo, pero que se acaban desestimando en el tiempo.

Vigàta es igual que las ciudades referidas, emplazamiento donde se conciben estos planes, una riqueza temporal a costa de sus gentes y sus paisajes. Su presentación, además de introducirnos en el contraste entre la naturaleza y la urbe, hace gala de un lenguaje poético para resaltar los sentimientos que transmite la noción mediterránea, mientras que las partes destinadas al papel de sus gentes usa expresiones más crudas. De este modo, reivindica un carácter más personal, y se distancia del tono mayormente periodístico propio de la novela negra contemporánea, y en su lugar amplía las descripciones de las pistas y ambientes al entorno, presentando lugares, sensaciones, sentimientos, personas y caracteres, sin que obligatoriamente el discurso apunte a la crítica social o al propio caso.

El aprisco, por ejemplo, solo constituye una localización de escasa importancia para el caso, pues se reduce al lugar donde encuentran a la víctima, y aún así, se han dedicado varias páginas a transmitirnos qué supone ese lugar para los ciudadanos. Todo esto, desde una perspectiva alejada de la descripción empírica de los sucesos, imitación del estilo policíaco o de las noticias, y en su lugar reivindicar la visión siciliana del problema, partiendo de las raíces tanto del lugar, el aprisco, como de sus gentes, los trabajadores. Al discurso sobre las miserias y problemas que se afrontan en Vigàta, como la falta de empleo, el poder político o la ocupación inmigrante, se añaden notas alegres, precisamente, en esa clave poética tan llamativa. Podrían referirse antecedentes de esta técnica ya en el *hard boiled*, donde el ambiente depresivo a veces entreveían notas de felicidad por medio del alcohol, el sexo o la música, o también en las variantes del género que incluían viajes, como el *flâneur*, pero aquí el sentimiento no corresponde únicamente al protagonista, y se nos intenta legar por medio del lenguaje. Aún no aparece el protagonista, y al lector se le

disponen pasajes para conocer la belleza de Vigàta, al tiempo que también se han aireado las miserias de la ciudad, y con objeto de transmitir esas sensaciones, incluimos el inicio de la novela:

“La luz del amanecer no penetraba en el patio de la Splendor, la empresa adjudicataria de la limpieza urbana de Vigàta. Unas densas y grises nubes cubrían enteramente el cielo, como si alguien hubiera tendido un toldo de color gris de una a otra cornisa. No se movía ni una sola hoja. El siroco tardaba en despertarse de su plúmbeo sueño, y el simple hecho de intercambiar unas palabras producía cansancio [...] Se trataba de una ancha franja de bosque bajo mediterráneo a las afueras del pueblo, que se extendía casi hasta el pilón y detrás de la cual se levantaban las ruinas de una gran fábrica de productos químicos [...] las estructuras corroídas por la intemperie, la desidia y la sal marina, cada vez más parecidas a la arquitectura de un Gaudí bajo los efectos de los alucinógenos [...] el aprisco había sido una zona de trabajo extremadamente descansado: entre hojas de papel, bolsas de plástico, latas de cerveza y de Coca-Cola y cagadas mal enterradas o dejadas al aire, asomaba de vez en cuando un preservativo usado.” (CAMILLERI: 1994, I, p. 5)

Por medio de “la luz del amanecer” o el “plúmbeo sueño”, manifiesta el estado natural de la ciudad, aludiendo tanto a los aspectos propios del ambiente y el clima como por los paisajes que contemplan los habitantes de la ciudad. En cambio, para exponer las condiciones laborales o los trapicheos de Vigàta, recurre a una mezcla de humor irónico y descarnada realidad, pues refiere al señor Cusumano con el término “honorable” y “omnipresente”, aunque su ignorancia (consciente o no) sobre las condiciones de sus trabajadores o de la fábrica lo caracteriza, y al describirnos las instalaciones del lugar se evocan las obras de Gaudí, de gran belleza, pero al instante lo deforma señalando que sólo sería posible si el famoso arquitecto hubiera consumido alucinógenos. La mezcla de poesía, seriedad y humor conforma el curioso discurso de Camilleri, una voz cínica la cual no duda en exponer los problemas de la sociedad siciliana, pero sin omitir los méritos y virtudes de esta. Todo esto ya se perfila desde el primer capítulo, y mantiene ese tono a lo largo de la novela, distanciada del *giallo* genérico. Una vez acaba la exposición, no demoran el hallazgo del cuerpo, así como el arranque de la investigación, pero de nuevo, con matices.

Ya hemos apuntado la crudeza en la vertiente italiana, donde asistimos a los últimos instantes de la víctima, para ver cómo es asesinada, y aquí ese horror se mantiene, aunque por las circunstancias donde se halla el cuerpo y no tanto por la violencia manifiesta. Prescinde del tópico propio del *giallo* y en su lugar, se subvierte la escena, donde no reconocen el asesinato de Silvio Luparello. Lo encuentran en un BMW verde, con los pantalones bajados, sin vida, y esto, sumado a la naturaleza del aprisco y del finado, inspira más un escándalo que una muerte planeada. Para empezar, la decadencia del antaño pasto ya se nos explica por medio de Gegè Gullotta, en apariencia insignificante camello, pero responsable de haber convertido el emplazamiento en una zona destinada a los vicios y placeres más prohibidos. Tanto drogas como prostitución (desde países del este europeo hasta mujeres del tercer mundo, junto con homosexuales,

travestís y transexuales), Gegè supo con quién negociar para acceder a los permisos para controlar la zona, y esto, claro está, refiere a la clase dirigente quienes, de nuevo, han permitido estas actividades lícitas a cambio de un porcentaje de los beneficios.

Dado el contexto, los trabajadores piensan que Luparello ha muerto por excesos, probablemente debido a la ingesta de sustancias ilegales al tiempo que practicaba sexo con una prostituta, y el drama no acaba ahí. Se dan pinceladas sobre la importancia del personaje, pues no se limita a ser un ingeniero y lo vinculan a la clase dirigente. En un primer momento, piensan comunicar su muerte a Cusumano, el honorable y omnipresente político ya referido, pero la idea rápidamente se desestima cuando explican la relación con la víctima: “Que es una marioneta en manos del ingeniero Luparello, quien de verdad es, mejor dicho, era todo. Muerto Luparello, Cusumano no es nadie; es una pura mierda” (CAMILLERI: 1994, I, p. 9), y en su lugar, llaman al abogado Rizzo, mejor amigo del ingeniero y miembro del mismo partido. Lejos de manifestar asombro o emoción alguna, cuestiona la decisión de haberle llamado, y en su lugar, insiste en que “cumplan con su deber”, aludiendo a la necesidad de llamar a la policía y notificarles el asunto.

La sorpresa de ambos frente al comportamiento de Rizzo ya nos pone en sospecha, y es aquí cuando arranca el caso, con poco más que sospechas infundadas. Para ahondar en el misterio propuesto, se nos plantea un investigador, y al igual que la situación, también es atípico. Cuando se habla de las tareas de limpieza en el aprisco, se relaciona la prostitución con los días de permiso de los militares, ávidos clientes, lo que genera cierta reticencia a colaborar con estos, y este resquemor se extiende a los carabineros, la policía judicial y militar, además del hecho de quién los comanda: un milanés. Los vigateses se nos describen en pocas líneas y a grandes rasgos, como cuando se explica su parquedad en palabras, su dialecto incomprensible y sus movimientos de ceja, rasgos atribuidos a los sicilianos (CAMILLERI: 1994, I, p. 6), así como el vínculo con el Mediterráneo. También, el menosprecio hacia todo aquel ajeno a la región es un hecho que ha trascendido incluso fuera de la obra, pues el gran público de Camilleri no concibe que su protagonista sea fiel a una novia genovesa, en lugar de andar con la única pareja que perciben como la correcta: una siciliana.

Tanto el caso propuesto como el protagonista rompen con los estereotipos, pues evidencia un comisario puramente siciliano, y la población italiana quedó tan prendada de la forma en que refleja el espíritu patrio que lo han convertido en héroe nacional, mérito acompañado por su traducción a más de veinte lenguas por todo el mundo y los premios concedidos a la innovación propuesta. Por ello, y como ha pasado en el resto de disposiciones en la novela, con pocas líneas se dibuja al investigador, en este caso aludiendo a la necesidad de su juicio: “Se dirigieron a la comisaría del pueblo. La idea de acudir a los carabineros ni se les pasó por la antesala del cerebro, pues los mandaba un teniente milanés. En cambio, el comisario era de Catania, se llamaba Salvo Montalbano y, cuando quería entender una cosa, la entendía” (CAMILLERI: 1994, I, pp. 9-10). En realidad, como se aprecia, recurren a él por la negativa a depender de un milanés, pero

también por un rasgo esencial, el carácter que le empuja a comprender la verdadera naturaleza de las cosas, en este caso, aludiendo al enigma tras la sospechosa muerte de Luparello.

Es aquí cuando el título de la obra cobra relevancia, pues *La forma del agua* es, en sí, una metáfora sobre la verdad. Avanzada la obra, y centrado en la investigación, el comisario se reúne con la familia del difunto, y es su viuda quien, por medio de una vieja anécdota, nos habla sobre las formas que puede adquirir el agua. Previo a la explicación, informa sobre el modo en que su marido ha sido tratado: en los medios se le ha catalogado como un vicioso depravado, dadas las condiciones de su muerte, y eso ha provocado la caída de sus aliados políticos, salvo Rizzo, quien se ha visto beneficiado al no tener competencia en su ascenso dentro del partido. Ella afirma que han hecho de su esposo un “cerdo”, porque les convenía promover esa imagen, pero esta no ha de ser la verdad. Y es allí cuando se remonta a su infancia, más concretamente a sus diez años, cuando en la finca familiar observó como un amigo, usando diferentes contenedores (una caja cuadrada de hojalata, un cuenco, una taza y una tetera), intentaba ver qué forma tenía el agua, y ella le respondió con una verdad a medias: el agua no tiene forma.

Y es a medias, precisamente, porque adquiere la misma forma que el contenedor donde se disponga, del mismo modo que la verdad adquiere la forma pretendida. El finado pudo ser un depravado, o esta puede ser la idea que otros han querido promover como respuesta al enigma planteado. Como ella misma dice, ya depende del interés del comisario: “A usted le corresponde averiguarlo, si le apetece. O bien puede dar por buena la forma que le han dado al agua” (CAMILLERI: 1994, X, p. 72), pues se puede quedar con la solución convenida, o intentar ver la verdadera forma. Por supuesto, y debido al carácter antes referido, al querer saber algo volcará todos sus esfuerzos en dicha meta, y por ello prosigue con la investigación, queriendo saber qué intereses pusieron al antaño ingeniero en aquel coche, precisamente en aquel lugar. A diferencia del canon, no se pretende restablecer el *statu quo*, pues la honra del fallecido nunca se restituirá, ni tampoco le mueve la venganza o la impotencia, como en otras variantes. Simplemente, Montalbano desea conocer la verdad tras el caso, alejándose de ciertos modelos dentro de la novela negra, como observaremos en el siguiente punto.

1.2.1. El comisario Montalbano

Desde su presentación, Salvo Montalbano no se dispone como el investigador arquetípico, y aunque existen muchísimos modelos dentro de la novela negra, sus cualidades incorporan nuevas apreciaciones a ideas estatuidas en el canon. Tanto en el *giallo* como en la novela negra se popularizó la figura del comisario, pues como agente de la ley, tiene facilidades para la investigación, como el acceso a la escena del crimen, la posibilidad de interrogar testigos, y la posibilidad de verse apoyado por diferentes estudios sobre las pruebas (balísticos, forenses, químicos, etcétera), mientras se prescinden de otros aspectos propios de diferentes variantes, como las leyes en cuanto a la novela negra judicial. Figuras como el abogado, el

periodista, el investigador aficionado o el detective privado ofrecen posibilidades diferentes, pues afrontan la investigación desde diferentes perspectivas, y a día de hoy siguen vigentes en su literatura, aunque en menor medida, pues el policía se ha erigido como la opción predilecta.

A partir de esta elección, Camilleri se planteó múltiples cuestiones, como recoge Baeta en una entrada de su blog para *El Español* (25/4/2015), el escritor italiano advierte su desinterés por los “husmeabraguetas” (término estadounidense para los detectives privados propios del *hard boiled*. En su lugar, pensó en un cargo de la policía), y fue allí cuando meditó sobre los carabinieri, pero vincular al protagonista a semejante cuerpo limitaría mucho sus opciones, debido al reglamento que rige sus labores, ligados tanto al servicio metropolitano como militar. Para una mayor libertad, tampoco lo convirtió en un policía, pues seguiría subordinado al trabajo rutinario, como en la variante procedural, mientras que de comisario sería quien daría las órdenes a los diferentes agentes. Nos encontramos con un equipo capaz, aparte de Montalbano, los cuales transmiten una sensación parecida a la obra de McBain, fundador de la vertiente referida con su saga *Distrito 67* (1956-2005), donde relataba el trabajo diario de una comisaría, pero Camilleri imprime en la base propuesta su propio estilo.

No se expone la intimidad de los diferentes agentes, ni se profundiza en la psicología de los diferentes miembros del cuerpo con respecto a su trabajo. Sí ofrecen una pincelada superficial, pequeños retazos de sus vidas, experiencias u opiniones, y siempre desde una misma perspectiva: la del propio Montalbano. Él no es un personaje omnisciente, y por ello solo se disponen informaciones que la amistad o el tiempo permitiesen conocer, aunque la narración no se produzca desde la primera persona. No abusa del narrador, quien en cierta medida se asocia al protagonista, con la suficiente distancia para manifestar las opiniones más personales del comisario, declaraciones que de otro modo nunca se advertirían.

Por ejemplo, sabemos impresiones tales como la actitud socarrona de Mimi Augello, el sargento Fazio y sus datos inservibles, el nada discreto Jacomuzzi, jefe de la policía científica, la timidez infantil de Galluzzo, o el mal humor del forense Pasquano, siendo solo algunos de los ejemplos disponibles. A medida que la serie avanza, se incorporan nuevas apreciaciones y personajes, como el ininteligible Catarella, cuyo deformación del siciliano ha sido objeto de estudio, o las vivencias recogidas en *Un mes con Montalbano* (1998), novela de relatos breves donde el comisario pasa más tiempo con los agentes, incluso fuera del trabajo. No podemos ignorar un momento del agente Gallo, otro miembro más del grupo, quien imitando las películas de policías, derrapa con el coche al estilo de las persecuciones *hard boiled*, solo para ver cómo revientan las ruedas a causa de un sabotaje, tras el cual se esconde un relato de la propia Vigàta.

Es a partir de un tópico propio de la tradición previa como lo es la presencia de los vehículos y las maniobras dinámicas, que Camilleri ahonda en la historia de la urbe presentada y en el carácter de su protagonista. Se trata de un evento convertido en tradición, pues la queja de Montalbano se debe a la

reiteración de un mismo problema a lo largo del tiempo sin que sus agentes tomen las medidas pertinentes: “¡Pero si ya sabéis que una vez cada quince días nos rajan los neumáticos! ¡Maldita sea! Y eso que cada mañana os lo digo: ¡echadles un vistazo antes de salir! ¡Y a vosotros, en cambio, os importa una mierda, capullos! ¡Hasta que alguien se rompa la crisma!” (CAMILLERI: 1994, II, p. 13), hecho que se repetirá más adelante en la trama para dejar en claro su carácter periódico, sin que este sea la única ocasión donde se produzca el problema, pues más tarde, preguntará, hastiado: “¿Y no los ha mirado primero, como le he aconsejado mil veces que hiciera? ¿No queréis comprender que rajarnos los neumáticos es el deporte nacional de esta mierda de país? [...]” (CAMILLERI: 1994, XIV, p. 95), cuestión que acompaña con una cómica amenaza para los responsables de no haber comprobado el estado del vehículo.

La identidad de los responsables también contribuye a la presentación de Vigàta, pues la familia de los Cuffaro han administrado el crimen en la ciudad durante generaciones, y por ello se han instituido como una realidad cotidiana, un mal que todos ya ven como rutina. Obviamente, son quienes gestionan una amplia variedad de negocios ilegales propios de cualquier clan mafioso, desde el tráfico de drogas y personas hasta el *pizzo*, el impuesto cobrado a los negocios a cambio de “protección” (eufemismo para referirse a la no-agresión a dicho establecimiento por parte del grupo), pero no se muestran dichas actividades, es más, la familia apenas recibe unas cuantas menciones marginales (CAMILLERI: 1994, XI, p. 78 y XIII, p. 88), en donde se presenta la hipótesis de que estén implicados en el caso del ingeniero. La sospecha aparece de forma tardía, precisamente, por la concepción primera de una muerte natural, siendo bastante más tarde cuando empieza a barajarse la posibilidad de un asesinato, línea de investigación motivada por el comisario, quien repara en lo extraño del caso.

Aunque sea el propio Montalbano responsable de avivar las intrigas en torno al ingeniero, la historia no desarrolla todos los posibles frentes a tratar. Con esto, referimos una distinción del modelo procedural, pues en lugar de presentar el trabajo de un equipo policíaco, la perspectiva se reduce únicamente a la del protagonista, mientras el resto de agentes solo reciben menciones marginales y pequeñas apariciones esporádicas. Se da otro enfoque a la narrativa, y en lugar de aportar por una cosmovisión de la comisaría, indagamos en el enigma por medio del comisario y su visión personal del caso.

Asistimos a su rutina, a las decisiones que toma y las conversaciones mantenidas con otros, además del tono imprimido por la aportación de su carácter. No somos partícipes de toda la investigación, pues el comisario delega en varios subordinados, quienes se encargarán de esos ángulos de la trama. El autor tiene muy claras sus intenciones con esto, pues no pretende distribuir la obra en diferentes agentes, sino focalizar el discurso desde el protagonista, y la acción de encargar determinados aspectos de la investigación a otros permite jugar con el género, pues las líneas atribuidas a los subalternos resultan en “callejones sin salida”.

Indicios y pistas falsas, acompañadas de diferentes nombres y personalidades, ofertados como

sospechosos, pero que tras un análisis encargado a los agentes, no llevan a nada. Es un recurso típico del género (así como de otras literaturas), conocido como *red herring* (“arenque rojo y ahumado”), término usado para aludir a las distracciones dentro de la novela, en este caso, las hipótesis que no conducen a nada, como la sospecha de una posible relación de la mafia con el crimen. Como pasa con el olor del pescado en conserva, la atención va hacia los sospechosos más habituales en la novela negra, siendo ejemplos de esto los mafiosos, los compañeros del partido, una posible amante (arquetipo de la *femme fatale*), todos parte de rutas obvias para la investigación. No obstante, y como ya informa el metafórico título, se pretende falsear la verdad, y por medio de unos indicios obvios, se pretende satisfacer el regreso al orden por medio de los caminos más evidentes dentro del género. Se nos disponen diferentes premisas desde las que abordar el caso, y así se juega con la necesidad por restituir el *statu quo*.

Para los lectores, las aventuras de Montalbano constituyen una suerte de “trampantojo”, vocablo sobre cocina empleado para referir un plato el cual se camufla con otro, e imitando la técnica, Camilleri nos presenta, en teoría, una novela negra, pero la desarrolla a partir de unas pretensiones muy concretas. No inicia con el asesinato, pues se presenta como una muerte natural, no desarrolla el trabajo policíaco de la comisaria, se focaliza en un personaje, y nos presenta tópicos propios del género solo para engañar al lector avezado. Ya se ha expuesto su opinión crítica frente a la mafia, y por ello apenas le dedica unas menciones en su novela, siendo un elemento presente, sí, mas relegado al fondo de la obra.

Entonces, y pese a la inquina del autor hacia el tema, ¿por qué incluir a la mafia, si va en contra de sus principios? Su inclusión no es gratuita, y en cierta medida, comparte su propósito con el cuerpo de policía, también relegado a una presencia escueta, y dicha meta no es otra que constituir los pilares de la propia Vigàta. Importa el modo de transmitir lo siciliano, y para una reconstrucción veraz de su patria, necesita tratar el vínculo entre la ley y la mafia. No es el único aspecto de la sociedad reflejado en la novela, pero sí es curiosa la forma, valga el símil con el título, en que se manipula según las necesidades de la historia:

“Mientras se duchaba, llegó a la conclusión de que el muerto tenía necesariamente que pertenecer a la *cosca*, la familia mafiosa, de los Cuffaro de Vigàta. Ocho meses atrás, probablemente como consecuencia de repartos territoriales, había estallado una encarnizada guerra entre los Cuffaro y los Sinagra de Fela; un muerto al mes, de manera alterna y sistemática: uno en Vigàta y otro en Fela. El último de ellos, un tal Mario Salino, había sido tiroteado en Fela por los vigateses, por lo que estaba claro que, esta vez, le había tocado a uno de los Cuffaro.” (CAMILLERI: 1994, II, pp. 11-12)

El agua cobra una especial importancia en la saga, siendo esta la única ocasión donde no vemos a Montalbano emerger del mar Mediterráneo, aquí sustituido por una ducha que permite reflexionar sobre la situación, en este caso, la historia de la familia Cuffaro y su historia en la ciudad. La importancia del elemento se reitera no solo en la continuidad, sino en sus adaptaciones, pues en la serie televisiva iniciada

en 1999, comenzamos precisamente con esas primeras vistas de las costas vigatesas, para luego contemplar el emerger del comisario en aquella playa. Ya sea el nado, el paseo por los puertos o, en esta ocasión, la tranquilidad hogareña, concede tiempo para que el protagonista se plantee el estado de la ciudad, meditando sobre las actividades y tareas de los diferentes policías, los tejemanejes de la clase política y sus corruptelas, o el trato de la información por parte de los medios, son lo que nos permiten comprender las dinámicas de la urbe, todo con objeto de transmitir la noción siciliana en esta Vigàta, ciudad cuya irrealidad se ha cuestionado por lo veraz de su caracterización.

Su historia es el verdadero interés de Camilleri, un reflejo de su patria, como si la novela fuera la superficie de las aguas donde se refleja el espíritu siciliano. Y para transmitir la huella dejada grabada en sus gestes, se hace necesario un personaje que solo pueda entenderse como producto de su tierra, y este es, sin lugar a dudas, Salvo Montalbano. La voz genuina a lo largo de la novela es la impronta del personaje, pues aunque no sea el narrador, son sus actos y opiniones lo expuesto al lector, y la necesidad de un relator externo nace de un tono más crítico, capaz de juzgar al comisario más allá de su auto-percepción, además de justificar la crítica de otros personajes hacia el protagonista. Gracias a esta decisión, se sitúa a los lectores en una posición privilegiada desde donde puede contemplarse toda Vigàta. No se limita a su perspectiva física, y a esta acompañan relatos sobre la ciudad y sus gentes, como vimos en el aprisco, un paisaje donde se alternaba la naturaleza autóctona, el proceso de industrialización, la exposición de las clases marginales, y el carácter de los nativos con respecto a los extranjeros, y todo en unas pocas páginas, efecto conseguido mediante la asociación constante de las diferentes temáticas tratadas.

Y Montalbano, para poder transmitirnos sus impresiones, entremezclando la historia de Vigàta con la suya propia. Él vive en la cotidianidad manifiesta, y por eso sabe de las costumbres mafiosas para rajarle los neumáticos a la policía, o los orígenes y decadencia de las fábricas en el aprisco. De hecho, sobre las ruinas del proyecto denota cierta fascinación, sentimiento difícil de transmitir hacia los no sicilianos, y por ello explica la dificultad para explicarle dicha impresión a su pareja, Livia: “[...] Aquellas ruinas lo fascinaban. Decidió volver un día, hacer unas fotos y enviárselas a Livia para explicarle, por medio de aquellas imágenes, ciertas cosas de sí mismo y de su tierra que ella todavía no lograba comprender” (CAMILLERI: 1994, II, pp. 13); por su condición de genovesa, ella no puede entender qué siente un sureño ante la desolación del paisaje, pues se encuentra en el otro extremo del país. Es curioso, pues ambas ciudades se bañan en las aguas del Mediterráneo, pero no comparten la misma visión de la vida, y el carácter norteño poca relación guarda con el sur, motivo por el que muchos de los fanes de Camilleri han manifestado su descontento (como se recoge en MORA: 17/2/1999, *El País*), ya que mantienen la opinión de una mejor pareja para el protagonista, al ser posible, una siciliana.

¿Qué define entonces a un siciliano? ¿Cuáles son los rasgos que denotan un comportamiento distinto al resto de italianos? ¿Por qué una simple mirada constituye el punto de inflexión? ¿Y de dónde nace ese

carácter tan distintivo, incluso con otras urbes italianas de la costa? Son detalles cuya explicación recae en los pensamientos del comisario, cuyo origen bebe por entero del propio marco. La decadencia de Vigàta es la historia del Mediterráneo, urbes que vieron riqueza en el turismo, y explotaron sus recursos hasta que no quedó nada. Además, su carácter isleño presenta una obvia distancia con el resto del país, y por ese aislamiento, deben tratar sus asuntos sin depender del gobierno central o las ciudades colindantes, y por ello la clase política y la mafia han podido moldear la sociedad a sus necesidades y pretensiones, como ejemplifica la visión del aprisco.

Obviamente, no se explica los orígenes de dicha intriga, solo muestran los resultados de las negociaciones, y la falta de información atiende a su propósito, no convertir la obra en un análisis de la situación, sino presentar una historia donde todos los personajes ya saben de la situación, quienes han interiorizado los dramas acontecidos en su ciudad, y aunque solo se expongan las consecuencias, ellos ya saben lo que antecedió todo eso. Como se apreciaba en Camilleri, los sicilianos son personas parcas en palabras, basando su comunicación más en miradas, expresiones y silencios. Por ello, el carácter meditativo del comisario, quien solo habla cuando debe. No se detecta en él una labia descarada, o una verborrea sin fin, y en su lugar, procura expresarse siempre con las palabras adecuadas, independientemente del interlocutor. El mayor ejemplo de dicha pretensión se localiza al final del décimo episodio, cuando resume sus impresiones por medio de expresiones propias de su dialecto, y su peculiar siciliano ha sido objeto de análisis dado el especial interés concedido al lenguaje de sus novelas.

Dicha peculiaridad ha sido objeto de estudio por parte de Giovanni Caprara, más concretamente en su trabajo *Multilingüismo, variedades dialectales y traducción: el fenómeno Andrea Camilleri y La realtà nella prosa narrativa camilleriana* (2010) donde se aprecian las dimensiones alcanzadas por la promoción del siciliano patente en la saga Montalbano. Regresando a la novela, y más concretamente, al momento en que se hace uso del siciliano, el narrador proporciona el sentido de las palabras, explicando las razones de su empleo, siendo estas las más adecuadas en su situación. Tras regresar a casa, su mente sigue inmersa en el caso, evaluando diferentes intrigas y sospechas, enfocadas en el abogado Rizzo, y después de ver las noticias, atiende a la manipulación de los medios a esa verdad que se le escapa. Dicho fragmento se presenta, resumido, a continuación:

“[...] «Ahora voy a *tambasiàre*», pensó en cuanto llegó a su casa. *Tambasiàre* era un verbo que le gustaba. Significaba ponerse a pasear de habitación en habitación sin un propósito definido, ocupándose en fruslerías. Y eso fue lo que hizo [...] *Tambasiàva*. No tenía apetito, no había ido a comer al restaurante y ni siquiera había abierto el frigorífico para ver qué le había preparado Adelina [...] Se quería *accuttufare*. Otro verbo que le gustaba. Significaba tanto recibir palos como apartarse de la sociedad. En aquel momento, ambos significados eran válidos para él.” (CAMILLERI: 1994, XIV, p. 99)

La importancia del lenguaje no radica únicamente en la introspección del comisario, también es el medio por el cual construye vínculos. El tono de la novela hace especial hincapié en las interacciones sociales, más allá de los diálogos propios en la ficción detectivesca, y por ello asistimos a la deconstrucción de la novela negra, dado que subvierten los tópicos para incluir diferentes matices. Montalbano transita las calles durante su pesquisa, como el investigador viandante típico, y al igual que este, conversa con los lugareños con amabilidad, pero difiere de sus modelos anteriores, pues se implica en las charlas más allá de sus deberes como policía. Partimos de una literatura llena de agentes ejemplares, quienes desempeñan su trabajo según el ideal de justicia determinado por la sociedad, pues su tarea consiste en restituir el orden perturbado tras el crimen, y aunque puedan encontrarse casos donde presenciamos policías incompetentes, su torpeza existe para ensalzar las capacidades del protagonista, y a este atisbo de crítica se le sumó una variante donde, o bien el investigador pertenecía al cuerpo, o bien era socorrido por un equipo policial capacitado para brindarle apoyo.

Montalbano se vincula al cuerpo de policía, como dictamina el canon contemporáneo, donde muchos autores indican las facilidades que proporciona dicho trabajo con respecto al planteamiento del crimen y su investigación, pero él no se limita a tomar nota de los testimonios y proseguir con sus averiguaciones. Toma partido en el devenir de la conversación, interactuando con los personajes más allá de la tónica policial, y por ello, se dibuja como un agente diferente, rompiendo con los ideales de la figura canónica. De él se ha escrito el siguiente planteamiento: “[...] El comisario se entiende a la perfección con sus vecinos. Sabe cómo piensan, qué les mueve, qué suelen esconder. Es respetuoso en sus visitas a domicilio durante las investigaciones. Da igual que esté interrogando a un sospechoso o a un simple testigo [...]” (AYALA: 23/7/2013, *El País*), y por la variedad de personajes y situaciones, inferimos una meta que trasciende las pretensiones del caso, y no es otra que la verdad. Se ofrecen varias opciones con las cuales restituir el orden en la sociedad tras la deshonrosa muerte del ingeniero, y cualquiera de ellas permitirían archivar el caso, pero el comisario mantiene la investigación con ahínco, recurriendo a varias fuentes y, por medio de los diálogos, perfila la auténtica historia, cuando la norma sería resolver y cerrar el caso, sin más.

Sus conversaciones desarrollan ciertas peculiaridades, ajenas al molde según el cual, la charla debe atender a la investigación, y si bien no ignora dicha norma, Montalbano suma su impronta al caso. Por ejemplo, las charlas mantenidas con Pino Catalana y Saro Montaperto, quienes encontraron el cuerpo del finado, las cuales permiten el desarrollo de ciertas subtramas, en apariencia un testimonio típico con respecto al género policíaco, pero se aprovecha la premisa para jugar con el desarrollo de la historia, como veremos a continuación. El método de Montalbano se basa en el diálogo, y hay quien aludiría a la innovación aportada al género, pero ciertamente, es la norma contemporánea, habiendo trascendido la metodología científica de los orígenes y la investigación activa popularizada en los años veinte, elementos aún presentes en la novela negra, si bien la crítica social y el testimonio del mundo son los nuevos intereses. Por ello, ¿qué

incorpora Camilleri a la forma de tratar el caso? El juego antes referido cobra importancia en este punto, cuando algo lógico en una lectura de este tipo cobra una significación diferente.

Las conversaciones mantenidas con ambos personajes, en principio, pareciera apuntar hacia las averiguaciones sobre las circunstancias del suceso, más concretamente, aquellas que rodeaban el hallazgo del cuerpo, por si habían olvidado algún detalle en su primer testimonio. Por dicha necesidad, Montalbano accede (e insiste) en reunirse con ellos de nuevo, para conversar acerca del evento, y aunque pareciera proporcionar nuevos indicios para su pesquisa, la sorpresa se encuentra en una absoluta falta de pistas, y así rompe con la tónica propia del género. Parecieran ser escenas donde contribuir con alguna información relevante, pero en su lugar asistimos a charlas banales, al menos en cuanto al caso presentado, en las cuales no se realiza ninguna contribución para esclarecer el misterio, y en su lugar, el interés apunta hacia el proceder del comisario. Desde los dos primeros episodios, donde los testigos encuentran el cuerpo y notifican a la policía, hasta la conversación con Montalbano, transcurren unos cinco episodios, pues ambos no vuelven a ser relevantes hasta el capítulo sexto, donde busca contactarlos, y el séptimo, cuando se produce la conversación.

El “juego” anteriormente referido consiste en la generación de expectativas, pues tras encontrar el cuerpo, mantienen una extraña charla con el abogado Rizzo, y luego contactan a la comisaría, y en el siguiente episodio se insiste la ausencia de dicha plática en la declaración de ambos, constituyendo una información oculta para Montalbano, además de otra, un lujoso collar presente en la escena del crimen, encontrado por Montaperto, quien se lo quedará sin dar parte del hallazgo. Pensando en la relevancia de ambos hechos, el lector anticipa el momento donde el comisario descubra dichas informaciones, pero cuando se produce, se trata de una escena anti-climática, siempre desde la perspectiva canónica.

Y es que en lugar de ahondar en el misterio propuesto, Montalbano manifiesta las rarezas en torno a este, y conversa sobre la opinión de ambos trabajadores, y de hecho, incorpora nuevos temas conectados vagamente a la charla que ocupa: con Catalana comenta sobre su afición al teatro y lo artificial de Izzo al recibir la noticia del muerto; y con Montaperto habla acerca del collar y el estado de su familia, asuntos incorporados a la trama criminal, sí, pese a no guardar ninguna relación directa con la muerte de Luparello, y de hecho, comparten sus impresiones con el comisario, pese a disponer solo de sospechas sin hechos que los respalden. Montalbano, a partir de estos momentos, expone sus recelos en voz alta, y eso ayuda a saber por dónde conducirá la investigación. Aunque parezcan charlas banales, proporcionan cierta ayuda en cuanto al avance de la trama, si bien rompe con lo tradicional, pues exponen detalles puramente personales. La obra se toma su tiempo para construir a sus personajes, más allá de su vinculación con el caso, y el comisario es quien manifiesta dichas facetas, solo por interés personal, y de este modo, proporciona su opinión del asunto.

Deconstruye las bases del género para enfocar la trama desde otra perspectiva, pues en lugar de asociar a la víctima con los testigos, buscando la relación entre ambas, se prescinde por entero de dicha práctica y, en su lugar, da voz a personajes que jamás tuvieron contacto con el finado, y aún así, opinan sobre el tema. Que todos remarquen lo extraño en la escena del crimen, además del sospechoso comportamiento de Rizzo, deja claro hacia dónde se dirigen las pesquisas del comisario, indagando en detalles que cualquiera ha podido notar. A estos diálogos se suman otros, diferentes interacciones en las cuales el comisario deja su impronta personal, pero entre todas ellas podemos destacar otras, las cuales se desarrollan, al igual que las anteriormente comentadas, de un modo inusual. También subvierte otros valores tradicionales propios del género, por medio de los cuales pretende cambiar el enfoque de la novela, con clara intención de proponer una visión nueva, y más personal, a la novela negra de corte más socio-político impuesta en las últimas décadas, la cual se ha erigido como el nuevo canon del género negro.

Por ejemplo, la conversación con Gegè Gullotta en el quinto episodio, donde se imita una situación propia del *hard boiled*: la charla del confidente. Dicha figura se caracteriza por su relación con los barrios bajos y las zonas marginales, proporcionando información sobre los sucesos acontecidos en dichos lugares, y si bien en la variante el investigador también se trata de un marginado, la inclusión de los confidentes le permite disponer de datos ajenos a lo compilado por él, en una suerte de trabajo simultáneo. Dicho recurso no es exclusivo de la novela de tipos duros, pues Sherlock Holmes también confía en el callejeo de pequeños pícaros como fuente de información, fue en la vertiente americana cuando cobró relevancia.

Y si bien Montalbano obtiene nuevas pistas para el caso gracias a Gegè, rompe la tónica del confidente, pues además de exponer sus relaciones con los barrios bajos, se revela la sincera amistad que mantiene con el comisario, la cual se remonta a la infancia, pues crecieron y estudiaron juntos (de hecho, la hermana de Gegè fue profesora de ambos), y eso justifica el humor mantenido en la charla, pues Montalbano hace comentarios sobre la homosexualidad de su amigo, y este se burla del parco sueldo del comisario. Además, se comenta la relación de Gegè con la Brigada de Buenas Costumbres, encargada de la zona, y cuyo jefe, Giambalvo, permite los negocios del traficante y proxeneta siempre y cuando se limite a drogas blandas y no cause problemas. Montalbano, lejos de discutir sobre la situación, acepta la necesidad de una negociación entre la policía y la delincuencia, para disponer de un control sobre el estado de la ciudad.

Por ello, la idea de crimen es más laxa, entendiéndose desde una perspectiva más práctica que teórica. El tráfico de drogas y la prostitución se percibe como un negocio más, necesitado de unos límites para controlar sus influencias. Se pide discreción y cierto respeto, detalle patente en el repudio de ambas partes hacia drogas letales como la heroína, así como la necesidad de un diálogo con la justicia, proporcionando Gegè información sobre todas las trabajadoras en la noche del crimen. Incluso la mafia, de mayor poder y peso, también se atiene a leyes nacidas del consenso, y por ello las disputas entre los Cuffaro y los Sinagra se limitan a un muerto cada mes, así como el sabotaje a los neumáticos de la policía se restringen a una vez

cada quince días, evitando así una guerra de intereses. Por medio de pequeñas negociaciones, se ha llegado a una situación de equilibrio, donde el crimen está permitido hasta cierto punto, siempre que sigan las normas impuestas. El jefe superior de la policía, Burlando, conoce dicho vínculo, para sorpresa del comisario (CAMILLERI: 1994, XV, p. 105), y hasta él comprende la necesidad de colaborar con los criminales, siempre en pos de un equilibrio.

A través de la amistad, el discurso cobra una tónica diferente a lo habitual, pues más allá de los detalles proporcionados, se percibe un tono coloquial y cercano, donde el comisario expone sus impresiones más personales, precisamente, por ese carácter más relajado nacido de conversar con un amigo, y no ceñirse por exclusiva a la firmeza policial. Gracias a este recurso, se proporciona acceso a la opinión directa de Montalbano como individuo, pero a través del diálogo en lugar de recurrir al monólogo interno, narrativa más propia del género negro, y si bien no se renuncia a esos momentos contemplativos, el grueso de la novela avanza gracias a conversaciones de esta índole. Los propios personajes denotan lo inusual en la perspectiva del comisario, y en el caso de Gegè, depara en algo curioso: “Sí, creo que lo entiendo. Los pensamientos que se te han ocurrido a ti, un representante de la ley, son exactamente los mismos que se me han ocurrido a mí, un delincuente. Y tú sólo querías comprobar si coincidían, ¿verdad, Salvù? (CAMILLERI: 1994, V, pp. 34), pero no es el único que nota dicho rasgo.

Su jefe también alaba esa forma de pensar, insólita para un agente de la ley, y ambos le refieren como “un verdadero lince”, adjetivo usado también por el propio comisario por su aguda percepción y pensamiento ágil en diferentes momentos. Su peculiar enfoque hizo que la prensa definiera su proceder como “el rayo de intuición que de vez en cuando fulmina a nuestro policía” (CAMILLERI: 1994, VI, p. 41), aludiendo a lo espontáneo de su verbo, y a su forma directa de tratar los problemas. La prensa guarda estrecha relación con Montalbano, pues este divisa las noticias con objeto de saber cómo la sociedad ha percibido el crimen, y de este modo, se informa al lector del impacto del suceso en Vigàta de igual manera que si fuera un nativo. De hecho, se ofrecen dos perspectivas diferenciadas en los medios, gracias a las dos cadenas visionadas por el comisario: Televigàta, de ideología conservadora al igual que el partido vinculado a la víctima, y Retelibera, cuya postura se encuentra más en la izquierda política.

Es en dicha cadena donde se encuentra su contacto de confianza, un periodista que goza de su simpatía, casi una amistad (según él), y cuyo nombre es Nicolò Zito (introducido en CAMILLERI: 1994, VII, p. 52), quien accede a reunirse con el comisario para conversar sobre el caso, siempre que este le prepare algo de comer, a modo de pago. Tras preparar un plato de *pasta aglio e olio* y gambas con ajo y limón, inician la charla hablando de gastronomía, rompiendo de nuevo la tónica tradicional, pues postergan el caso para después. Zito se queja de la cocción y ausencia de perejil en las gambas, a diferencia de las que él probó en Fiacca, mientras Montalbano degusta un vino blanco de Randazzo, el cual conoció hace años gracias a una visita de su padre, quien le trajo seis botellas del licor. La cocina permite establecer vínculos, tanto entre el periodista

y el comisario, como este con su padre, además de permitirnos conocer la naturaleza de los productos y la importancia de estos, ya sea el modo de cocinarlos o el origen del vino.

Sobre el caso, ciertamente es el tema al que se dedican más páginas, pues es del que muestran el diálogo literal, en lugar de una narración más escueta como pasa con lo gastronómico. Montalbano inquiriere sobre el trato de Luparello en las noticias, muy tenue pese a la ideología comunista de la cadena, y Zito habla sobre cómo la saturación acabaría con el escándalo, y tras exponer sus argumentos, regresan a un tema más banal, como lo es la idea de novela en la que el periodista anda enfrascado, charla extendida hasta las cuatro. Se presenta la escena de un modo cercano, charlando sobre temas sin ninguna relación con las extrañas circunstancias en las que se encontró el cuerpo, y si bien el interés se focaliza cuando retoman dicho asunto, no se abandona esa forma coloquial de expresarse, pues Montalbano introduce la cuestión por medio de una broma, aludiendo al carácter “inglés” que la prensa parece haber adquirido, refiriéndose a la suavidad y respeto para con el ingeniero, a lo que Zito responde en la misma clave, y señala su cabello pelirrojo con objeto de indicar su ideología, tan roja como su pelo. Como pasaba con Gegè, la escena se dispone de igual modo que la típica charla con el informante, pero su desarrollo se aleja de un mero intercambio de datos para reflejar algo más natural, permitiendo el acceso a nuevos detalles del caso por medio de algo tan cotidiano como una charla con amigos.

Lo curioso de la escena con Zito, aparte de su relevancia para la investigación, radica en la importancia que cobra la gastronomía, pues a partir de ella se justifica la reunión, además de ocupar el primer tema en el diálogo, y no es la única ocasión donde se valoriza tan mundano acto. De hecho, la tradicional “escena del salón”, cliché propio del género negro (especialmente asociado a la variante enigma), también queda trastocada en pos de nuevos intereses, y como no podría ser de otro modo, entre dichos cambios en lugar de un salón, se desarrolla a través de una cena. Generalmente, se trata del momento en el cual se resuelve el caso, exponiendo el protagonista la verdad frente a un público integrado por testigos e implicados, y tras finalizar el relato, se procede a la detención del culpable. Montalbano no efectúa tal acto frente a la audiencia tradicional, pues en su lugar, el comisario expone los hechos exclusivamente frente a su superior, y pese a la apariencia de informe que debería tener semejante momento, el ambiente no podría ser más ameno. El capítulo inicia con la degustación de una generosa ración de pulpitos, de la cual se nos detalla el gusto con el que fue devorada:

“Más que una nueva receta para preparar los pulpitos, el invento de la señora Elisa, la esposa del jefe superior de policía, fue para el paladar de Montalbano una auténtica inspiración divina [...] La señora Elisa lo contemplaba satisfecha: como toda buena cocinera, disfrutaba de la extasiada expresión del rostro de los comensales mientras saboreaban uno de sus platos. Y Montalbano, por la expresividad de su rostro, era uno de sus invitados preferidos [...] Los pulpitos habían obrado en parte una especie de milagro; pero sólo en parte, pues, aunque era cierto que ahora Montalbano se

sentía en paz con Dios y con los hombres, no lo era menos que seguía sin estar en paz consigo mismo.” (CAMILLERI: 1994, XV, p. 100)

Hace hincapié en el gusto del comisario por haber aceptado la invitación, y tras finalizar el festín, conversan sobre asuntos tales como el desastroso clima político, el desempleo, o la inseguridad ciudadana, antes de entrar en la materia que nos ocupa. Se procura generar una atmósfera cercana, una conversación natural, pero tras la introducción ofrecida, respeta la estructura de la conocida “escena del salón”, pues el capítulo ocupa una detallada serie de revelaciones sobre el misterio planteado. Montalbano hace gala de sus capacidades para la investigación, exponiendo los detalles de una historia cuya verdad se ha ocultado tras variados intereses.

En su relato, podemos observar la importancia de las conversaciones previas, pues todas ellas han contribuido para desvelar la trama de vicio y política desconocida ante la ley y el pueblo. Además de exponer los hechos, intercambian opiniones sobre los eventos acontecidos, y entre todas ellas podemos destacar una: Burlando, dada la insistencia de Montalbano por mantener la investigación de un caso supuestamente cerrado, lo compara con el protagonista de *Cándido*, obra de Sciascia, caracterizado por una sencillez suma, y más concretamente, con la escena donde este reconoce la sencillez suma de algunas situaciones, aludiendo a la posibilidad de una muerte sin misterio alguno. El comisario apunta que Cándido incluye un “casi” en dicha afirmación, y añade el subtítulo de la obra: *Un sueño siciliano*, en referencia a la común localización de ambas ficciones, si bien el comisario apunta que ellos están viviendo una pesadilla, debido a los sórdidos temas compilados en su hipótesis.

No es la de Sciascia la única obra referida, pues durante la visita del comisario a la finca del ingeniero fallecido, repara en la galería de arte ostentada por su familia, e incluso llega a reconocer varias obras, todas de famosos pintores italianos: “[...] En las paredes, sólo cinco cuadros cuyos autores Montalbano reconoció de inmediato con profunda emoción. Un campesino de Guttuso de los años cuarenta, un paisaje del Lazio de Melli, una demolición de Mafai, dos remeros en el Tíber de Donghi y una bañista de Fausto Pirandello [...]” (CAMILLERI: 1994, X, p. 67), y aunque se trata de un momento puntual, se asocia con escenas ya referidas, pues al igual que la novela *Cándido* o los productos gastronómicos referidos, son puramente italianos, reforzando así el carácter siciliano tanto de la obra como del protagonista.

Prosiguiendo con los cambios al canon, no es la única cultura que se refleja, pues a modo de parodia hacia el *hard boiled*, Camilleri dota a los emplazamientos de la ciudad nombres estadounidenses: “Al llegar al cruce de Vía Lincoln con Viale Kennedy (en Vigàta había también un patio Eisenhower y un callejón Roosevelt), Saro se detuvo [...] A los viajeros que llegaban por mar, Vigàta se les presentaba como una caricatura de Manhattan a escala reducida: puede que de ahí vengan esos nombres de calles” (CAMILLERI: 1994, I, p. 7), pero no es la única alusión a la vertiente americana. En el capítulo noveno, y afín a la

pretensión de Camilleri sobre distanciarse de los “husmeabraguetas”, se nos informa del repudio a las armas del comisario, quien guarda la suya en la guantera para evitar que el peso le deforme chaquetas y pantalones, es decir, se pretende una excusa para evitar una garantía de la violencia, pues en la estética americana portar el arma era señal de que, tarde o temprano, se produciría un tiroteo. Aquí, por el contrario, se limitan a momentos muy concretos.

Un ejemplo de su uso se encuentra en ese mismo episodio, mientras investiga en el aprisco, le parece estar siendo observado, y por ello, pistola en mano, y tras unos momentos de creciente paranoia, dispara a quien pensaba le perseguía, para ver al final que se trataba de una vidriera la cual le reflejaba. Al examinar, más adelante, una vivienda, repetirá esa actitud del tipo duro, esta vez abriendo las puertas a patadas, y él mismo repara en lo cómico de su actuación, como si parodiara las películas americanas (CAMILLERI: 1994, XIV, p. 93), por lo que siempre que imita el tópico del detective estadounidense, se nos presenta una parodia del mismo que resalta su ridículo en el contexto siciliano contemporáneo. Lo mismo ocurría con la escena donde las ruedas del vehículo policial reventaban por una conducción temeraria, además de tener los neumáticos rajados, y lo que se pretende con esto es manifestar la imposibilidad de los tópicos estadounidenses en un contexto de corte más realista, y por ello ese distanciamiento con respecto a sus modos.

En cambio, y por las escenas dispuestas en su análisis, el comisario Montalbano se adscribe a otro modelo de personaje, sin abandonar los rasgos propios del *hard boiled*, usados a modo de parodia con objeto de ensalzar su ridículo en el contexto presentado. La acción, escasa y en clave burlesca, se sustituye por el diálogo, medio por el cual avanza la trama al tiempo que manifiesta los vínculos entre los personajes, además de proyectar el juicio del comisario sobre el asunto. Dicho proceder bebe del viandante, arquetipo detectivesco formalizado por Simenon a través de su personaje Maigret, quien protagonizaba novelas policíacas donde, paseando por las calles, interrogaba transeúntes de forma más cercana, en clave coloquial. Se acompañaban las escenas con amplias descripciones sobre los locales visitados, lugares de reunión en los que se exponían de forma detallada diferentes platos y licores, como si fuera una guía turística del lugar. Camilleri trasciende las pretensiones del francés, limitadas a la promoción de la gastronomía, e incorpora otra función: la gastronomía desde su perspectiva social.

Vemos al comisario participar en diferentes banquetes, en los papeles de anfitrión y comensal, y en ambas ocasiones se produce la misma situación: durante la escena, y mientras comen los platos descritos, charlan sobre diferentes temas, siendo el narrador quien acelera el ritmo para llegar al que nos ocupa, la muerte del ingeniero Luparello. Entonces, la conversación se ralentiza, y en lugar de tener una breve pincelada, se nos presenta el diálogo íntegro, donde los personajes intercambian opiniones sobre el asunto, permitiendo así el avance del caso por medio de escenas costumbristas, en este caso, el acto de comer. Y no es la única función desempeñada por la gastronomía, pues también permite ahondar en la vida del comisario,

aludiendo tanto a lo personal como a lo profesional. En los momentos referidos apreciamos el gusto de Montalbano por la buena mesa, una pasión por la cual se indaga en el ánimo del personaje.

Los comportamientos del comisario son de dominio público, pues todos saben de su peculiar carácter y su proceder, como se informaba al inicio de la obra, cuando los testigos iniciales decidieron acudir a él por su forma de ser. No es el único caso, pues en su local favorito también mantiene cierta fama y hasta un trato preferencial: “En la hostería San Calogero lo respetaban no tanto porque fuera el comisario como porque era un buen cliente, de los que saben apreciar las cosas. Le sirvieron salmonetes de roca fresquísimos, fritos hasta quedar crujientes [...] Después del café y de un largo paseo por el muelle de levante, regresó a su despacho [...]” (CAMILLERI: 1994, VII, p. 44). Por supuesto, esto se debe a la historia previa del comisario, quien se ha ganado la confianza de los suyos tras años de servicio, pero en la hostería es diferente, como se nos dice, y le respetan más por ser cliente asiduo que policía.

Así, se nos informa sobre sus hábitos y rutinas, como lo es comer en San Calogero o pasear por el puerto para relajarse, y del mismo modo que asistíamos a comidas íntimas con él, también observamos su proceder en público. Todos en Vigàta saben de sus manías y costumbres, especialmente sus hábitos alimenticios, pues quedan condicionados a lo ofertado por la ciudad. En relación al Mediterráneo, elemento cuyo protagonismo irá en aumento a lo largo de la saga, sí tenemos los paseos por los muelles, tónica asentada en el proceder del comisario, acto que acompaña junto a un cucurucho de aperitivos ligeros. Imita así las escenas donde el protagonista deambula para meditar sobre el caso, incorporando a la fórmula rasgos propios del contexto mediterráneo, es decir, elementos disponibles en la cotidianidad del marco, como los incorporados en la escena referida:

“[...] Dos o tres veces por semana, el comisario se permitía el lujo de dar un largo paseo por el muelle de levante hasta el faro. Pero, antes, solía pasarse por la tienda de Anselmo Greco, un cuchitril que desentonaba en aquella calle llena de tiendas de ropa y bares de relucientes espejos. Greco, aparte de insólitos objetos —como figuras de terracota y oxidadas pesas de balanzas ochocentistas—, vendía garbanzos, frutos secos tostados y pepitas de calabaza saladas. Montalbano le pedía un cucurucho y se iba [...]” (CAMILLERI: 1994, VII, p. 47)

Así, tenemos la alimentación enfocada desde la esfera privada y pública, donde podemos apreciar el uso distintivo con el que se trata el asunto. La experiencia gastronómica no solo muestra los productos tradicionales de Sicilia, también da pie a conversaciones y testimonios, además de profundizar en las costumbres del protagonista. Y no acaba ahí su papel, pues también se conecta a un personaje sin el cual, Montalbano estaría perdido, quien desempeña las labores de una ama de llaves: Adelina. Introducida en el octavo capítulo, donde solo se le menciona, es la figura que permite justificar el correcto orden en el hogar del comisario, obviando así las escenas destinadas a la economía y mantenimiento de la vivienda, técnica

similar a la del equipo de investigación, donde el agente de la ley delega en otros personajes ciertos aspectos del caso, para que expongan más adelante el resultado. Adelina se encarga de limpiar, ordenar y, especialmente, cocinar, para deleite del comisario, el cual afirma que no podría vivir sin ella, siendo responsable, por ejemplo, del plato de gambas que más adelante usaría Montalbano en su comida con Zito.

Por medio de las gambas hervidas, el comisario evoca la historia de la mujer, madre de dos delincuentes, de los cuales el menor fue encarcelado por el propio Montalbano, y por ello, Livia teme por su seguridad, sospechando que Adelina, en venganza, podría envenenarle. El comisario desmiente eso, con una simple declaración sobre el honor, pues al haber atrapado al criminal con justicia, sin servirse de ardid ni artimañas, no atentó contra la familia, y por ello, confía y respeta a la señora, al no existir ninguna razón para el resentimiento. Al parecer, esta concepción de la justicia se le escapa a la genovesa, quien no comprende el modo en que los sicilianos conviven. En sí, mantienen la idea de “el crimen se paga”, pero con un sistema respetado por ambas partes, definido a través de su interpretación del honor. La captura del hijo lo caracteriza como “un tonto” que no siguió las reglas, mientras que Gegè, por ejemplo, es un ejemplo del criminal respetuoso hacia la ley. De esta peculiar manera se justifica el proceder del comisario, quien mantiene sus sospechas sobre el caso Luparello, buscando al responsable de la escena manipulada, y todo por medio de un simple plato de gambas.

El papel de las mujeres en la novela no se limita a Adelina, la cual solo es mencionada en momentos puntuales. Otras participan de manera más activa en el caso, contribuyendo en el desarrollo de la investigación. La pareja del comisario, Livia, solo pasea por Vigatà en las memorias pasadas de Montalbano, pero sirve de confidente para este, pues escucha sus pensamientos sin la carga de justificar sus hipótesis, es decir, sin el tono policial propio del género. Diferente comportamiento manifiesta con la inspectora de la Brigada Móvil de Montelusa, Anna Ferrara, hija de un antiguo amigo, que le ayudará a investigar en el aprisco, si bien profesa sentimientos hacia el comisario, la rechaza por respeto a Livia. Con ella, pretende adoptar un modo más profesional, en cara al objeto de su cooperación, pese a conocer las intenciones de Anna, la cual no es la única en dicha tesitura. Ingrid Sjostrom, presunta implicada en el escándalo de Luparello, también muestra cierto interés por el comisario, y se nos presenta como el estereotipo de *femme fatale* propio del *hard boiled noir*, mas Montalbano, de nuevo ignorando lo impuesto por el género, no acaba seducido por esta, ya que permanece fiel a su pareja.

No se desarrolla al personaje exclusivamente por su faceta policíaca, de hecho, Camilleri emplea los tópicos de las novelas americanas para dejar claras sus intenciones. El trabajo de investigación se lleva a cabo mediante el diálogo, y de sus conversaciones con las fuentes puede inferirse cierto rasgo de la novela, y es la impronta personal del comisario en cada una de sus interacciones. Los límites entre la esfera personal y la profesional son muy difusos, por ello el tono coloquial de Montalbano, quien establece vínculos con gran parte del elenco, ya sean los de una amistad marinada con los años, o una temprana muestra de

camaradería por intereses comunes. La personal implicación del protagonista en todas las tramas contempladas por la historia define su carácter, pues el caso no supone una excusa para que no desee saber la situación de cada uno de los afectados por el caso, y por ello el lenguaje cobra un interés especial, pues la comunicación será constante.

A las peculiaridades del habla siciliana, tanto en ese sistema de miradas y silencios como en expresiones únicamente existentes en su dialecto, se incorporan las menciones culturales propias del saber italiano, además de los platos típicos que degusta el comisario. Por todo ello, se le define más allá de la caracterización propia de un agente de la ley, pues no actúa precisamente de modo ejemplar. Consigue resultados, sí, pero de forma poco ortodoxa, pues Camilleri se encarga de que todos aquellos ideales de la literatura previa se enfoquen desde un prisma diferente, y por ello podemos percibir elementos del *hard boiled*, del *giallo* tradicional y moderno, e incluso de la variante procedural, aunque tergiversados para construir un nuevo enfoque para el género: la visión siciliana de la novela negra, y todo ello por medio de un personaje quien combina a la perfección los modos policíacos con la voz patria.

1.2.2 El escándalo

Desde un punto de vista crítico, y atendiendo únicamente el inicio de la novela, no se propone al lector un evidente crimen para resolver, y en su lugar, arranca con una imagen clara y explícita: el ingeniero Silvio Luparello, importante figura política, muerto en posición deshonrosa en el aprisco, una suerte de lupanar natural alejado de la urbe. Las causas de su fallecimiento se estiman naturales, y se apremia cerrar el caso por respeto a la memoria del difunto, cuya muerte ha hecho profundo eco en la sociedad vigatesa. Pero entonces, ¿qué provoca en el comisario la necesidad de mantener la investigación? La opinión generalizada deduce un infarto durante el acto sexual, hipótesis reforzada por el lugar donde se encontró el cuerpo, y sin embargo, los medios presentan la noticia excesivamente edulcorada, como si ignorasen la fama del aprisco, o la posición deshonrosa del finado. En Camilleri, y más concretamente, en sus novelas negras, los medios de información cobran relevancia al exponer el conocimiento general de la población, quienes acuden a la prensa y las noticias para saber el estado de las cosas.

Es un aspecto ya trabajado del autor en *La función de los medios de comunicación en la novela policíaca* (CASADESÚS BORDOY: 2008), junto con otros escritores del género tales como Mankell, pues la información es vital en el proceso deductivo, y en el referido texto se aborda el uso concedido por los protagonistas. Montalbano sigue al día las noticias desde su televisor, contrastando lo que ve con la información clasificada por la policía. El choque entre ambas percepciones marca el tono de su investigación, pues la verdad queda supeditada a los márgenes de cada institución, limitando así los hechos a exponer. A lo largo del tercer episodio, comprobamos la fórmula propuesta cuando los periódicos exponen la “vida, milagros y muerte” del ingeniero, una biografía por la cual conocemos la importancia de su muerte. Descendiente de un clan

dedicado a la construcción, su abuelo y su padre ocuparon el mismo oficio, respectivamente, con las obras para la vieja estación y el Palacio de Justicia. Después de licenciarse en la Politécnica de Milán, siguió los pasos de su abuelo y se unió al Partido Popular italiano, manifestando fuertes ideales conservadores y católicos en diferentes comicios, celebraciones y eventos del partido, actividad gestada durante veinte años, medrando paulatinamente, siempre a la vera de los miembros más importantes.

Gracias a su constancia y saber hacer, logró vincularse a figuras tales como Cusumano (ya mencionado), el senador Portolano y el diputado Tricomi, y aunque la prensa destaca su espiritualidad, honradez, humildad y generosidad, no se ocultan los episodios oscuros de su carrera. Las operaciones iniciadas por los jueces de Milán contra la corrupción política destapó diversas tramas, ninguna vinculada al ingeniero, quien aprovechó ese segundo plano en el que había permanecido para alzarse contra sus compañeros involucrados. Abogando a la regeneración del partido y la nación, logró un apoyo masivo por parte de los afiliados, hasta ostentar el cargo de secretario provincial, éxito del que solo pudo disfrutar tres días, pues muere al poco del nombramiento. Y por ello la pena manifiesta en los medios ante la pérdida de un político honrado, actividad a la que se suma su trabajo en las obras públicas, al igual que sus antepasados, recordando el comisario el orfelinato de Belfi, donde fue recibido el ingeniero con honores, además de una canción por parte de los niños.

Hay cierta reminiscencia entre la historia del político y la de Silvio Berlusconi, quien alcanzó gran popularidad en un proceso similar, las Manos Limpias, una persecución hacia los procesos de corrupción vinculados a dicha clase. Pese a estar implicado en dicha red, actuaba fingiendo pulcritud, atacando a los compañeros cuyos escándalos se hacían públicos, y una vez en el poder, dejó de fingir, como indica Camilleri: “[...] Ahora se muestra como es de verdad: insulta a los periodistas, a los adversarios, les llama *farabutti* (canallas), *coglioni* (capullos, gilipollas)... ¿Dónde se ha visto un primer ministro que insulte?” (MORA: 19/9/2009, *El País*). Camilleri plantea su obra de forma similar a la ascensión política de Berlusconi, un político del cual se descubren sus escándalos una vez en el el poder, lo que justifica a Luparello en posición deshonrosa tras el nombramiento de su cargo. Sobre la idílica estampa del ingeniero, se oculta a posta los episodios más oscuros en su historia, proporcionados en una suerte de apuntes añadidos por el narrados, ajeno a lo presentado por los medios, de nuevo, igual que la censura ejercida por Berlusconi en los medios, algunos de su propiedad, en los cuales se acallaba y falseaba la verdad.

Volviendo al ingeniero, y con respecto a su historia familiar, se prescinde por entero del posicionamiento político del padre, asociado al colectivo fascista e incluso participando en la marcha hacia Roma. Tampoco se menciona la adjudicación del ochenta por ciento de las contrataciones, públicas y privadas, lo que producía beneficios millonarios gracias a las comisiones. Su omnipresencia en estas adjudicaciones hubieran suscitado alguna red de influencias, de no ser por el trabajo de Rizzo, su abogado, figura vinculada al ingeniero cuando la carrera de este comenzó a despegar, y encargado de ocultar todo rastro de

corruptela, ya fuera disimulando los chantajes y extorsiones para apropiarse de los concursos y contratos, así como blanquear cualquier ganancia lícita, todo ello gracias a los vínculos mantenidos con la mafia, relación por la que se imposibilitó la operación policial contra ellos, imposición de la que Montalbano rinde cuentas al presentarnos la figura de Rizzo, desarrollando así la historia no completada en la prensa:

“Los periódicos, además de silenciar las circunstancias de la muerte, acallaban los rumores que corrían desde hacía años acerca de asuntos mucho menos públicos en los que estaba involucrado el ingeniero. Se hablaba de concursos de adjudicaciones amañados, comisiones millonarias y presiones rayanas en el chantaje. Y, en todos los casos, asomaba el nombre del abogado Rizzo, primero lacayo, después hombre de confianza y finalmente alter ego de Luparello. Se decía incluso que Rizzo era el puente entre el ingeniero y la mafia, y sobre este tema el comisario había tenido ocasión de ver, extraoficialmente, un informe confidencial en el que se hablaba de tráfico de divisas y blanqueo de dinero. Sospechas, desde luego, pero nada más, pues jamás se habían podido concretar: todas las peticiones para iniciar una investigación se habían perdido en los meandros de aquel palacio de justicia que el padre del ingeniero había proyectado y construido.” (CAMILLERI: 1994, III, pp. 20-21)

Una vez se ha producido este contraste entre ambas fuentes, los medios y la policía, el lector conoce el impacto del suceso, al saber ahora la envergadura del ingeniero Silvio Luparello para Vigàta. Aunque no se haya presentado directamente como víctima de asesinato, sí es cierto que su muerte origina un misterio a resolver, pues las circunstancias entorno a su encuentro solo generan sospechas. No obstante, la obra presenta un escándalo y cómo se transmite la noticia, sin que la idea de un “caso” parezca necesaria, y por ello la intención del comisario por iniciar una pesquisa molesta a terceros: al jefe de la Brigada Móvil de Montelusa (CAMILLERO: 1994, IV, p. 26) y al juez Lo Bianco (CAMILLERI: 1994, IX, pp. 61-62), pues ninguno ve la necesidad de investigar el asunto. De hecho, las dos cadenas más importantes de la ciudad, Televigàta y Retelibera, omitieron las circunstancias del hallazgo, para conservar así el honor de la víctima. Este hecho sorprende al comisario, dada la posición política de Retelibera, cuya ideología comunista siempre atacó a Luparello, pero como explica el periodista Zito, fue el propio abogado quien le pidió al barón Filo di Baucina (apodado “el barón rojo”, pues pese a su fortuna es comunista), propietario de la cadena, que no hiciera público lo sórdido entorno a la muerte de Luparello, atendiendo al concepto de honra.

Sobre el sentido del honor, y más concretamente, para con la dignidad de la víctima, hay dos momentos en la novela donde se presenta la ideología vigente. En primer lugar, la referencia a la *Historia de la muerte en Occidente*, obra por la cual el jefe Burlando alude al carácter sagrado en la muerte, por más humillantes que sean las causas de la muerte (CAMILLERI: 1994, II, p. 14), idea contraria a la del comisario, hasta vivir el episodio del maestro Contino. A lo largo del séptimo capítulo, se nos presenta a este jubilado de ochenta y dos años que intenta suicidarse, y tras evitarlo, cuenta su historia, cómo su esposa le ha sido infiel durante

años, situación la cual ya llegó a su límite. Poco después, Contino abrirá fuego desde su balcón, amenazando a los transeúntes, para luego sumar el asesinato de su esposa y su suicidio. La escena se presenta de forma pulcra y delicada, un tiro en el corazón, acompañados con escasas manchas de sangre, al estilo de los “cadáveres exquisitos” de la novela enigma. El sentido de honra radica en la verdad, pues Montalbano es el único policía al corriente de la situación, y no informa sobre la infidelidad de la esposa, todo para salvaguardar la dignidad de Contino.

En sendas historias se nos presentan los hechos y la verdad, pues como deja patente el tono de la novela, del mismo modo que el agua, los acontecimientos se interpretan según el enfoque deseado. Los pecados del ingeniero se olvidan para preservar su honra, y no es el único caso, pues del mismo modo tenemos a la familia Cardamone, cuyo patriarca fuera la principal competencia del ingeniero dentro del partido, heredando el puesto de secretario provincial tras su muerte. Pese a sus discrepancias, Zito los define como las dos caras de una misma moneda, ambas facetas unidas al abogado Rizzo. Es el periodista quien, a lo largo del noveno capítulo, revela la historia del clan Cardamone, centrándose en el hijo Giacomo, y de igual modo, revela hechos acallados en los medios con objeto de preservar la reputación del clan. Calificando con las notas más altas, sus aprobados se debían a la intervención del padre, y prueba de esto fue la imposibilidad de acabar la universidad y obtener su título. Tuvo dos negocios, si bien ninguno genera beneficios, las pérdidas son suplidas por su progenitor, quien también tuvo que ocultar los fracasos de su hijo.

A los dieciséis años, atropelló a un niño de ocho años, crimen acentuado por la falta del permiso para conducir, y a los veintidós contrajo su primer matrimonio, con una señorita de la alta burguesía de Palermo, pero ella pide el divorcio acusando la impotencia de su marido, aunque este a los dieciocho años ya había dejado encinta a una doncella del servicio. Por supuesto, se aceptó la queja de la esposa, pues de haber aportado como prueba aquel hijo bastardo, la deshonra hubiera caído contra ellos. Y no es el único escándalo, pues la nefasta gestión de su primer trabajo fue investigado por la policía, teniendo el dr. Cardamone que exigir el traslado del agente quien investigaba el caso. El segundo negocio, en cambio, se destina a la venta de medicamentos, proporcionados por el hospital del padre, lo que manifiesta su condición dependiente. Giacomo también es responsable del Club de Polo de Montelusa, lugar donde nunca se practica el referido deporte, pero donde los vicios de la clase acomodada se manifiestan en forma de suntuosas fiestas y consumo afianzado de diversas drogas.

Su historia de faltas y excesos culmina con la segunda esposa de Giacomo, Ingrid Sjostrom. De profesión mecánica, la conoció tras su divorcio, en un viaje a Suecia bajo pretexto de olvidar el percance, más para seguir disfrutando de una vida disoluta. Ella participaba en un *rally*, una competición de automóviles, y tras conocerse se casaron al poco. Tras cinco años de matrimonio, se ha ganado cierta fama, pues al parecer ha mantenido relaciones sexuales con varios miembros del Club de Polo, y lejos de ofuscarse, su esposo

encuentra divertido la situación, al punto de existir rumores que incluyen al dr. Cardamone en la lista de amantes. La figura de Ingrid cobra importancia para el caso debido a las pruebas halladas, pues el collar localizado en la escena le pertenece, además de un acontecimiento sospechoso: en otra de sus inspecciones, Montalbano da con un bolso el cual posee las iniciales “I. S.”, que apuntan obviamente a Ingrid Sjostrom. “Me la están sirviendo en bandeja de plata” (CAMILLERI: 1994, IX, p. 65) es el pensamiento del comisario, pues habiendo realizado otras pesquisas en el aprisco, sabe que el bolso no se ubicaba originalmente allí.

De antemano, el protagonista sabe la naturaleza de estas pruebas, obviamente manipuladas para incriminar a Ingrid. Los primeros testimonios, emitidos por las prostitutas de Gegè, hablaban de una conducción torpe, en la que el BMW avanzaba con dificultad por el aprisco, y esa misma ruta la imitará Montalbano junto a otras dos mujeres: Anna Ferrara, de la Brigada Móvil de Montelusa, quien efectuará un trayecto perfecto por el lugar, e Ingrid, cuya experiencia en las competiciones de automóviles justificarán un manejo similar al de la agente, y por tanto, contrario al de la verdadera acompañante del ingeniero aquella noche. La manipulación de las pruebas ejerce un propósito ya visto, pues la prensa también tergiversa los hechos a su conveniencia. A diferencia de figuras como Luparello o los Cardamone, Ingrid no forma parte de la misma *jet set* privilegiada (por sus orígenes humildes y extranjeros), y no goza de los privilegios vistos en los referidos. Su honra no importa a ojos de la sociedad vigatesa, gestionada por una élite capaz de manipular la perspectiva general, pues disponen de libre acceso a los diferentes poderes que componen el estado, ya sea la cúpula gubernamental, los medios de expresión, la opinión pública, las contrataciones y negocios, todo manifiesto en el estado del aprisco, historia vieja de la ciudad, y en la situación con Luparello, una muestra más de esta situación.

La víctima permite el inicio de la trama detectivesca, y como acostumbra la vertiente contemporánea, también airea los problemas de la sociedad moderna, siendo el escándalo del ingeniero un anuncio de estas cuestiones, pero no es el único concepto de “víctima” manejado. Además de Sjostrom, víctima de difamaciones para ser inculpada, tenemos también a la familia del finado, quienes padecen el problema contrario. Todos ellos son exculpados del caso, y pese a saber la verdad sobre las circunstancias de Luparello, deben ser testigos mudos del circo mediático estructurado en torno a la noticia. La viuda sabe del funcionamiento de la clase política, así como el impacto verdadero que ha tenido la muerte de su marido, siendo quien apunta hacia Rizzo, informando al comisario sobre el ascenso de este tras el fallecimiento de Luparello.

Y pese al desvanecimiento padecido durante el funeral, no es la víctima más afligida por el caso, pues (hecho patente en las historias del ingeniero, de los Cardamone e Ingrid), el capítulo finaliza con la aparición de “un ángel”: Giorgio Zicari, sobrino de la víctima, y auténtica víctima de todos los males derivados de aquel hallazgo en el aprisco. No obstante, por la implicación vigente con los verdaderos responsables del

crimen, su implicación en la novela será tratado en el siguiente apartado, y si bien en el presente se ha planteado el constructo de la mentira sobre la muerte del ingeniero, con la figura del asesino se ultimaré la verdad, así como las consecuencias de esta sobre los diferentes personajes, ya sea Luparello, Giorgio, o incluso el propio Montalbano.

1.2.3. La ley del silencio

Aunque se haya nombrado este punto como la expresión tradicional para los delitos de la mafia, ciertamente los Cuffaro no guardan relación alguna con el caso propuesto. La *famiglia* responsable de organizar el crimen en Vigàta mantenían vínculos con el abogado Pietro Rizzo, y este ejercía de mediador entre los gánsteres y la casta política, naciendo como resultado de las negociaciones el estado de Vigàta. Las recalificaciones y edificación masiva desembocaron en las riquezas del ingeniero, y como resultado de aquellas obras tenemos el aprisco. Es un problema donde la mafia ha sido partícipe, aunque su presencia se limita al fondo de la historia. Aparte de unas menciones marginales y situaciones ya tratadas, poco más aportan al caso, pues como ya se ha mencionado, Camilleri no pretende justificar sus tramas por medio de la mafia. Entonces, la responsabilidad del crimen recae sobre Rizzo, figura sospechosa desde su primera aparición, y cuyo comportamiento frente a la noticia de Luparello no hace sino reafirmar su implicación en la muerte.

Desde el principio, quienes encuentran el cuerpo reparan en la actuación de Pietro, quien no muestra sorpresa alguna frente a la muerte de Luparello, pese al pasado común de ambos. Desde la llamada telefónica, Pino Catalana y Saro Montaperto, sendos testigos iniciales, colaborarán en ciertos puntos con Montalbano, al tiempo que su historia personal confluye con la trama. Es Catalana quien destaca lo falso en el comportamiento del abogado, percepción justificada por su carácter reflexivo, motivo por el cual recuerda la conversación con este, llegando incluso a transcribirla. La escritura permitirá al comisario apreciar el verdadero carácter de Rizzo, y Catalana, presentado como un hombre de teatro (actuando en diferentes compañías locales, como afición), presentará el caso desde un enfoque dramático: si su personaje notificara a Rizzo sobre la defunción de Luparello, el público esperaría alguna reacción por parte del abogado, y la falta de esta solo generaría ridículo.

La escena, transcurrida en el episodio séptimo, apunta a la dilatada experiencia de Camilleri en el teatro, y proporciona una visión simplificada sobre el caso, donde el comportamiento de cada uno atiende al papel designado, visión paralela al canon del género, donde los arquetipos siguen, precisamente, los comportamientos propios de su rol. Aunque se trate de una novela negra, su planteamiento se asemeja más a una obra de teatro que a un caso, pues no tenemos un crimen evidente, pero sí la disposición de un marco concreto y del espacio donde transcurrirá la acción dramática (en este caso, el aprisco, localización de gran parte de las investigaciones), y pese a las obvias diferencias, no puede negarse el planteamiento

teatral del asunto. Y no es el único drama que incluye la novela, pues la historia de Saro Montaperto apunta igualmente a esta tónica, acompañando su contribución al caso junto a un episodio de su vida.

Fue él quien halló el lujoso collar, y lejos de presentarlo como prueba, decide quedárselo pese al riesgo que supone ocultarlo. Sus motivos radican en la salud de su hijo, el cual padece un cuadro clínico desconocido, por el cual deben costear diversas medicinas únicamente como paliativo. Preocupados por el bebé, su mujer y él pensaban empeñar el abalorio y así llevar a su hijo a un buen hospital, mencionando Roma y Milán entre las opciones, y así obtener un diagnóstico correcto sobre la enfermedad de su hijo. Dicen “empeñar” y no “vender” por motivos de honra, ya que la segunda opción supondría expropiarse el dinero, mientras el empeño permitiría recuperar el collar más adelante, y así devolverlo. La diferencia radica en la voluntad del matrimonio, los cuales no querrían incurrir en lo que, a su juicio, hubiera sido un robo, y los matices en su proceder atienden a una concepción personal del honor, hecho respetado por Montalbano, quien dispone también de un férreo código moral.

A causa del honor, Montalbano no toma represalias contra la familia de Montaperto, y en lugar de encerrarlo, decisión justificada por la obstrucción a su labor ocultando una prueba, firma un poder necesario para reclamar el dinero ofrecido por hallar el collar, recompensa ofrecido por el mismísimo Rizzo, aludiendo a un cliente anónimo. La esposa de Montaperto se sorprende ante la falta de consecuencias, a lo que Montalbano determina que este no hizo nada malo, al menos en cuanto a su concepción de justicia, misma criba por la que pasó al hijo de Adelina. De este modo, la importancia de la honra se manifiesta en la esfera cotidiana, sin ser cualidad intrínseca en el protagonista, y por tanto, la ausencia de honor constituye una afrenta hacia la sociedad. Cuando se rememora la captura del vástago, Montalbano alude a la falta de artimañas o trucos, una confrontación directa, y por ello Adelina no guarda rencor al comisario, al igual que este no manifiesta inquina alguna hacia Montaperto. Todo el trasfondo acerca de la moralidad permite, una vez aclarados sus límites, analizar la figura del abogado, especialmente su relación con Giorgio Zicari.

Contrario a cualquier atisbo de honor, Rizzo se descubre implicado dado su comportamiento en aquella primera llamada, sospecha que luego intenta disimular ya sea revelando la importancia del collar, hecho acompañado por el bolso depositado en la escena, o el brazal negro portado desde su primera aparición, en señal de luto por la muerte del ingeniero. La inquina prevalece al revelarse su participación en las negociaciones de Luparello (recordemos el 80% de las contrataciones a su empresa), así como el encubrimiento sobre los privilegios ilícitos de Giacomo Cardamone, ganándose así el favor de ambas figuras del Partido Popular, a costa de prácticas ilegales tales como el chantaje, la extorsión y la manipulación. Tales artificios chocan con la idea de honra expuesta anteriormente, donde la verdad se presenta como el pilar indiscutible, y por tanto el crimen radica más en la imposición de una mentira, como la del silencio entorno a la muerte del ingeniero.

Subvirtiéndola fórmula tradicional, aquí no iniciamos con un crimen evidente, y en su lugar proponen un misterio a resolver. Nunca se desmiente la participación de Rizzo en el montaje, pues a medida que avanza la obra, solo se refuerzan las sospechas en torno a su figura, pues el principal beneficiado por la muerte de Luparello, desde la perspectiva política, es él, como acucia la viuda: “[...] todos los hombres de mi marido han sido excluidos del nuevo directorio. Sólo «Rizzo» se ha salvado; es más, ha salido ganando” (CAMILLERI: 1994, X, p. 72), historia similar a la del propio Luparello, quien ascendió gracias a los casos de corrupción destapados en el seno del partido. Toda la trama política sirve para revelar la deshonra imperante en la clase política, una lucha de intereses por el control y el poder donde se arraigó la mafia, siendo esta determinante en la elección de los nuevos dirigentes, a quienes ayudaron en su incipiente carrera política a cambio de un futuro control. Se trata de un sistema de cobros y favores sabido por todos, sin que nadie pueda decir nada, precisamente, por esa ley del silencio anclada en el pensamiento italiano.

Rizzo, consciente del sistema, ha procurado tener el control sobre sus asociados, vinculándose al entramado político por medio de la mafia y la ley, malversada para respetar los intereses de ambos colectivos. Por ello, las interrogantes suscitadas por el caso no apuntan a quién ni por qué, sino a las razones tras el nefasto evento acontecido, pues ya sabemos las pretensiones del abogado y los motivos de su proceder, desconociendo únicamente la historia detrás del infarto padecido por Luparello. Para obtener las respuestas, Montalbano procede con una metodología muy marcada, accediendo a diferentes informaciones gracias al diálogo (como las de Catalana y Montaperto, que asientan las sospechas sobre el abogado), y las respuestas conseguidas van dibujando un artífice, quien paulatinamente se va dibujando como Giorgio Zicari, personaje del que puede destacarse un hecho insólito: únicamente dispone de unas líneas en toda la novela.

Pese a la evidente carencia, su importancia en la trama inicia con una pausa dramática, pues al momento en que aparece finaliza el capítulo. De nuevo, imita las fórmulas del teatro y su “cambio de escena”, según entran o salen los personajes del escenario. En este caso, el episodio décimo acaba con la llegada de “un ángel”, título concedido por su belleza, y prosigue con la impresión suscitada en el comisario. Tras reparar en su físico y rasgos, prácticamente andróginos, en el episodio undécimo se ofrecen varios detalles clave: la profunda pena por la muerte de su tío (manifestada en desmayos y ataques de ansiedad), una lesión en el cuello producida por un accidente automovilístico (descubierto por la ausencia de bronceado en la zona, al haber llevado un collarín durante días) y la mención de Capo Massaria (vivienda íntima y apartada de la familia). De esta última se le entregarán las llaves al comisario, pues la viuda mantiene la hipótesis de una trampa hacia su marido, con clara intención de difamarlo, y la localidad proporcionará los indicios necesarios para justificar la importancia de Giorgio.

Apartada de la ciudad, orientada hacia el Mediterráneo, lo que pareciera una vivienda de retiro y descanso oculta un gran secreto. En la primera inspección del comisario, se proporciona un inventario detallado

acerca de las habitaciones y lo dispuesto en ellas, sobresaliendo una colección de vestidos y pelucas, claves en la resolución del misterio, así como una pistola siete sesenta y cinco. Ingrid será llevada a la casa, para revelar su experiencia en el lugar, y aunque su testimonio se ve dificultado por el miedo, finalmente admite tanto los vínculos entre el abogado y su marido, como haber mantenido relaciones con el ingeniero (confesión presente en el capítulo doce), y aunque solo fue una vez (tras seis meses de su llegada a Vigàta), confirma los rumores sobre ella, moneda de cambio para la familia de su esposo, quienes la emplean con objeto de afianzar relaciones. Entre ella y Luparello surgió una bonita amistad, y por ello, no podían usarla a modo de chantaje, pero sí descubrió algo sobre el ingeniero: su bisexualidad.

Ingrid habla acerca de Luparello y Capo Massaria, lugar donde podía rendirse a sus apetitos sexuales, pero alejado de los círculos de la alta sociedad política, donde los vicios gozan del auspicio concedido por sus cargos a costa, eso sí, de vincularse a la red de corrupción presente en Vigàta, un juego de políticas en el que se costean y promocionan sus deseos siempre y cuando respete la jerarquía, y pague sus favores. En esta red de influencias tenemos a Rizzo, cuyos favores hacia Luparello y Cardamone ha permitido su asociación con sendos políticos, pero si bien dispone de los pecados del hijo para chantajear al ilustre doctor, carece de las pruebas para tener al ingeniero bajo su control, y así mantener su negocio, basado en vinculaciones forzosas entre la mafia y la esfera gubernamental. Al encubrir Luparello sus filias, escapa del sistema propuesto, y por ello, es visto como una amenaza, de ahí el interés por descubrir qué esconde. Sin pretenderlo, Ingrid expone la situación, y su testimonio permite descartarla como sospechosa, pues no reconoce las prendas ni pelucas almacenadas en la casa.

Y, recordando aquella prueba de conducción en el aprisco, sabemos del accidentado trayecto original, por los diversos testimonios de aquella noche, los cuales solo refuerzan la inocencia de Ingrid. Pese a su escasa presencia, Giorgio y su lesión van cobrando importancia, al ser el único personaje con secuelas vinculadas al manejo del vehículo. Sus desmayos al recordar la muerte de Luparello dan prueba del sentido pesar, sorprendentes incluso en la unidad familiar, sólo elevan las sospechas, y aunque el grueso de la obra ahonde en el panorama social, en el sobrino se encuentra la respuesta al misterio. Suya es la complicidad de Luparello, con quien mantenía una relación extramatrimonial, un secreto adscrito a la intimidad de ambos, pues sería denunciado tanto por la familia como por la clase política. De hecho, al momento en que Rizzo los descubrió en Capo Massaria, pensaba usar la información para chantajear al ingeniero, y así ejercer control sobre su cargo de secretario provincial.

Una suma del estrés por saberse subyugado a los extorsionistas, la amenaza contra su familia y honra personal, además del cuadro clínico donde registra múltiples problemas cardíacos, fue lo que provocó el infarto fulminante. Luego, al imposibilitarse el chantaje, adoptaron un enfoque diferente: si ultrajaban su honor depositando el cuerpo en el aprisco, parecería que el ingeniero mantenía una vida disoluta, justificando así el nombramiento del próximo secretario provincial, pues la prostitución conformaría un

escándalo mayor que la relación con su sobrino, la cual solo afectaría a los Luparello y no a la opinión pública. Fue Giorgio quien, travestido, condujo aquella noche, abandonando el cuerpo, vestido torpemente, en el sórdido lugar, y de ahí la condición del chico, tanto a nivel físico como emocional.

Montalbano averigua toda la verdad, pero la falta de pruebas tangibles y el estado del caso (cerrado por diferentes presiones) impide la detención de Rizzo, además del problema que supondría revelar las circunstancias tras la muerte de Luparello, atentando contra la memoria de este y la honra de su familia. No revela los hechos al mundo, no se da la típica escena donde el detective resuelve el misterio frente a los implicados, y en su lugar solo desvela el montaje a dos personas, y ambas desde la intimidad de una conversación privada. El comisario decide proceder así, y su proceder deriva en consecuencias fatales, pues a diferencia de lo establecido por el canon, aquí no se restituye el orden de la sociedad, pues al igual que en el *hard boiled* o el *neo-polar*, se imposibilita desenmarañar la red de corruptelas políticas. Por el contrario, la trama presenta la situación a modo de contexto, pero la base del drama radica en intereses personales, y de ellos deriva el cierre.

No hay detención, tampoco desenmascaran al culpable, pues para Vigàta la verdad se ha condicionado a las necesidades del gobierno. Una querrela contra Rizzo, pudiendo este manipular las pruebas, no llevaría a nada, y solo revelaría los pecados de Luparello, convirtiendo a su familia en la nueva víctima. Así, Montalbano actúa con una tónica muy distinta a lo acostumbrado por el género, pues mientras ultima los detalles de su investigación, se desarrollan diferentes subtramas donde le vemos interactuar con otros personajes (Catalana, Montaperto, Gegè, Ingrid, entre otros), y una de ellas es la desaparición de Giorgio. Sabiendo ya la humillación a la que le sometieron, amenazando la honra familiar, Montalbano es consciente de las intenciones del muchacho, y lejos de cesar su pretensión, encubre su venganza. Él sabía toda la historia, e incluso que el joven estaba sin ninguna supervisión ni vigilancia, aislado por aquel hondo pesar que arrastraba. También sabía del arma guardada por el ingeniero en Capo Massaria, y su decisión contemplativa deriva en nefastos acontecimientos.

Finalmente, Rizzo aparecerá muerto, a la vera de su vehículo, con un disparo en la nuca y de rodillas, al estilo de las ejecuciones de la mafia. Por el estilo de la escena, la hipótesis más evidente apunta a la *famiglia*, quienes acabarían con la vida del abogado por alguna falta de este, o más probablemente, por no haber podido cumplir las demandas de la mafia. En el contexto siciliano, nadie en Vigàta cuestiona la versión de Jacomuzzi, quien ha propuesto dicha posibilidad, ya que todos saben de los vínculos entre la mafia y la política, aunque nadie hable sobre el tema. Montalbano es el único que conoce la verdad, recalcada tanto por el modelo de la pistola empleada, una siete sesenta y cinco, y la saña manifiesta en los pisotones en el escroto del abogado. No era un simple ajuste de cuentas, sino una venganza nacida del rencor hacia alguien que destruyó su vida. El comisario empatiza con los sentimientos de Giorgio, por ello no lo delata ni corrige la hipótesis sobre el asesinato, pues entiende la necesidad de vindicar la honra.

La justicia aquí no se presenta como la fórmula para restituir el *statu quo*, sino como una interpretación subjetiva, cuyos preceptos pueden variar según el individuo. Al igual que la verdad con respecto a la forma del agua, se ve manipulada según diferentes intereses. Montalbano calla para proteger a Giorgio y su familia, e incluso permite la venganza de este contra quien atentó contra el honor de los Luparello. Sobre dicha visión, Camilleri dijo que “[...] La ley es una entidad abstracta, y el corazón es una cosa extremadamente precisa” (MARÍN: 9/12/2007, *El País*), defendiendo la perspectiva del comisario, si bien adoptar esta postura tiene consecuencias. Giorgio acabará suicidándose al no poder soportar el peso de toda la historia, para duelo de Montalbano, responsable indirecto de su muerte, pues sabiendo toda la trama no quiso detenerlo.

A lo largo de la novela, se cuestiona su sentido del honor, principalmente por medio de las figuras femeninas, quienes opinan abiertamente sobre su pundonor. Ingrid, por ejemplo, ve en él alguien de confianza, quien no aspira al sexo, lo habitual en las esferas donde se mueve. “¿Sabes una cosa, comisario? [...] Eres el primer hombre auténtico que conozco desde hace cinco años” (CAMILLERI: 1994, XIII, p. 89) es lo que declara por la franqueza de este, un honor basado en la ausencia de dobles intenciones. Anna, por el contrario, lo tilda con diferentes insultos, pues ignora los sentimientos que le profesa, y por ello discuten sobre su fidelidad hacia Livia, pese a no estar en Vigàta. “[...] Has tenido mala suerte, Anna, has tropezado con un hombre honrado. Lo siento. Perdóname” (CAMILLERI: 1994, V, p. 36) son sus palabras, por lo que se autoconcibe como alguien de palabra, y de hecho, la novela finaliza con Anna entrando en la casa de Montalbano, quien estaba con Ingrid, y cuestiona la honradez de este, quien reconoce no serlo, pero por razones distintas a las que le atribuye.

Su fidelidad no se puede cuestionar, pero sí el proceder de este para el caso. Livia es la encargada de concluir el bagaje filosófico del caso, al demandar el abuso ejercido para el caso: “Te has ascendido tú solo, ¿verdad? [...] De comisario a dios, un dios de tercera categoría, pero dios de todos modos” (CAMILLERI: 1994, XVI, p. 110), acusación justificada por la manipulación de la verdad, escudándose en su concepción del honor, sí, pero a costa de las muertes de Rizzo y Giorgio. Las palabras finales de Montalbano manifiestan su propia percepción: admite las faltas en su actuación, culpable de una muerte inocente sobre la cual no tuvo control alguno, pero justifica la muerte de Rizzo como un ajuste de cuentas, una historia sobre venganza personal que auspició, dada la imposibilidad de la policía para inmiscuirse en la esfera política.

Aunque reconozca su culpa, comprende la necesidad de extralimitarse, pues la ley no es justa, y necesita ser interpretada. Debería haber encerrado a Montaperto por ladrón, y en su lugar lo socorrió al empatizar con su caso, del mismo modo que con Giorgio, al cual permitió su venganza. Tiene muy claro quién merece ser ajusticiado, así como las limitaciones e incoherencias de la ley, capaz de juzgar a un padre preocupado por su hijo, pero no al responsable de los negocios ilícitos con la clase política. Y por eso, no duda en imponer su

juicio sobre la ley, tratando el asunto desde su concepción del honor, permitiendo una venganza, aunque no tenga control sobre las réplicas de sus decisiones. No es un policía ejemplar, ya que procede según su propio ánimo y juicio, rasgos por los cuales es apreciado en Vigàta. Al no seguir un molde prefijado, es capaz de empatizar con las víctimas, pese a las consecuencias de su proceder. No es un asesino, pero comprobamos su reacción frente a dos muertes provocadas, indirectamente, por él: justicia ante los pecados de Rizzo, y culpa hacia el suicidio de Giorgio.

1.2.4. Conclusiones

Estimado por muchos como el padre de la novela negra mediterránea, ciertamente es indiscutible que ha sido el autor más longevo del triunvirato original, compuesto por Izzo, Vázquez Montalbán y él, amigos los cuales compartieron cenas e ideas sobre la evolución del género, y como aquí se demuestra, eran conscientes de los cambios necesarios a la base para poder relatar las historias de su tierra. Al ser la primera novela del ciclo Montalbano, presenta una serie de ideas incipientes, con objeto de pulirse con el avance de la saga, como podrían ser la caracterización de los subordinados o el tránsito por la ciudad, aquí meros retazos de lo que acabarían por convertirse en las señas de identidad para la colección de casos afrontados por el comisario Montalbano. Si bien Anna Ferrara cobra cierto protagonismo en algunos episodios de la investigación, para el resto de agentes se disponen momentos puntuales en los cuales se dibujan sus rasgos a *grosso modo*, ahondando en sus perfiles en cada aparición futura, del mismo modo que los paseos por el puerto aquí se tratan exclusivamente por medio de menciones superficiales, poco más de algunas líneas marginales donde se exponen, sin mayor relevancia más allá del ánimo ejercido sobre el comisario.

Aunque se trate de un bosquejo, la esencia de Montalbano ya se despunta en esta primera obra, con todos los elementos definitorios para el resto de la saga: las rutinas del comisario en el ámbito profesional y personal, conversaciones cuyo tono oscila entre la opinión y el interrogatorio, menciones a la producción autóctona (ya sea gastronómica o cultural), exposición de los dramas propios de la sociedad siciliana y, especialmente, la diferencia entre los hechos acontecidos y la verdad tras el caso. Esto último es algo propio de la tradición *noir*, pero se le dota de un tono propio, pues al igual que otros elementos de la novela, se aborda desde un nuevo enfoque, y en este caso, el revés dramático o punto de giro se expone de modo diferente. Generalmente, se expone el caso, y tras la investigación, se manifiesta la verdad, cuya importancia depende de la variante: en la novela enigma, desenmascarar al criminal basta para restituir el *statu quo*; en la novela negra, en cambio, se establece un ciclo de violencia cuyo alcance se cobra nuevas víctimas; con Camilleri, en cambio, se produce un curioso híbrido entre ambas estéticas, pues localizamos elementos de ambas vertientes en su obra.

No se disimulan las raíces del *giallo*, producto italiano derivado, a su vez, de las novelas negras norteamericanas, y por ello Vigàta homenajea ambas. Las calles toman su nombre de referentes

estadounidenses, mientras su fidelidad a la interpretación italiana afecta al caso, donde la investigación permite reconstruir la vida del finado. Con respecto a la mafia, también es producto del mestizaje, pues aunque en el *hard boiled* tomaban un papel activo para la trama, en el *giallo* se decidió prescindir de estereotipos negativos de la sociedad italiana, hasta que Sciascia dio notoriedad y constancia al colectivo criminal. Camilleri los incluye en su ciudad, por medio de la *famiglia* Cuffaro, pero su actuación es meramente anecdótica, distanciándose de la trama principal. No niega su existencia, tampoco acalla sus delitos, pero los aleja del foco, pues pretende enfocar la historia hacia un propósito diferente. En apariencia, inicia planteando un caso truculento, protagonista inmediato de los medios, y la investigación temprana asocia la muerte del ingeniero con una sórdida trama, donde se exponen los vicio ocultos de la clase política, auspiciada por la mafia.

Esta suposición nace por medio de la lógica, pues la víctima, el ingeniero Luparello, se presenta como figura de peso para el partido, y su hombre de confianza, el abogado Rizzo, efectuaba las negociaciones con la mafia, permitiendo así la expropiación de terrenos para las obras del ingeniero, las cuales permitieron el ascenso político de la víctima, posición desde la cual Rizzo ostentaba el poder en la sombra. Por este planteamiento, pareciera un *hard boiled* donde las conductas viciadas de las clases dominantes, en relación con el ascenso de la mafia, logran la crítica desencantada de la sociedad dibujada, pero todo el planteamiento inicial es usado a modo de “arenque rojo”, falsos indicios usados a modo de distracción, para dificultar la resolución del crimen. Se presentan varios niveles con respecto al caso, dependiendo del grado de rigor en la investigación: primero, estaría la noticia sobre la muerte de Luparello, sin más, un evento trágico pero natural; después, se descubriría el plan urdido por Rizzo, con objeto de difamar su figura y asentarse en el poder político, pero sería traicionado por la mafia y ejecutado, al estilo de las novelas duras del género; y por último, la verdad, donde tras descodificar todos los engaños, conocemos el auténtico suceso.

Dado la cobertura mediática proporcionada al asunto, se logra informar las repercusiones de la muerte, su impacto social, y frente al idílico panorama descrito, las pesquisas del comisario airean los defectos de una casta promocionada como el faro de la virtud. Hasta aquí, se plantea como una obvia crítica hacia la política nacional, extendida hacia unos medios complacientes los cuales parecen encubrir la situación. El trato recibido hacia Ingrid por parte de la familia Cardamone manifiesta el problema, pues ella es vilipendiada y ultrajada en las reuniones de la alta sociedad, llegando incluso a ofertarse su compañía sexual, mientras que la prensa, e incluso el jefe superior Burlando exige a Montalbano cesar en sus sospechas hacia Cardamone, pese a las evidencias halladas. Dichas pruebas apuntan hacia Ingrid, y de nuevo, se insta a permanecer en las sospechas habituales, pues se hace impensable una posible participación por parte de Cardamone. La hipocresía se demuestra, precisamente, en el injusto trato hacia los personajes.

La crítica es evidente, del mismo modo que la innegable presencia de la mafia, elementos propios de la

novela negra estadounidense, pero su participación no impone el tono de la obra. Mientras avanza la investigación, se profundiza en la vida secreta del ingeniero, sus fallas morales (al igual que las de otras figuras vigatesas de renombre), y acaba llegando al secreto oculto tras aquella red de mentiras, influencias e intereses. Ya despuntaban las sospechas hacia Giorgio, por ser el más afectado ante la pérdida, como demuestran sus constantes desmayos y la pesadumbre manifiesta durante el funeral. Aunque la prensa hace eco en la familia, especialmente en la viuda, es Montalbano quien repara en dicho personaje, al que ya había conocido previamente. Su bronceado mediterráneo a excepción del cuello, la mención del accidente automovilístico (vínculo obvio por el vehículo donde se encontró a Luparello), y la imposibilidad para hablar del asunto con este dado lo compungido en su carácter, da pie a la sospecha.

Y es importante apuntar estos detalles pues inciden en el juego efectuado por Camilleri. El mestizaje entre novela *hard boiled* y *giallo*, demostrado ya en el trato a la realidad mafiosa, queda patente en el planteamiento y desarrollo del crimen. La cobertura mediática, el impacto social de la noticia y la investigación de Montalbano se producen de forma simultánea, por lo que tenemos el comentario crítico hacia Italia paralelo al drama del ingeniero Luparello, temas vinculados en la obra, pero de distinto orden. El problema de la corrupción institucional, asociada a la mafia, es propio de la vertiente estadounidense, mientras que para evitar la promoción de estereotipos negativos, el *giallo* desarrollaba crímenes de índole más personal, ya fuera venganza, dinero u amoríos. Es aquí cuando la novela cobra mayor interés, pues en un principio dibuja un escenario propio del *noir* más clásico, para luego ahondar en un asunto íntimo, aireando al mismo tiempo las miserias de la sociedad italiana y los vicios del finado.

Debido a la posibilidad de reconocer los elementos listados en tradiciones previas, surge la pregunta sobre la adscripción del novelista a una vertiente concreta, lo cual definiría qué estética predomina en la historia planteada al lector. Sobre el rigor del canon, se prescinde totalmente de la acción y la presencia mafiosa es meramente anecdótica, por lo que no es un *hard boiled*, pero innegablemente hay crítica social patente en momentos tales como la presentación del aprisco o la importancia del medio periodístico, elementos impropios del *giallo* tradicional. Igualmente, carece del tono periodístico de Sciascia, y los datos de la obra atienden únicamente a los intereses del caso propuesto. Los indicios por los que la investigación progresa permiten al lector adelantarse a la resolución, pese a los falsos indicios existentes, y en ningún momento surgen pistas fortuitas para justificar el avance de la trama, sino que se introducen de un modo lógico, por lo que se respeta la idea del *fair play*. Entonces, ¿qué define y caracteriza al comisario Montalbano y el caso propuesto?

Sin prescindir de los intereses propios de la tradición previa, se plantean desde un nuevo enfoque. La innovación no radica en los temas o tópicos planteados, sino en la perspectiva por la cual se meditan dichos aspectos. Labor policíaca, comentario crítico, empatía hacia la víctima, son cualidades manifiestas en el protagonista, cuyo proceder se resalta, especialmente, por la divergencia, entendida esta propiedad como

el distanciamiento consciente de la fórmula clásica. Mientras avanza la trama, muchos personajes reparan en las peculiaridades del comisario, especialmente en lo relativo al caso. Por su tozudez se impide el cierre del caso, pese a las protestas generadas, y su intuición le lleva a profundizar en la escena, conociendo así a Ingrid, clara referencia a la *femme fatale* clásica, con la cual solo mantendrá una amistad. No hay seducción ni escenas de sexo, y aunque se generan sospechas de esto último, es fiel a su novia genovesa. El comisario vive los tópicos impuestos por el género, pero los afronta a su peculiar manera, constituyendo un punto de inflexión con respecto a lo tradicional.

Ese modo de afrontar la situación, de resumirse en una sola palabra, sería “siciliano”. Desde la primera línea de la obra, se transmite la importancia de la geografía en el ambiente y los personajes. Un paisaje natural hermoso deformado por la edificación masiva y el turismo, donde la voz la dispone solo la clase política, al servicio de las mafias, y donde el negocio se impone a la ciudadanía. Esos problemas, y otros tantos, condicionan a los habitantes, en su hacer y sentir, pues todos conocen la situación, pero nada puede cambiarse. Ante el contexto presentado, sería lógico pensar en un discurso crítico y descarnado, pero Montalbano sorprende al comportarse de un modo inusual. No niega los problemas de su patria, los afronta, pero disfruta también de los placeres ofertados en su tierra, desde un paseo por el puerto a disfrutar del pescado frito en su local preferido.

No dispone el pesimismo asociado al género, pues su tono dista mucho de ser derrotista, como demuestra a través del interés hacia un caso en apariencia sencillo. Su empeño por resolver el enigma no rompe con la tónica del investigador *noir*, encargado de indagar en la verdad, pero el método empleado para dicho fin sí cambia la fórmula. Por influencia de Simenon, el comisario respondería al arquetipo *flâneur*, el investigador viandante, quien resuelve el caso paseando por las calles y preguntando a los lugareños, adoptando en muchas ocasiones el rol de extranjero o turista. En cambio, Camilleri ancla a su personaje en un lugar muy concreto, que conoce bien por su estancia continuada, y por ello, poca información nueva le pueden ofrecer. Y por esta razón, vuelve a trastocar el modelo, manteniendo las conversaciones, pero con otra perspectiva, dado que el diálogo será una de las herramientas características del comisario. Gran parte de la novela desarrolla distintas conversaciones, justificadas por la investigación, pero en ella se ocupan también otros temas. Ya sean tramas paralelas al caso, historias personales u opiniones, no se constituyen como fuentes de información, permiten conocer la expresión vigatesa, ya que se disponen pequeñas biografías de los personajes, para entender su forma de ver los temas tratados, y así comprender mejor su voz.

Montalbano, quien no accede a estos discursos proporcionados por el narrador, recurre a la interrogación, pregunta sobre el asunto mientras conoce la opinión de su interlocutor, de la cual siempre manifiesta su interés. La importancia del diálogo y los pensamientos íntimos se desarrolla por medio de otro elemento propio de Simenon, como lo es la comida. En el autor francés, permitía ahondar en la gastronomía del lugar y las reacciones suscitadas en su personaje, además de proporcionar a su esposa cierto papel relevante en

aquellos textos. Por el contrario, en Camilleri desarrolla otro tipo de discurso, pues además de conceder al personaje cierto descanso espiritual (especialmente en la hostería San Calogero), también permite la reunión con otros personajes, pues le vemos invitar y ser invitado, momentos donde la conversación surge de manera natural, espontánea, con temas banales antes de llegar al interés de la novela. A través de la comida se establece un nuevo medio, suscrito al diálogo, por el cual accedemos a un nuevo tipo de conversación, más propia del ambiente que se pretende reflejar: el de la sociedad mediterránea.

Camilleri ha propuesto algo insólito, una novela donde expone múltiples rasgos del género negro, pero tratados del modo que ha considerado más adecuado para la historia retratada. Hemos podido desglosar sobre el origen de los diferentes elementos, y en todos ellos se aprecian nuevos matices, detalles por los cuales no puede encasillarse la obra en el modelo previo. La innovación radica en haberse distanciado de la norma contemporánea, donde prima el comentario social crítico, y sin abandonarlo, incorporar las virtudes de su tierra. No prescinde del comentario sobre la edificación masiva, o la deificación del ingeniero en la prensa a pesar de las circunstancias de su muerte, pero a esa historia se le suman diferentes personajes, cada uno con su historia y voz, los cuales ayudan a construir la verdadera imagen de Luparello y de su tierra, Vigàta, dejando claro su identidad.

Del mismo modo que la historia trabaja sobre la manipulación de la verdad, esa “forma del agua”, Camilleri ha compuesto una novela donde se nos da a conocer otra verdad: en qué consiste el espíritu siciliano. Las características propias de un pueblo afincado en el Mediterráneo quedan condicionadas al mar, con los mismos problemas afrontados por otras comunidades costeras, pero lejos de imponer ese tono decadente en su narrativa, Camilleri dispone también sus virtudes, ya sea por medio de sus productos, sus vistas o sus gentes. Por ello, no es una novela negra encorsetada en el canon, del que se desliga para lograr un nuevo enfoque, un modo de ver las cosas, de vivir, propio de las ciudades marítimas, y todo por medio de las peculiares maneras de un nativo: el comisario Montalbano.

2. Donna Leon

Procedente de una ascendencia irlandesa, alemana y española, nació en Nueva Jersey (1942), en Estados Unidos, la vida de la escritora la ha llevado por diferentes comunidades y países. Durante 1965 completaría sus estudios en Perugia y Siena, además de trabajar durante un tiempo como guía turística en Roma, todas ciudades de procedencia italiana, país donde se asentaría de forma definitiva en 1981, residiendo desde entonces en Venecia, si bien su ocupación la llevaría a visitar otras naciones. Hizo de *copy* (redactora de textos publicitarios) en Londres e impartió docencia en diferentes escuelas estadounidenses asentadas en Arabia Saudita, China, Irán y Suiza. De igual manera, impartiría docencia en literatura inglesa y norteamericana en Venecia, más concretamente en la extensión de la Universidad de Maryland provista en la ciudad. Ha permanecido en la metrópoli del Véneto por más de treinta años, si bien asiste a diferentes

eventos literarios en otros países, además de sus visitas a Suiza, donde reside durante sus vacaciones.

Se la ha referido como la “gran dama del crimen” (ECHEVERRÍA: 11/7/2002, *ABC*), título ostentado por Agatha Christie en alusión a su producción y tono, es la etiqueta predilecta para aludir a las autoras contemporáneas de novela negra, tales como Alicia Giménez Bartlett (MORÁN: 7/1/2011, *ABC*; FERNÁNDEZ: 7/1/2011, *El Mundo*; NÉSPOLO: 8/10/2014, *El Mundo*) y Maj Sjöwall (FERNÁNDEZ: 14/1/2016, *El Mundo*), y por tanto se desdibuja la importancia del epíteto únicamente para referir a cualquier escritora del género, sin importar su contribución a dicha literatura. Gracias a su participación en diferentes conferencias y entrevistas, además de la publicación de sus obras en veintitrés idiomas, permite analizar el marco en el que se ha desarrollado su producción, y los rasgos distintivos en su estilo.

La mayor contribución hacia las letras negras, y el grueso de su obra, lo conforma el ciclo del comisario Brunetti, serie policíaca ambientada en Venecia, iniciada con *Muerte en la Fenice* (1992) e ininterrumpida desde entonces, a una novela por año, hasta *Con el agua al cuello* (2020). Inició su periplo como escritora siendo consciente de la evolución patente en el género, a sabiendas de que la fórmula seguida por Christie no encajarían en la percepción contemporánea y, por tanto, siendo necesario un vistazo más profundo en su hacer para comprender las diferencias con respecto a la inglesa, y al resto de escritoras *noir*. Para empezar, refiere al esquema del canon y la necesidad de un respetar hacia el modelo, pero también el deber de incorporar nuevos elementos, con el objeto de no anquilosarse y repetir los mismos tropos. Pensamiento que ha defendido desde sus orígenes literarios, como demuestra en la siguiente cita:

“Decidí escribir novela policíaca porque leía mucha cuando estaba en la universidad y necesitaba algo para descansar la mente después de estar todo el día leyendo y dando clases sobre escritores como Henry James y Jane Austen. En la novela policíaca, muchas veces, hay una fórmula muy constante, así que pensé que quizá sería fácil seguirla para escribir [...] Leo a Ross MacDonald y Ruth Rendell, los dos lo hacen de forma maravillosa [...] solo leo novela negra cuando el autor escribe bien.” (GONZÁLEZ HARBOUR: 29/1/2016, *El País*)

Ávida lectora de Austen, Dickens, James (gusto compartido con Paola, ficticia esposa de Brunetti) y Thackeray, ha sido más crítica con los autores de novela negra, pues como indicaba en el fragmento anterior, exige una calidad en estos para considerar la lectura. Por ejemplo, ha desaprobado autoras como Sue Grafton y Patricia Cornwell, a quienes increpa de no aportar nada al género, reduciendo la fórmula a un mero “[...] Esta persona ha sido asesinada, por qué ha sido asesinada, investigarlo, descubrirlo, y fuera. Esto es lo que hacen [...]” (MORA: 18/6/2001, *El País*). En cambio, reconoce el mérito de otros autores, desde Chandler y Hammett, como quienes refinaron el lenguaje y composición del género (REVUELTA: 16/2/2015, *ABC*), a Sara Paretsky y Henning Mankell, a quienes felicita por el tono social de sus obras, así como a Vázquez Montalbán por hacer personajes más “simpáticos” (EL MUNDO: 11/8/2009) y realistas. Entiende la

concepción literaria como algo necesariamente mutable, pues "Antes, el malo siempre iba a prisión, como en Agatha Christie. Hoy, sin embargo, frecuentemente el malo es descubierto aunque no castigado. Los grandes no van a la cárcel; los pequeños, sí" (CASTRO: 11/8/2009, *El País*), un precedente literario idealizado, e inviable en nuestro tiempo. Ahora, la literatura debe mantener un compromiso social, exponiendo la verdad presente en las diferentes urbes del mundo.

Su compromiso hacia la denuncia social y la veracidad trasciende la esfera literaria, mediante publicaciones en diferentes periódicos, siendo ejemplos de su actitud los artículos para el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, o el apoyo hacia su compañera Petra Reski para su obra *Mafia* (2008), la cual analiza en profundidad los vínculos del hampa con la clase política, manifestado en la prensa española por el artículo *Dos escritoras comprometidas* (MORA: 28/2/2010, *El País*), pues la propia Leon ha indagado también en la mentalidad italiana con *Willfol behaviour*, un artículo sobre el recuerdo del fascismo. Habla en dicho texto sobre cómo el pueblo italiano percibe actualmente las decisiones durante la Segunda Guerra Mundial, y si en aquella época todos apoyaban el conflicto, ahora niegan dichas decisiones, así como la colonización de África se realizó de forma pacífica. Ella, profesora de literatura, se sorprendió al comprobar que el temario de historia finaliza en la Primera Gran Guerra, obviando así los grandes errores del pasado.

No se ha limitado únicamente a los problemas del pasado, pues como acostumbra el género negro, refleja los dramas actuales de la sociedad, algo inherente ya en esta literatura. Donna Leon, de igual manera, ha escrito sobre la corrupción institucional, el crimen organizado, la especulación económica, y otros asuntos, a los cuales se incorpora una preocupación vital como lo es la ecología. Ella misma se considera el "caballo de Troya de la ecología" (ASTORGA: 9/4/2008, *ABC*), al incorporar la temática medioambiental a la fórmula *noir*, pero no finaliza ahí su trabajo. Además de hablar sobre problemas como los jueces *manos limpias* (la inservible campaña contra el crimen organizado) o el *acqua alta* (cuando el nivel del agua asciende en Venecia), también ha publicado *Sin Brunetti*, cincuenta y dos artículos breves en los que habla sobre la situación de su ciudad, así como anécdotas y juicios sobre la novela negra (PEÑALTA CATALÁN: 2010, pp. 1-2). Gracias a ellos, se puede acceder al pensamiento crítico de la escritora, y los juicios de valor emitidos hacia una amplia diversidad de temas, no solo para el interés de la novela negra, ni tampoco hacia la sociedad veneciana, también ocupa temas como la naturaleza, la música y el estado del planeta.

"Es el único libro donde honesta y abiertamente digo lo que siento y pienso. Ésta sí que es mi voz" (MONTERO: 30/11/2006, *El País*), dijo tras desligarse de su ciclo detectivesco, pues no siempre comparte la opinión de sus personajes. Obviamente, al personaje literario solo le ocupan los asuntos presentes en su marco, mientras que la autora lidia con la realidad. Un tema para manifestar la diferencia se encuentra en el turismo de Venecia, pues mientras el comisario atiende exclusivamente a los casos propuestos, Donna Leon es quien percibe el desmejoramiento de la urbe por culpa de la masiva inmigración. Con un censo de 58.000 habitantes, cada año llegan treinta millones de turistas a la ciudad, una cantidad desorbitada para el

tamaño de la urbe, la cual no es la única con este problema, pues la escritora también acució un caso similar en Barcelona (MORÁN: 5/2/2016, *ABC* y GELI: 5/2/2016, *El País*), ciudad mediterránea que padece el mismo mal por el turismo. Antaño, a la ciudad del Véneto era conocida como la Perla del Adriático (PEÑALTA CATALÁN: 2010, p. 5), la ciudad más hermosa del mundo, pero con el paso de los años y la masificación del turismo se ha transformado en lo que ella refiere como la Disneylandia del Adriático (REVUELTA: 16/2/2015, *ABC*), quedando irreconocible para los nativos, los cuales al ver el cambio paulatino de su hogar solo pueden sentir impotencia.

Mientras los medios hablan del conflicto entre Palestina e Israel, un tema candente del cual todos han generado opinión, pero mientras las guerras acaban, el problema del calentamiento global perdura, y si bien el *acqua alta* inunda lentamente Venecia, nadie quiere hablar sobre el deshielo en Alaska y Groenlandia, y menos aún tomar medidas como usar el transporte público o prescindir del aire acondicionado (ECHEVERRÍA: 11/7/2002, *ABC* y DIARIO LIBRE: 4/2/2016), queja elevada también hacia los poderosos. Ha tildado la inversión en energías renovable de farsa, una vaga pretensión de salvar el planeta tras la cual no puede ocultar el obvio interés monetario, afirmando que “[...] les importa una mierda lo que pueda pasar con el planeta [...]” (EL MUNDO: 24/10/2008) siempre que consigan ganancias. Y un ejemplo de esto se encuentra en el *Proyecto Moisés* (GELI: 5/2/2016, *El País*), una serie de barreras móviles para evitar el *acqua alta* veneciana, y tras treinta años de obras y más de treinta mil millones de euros invertidos, no ha llegado a nada, siendo la estafa vinculada a una obra pública más grande del mundo, que solo ha servido para demostrar la corrupción en el gobierno y la destrucción del ecosistema marítimo de la ciudad.

Y no es la única opinión de índole política que ha manifestado, pues por su trabajo como profesora ha visitado diferentes países, y ha interactuado con diferentes mentalidades y proceder. Resalta su opinión sobre Arabia Saudí, país del que ha manifestado su odio y deseo por verlo bombardeado (MORA: 18/6/2001, *El País* y ALTARES: 19/3/2008, *El País*), aludiendo a su condición norteamericana para justificar su desinterés por las víctimas colaterales, si bien esto se dijo en clave cómica al indicar que salvaría a las mujeres y los niños. Su problema hacia la comunidad no procedía del islam y su dogma, sino hacia el modo de ser saudita, especialmente las actitudes masculinas, por las que tuvo que abandonar el país dado el impedimento para su trabajo, situación que no experimentó en ninguno de los demás países donde estuvo. Situación parecida vivió en la base norteamericana de Vicenza, donde enseñaba literatura a los jóvenes, puesto al que renunció dada la imposibilidad de enseñarles algo (MORA: 18/6/2001, *El País*), pues si bien la literatura trata diversos temas como la ética, la política y la sociedad, el pensamiento norteamericano impone unos preceptos inamovibles, y reniegan de cualquier influencia externa. Y no es el único pecado de su patria, pues su forma de ver el mundo justifica la violencia como medio para alcanzar sus metas.

La llamada “ocupación” de Irak, una invasión en busca de recursos excusada por las amenazas de unas armas inexistentes, conllevó una serie de operaciones en las que se manifestó una brutalidad que el pueblo

norteamericano disculpó bajo mentiras, y cuyo proceder solo provocó rechazo para la escritora: "[...] Me avergüenza ser ciudadana de un país del mundo civilizado que tortura a los prisioneros de guerra y no pasa nada. ¡Y ésa es la civilización que Bush quiere llevar a Irak! Para eso, ya tenían un régimen que les torturaba" (MORA: 10/10/2005, *El País*), amén de las bajas militares en sendos bandos, pese a la campaña de glorificación hacia el conflicto. No entiende las políticas de Bush, cómo ha gastado millones en la guerra en lugar de invertir en el país, su absoluta ignorancia sobre quiénes eran los talibanes (MORA: 11/11/2001, *El País*), la homofobia hacia los traductores de árabe en cara a las negociaciones (INTXAUSTI: 4/5/2006, *El País*), o la campaña para convertir el 11-S en propaganda, noticia hacia la cual no prestó atención, dada las razones políticas de su difusión.

En cambio, más que el atentado le preocupa la conciencia cívica de los estadounidenses, quienes generan innumerables toneladas de basura al año o se preocupan más por modelos de coche enormes, potentes y ruidosos en lugar de apostar por la ecología o la seguridad, llegando a usarlos en trayectos inferiores a los quinientos metros, sin que se cuestione la decisión. Por el contrario, se anima al gasto y al exceso, pues encaja en la mentalidad de ganador arraigada en el pensamiento patrio colectivo, sin que importen las consecuencias de sus actos y decisiones. Al igual que los jóvenes, se les ha inculcado un pensamiento donde el error no se concibe como algo propio, pues ven las fallas en el proceder de otras naciones, mas nunca dirigirán la crítica hacia ellos, erigidos los vencedores absolutos en todo ámbito posible. Prueba de esta nefasta moral se encuentra en una anécdota de la escritora, donde en una fiesta quisieron airear los fallos de Ezra Pound, poeta nacido estadounidense, quien apoyó el fascismo de Mussolini, el cual residió en Venecia durante sus últimos años, y aunque eran ciertas las acusaciones, no podían ver esos mismos defectos en la figura del presidente Reagan:

“Le pondré un ejemplo. Un grupo de neoyorkinos de Venecia dan cada año una fiesta. Hace unos años me invitaron y una mujer quería hablar de Ezra Pound, pero no se acordaba del nombre y empezó a preguntar y preguntar. '¿Cómo se llamaba aquel viejo fascista loco?'. Y dale que dale. Al final, dije yo ¿Viejo, loco y fascista? Ah, sí, claro. Ronald Reagan. Me miró como si quisiera clavarme cuchillos en los ojos. No volvieron a invitarme nunca más a esa fiesta [...]" (MORA: 18/6/2001, *El País*)

Su comentario no apunta únicamente al pensamiento político, también dirige la crítica hacia el proceder cotidiano, la mentalidad intrínseca en el modo de vida norteamericano. Y es por las faltas presentes en estos, su insensibilidad hacia los temas de política internacional, e incluso para la naturaleza de su propio país, que no le despiertan ninguna simpatía, pese a constituir su patria original. No le importa quién gane las elecciones, pues sabe que ningún presidente cambiará ese pensamiento (ALTARES: 19/3/2008, *El País*), ni tampoco temas omnipresentes en su imaginario como lo es el 11-S. Es consciente de lo polémico en sus opiniones, sin temor a la censura o la represión, bromeando incluso con que Bush algún día la encarcelará

(ECHEVERRÍA: 11/7/2002, *ABC*), y no es el único objeto de crítica. Para ella, Bush, Berlusconi y Ratzinger son lo mismo (MOLTÓ: 26/3/2009, *El País*), figuras públicas asentadas en la esfera gubernamental, quienes han dictaminado las leyes e impuesto su voluntad sobre la nación actos que, por supuesto, han influido en el pensar de sus gentes. Eso justifica el apoyo a Bush, la fascinación hacia Berlusconi, y la devoción por Ratzinger, sin que ninguno de sus feligreses cuestione o medite sobre sus discursos.

Sobre los italianos también ha comentado de su política, presente en sus novelas aunque de un modo sutil, pues tenemos el ejemplo del comunismo en Italia. No se nos brinda la trayectoria del partido en el país, solo presenta a Paola arrepintiéndose de haberlos botado, y es la propia autora, en una rueda de preguntas, quien habla de las razones del sentimiento: tras atentar contra el gobierno de Romano Prodi, han demostrado una incompetencia e inexperiencia suma, además de hipocresía, al ver cómo su líder, Massimo D'Alema, veranea en su yate privado (VV. AA.: 7/4/2010, *El País*). Parecieran no saber de los problemas afrontados como nación, pues ante la crisis económica no encontró preocupación alguna por los ciudadanos: “[...] En Italia, por otra parte, no hay ley, sólo caprichos, pero la pasta siempre es muy buena, el sol brilla y las personas son guapas” (EL MUNDO: 24/10/2008), en parte por el gobierno al mando quienes procuran desmentir cualquier riesgo o preocupación. Donna Leon no airea únicamente los defectos de las diferentes sociedades que ha contemplado, pues también ha reconocido sus virtudes, en parte, por su herencia latina, por la cual empatizó inmediatamente con los italianos, y es que a pesar de las fallas expuestas, no duda en apreciar su carácter distintivo:

“[...] Los italianos son más flexibles, pueden perdonarlo todo. A los anglosajones nos cuesta, somos más estrictos. Mis dos abuelas eran irlandesas; mi abuelo materno, alemán y mi abuelo paterno, español. Tengo, un cuarto de sangre latina en las venas y creo que la mentalidad latina es mejor. Saben perdonar y mi primer impulso no es ese. Si lo pienso detenidamente lo acepto, pero no a la primera. Saber perdonar es bueno, al menos las cosas pequeñas.” (MORA: 9/3/2013, *El País*)

“Yo adoro Italia, adoro el entusiasmo del italiano, la cultura del italiano, el refinamiento de los italianos, la elegancia, la generosidad, lo cultivados que son. Un pueblo muy sofisticado. Te abren la puerta y te dejan pasar, te ceden el sitio en el *vaporetto*, en el autobús o en el tren, son caballerosos. Es muy fácil. Sobre todo, para una mujer de cierta edad, con el pelo blanco.” (REVUELTA: 16/2/2015, *ABC*)

Quizás por esto, sus novelas se ambientan en Venecia y no en alguna ciudad norteamericana, pues al contrastar ambas sociedades encuentra a los segundos más “bobalicones” (EL MUNDO: 24/10/2008), en el sentido de no querer contemplar la realidad. Respeta a los italianos, disfruta de lo que ofrecen, pero detecta un acomodamiento en sus costumbres, se han vuelto muy “señorones” (MORA: 10/10/2005, *El País*), y por ello no combaten las injusticias ni problemas que asolan Italia. La falta de sentido cívico ha

permitido la degradación de su amada Italia, mediante una serie de transformaciones en diferentes esferas las cuales han regurgitado el producto actual: una nación herida, reflejo de lo que antes fue, pero aún con posibilidad para la redención. Y esta es la argumentación tras la que escuda su opinión, un deseo de recuperar aquello por lo cual los italianos eran admirados, y la posibilidad de una catarsis no se localiza en su obra, mero testimonio de la Venecia que habita, sino en sus gentes, quienes deben recuperar la voz para protestar ante abusos como las antiguas políticas de Berlusconi o estafas como el *proyecto Moisés*.

En cambio, ha manifestado un gusto especial hacia los españoles, a quienes ha visitado en diferentes ocasiones. Afirma sentirse muy a gusto, con una calidad ya perdida en los italianos e inexistente en Francia, país donde encuentra un contraste pleno ante la gentileza de España (EL MUNDO: 24/10/2008), aunque con un evidente miedo a que Barcelona padezca el problema veneciano: la masificación del turismo. Le aterra la idea de una sobrepoblación de aquellos quienes carecen de la empatía para cuidar el destino de su viaje, y que solo contribuyan al ratio de contaminación, delitos menores y otros tantos problemas aflorados en Venecia durante las últimas décadas. Otro de sus miedos, también asociado a la ciudad, es ser famosa, tener fama, pues supondría el fin de su vida tranquila. La idea de atender a los fanes por las calles, que la traten de modo deferente y especial, constituye una verdadera fobia, pues se acabaría ese trato gentil y respetuoso ya acostumbrado, sustituido por firmas, halagos y falsas sonrisas.

Por ello, su obra no se encuentra publicada en italiano, bajo deseo expreso de la escritora, y pese a la difusión y éxito de su producción. Originalmente, la lengua utilizada en sus escritos era el inglés, y aunque se han difundido en veintitrés idiomas, no tiene pensado incluir la lengua italiana en el listado, como ha expresado en múltiples conferencias, entrevistas e incluso textos académicos (MORA: 18/6/2001, *El País*; MORA: 11/7/2002, *El País*; MORA: 10/10/2005, *El País*; MOLTÓ: 26/3/2009, *El País*; EL MUNDO: 11/8/2009; PEÑALTA CATALÁN: 2010, p. 1; VV. AA.: 7/4/2010, *El País*; ENCUENTROS: 27/9/2012, *El Mundo*; REVUELTA: 16/2/2015, *ABC*), y pese a este intento de anonimato, ha sido reconocida en las letras negras recibiendo premios como el premio Santori (ASTORGA: 9/4/2008, *ABC*) y el Pepe Carvalho (FERNÁNDEZ: 14/1/2016, *El Mundo*), galones de los cuales derivan las interrogantes entorno a su estilo. ¿Puede una norteamericana, país donde brotó las variantes vinculadas al *hard boiled*, componer una novela negra mediterránea?

2.1. Vista foránea hacia Venecia

No puede obviarse su condición de foránea, pese a los méritos y galones recibidos, pues la percepción del género patente en Norteamérica difiere de la variación europea, pues la interpretación y recepción de las novelas negras produjo diferentes estéticas. Aunque los orígenes se localicen en Poe, la vertiente más popular en los Estados Unidos fue la *tough*, las novelas de tipos duros, ya fueran policías, investigadores privados o delincuentes, caracterizados por el dinamismo del verbo, la violencia, y un esbozo de crítica social, donde se exponían las miserias de la sociedad moderna. Tras la renovación del *neo-polar*, se

adaptaron los problemas a los propios de los franceses, y del mismo modo, el *giallo* alteró la fórmula con objeto de exponer los temas de interés para el público italiano. Cada país ha perfilado los rasgos del género según los episodios nacionales, y por ello su actual carácter de crítica social, ligando la tradición periodística a la ficción negro-criminal. La diferencia entre las variantes es lo que abre el debate sobre la interpretación personal de Donna Leon hacia la literatura *noir*, opinión la cual, por suerte, ha manifestado por medio de conferencias y entrevistas.

Así, su particular visión del género se ha compartido en diferentes foros, y ha justificado su opinión mediante la creación de Brunetti, quien constituye la muestra para el análisis de su aportación a las letras negras. El debate arranca dado la contextualización de sus aventuras, localizadas en Venecia, y en la cuestión sobre el rigor en su escritura, es decir, evaluar la forma en que refleja los modos propios de la región italiana. La sospecha nace por la decisión personal de no publicar en italiano, debido al deseo particular de la escritora expuesto en el segmento anterior, y por ello, se plantea la problemática sobre manifestar la realidad veneciana sin el componente lingüístico. Al prescindir del habla veneciana, puede restarse cierta caracterización en los personajes, al no reflejarse los modos y expresiones típicos del lugar. A esto, se le han sumado una serie de etiquetas y comparaciones que solo han eclipsado lo característico de su obra, y se han convertido, por desgracia, en la opinión genérica hacia la saga de Brunetti. Al igual que ha pasado con otros autores vinculados al Mediterráneo, se han popularizado rasgos al punto de convertirse en lo definitorio de su estilo, como ha ocurrido con la gastronomía y, dado su sexo, la obligada comparativa con Agatha Christie. Son ideas que han trascendido la prensa, y se han compartido en textos académicos, instituyendo el problema expuesto, como demuestra el siguiente texto:

“Llegir les novel·les de Donna Leon és un plaer, que jo recomane a qualsevol hora del dia, ja que són fresques, intel·ligents, il·lustratives...; tenen la gràcia que tenien les novel·les d'Agatha Christie, però són políticament més correctes...; la humanitat i clarividència atribuïda als llibres de Simenon...; però sobretot mostren un diagnòstic sobre la societat que vivim molt més clar i encertat que qualsevol enquesta oficial [...]” (BERTOMEU MOLL: 2010, p. 30)

Menciones a la escritora inglesa y al padre de Maigret apuntan a rasgos ya generalizados, y en ese mismo texto se listan asuntos ya tratados en la literatura negro-criminal al punto de ser clichés, tales como diferentes tramas ilícitas (armas, drogas, personas, órganos, entre otros), la corrupción institucional y empresarial, la inmigración y la marginalidad patentes en la urbe. Todos esos problemas se gestaron en la vertiente americana, la llamada novela negra, que culminaría con el añadido de la crítica social, mientras la novela enigma mantenida por Christie prescinde del componente social, y usa un marco desdibujado en pos de resaltar la trama detectivesca. La comparativa con Christie no apunta, por tanto, a la estructura de la obra, sino al comportamiento y proceder del investigador: Poirot y *miss* Marple eran personajes cultos, educados y refinados, en el sentido de mantener un comportamiento propio de las élites intelectuales y de

los ambientes más selectos. Son rasgos semejantes a otros protagonistas del género, como Maigret o el propio Brunetti, si bien fue la autora quien popularizaría esta caracterización. Su parecido con el francés se tratará adelante, pues aún se debe tratar sobre la supuesta semejanza con la obra de Christie.

Es cierto, que las virtudes del comisario veneciano lo distancian de lo ya acostumbrado en el género, pues frente a diferentes investigadores cínicos, desencantados y depresivos se presenta un hombre amable, culto y encantador, incapaz de proferir un insulto más allá de un simpático “¡Al cuerno!” (como se informa en BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 15/1/2013, *Revista Calibre*.38), a diferencia de las expresiones malsonantes propias de la novela negra. Además, de él se resaltan también unos modales exquisitos, una cultura sobresaliente y una vestimenta impecable, todo en perfecta conjunción con una familia igualmente virtuosa: casado con una profesora de la universidad, y con dos hijos quienes recogen la mesa sin rechistar, conforman una estampa idílica, a la que se suman unos suegros pertenecientes a la nobleza veneciana, y por tanto, vinculan al comisario a las altas esferas de la sociedad reflejada. Todo esto, por supuesto, choca con el investigador *hard boiled* norteamericano, cuyas únicas relaciones se establecen en los ámbitos marginales donde se maneja su historia.

Muchos han increpado la supuesta perfección de Brunetti, e incluso han preguntado sobre lo idílico en el personaje (MORA: 18/6/2001, *El País*; BERTOMEU MOLL: 2010, p. 30; VV. AA.: 7/4/2010, *El País*), a lo cual su autora proporcionó la respuesta, quien lo presentó como alguien simpático, cuya escritura le resultara agradable (REVUELTA: 16/2/2015, *ABC*), y por ello la presencia de elementos agradables y positivos. Es necesario recordar, que aunque Poirot dispusiera de las mismas virtudes que Brunetti en cuanto a formación y cultura, su carácter narcisista y prepotente irritaba a su autora, quien cerró su saga matándolo, y por tanto, se vuelve el caso opuesto al planteado en Leon. No es la única autora de la que se distancia, pues como afirma, en toda su producción solo ha escrito dos escenas violentas (GAVIÑA: 11/6/2013, *ABC*), pues su interés radica en un entretenimiento sano, que prescindiera del sufrimiento como excusa para la catarsis. Dada esa meta, sus novelas se han desarrollado en la línea de lo blanco-criminal, literatura donde se prescinde de todos los matices potencialmente sórdidos, exponiendo la crudeza de sus temas de forma tajante, sin recrearse en las descripciones. Por ejemplo, en toda historia vinculada al *noir* se produce un crimen, generalmente, un asesinato, pero en la literatura blanco-criminal se informa únicamente de los indicios en el cuerpo que sirvan como pistas, ni la sangre, ni la brutalidad de la escena, ni la posición del cuerpo, recordando a los cadáveres exquisitos de la novela enigma, razón por la cual puede asociarse la producción de Leon con Agatha Christie, pese a que dicho rasgo se presenta en la vertiente y no exclusivamente en la autora inglesa.

En cambio, dicho tratamiento de la fórmula constituye un distanciamiento con respecto a la variante estadounidense, y al mismo tiempo, con otras más recientes. No ha disimulado su inquina hacia el *nordic noir*, con la pregunta “¿te imaginas pasar veinticinco años con Wallander?” (MORÁN: 5/2/2016, *ABC*), en

alusión al personaje creado por Henning Mankell y al planteamiento anterior, donde los rasgos de su personaje motivan la escritura por la simpatía que genera. Lo mismo ocurre con la saga *Millenium* (2004-2007), de Stieg Larsson, y aunque lamenta su temprano fallecimiento, detesta la sobre-explotación que hace de la violencia, extendida incluso en los encuentros sexuales. Toda relación humana de la serie se justifica mediante la venganza y la violencia (CASTRO: 11/8/2009, *El País*), patente en cualquier interacción social, y por ello experimentó cierta repugnancia en la lectura, por la falta de sentimientos positivos en el desarrollo de la trama. La novela negra nórdica ahonda en la depresión e impotencia de los habitantes, además de proponer asesinos seriales a modo de amenaza constante, y por ello las amplias descripciones sobre los cadáveres, para reforzar la idea de peligro en un tipo de sociedad con la criminalidad tan baja.

Y no es la única diferencia hacia la variante del norte, pues un argumento presentado por Leon en múltiples ocasiones, siempre en defensa de la existencia de la vertiente mediterránea, la aleja aún más del tono nórdico. Se trata del componente gastronómico, erigido como el pináculo de la variante y su principal característica, y por ello su mención en diferentes entrevistas y participaciones (VV. AA.: 7/4/2010, *El País*; DIARIO LIBRE: 4/2/2016; GELI: 5/2/2016, *El País*), justificando la existencia de dicha estética por medio del componente culinario. Aunque pareciera que es la única razón proporcionada, Donna Leon aporta otras ideas para defender lo mediterráneo, como el reflejo de la vida urbana: “en la novela negra mediterránea, la gente vive en la calle, conoce las caras de los del barrio; no lo busquen nunca en una novela negra escandinava ni tampoco la manera abierta con la que aquí hablamos de corrupción policial [...] o la de EEUU, sea menos corrupta que la italiana [...]” (GELI: 5/2/2016, *El País*), de nuevo, oponiéndola a lo acostumbrado en la ficción negra, rasgos más propios de las variantes norteamericana y nórdica.

Ambos rasgos, el reflejo de la gastronomía y de las gentes, caracterizan su estilo en detrimento de la acción policial o la sucesión de asesinatos, elementos de las tradiciones *noir* de las que se distancia. En cambio, su interés se focaliza en tratar un marco muy concreto, reflejando a las gentes y los asuntos que les competen, desempeño por el cual ha ganado reconocimiento dentro de la comunidad literaria, motivo por el cual recibió el Premio Pepe Carvalho de 2016 (ABC: 28/10/2015; EL PAÍS: 28/10/2015). El jurado destacó las similitudes con Vázquez Montalbán, pues en su ciclo detectivesco también ahondó, más que en la cuestión social, en el costumbrismo patente de su ciudad, ya no un mero escenario, pues la profundidad y mimo manifiestos en la prosa exponen la urbe desde una tónica diferente a lo acostumbrado. A diferencia de lo propio en la crítica social, donde se resaltan los aspectos objeto de denuncia, la crónica presente en Donna Leon expone las dos Venecias, tanto la estampa idílica que atrae a los turistas, como sus bajezas y problemas más sórdidos. Entre los reconocimientos a la escritora, resaltamos los argumentos presentados en la siguiente noticia, donde se ameritaba el recibimiento del premio:

“A la hora de decidir el premio, el jurado ha destacado que el comisario Guido Brunetti, como Pepe Carvalho, son personajes llenos de vitalidad, tentaciones, curiosidad y contradicciones que transitan

por las calles y canales de Barcelona y Venecia, y que ambos son tozudos, pacientes e incansables en la búsqueda de la justicia, por encima de lo que diga la ley [...] «la mirada sobre estas dos visitadas y descritas ciudades es otra, y que no se puede hablar del futuro de Venecia y las personas que habitan, ni de Barcelona y las personas que la hacen ciudad, sin contar con la guía de Pepe Carvalho y Guido Brunetti»." (ABC: 28/10/2015)

Sobre la importancia de la ciudad, la prosa de Donna Leon no se ha limitado a proponer un simple escenario, pues a partir de sus lugares emblemáticos se desarrolla la historia, además de motivar los comportamientos de los personajes. En su artículo sobre la novela negra veneciana, la revista *Calibre*.38 (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 5/1/2013) daban a conocer la urbe por medio de un paseo imaginario con Brunetti, presentando las partes más emblemáticas de Venecia al tiempo que da a conocer a los personajes principales del ciclo. Además, y en sintonía con la perspectiva del turista, se nos presentan los principales medios para recorrer la ciudad, como los *vaporetti*, autobuses flotantes para trayectos largos; los *traghetti*, góndolas antiguas explotadas por ciertas familias; y el preferido del comisario: recorrer las calles flotantes de Venecia a pie. Podría parecer que sus recorridos son anecdóticos, pero la geografía urbana cobra gran importancia desde la primera novela, *Muerte en la Fenice* (1992), donde el caso se produce en la ópera de la ciudad, y no ha sido la única ruta propuesta.

Los itinerarios presentes en las dieciséis primeras novelas ayudaron a componer *Brunetti's Venice* (2008; en español, *Paseos por Venecia con Guido Brunetti*), una guía donde se presentan seis barrios de la ciudad, o *sestieri*, y hasta trece trayectos en los que se interseccionan, donde se incluyen detalles sobre el clima y los tópicos venecianos, además de lugares emblemáticos como las iglesias, los mercados y los restaurantes. Dichas informaciones se ven acompañadas por fragmentos de las novelas referenciadas, en un trabajo conjunto entre la escritora y Toni Sepeda, quien ayudó al proyecto hasta ser publicado en 2008, y no es la única obra derivada del comisario Brunetti. Sobre la gastronomía, amen de servir como argumento para la novela negra mediterránea (VV. AA.: 7/4/2010, *El País*; DIARIO LIBRE: 4/2/2016; GELI: 5/2/2016, *El País*; LA HORA: 6/2/2016), también ha publicado un recetario de los diferentes platos presentes en sus novelas, colaborando esta vez con Roberta Pianaro en *El sabor de Venecia. A la mesa con Brunetti* (2010; *A Taste of Venice: At Table with Brunetti*), donde se recogen diferentes recetas, de *cicchetti* (tapas venecianas, como berenjenas, bígaros, pulpitos, sardinas), *antipasti* (los platos previos al principal, aperitivos y guarniciones), los *primi piatti*, carnes, pescados, y los *dolci* o postres.

Cada sección dispone de una introducción, redactada por Roberta Pianaro, donde se explican los rasgos de la cocina veneciana, y además de las recetas, se proporcionan fragmentos de diferentes novelas en los cuales puede apreciarse la importancia de los platos en la saga Brunetti, desde escenas familiares hasta su sincera opinión acerca del sabor o el contexto asociado a la receta. En algunas partes del libro se ahonda en lo puramente veneciano, como cuando se explica la importancia de Sant'Erasmo, parte de la isla de donde

proceden frutas y verduras, predilección de los ciudadanos frente a las importaciones. La cultura se manifiesta entorno a los diferentes platos, de los cuales derivan escenas donde se aprecian los comportamientos suscitados en torno a la comida. Se ha comparado la obra de Leon con la de Simenon, y aunque entre Brunetti y Maigret se ha destacado una humanidad y sensibilidad sorprendentes (en contraste al cinismo popularizado por el *hard boiled*), la gastronomía adquiere un tono diferente. Con Maigret suponían amenos descansos para la trama criminal, un claro contraste hacia la crítica social patente en el tono de sus novelas, mientras que Brunetti, si bien comparte la idea de confrontar escenas duras y suaves, el contexto donde se producen es diferente, y como la propia autora informa, carece del espíritu post-sesenta y ocho:

“Leyendo las novelas de Donna Leon, uno se mete en la piel del comisario y se consiente pequeños vicios como un buen vaso de vino en tal bar, un bocadillo en tal otro, una ojeada a la laguna, un paseo [...] No le parece mal, tampoco, que se le diga que su Brunetti tiene un precedente en aquel Maigret capaz de saborear un buen *pastis* en París, al atardecer. 'De hecho, Brunetti es Maigret en civilizado, un Maigret post 68'. Sonríe. 'Tengo amigos así'. Amigos italianos entre los que se siente a gusto, que gozan de la vida, de los vinos, incluso de la carne que Donna Leon ha expurgado de su dieta, y que la habrán leído en inglés o cualquier otro idioma. O que no la habrán leído. Y a ella eso parece no importarles, porque tiene unas cuantas cosas claras.” (TORRES: 11/7/2002, *El País*)

Aquella situación constituía un drama nacional para todos los franceses, un problema que tuvo sonoro eco en la literatura (*El caso N'Gustro*, 1971, Jean-Patrick Manchette), y si bien Brunetti no ignora los problemas globales, los enfoca hacia su ciudad, es decir, cómo los problemas de corte ecológico, económico o político han afectado a la vida en Venecia. La gastronomía se introduce de forma natural, pues el personaje no busca aislarse de la sociedad, en busca de unos minutos de tranquilidad para sobreponerse al caso, sino que la investigación se alterna con la vida cotidiana del personaje, y por tanto, asistimos al encuentro con sus amistades y familia, momentos que suelen acompañar con diferentes platos. La cotidianidad no se rompe ante el crimen, como es norma en el género, y en su lugar la investigación se incorpora al cuadro costumbrista presentado en la novela. Asistimos a las vivencias del personaje principal, sus alegrías y penas, y por ello se habla de un “carácter humanista” en oposición al *nordic noir*, género donde el crimen fagocita por entero la vida del protagonista, quien solo actúa y piensa en la resolución del caso. Brunetti atiende a la investigación, como buen comisario, pero también le vemos en su día a día, asistir a reuniones sociales, comer con su familia, siempre con el caso en mente, aunque este no constituya una obsesión que eclipse al protagonista.

Su fuerte carácter vitalista queda patente en esta fórmula, donde podemos asistir a la rutina del comisario, su día a día, y contemplar su implicación en otras esferas aparte de la profesional, como por ejemplo, la familiar o la social. Debido a esta intención, la trama policíaca se reduce en pos de fomentar las

mencionadas, y por ello, la saga de Brunetti se ha tildado de novela blanco-criminal, espíritu acompañado de otras pretensiones como los asuntos y escenarios de la obra. No se prescinde del callejeo propio de la novela negra, si bien adquiere el rasgo de las calles marítimas propias de la ciudad, y a esto se suman otros ambientes de corte más refinado y culto, como los *palazzos* o la ópera. Tramás más o menos violentas, pero siempre en ambientes amables donde vislumbrar lo más sofisticado que ofrece Venecia, y esto se debe a los vínculos del comisario, casado con la hija única del conde Falier, justificando su acceso a los foros elitistas donde, de otro modo, sería rechazado. A menudo, el rol de comisario ha permitido al protagonista inmiscuirse en los diferentes estamentos para impedir dificultades en la investigación, pero en este caso, el acceso a la esfera más elitista nace de algo extra-profesional como lo es el matrimonio, pues la familia cobra gran importancia en el planteamiento del ciclo.

La autora es consciente de la incapacidad de la literatura para cambiar la opinión pública (EL MUNDO: 24/10/2008), si bien promueve la reflexión sobre los temas contemplados, y por ello, escribe de los temas que ocupan su pensamiento, tanto preocupaciones como gustos, que se combinan en su producción. Reivindica la ecología, y como se aprecia en sus colaboraciones, incluye temas venecianos tales como la gastronomía y el urbanismo, todo ambientado en una Venecia que, si bien no presenta una idealización de la urbe, sí refleja sus aspectos más simpáticos y agradables, pues no pretende recrearse en publicitar la brutalidad patente en otras novelas del género, y en su lugar, expone problemas propios de su ciudad. *Acqua alta* (1996) recibe su nombre de las inundaciones derivadas por la marea, la cual empapa las calles con las inmundicias arrojadas a las aguas, y *Veneno de cristal* (2006) de la industria cristalera veneciana, donde la contaminación en la ciudad se suma a la trama detectivesca. Al crimen se le suma un discurso similar al del *neo-polar*, reivindicando aspectos mejorables de la sociedad, pero más allá del espectro político, al incluir, como se ha dicho, dramas vinculados a la industria o política de la ciudad.

Su comentario no se proyecta exclusivamente al ámbito marginal, lo propio del género negro y su vinculación temática con el crimen organizado y la corrupción institucional, pues aunque se desarrollen de fondo, también incluye problemas adscritos a diversas esferas, más próximas a los círculos intelectuales de los que disfruta la escritora. Mantiene la fórmula canónica, pudiendo reconocer el lector la estructura ejemplar y los elementos típicos en esta literatura, además de nuevos rasgos implementados por la autora, los cuales aportan nuevas perspectivas hacia el caso propuesto sin prescindir de los tópicos, reinterpretando algunos para darles un nuevo enfoque. Los ambientes cultos y elitistas ya estaban presentes en la novela enigma, buscando cierto boato y exotismo en sus tramas, donde el escenario servía como decorado para historias de fuerte carácter personal, intrigas nacidas de ambiciones y rencores individuales de las que se prescindieron al introducir los sindicatos del crimen. Donna Leon recupera la ambientación clásica, pero con el tono contemporáneo, pues la historia ya no se limita a un espacio cerrado, con un elenco simplista de testigos e implicados, y trasciende para incluir al sistema policial, el papel de la prensa, e incluso a la familia del protagonista. Y esta reformulación queda patente desde la primera novela,

transcurrida en el teatro de La Fenice durante una ópera, un lugar que cumple con los rasgos ya expuestos.

No obstante, la escritora ha procurado que sus ambientaciones no sean meros decorados, y por ello la presencia de múltiples detalles para demostrar la dedicación y el esfuerzo implícitos en su trabajo. La elección en aquella primera novela no fue casual, pues en múltiples ocasiones ha manifestado su amor por la ópera, incluso patrocinando y co-dirigiendo una compañía con sus ganancias (ECHEVERRÍA: 11/7/2002, ABC; EL MUNDO: 11/8/2009), además de colaborar y promocionar la difusión de la música clásica, actividad extendida durante más de quince años, patente en su trabajo junto al director Alan Curtis e *Il Complesso Barocco* (GAVIÑA: 14/10/2012, ABC); *Il Pomo d'Oro*, orquesta que apadrina (MOLTÓ: 26/3/2009, *El País*; GAVIÑA: 14/10/2012, ABC; MORA: 9/3/2013, *El País*); la composición de la ópera *Donna Galiana* en 2005, premio a la mejor ópera del año en Alemania (INTXAUSTI: 4/5/2006, *El País*), además de colaborar en otras dos piezas musicales (BERRUEZO: 11/11/2005, *El País*); y sus viajes para asistir a diferentes representaciones, como la actuación de la *mezzosoprano* estadounidense Joyce DiDonato (MORA: 9/3/2013, *El País*), o la representación de *La Gioconda* en el Liceo de Barcelona (MORA: 10/10/2005, *El País*); e incluso ha dado conferencias sobre el mundo de la ópera, como las piezas de Händel, *Rodelinda* y *Lotario*, amen de asistir a sus representaciones en el bilbaíno Teatro Arriaga (BERRUEZO: 11/11/2005, *El País*); y por esta dilatada experiencia e interés personal, pudo recrear el mundo de la ópera en sus novelas más allá de una mención general, como pasaba en la novela enigma.

Sobre sus gustos personales, no disfruta de la ópera moderna (REVUELTA: 16/2/2015, ABC), considerando a Puccini el último gran compositor (EL MUNDO: 11/8/2009), aunque para ella el mejor o, al menos, el que más disfruta, es Händel (MORA: 18/6/2001, *El País*; GAVIÑA: 14/10/2012, ABC; GAVIÑA: 11/6/2013, ABC), pues encuentra en sus óperas un fuerte sentimiento que le induce a la felicidad, pulsión que despierta esa misma emoción, al igual que la buena prosa. De hecho, gracias a las óperas del compositor alemán, entabló amistad con Cecilia Bartoli, *mezzosoprano* junto a la cual inició una curiosa colaboración: Donna Leon compondría una novela inspirada en la vida del compositor Agostino Steffani (1654-1728), figura misteriosa entre el Renacimiento y el Barroco, quien fue cantante, compositor, diplomático, sacerdote, y supuestamente, *castrato* y espía, mientras que la cantante se inspiraría en ese mismo personaje para interpretar un álbum musical, vistiéndose de Steffani para las grabaciones, hasta imitando su calva. Respectivamente, fueron la novela *Las joyas del paraíso* y el disco *Mission*, presentes en 2012 e, incluso, vendiéndose acompañados, en un claro hermanamiento entre diferentes artes, pues a juicio de Leon, e independientemente de la disciplina artística, todas pueden despertar aquel sentimiento de alegría, como el que experimenta ella con Händel, o al escribir sobre el comisario Brunetti.

2.2. Muerte en la Fenice (1992)

Ambientada en Venecia, el caso se localiza en el famoso teatro de La Fenice, un lugar de culto para quienes gustan de la ópera, promocionado por esta novela. De abolengo internacional, fue protagonista en su ámbito artístico hasta el incendio de 1996, por el cual estuvo cerrado hasta su reapertura en 2003. La novela, escrita cuatro años antes de la catástrofe, sirvió de testimonio para recordar la importancia del emplazamiento, aprovechando la trama policíaca para indagar en el mundo de la ópera. No presenta una cátedra sobre los componentes e historia del citado arte, y aunque hay referencias a óperas y voces, la obra no se centra en sus aspectos teóricos, profundiza en la privacidad de los diferentes artistas, su relación con los diferentes estamentos, y los secretos ocultos tras el escenario. Si bien el gran público gusta de las funciones, se les ocultan los aspectos más oscuros de la ópera, secretos conocidos solo por algunos sectores, principalmente elitistas, quienes no pueden airear dichos misterios para evitar la ruptura del *statu quo*. De modo similar a otras comunidades de artistas, como la industria del cine en Hollywood, o la del videojuego en Ubisoft, todas ellas ocultando los pecados, y hasta crímenes, de sus trabajadores en pos de proteger su producto.

Todo empieza con la misteriosa muerte de Helmut Wellauer, director de ópera de talla internacional, estimado como uno de los más grandes, quien aparece envenenado en su camerino, teniendo su taza de café un fuerte olor a cianuro. El escándalo de su deceso inicia con un anuncio, la interrupción de *La Traviata*, la representación en vigor hasta el asesinato, momento en el cual cesan para atender el incipiente caso. Mientras anuncian una inesperada sustitución para el director, se solicita la asistencia de algún médico entre el público, respondiendo la doctora Zorzi, quien acudirá a la camerino para un análisis preliminar, posteriormente notificando a la policía. Lo curioso se encuentra en la descripción de la escena, pues antes de saber del fallecimiento, se dedican páginas a describirnos el ambiente en el anfiteatro, con las lujosas ropas o el ensayo previo de la orquesta, transmitiéndonos la atmósfera previa al espectáculo, para que Amadeo Fasini, gerente del lugar, informe a los espectadores del problema, como si nos comunicara directamente el asunto. La sospecha se acrecienta a medida que se dirigen tras bastidores, y se produce un cambio en el tono de la obra. Si arrancaba con la inmersión en el ambiente de la ópera, con fastuosas descripciones, se rompe la ilusión al momento que acuden al lugar de los hechos y, mediante su avance, apreciamos los últimos retazos de la obra, hasta el momento en que la curiosidad fuerza el cese de esta:

“—No es nada, no es nada —dijo sin mirar a nadie, y agitó las manos, tratando de ahuyentar del escenario a aquel tropel de gente. Estaba terminando el preludio y pronto se abriría el telón y aparecería Violetta, que estaba ahora sentada con aire nervioso en el borde del camastro situado en el centro de la escena. Fasini redobló la energía de sus ademanes, y cantantes y tramoyistas despejaron el escenario, aunque siguieron cuchicheando entre bastidores [...]

—¿Qué sucede? —preguntó finalmente en el momento en que, detrás de ellos, Violetta empezaba

a leer la carta de *père* Germont.” (LEON: 1992, I, p. 8)

Como se ha dicho, no se proporciona contexto o explicación alguna sobre la obra, pues no es el interés de la novela. La referencia es suficiente para saber en qué momento de la representación se ha producido el incidente, pues la lectura de esa carta en concreto es el inicio del tercer y último acto. Además, la ópera guarda cierta relación con el teatro de La Fenice, a un nivel anecdótico, eso sí, pues aunque Verdi y Piave, autores de la ópera, querían ambientarla en su contemporaneidad, el siglo XIX, les impusieron que se registrara en el periodo anterior, entorno al 1700. También, pueden encontrarse paralelismos entre sendas historias, pues tanto la ópera como la novela refieren el tema del amor y el honor, especialmente en lo referido a la opinión pública e impacto en la sociedad, pero los intereses y el tono constituyen diferencias demasiado profundas como para establecer un vínculo directo entre ambas ficciones. Independientemente, el interés por la ópera se manifiesta en los términos para los diferentes integrantes de la función, de tramoyistas a cantantes, pues constituirán parte de los testimonios e intrigas del caso. De igual modo, y estando la novela escrita originalmente en inglés, existen préstamos del italiano para referir expresiones y elementos cotidianos (*avanti, signora, palazzo, vaporetto*, etcétera) y los diferentes papeles de la ópera (*baritono, mezzosoprano, soprano, tenor*), ayudando a localizar la obra en sus dos ejes: el geográfico y el cultural, pues se pretende proyectar la idea constante de una ciudad, Venecia, y un contexto, la ópera.

Como se ha dicho, la elección de *La Traviata* parece ser arbitrario, pues su argumento desarrolla otras ideas y preocupaciones. Nos presenta la vida de Violetta, una cortesana enferma de tuberculosis de la que se enamora Alfredo Germont, un noble el cual inicia su cortejo. Aunque lo rechaza inicialmente, en el segundo acto son una feliz pareja, retirada en el campo, pero las presiones del patriarca Germont instan a la chica a romper el noviazgo, huyendo de su enamorado, pues decide preservar el honor de este y así evitar habladurías sobre su familia. Alfredo malinterpretará su decisión, sospechando que ha preferido regresar a una vida de fiestas y promiscuidad, incluso desafiando a un antiguo pretendiente de esta, pues ella mantendrá la farsa. Ya en el tercer acto, el padre del chico lamentar el devenir de los sucesos, pero agradece el sacrificio de Violetta, y esta, postrada en cama por el agravamiento de su enfermedad, solo piensa en Alfredo, quien regresará a tiempo para la despedida. Violetta se despide, y le desea que encuentre un amor tan puro como el se profesaron, para finalmente morir en sus brazos. La enfermedad, la decadencia, el amor y la honra serán también temas capitales en el caso, pero se adopta una perspectiva y tono muy distintos al pretendido en la ópera.

Para empezar, la investigación revelará una enfermedad padecida por Helmut Wellauer, aunque no de carácter mortal, si bien constituía el fin de su carrera como director, pues en unos meses habría derivado en una sordera irremediable, provocando una secreta desesperación. Difiere de la tuberculosis de Violetta, la cual manifiesta su fuero interno, pues solo mejora al aceptar el amor de Alfredo, empeorando al finalizar la relación, además de ser una condición de la que se informa al principio de la ópera. En cambio, Wellauer

hizo todo lo posible para ocultarla, y no es el único secreto. Mientras la profesión de la cortesana y sus intimidades eran de dominio público, nadie sabía de la condición y pecados del director, y por ello la necesidad por investigar los aspectos más sórdidos de su vida. De hecho, la trama revela un asunto de amoríos e influencias los cuales, al igual que Violetta, atentaban contra la honra familiar, pero si bien el drama de la cortesana amenazaba el honor de Alfredo y su familia, las decisiones de Wellauer fueron más egoístas, arruinando carreras y destruyendo familias excusándose en su posición.

A diferencia de Violetta, donde el romance se trata desde una perspectiva apasionada, juvenil y sincera, los amoríos del director parten de una visión madura, retorcida y destructiva, teniendo en común con *La Traviata* de la visión femenina de la cuestión, pues será la viuda de Wellauer pieza clave en el juicio moral emitido hacia su marido. Mientras el honor se contemplaba desde la perspectiva de los Germont y sus intereses, en el caso de proyecta hacia los diferentes personajes femeninos quienes trataron con Wellauer, y aunque también trató con elementos masculinos, serán las mujeres el foco de la historia, pues los modos del director las hizo víctimas, y permite actualizar el discurso del honor en una crítica social donde el sistema encubre a los poderosos, en este caso, a un reputado director de ópera. Por todas las diferencias con respecto a los temas reflejados y su trato, no puede establecerse un paralelismo entre novela y ópera, si bien es cierto que guardan cierta relación en la selección de sus temas.

Sobre el comentado vínculo, hay una escena donde Brunetti, Paola y la hija de ambos, Chiara, observan por televisión *La Traviata*, y más concretamente, uno de los grandes momentos de Violetta, interpretada por la misma soprano del caso, Flavia Petrelli. Descrita originalmente como una diva, no disimulaba sus rencillas con el director Wellauer, con quien trabajaba en esa misma ópera. La sorpresa viene del contraste entre la imagen inicial y su caracterización como Violetta, ya en sus momentos finales donde la enfermedad ha carcomido su salud y esperanza: “[...] En la pantalla, se levantó el telón, revelando una habitación destartalada. Era difícil reconocer a Flavia Petrelli, a la que había visto en todo el esplendor de su hermosura hacía poco más de una hora, en la frágil criatura que estaba tendida en el diván [...]” (LEON: 1992, XVII, p. 138), una interpretación que provoca reacciones variadas en la familia. Mientras el matrimonio aprecia el sentimiento patético del personaje, emocionándose con la voz de la cantante, Chiara enfoca la situación desde un punto de vista desencantado y práctico, pues desmerece el guión al cuestionar de qué manera hubieran vivido si Alfredo se hubiera quedado con ella, perdiendo su fortuna al ser repudiado por su familia, y por tanto, con Violetta teniendo que ejercer de cortesana para lograr ingresos.

El choque generacional se manifiesta en la situación planteada, donde los adultos aprecian el conjunto de la obra, mientras la más joven menosprecia el argumento con un hipotético, afirmando que no existiría un final feliz para esa historia. Además de mostrarnos una escena familiar sobre el visionado de la ópera, se despierta cierta sospecha en Brunetti, quien ahora ve a Petrelli como alguien vulnerable, y a medida que avanza su pesquisa, adquiere un mejor entendimiento sobre la situación tras el escenario. Conoce las

diferentes amenazas y discusiones mantenidas por Wellauer con el resto de artistas, y la maraña de secretos oculta tras un supuesto orden idealizado, un *statu quo* donde la imagen de las estrellas atiende a una mascarada donde el personaje público difiere de su verdadero ser. Al igual que en el carnaval veneciano, solo contemplan lo superficial, mientras la verdad se esconde tras influencias y favores que salvaguardan el sistema, sin que el público conozca los secretos de sus celebridades.

No necesariamente se tratan de asuntos sórdidos, pues el más reiterado en la novela se trata de relaciones homosexuales, un problema debido a las élites fascistas asociadas al gobierno, y el pensamiento conservador imperante en la nación. La novela plantea el asunto de la discriminación hacia estas relaciones, y cómo pueden suponer el despido y rechazo hacia los involucrados, arruinando carreras y vidas, mientras se encubren asuntos más truculentos por mera conveniencia. Wellauer protagonizó diversas querellas por este asunto, denunciando la homosexualidad como un pecado capital, y procurando acabar con cualquiera que mantuviera relaciones de este tipo, y entre otras personas, de ahí sus disputas con Flavia, amenazando con poner fin no solo a su idilio, sino también su familia y carrera. Pese a la vulnerabilidad sobre la Petrelli, cuyo secreto se halla comprometido, la figura de Wellauer supone el caso opuesto, salvaguardado por el apoyo de las altas esferas, cargos políticos vinculados al conservadurismo los cuales apoyan su conducta, y por ello encubren sus faltas, las cuales se van descubriendo a medida que avanza el caso.

Pero *La Traviata* no es la única ópera mencionada, y aunque se menciona *Turandot* como la obra sustituta tras la muerte inesperada del director, debemos destacar la cita con la que inicia la novela, extraída de la ópera *Così fan tutte*, de Mozart, cuya traducción sería *Así hacen todas*, pues su argumento plantea una comedia de enredos en el que se cuestiona la fidelidad de las mujeres. Los protagonistas, debido a una apuesta, se disfrazan para seducir a la pareja del contrario, y demostrar así el presunto carácter voluble de todas, logro alcanzado al final cuando ambas enamoradas pretenden cometer infidelidad e incluso, casarse con sus presuntos nuevos amantes. El fragmento escogido revela el momento en que las engañadas admiten su culpa, vestidas de novias y sin saberse engañadas, lamentando su deseo e incluso deseando la muerte. Presentan la cita en su italiano original, acompañada de su traducción, pero no se contextualiza la referencia, en el sentido de no aportar ninguna información de la obra, ni su relación con el argumento de la novela. Y por esa razón, solo puede inferirse la similitud con lo ya expuesto. Al igual que en *La Traviata*, tenemos la desdicha del personaje femenino, en este caso, las dos enamoradas, quienes se lamentan de su situación, como Violetta en aquella escena interpretada por Petrelli. Todas tienen en común el tema de la honra en la mujer, y cómo se ven ultrajadas por el personaje masculino, al punto de la desesperación. Se presentan a continuación ambas versiones de la cita, para atestiguar el uso de la lengua italiana en la novela:

*“Ah, signor, son rea di morte/Ah, señor, rea soy de muerte
E la morte io sol vi chiedo;/y sólo la muerte os pido;*

*Il mio fallo tardi vedo;/advierto tarde mi yerro;
Con quel ferro un sen ferite/hiera vuestro acero
Che non merita pietá./un pecho que no merece piedad.” (LEON: 1992, p. 6)*

Aunque en ningún momento Brunetti encuentre estos versos, mantienen una coincidencia temática con su caso, pues igualmente reiteran la importancia de la honra femenina y la crítica de la sociedad hacia sus faltas. Durante la investigación, el comisario repara en estos temas, formando una opinión personal sobre el asunto, a diferencia de los dramas líricos donde la respuesta al problema planteado es evidente: Alfredo debía romper con Violetta, pues su familia no aceptaría un matrimonio con una prostituta; y las chicas de *Così fan tutte* reconocen su culpa, sufriendo por la presunta infidelidad, pese a que sus parejas no disculpan su engaño. En cambio, la novela plantea un caso donde el amor y la honra son temas capitales, pero la respuesta no se limita a la imposición de un código moral generalizado, y es Brunetti quien debe cuestionarse los preceptos sociales e imponer un juicio crítico sobre la situación. Por todo esto, la ópera no se relega a un simple adorno de la trama, sino que permite justificar el planteamiento temático ofrecido por la autora, empleando como foco del suceso un emplazamiento clave en la historia de la ópera, como lo es el gran teatro de Venecia, *La Fenice*.

Hemos podido explicar el trasfondo cultural de la novela gracias a la ópera, pero la caracterización de la ciudad no depende por exclusiva del elemento citado, pues otro aspecto se incorpora para terminar el retrato de Venecia, creando una trama solo comprensible en el contexto designado. No es otro que la geografía urbana, el dibujo de las diferentes calles, canales y lugares emblemáticos de la ciudad italiana, un esfuerzo por el cual podemos imaginar la urbe a medida que el comisario recorre los diferentes trayectos de la novela. Ya comentamos los *Paseos por Venecia*, donde se presentaban varios viajes efectuados por Brunetti en sus novelas, compilados en una guía de viajes con dejes literarios. En esta, la primera novela del ciclo, también se mencionan diferentes emplazamientos de la ciudad, pero más que un listado de referencias, lo importante es el uso que hace de los espacios, los cuales cobran especial significación en el desarrollo, tanto de la historia como del personaje.

Para empezar, tenemos la red de canales que conforman el entramado urbano, limitación obvia para las travesías, obligando la presencia de medios de transporte tales como barcos, góndolas y *vaporettos*, un panorama tan interiorizado por los venecianos que no manifiestan sorpresa alguna, demostrado por la reacción a la llegada de la policía: “Como era Venecia, la policía llegó en barco, y la luz azul parpadeaba en el techo de la cabina. La embarcación atracó en el pequeño canal que discurría por detrás del teatro y de ella desembarcaron cuatro hombres [...]” (LEON: 1992, II, p. 11), y no es el único pensamiento generalizado, pues se bromea con los hoteles de la ciudad, conociendo solo el Gritti, y sorprendiéndose al saber de la existencia del hotel contiguo al teatro (LEON: 1992, II, p. 21; III, p. 23), pues si bien este acomoda a los diferentes artistas que acuden a la ópera, todos asocian al Gritti como el gran hotel de la ciudad, y si bien

existen otros, la historia del antaño *palazzo* convertido en hotel lo instituye en el referente de lujo propio de los famosos, y por tanto, la residencia obvia para los cantantes de ópera afincados en la ciudad.

Y no es el único ambiente elitista presente en la novela, la presencia de los *palazzos* da cabida a fastuosas fiestas para deleite de la *jet-set*, pues en dichos foros se alternan los negocios y los placeres. De hecho, Brunetti manifiesta su menosprecio hacia dichas reuniones por la hipocresía de los asistentes, donde la naturaleza de los negocios se ignora en pos del beneficio, proporcionando cierta asistencia a negocios ilícitos. Se dedica un capítulo completo, el décimo, a explicarnos el funcionamiento de estas élites, por medio de los suegros de Brunetti, los condes de Falier, quienes auspician diferentes saraos como los festejos para Año Nuevo, los Carnavales de Venecia, y otros tantos, siempre para asistencia y regocijo de las clases más influyentes y poderosas de Venecia. Dedicados a las “finanzas” y a la “sociedad” (resalta el entrecomillado, dado la ambigüedad pretendida en su uso), el conde Orazio pretendió convencer a Brunetti de abandonar el cuerpo y aceptar un puesto burocrático en una de sus muchas empresas, rechazando la oferta por dar cobijo a los privilegiados, aquellos quienes disfrutaban del beneplácito de la sociedad por su dinero e influencia. Mientras Brunetti detiene a evasores de impuestos, ladrones, maridos abusadores y pervertidos, el conde se ve obligado a invitarles a cenar, para guardar las apariencias, y ese fue el argumento esgrimido que justifica el distanciamiento del comisario con su familia política.

Prueba de la situación se encuentra en el caso del director de orquesta, quien reúne los rasgos propios de la casta descrita: un hombre impoluto, rico y famoso, cuyos pecados se ven salvaguardados gracias al colectivo que lo ampara. La defensa a sus faltas y secretos no es absoluta, pues otro rasgo de la sociedad reflejada es la importancia de las murmuraciones, esa información transmitida de forma oral e íntima, cuya importancia se afianzó en la sociedad veneciana al punto de ganar una credibilidad mayor a la prensa. Donna Leon, muy consciente del funcionamiento de la ciudad, quiso disponer esta situación, como han notado otros investigadores, siendo la cita anexada ejemplo del caso: “Una de las funciones que desarrolla la ciudad en las novelas de Donna Leon es la de hacerse eco de noticias y rumores de todo tipo. En más de una ocasión, Brunetti se refiere a Venecia como a un pueblo grande, en el que todo el mundo se conoce y en el que los cotilleos circulan a toda velocidad” (PEÑALTA CATALÁN: 2010, p. 4), y en relación al comentario sobre la sociedad, las élites no son una excepción al gusto por los rumores.

Volviendo al capítulo décimo, Brunetti sabe la importancia tanto del rumor como de las selectas reuniones del suegro, convirtiendo el *palazzo* en una trascendente fuente de información. Con un linaje que se remonta a Garibaldi, Petrarca, los Medici, el Papado e incluso a los *duces*, toda nobleza, vieja y nueva, acudiría al foro de los Falier. Mediante referencias a los gloriosos antecedentes de la familia y la ciudad, citando artistas y cargos, la autora recalca la importancia del pasado en el sentir veneciano, y heredando el estilo de las antiguas cortes nobiliarias, se cobijan en estos *palazzos* secretos inaccesibles para el pueblo en una suerte de intrigas palaciegas. De hecho, y dado el contexto negro-criminal, el cargo de comisario

debería permitir el acceso hacia cualquier estamento, pero aquí se justifica su ingreso por el linaje de su mujer, dotando de importancia al matrimonio al tiempo que perfila la familia del comisario y, también, respeta la fórmula medievalista de las castas, permitiendo el ingreso a la nobleza solo por descendencia directa o casamiento. Por el respeto a estos conceptos, y la importancia concedida a esta “corte nobiliaria” actualizada, a Brunetti se le ha etiquetado como el “policía de los *palazzos*”, si bien sus tramas plantean cuestiones y preocupaciones actuales.

Además, no es el único vestigio sobre el pasado de la urbe italiana, pues en el propio paisaje se remarca el espíritu característico de la ciudad. Incluso en el *palazzo* de los condes se aprecia la decadencia veneciana, padeciendo un mal combatido por todos: “[...] la perpetua batalla de los venecianos contra las fuerzas inexorables del tiempo, el agua y la contaminación” (LEON: 1992, X, pp. 69-70), la sempiterna reforma de los edificios, achacados por la peculiar situación de Venecia. La escritora ha manifestado su descontento hacia los cambios en el urbanismo, oscilando entre reformas inútiles y costosas, así como adaptaciones para gusto de los turistas, quienes han agravado los problemas de polución, sumándose a los dramas naturales de la ciudad manifestados en ese *acqua alta*. De hecho, el frío, la humedad y la niebla, condiciones climáticas propias de Venecia, como esas inundaciones, se incorporan a la narrativa mediante una vinculación directa con el ánimo de los venecianos. La niebla engulle a los viandantes, quienes emergen de ella como fantasmas, padeciendo el frío en ese hálito presente en las calles.

Con un deje propio de la literatura del Romanticismo, y más concretamente, del *sturm und drang*, donde la naturaleza reflejaba el ánimo y las pasiones de los personajes. Aquí, en lugar de atender a un único carácter, la neblina veneciana mantiene una relación íntima con los ciudadanos, en un vínculo donde la helada parece influenciar en su percepción vital, y a su vez, exteriorizar sus preocupaciones. En los paseos del comisario apreciamos las inclemencias del clima, a juego con el frío ánimo de quien persigue a un asesino. Sus pensamientos ahondan en esa corriente, y parecería algo propio del *nordic noir* de no ser por el contraste, presentando la soledad y frío de las calles con el calor y confort hogareño. Y el máximo exponente de la situación se encuentra en Clemenza Santina, personaje cuya vida fue arruinada por culpa del director, y por ello siempre se recalca el extremo frío de su pequeña casa, aún peor que en el exterior, claro manifiesto del dolor y la soledad. La baja temperatura parece mantener una profunda relación con el recuerdo o el pasado, pues la primera reflexión del protagonista apunta hacia la antigua Venecia, de nuevo, a partir de las reminiscencias de su época gloriosa, al igual que pasaba con los *palazzos*. Desde el principio, el tono reflexivo se presenta como una constante en el devenir de la obra:

“Brunetti subió hacia el hotel, todavía iluminado a esta hora de la noche en la que el resto de la ciudad estaba oscura y dormida. Venecia, que fuera la capital de la disipación de todo un continente, se había convertido en una ciudad provinciana y dormilona que, después de las nueve o las diez de la noche, prácticamente dejaba de existir. Durante el verano, mientras los turistas

pagaban y el sol brillaba, desempolvaba sus fastos de cortesana, pero en el invierno era una vieja cansada, amiga de acostarse temprano, y dejaba sus calles silenciosas a los gatos y a los recuerdos.

Pero, para Brunetti, éstas eran las horas en las que más bella estaba la ciudad, las horas en las que él, veneciano hasta la médula, podía vislumbrar vestigios de la gloria de antaño. La noche ocultaba el musgo que cubría las escalinatas de los *palazzi* del Gran Canal, tapaba las grietas de las iglesias y disimulaba los desconchados de la yesería de las fachadas de los edificios públicos. Al igual que muchas mujeres de cierta edad, la ciudad necesitaba de la penumbra para aparentar la belleza perdida. La barca que, de día, repartía detergente o coles, por la noche, era una forma nebulosa que navegaba hacia un destino misterioso. Las nieblas, tan frecuentes en estos días invernales, transformaban a personas y objetos y hasta podían convertir a los adolescentes melencólicos que vagaban por las calles compartiendo un cigarrillo en misteriosos fantasmas del pasado.” (LEON: 1992, IV, p. 29)

Esta misma cita se incluyó en el artículo sobre la ciudad redactado por la revista *Calibre*.³⁸ (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 15/1/2013), a modo de conclusión en su análisis sobre Brunetti y Venecia. Mantiene fórmulas clásicas en su estructura, y no por exclusiva del género negro, pero gracias a ellas consigue adquirir un nuevo tono, pues al reinterpretar esos elementos a través de la perspectiva veneciana, logra ambientar su novela en Venecia, más allá de incluir menciones a lugares y ya. En su lugar, ha procurado transmitir el sentimiento de la ciudad, por medio de la ópera, sus *palazzos*, la niebla, sus calles y edificios. La decadencia actual de unas fachadas ruinosas, y el constante saber de un pasado más glorioso, es lo que perturba al comisario Brunetti, testigo de la verdadera historia narrada en este caso. Por una parte, es el relato de la trágica muerte de un reputado director de orquesta, pero por el otro, cuenta la decadencia de la antaño Perla del Adriático.

2.2.1. El comisario Brunetti

Se le ha descrito como “La antítesis del comisario al uso en la novela negra” (REVUELTA: 16/2/2015, ABC), un personaje ajeno a los modos propios del género. Le han achacado una excesiva cortesía, dispone de una familia que roza la perfección y ser “el detective de la nobleza” (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 15/1/2013, *Revista Calibre*.³⁸) por la posición de sus suegros, condes venecianos, y aunque todos estos rasgos son característicos de la saga, requieren una serie de matices para exponer la verdadera naturaleza del personaje. La generalización de sus atributos ha sido en detrimento de ignorar otras peculiaridades de la saga, y por ello la necesidad de profundizar en la obra, y especialmente, en el protagonista, para exponer certezas ante una vaga concepción. De su saga se ha dicho pertenecer al blanco-criminal, una variante de la novela policíaca desprovista de sangre y violencia, lo que derivaría en un tono más amable con respecto al canon difundido. La propia autora reconoce no haber escrito más de dos escenas viscerales, y en ese

aspecto supondría una saga simpática, de no ser por el comentario descarnado sobre la sociedad veneciana.

Para empezar, tenemos la representación de la policía, más allá del propio Brunetti, quien encuentra en el cabo Miotti un fiel ayudante, pero desde otras perspectiva. No se aventura junto al comisario en su investigación, y en su lugar trata aspectos del casos en los que delega el protagonista, siendo su función aportar datos al modo de la novela procedural, si bien recae la función en un único personaje y no en un equipo. La profesionalidad de ambos en sus labores choca con el *vicequestore* Giuseppe Patta, máximo responsable de la comisaría, inmediato superior, e incompetente sumo. En sus contadas apariciones declara un interés nulo por la seguridad ciudadana, y focaliza su atención en contentar a las altas esferas, de ahí su arenga hacia Brunetti, pues piensa atribuirse el mérito de la investigación, aunque no contribuya lo más mínimo en el caso. Su comportamiento elitista y soberana incompetencia ha quedado patente en el resto de la saga, donde refiere a los romaníes como “minoría étnica nómada” (MARISCAL: 14/10/2012, *El País*), en un intento por usar un lenguaje adecuado a la nueva sensibilidad, pero sin dirigir los esfuerzos de la policía a solucionar los dramas de la ciudad.

De hecho, su implicación en el caso arranca por presiones externas: el asesinato de Helmut Wellauer ha supuesto una turbación para las élites, y puso en alerta a los organismos policiales de dos países (Italia y Alemania), convirtiéndolo en un asunto internacional. La preocupación de Patta no se encuentra en ajusticiar al responsable, sino en la opinión de las élites ante su posible fracaso. Entiende su oficio como una herramienta política con la que medrar, mientras el comisario persigue incansable al culpable de aquel fatal envenenamiento. La figura del jefe inútil contrasta frente al protagonista, algo ya tópico en el género al recordar cómo los primeros investigadores ridiculizaban los esfuerzos de la policía, gracias a su inteligencia superior, por la cual localizaban detalles y pistas claves para el caso. No supone una diferencia con respecto al intelecto de ambos, sino una cuestión de integridad, donde Patta aboga por una respuesta rápida que contente a los círculos de poder e influencia, mientras Brunetti pretende hallar la verdad tras aquella muerte.

No se trata de una cuestión de intelecto, pues el vocabulario y modos de Patta, además de sus contactos y vínculos, lo hacen un personaje culto, pese a que su conocimiento se restrinja por entero al interés de sus propósitos sociales. Brunetti, en cambio, hace uso de sus amistades para algo más que medrar, buscando resolver el caso según su concepto de justicia, y no por presiones externas a él. Lejos de contentar a sus superiores, el comisario prefiere ahondar en los diferentes aspectos del caso, recurrir a diferentes fuentes y testimonios en lugar de apostar a la línea de investigación más conveniente. Y ese distanciamiento con respecto a lo ejemplar no queda en su metodología, pues incluso recae en comportamientos ilegales. Dentro de esta primera novela, se dan dos conductas que pueden tildarse bajo el término acusado, pero no guardan similitud con lo propio de la novela negra, pues no consiste en ninguna clase de extorsión, ni

mucho menos en formas ilícitas de obtener información, y en su lugar, permiten ahondar más en el peculiar carácter del protagonista.

La propia vivienda de Brunetti incumple la normativa vigente, pues el anterior dueño construyó una segunda planta sin solicitar los pertinentes permisos, y él, habiendo vivido ya diez años en el inmueble, se ve incapaz de atravesar los procedimientos burocráticos, más cuando debería pagar los retrasos tanto de su estancia como del antiguo propietario, sumando entre ambos cuarenta años. Costear las multas y los sobornos necesarios para mantener su casa por lo legal despierta un hondo sentimiento de terror en su persona (LEON: 1992, V, p. 36), pero no es el único en esa tesitura. Durante la investigación conocerá a Flavia Petrelli, soprano enemistada con la víctima, siempre acompañada por su “secretaria y amiga” Brett Lynch, una arqueóloga en pleno idilio lésbico con la cantante (detalle que cobrará mayor importancia en el segmento dedicado al caso). La vivienda de esta, lejos de situarse en los barrios propios de los turistas, más pintorescos, se edifica en una zona obrera, y además, cuando la visita descubre unas claraboyas dobles claramente ilegales (LEON: 1992, VIII, p. 53), pues los permisos para alterar el exterior de las viviendas solo pueden obtenerse mediante contactos o sobornos (esta segunda opción justificará las obras ilegales de Lynch). Lejos de acusar o detener a la mujer, se establece cierta complicidad entre ella y el comisario, motivo por el que presenta su testimonio de forma amena y cordial.

Dicho tono perdura en las diferentes conversaciones del protagonista, caracterizado por unos modales exquisitos y una charla agradable, por lo que la atmósfera de novela blanco-criminal se extiende a los diálogos de la obra, en contraposición a los modos más agresivos generalizados en el canon *noir*. De hecho, se suprime la caracterización marginal donde el personaje interacciona con los bajos fondos, y en su lugar accede a los ambientes más selectos para implicarse en intrigas de corte palaciego, donde revela los secretos de las élites venecianas, a menudo vinculadas al caso en cuestión. Brunetti charla con diferentes personalidades del mundo de la ópera, el ámbito donde se perpetró el crimen, y luego asiste al *palazzo* de su suegro, donde se reúnen los miembros más selectos de la *jet-set*, y es ahí donde consigue información.

Aparte de diferentes testimonios obtenidos de la ópera, Brunetti hace uso de una amplia red de contactos, quienes proporcionan una perspectiva ajena a dicho mundo, con la información patente en sus respectivas esferas, como es el caso de Padovani y los Narasconi, más asociados a la prensa. Mediante una selecta presentación de ambientes localizados en la parte rica de la ciudad, logra transmitir la vida palaciega y las mentiras ocultas tras sus lujos y parafernalias, con unos delitos muy diferentes a lo acostumbrado. La tasa de crímenes en Venecia es la más baja del país, y por ello se prescinden de problemas menores como hurtos o trifulcas, y en su lugar, Leon apunta a la raíz del problema, como presenta al lector en el siguiente párrafo:

“Brunetti había pensado más de una vez que en Venecia el índice de criminalidad era bajo —uno de los más bajos de Europa y, desde luego, el más bajo de Italia— porque los delincuentes, la mayoría, ladrones, sencillamente, no sabían cómo salir de la ciudad. Sólo alguien que viviera en la ciudad podía orientarse en la maraña de calles estrechas y saber cuál de ellas no tenía salida y cuál desembocaba en un canal. Y los venecianos eran gente de orden, si más no, porque su tradición y su historia les habían infundido un gran respeto por la propiedad privada y la convicción de la imperiosa necesidad de salvaguardarla. De modo que había poca criminalidad y cuando se producía un acto de violencia o, excepcionalmente, un asesinato, el culpable era descubierto rápidamente y con facilidad: el marido, el vecino, el socio.” (LEON: 1992, VI, p. 40)

Queda claro el peculiar carácter de la urbe, y se emplea para mostrar nuevas leyes con las que interpretar la presente novela, pues los tópicos del género no tendrían lugar en Venecia. Por ello, proyecta la trama criminal hacia otros ámbitos ajenos a las calles, al delito cotidiano presente en las vertientes más duras del género. En este caso, se genera un verdadero escándalo por la magnitud del crimen, además del carácter sorpresivo por haber ocurrido en la ciudad, cuya sociedad no está acostumbrada a estos lances. Por ello, el propio Brunetti se encuentra perturbado, mas no como cabría esperarse en una novela negra. Seguimos contemplando su vida cotidiana, su día a día, y pese a la tensión propia del caso, generada en gran parte por Patta (quien, a su vez, debe responder ante diferentes organismos), asistimos a múltiples escenas “de recreo”, llamadas así por recrear el ambiente familiar y momentos donde se muestra la importancia de los suyos para Brunetti.

De hecho, es en la tónica familiar donde se aprecia la segunda conducta lícita de Brunetti, si bien trata una simple e inofensiva anécdota. El comisario regresa al hogar, y solo es recibido por la hija menor, Chiara, quien se ofrece para traerle algo de beber, y este dice: “Mira si queda Prosecco. Si no, trae lo que creas que me gustará. —En el lenguaje de la familia eso quería decir el vino que ella quisiera probar” (LEON: 1992, XVII, p. 137), proporcionando una dinámica familiar propia. Chiara traerá una botella de *Fragolino*, lo probará a la mínima oportunidad, y sorprendida por el sabor a fresa del vino, escuchará la explicación de su padre. Ofrecer alcohol a un menor no es una conducta ejemplar, pero dentro de la sociedad no es algo grave, y nadie se escandaliza por dicho fenómeno. No obstante, puede sorprender al lector foráneo, y por detalles así logra transmitir la normalidad veneciana, supeditado a las costumbres y rasgos propios de la familia Brunetti. A esta se le achacó una excesiva perfección, para irritación de los lectores, y si bien hay cierto tono idílico, no por ello la familia carece de problemas.

En otras novelas de la saga, los diferentes miembros del clan se han visto implicados en el caso investigado por el patriarca, entremezclando así la problemática profesional y la personal, aunque al tratarse de obras posteriores, no atenderían a la presente muestra. Dentro del capítulo referido, donde Brunetti comparte ese *Fragolino* con su hija, esta le demanda un ordenador para el estudio, recibiendo una negativa por parte

de sus padres, y no acaba ahí. Mientras el comisario y su esposa visionan *La Traviata*, con una excelente Flavia Petrelli, Chiara no cesa de interrumpir para señalar lo que, a su juicio, son problemas en la trama, obligando a sus padres callarla constantemente. La ópera no parece del gusto de la joven, quien no atiende al vestuario, la música, o a la voz de la soprano, y en su lugar critica el burdo romance. Estas confrontaciones se oponen a la idea preconcebida de unos niños obedientes, pues en la presentación de estos se percibe cierto orgullo por parte de los padres, pero también se producen desacuerdos y discusiones, especialmente con el primogénito, Raffi.

Para concluir el episodio comentado, asistimos a la escena de los platos fregados, para luego ver a la familia Brunetti iniciar una partida de *Monopoly* (LEON: 1992, XVII, pp. 142-143), juego que al parecer transforma a los jugadores, especialmente al hijo mayor. Este se presenta como un anarquista quien avasalla cualquier planteamiento mínimamente capitalista (como el deseo de su hermana por tener un ordenador) en un ataque contra la sociedad de consumo. Siempre discutiendo a sus padres con argumentos descontextualizados de la doctrina anarquista, su único consuelo es que al menos no fabrica bombas en su habitación, sorprendiendo que se le haya considerado el prototipo de hijo ideal, más cuando intenta discutir su tarea de limpieza. No obstante, y tras la cena, participa en la tradición familiar de jugar al referido *Monopoly*, donde actúa de forma despótica y cruel, buscando el capital que tanto insulta. Sus padres se sorprenden por su competitividad, pero no es el único que cambia durante la partida: Brunetti procura dar ventaja a otros jugadores y perder rápido para poder descansar tranquilamente; Chiara vigila la caja para que nadie robe o haga trampas; y Paola es famosa por sisar billetes del juego y así tener ventaja. No es una escena larga, pero ofrece un acto cotidiano dentro de la unidad familiar.

También mantiene ciertos hábitos con su esposa, desde compartir el vino al llegar ambos de su jornada laboral, hasta debatir sobre los casos de Brunetti, pues en el quinto capítulo bromea sobre la posibilidad de que haya sido la esposa o el mayordomo. Persona letrada, trabaja en la universidad como profesora, habiendo defendido una tesis sobre Henry James, y comparte su erudición con su esposo. Ambos disfrutan de la ópera televisada, además de ser fervientes lectores de periódicos, desde los cuales acceden a la información pública y la versión de cada parte del espectro político. Se citan diarios como *Corriere della Sera*, *Il Gazzettino*, *L'Osservatore Romano*, *La Repubblica* y *L'Unità* entre sus lecturas, si bien a medida que avanza la saga se manifiestan gustos más concretos de la pareja (Brunetti sintiendo predilección por los clásicos grecolatinos, y su esposa habiéndose formado en novela negra). Con respecto a la prensa, Leon es muy crítica con su papel, retratándolos como un medio más centrado en el sensacionalismo que en la veracidad, promoviendo una serie de rumores sin base alguna. El fragmento del siguiente texto resume la visión de Leon sobre la prensa nacional:

“[...] Frecuentemente se hace referencia al tratamiento de los casos de Brunetti en la prensa y por la información que se da, queda claro que *Il Gazzettino* es un periódico sensacionalista que busca el

impacto antes que la veracidad de sus noticias. *La Repubblica*, en cambio, tiende a asociar los casos a la política, *Corriere della Sera* es menos alarmista y *L'Unità* parece un periódico muy poco fiable [...] Considerando las referencias a la prensa, se puede concluir que según el punto de vista de la autora, no hay ninguno que sea de calidad ni objetivo, anteponiendo las noticias sensacionalistas ante la información veraz. Este hecho corrobora el estereotipo ya mencionado de italianos poco profesionales, corruptos. Y, también, que consumen prensa de mala calidad y poco fiable.” (ESPINAR MAAT: 2013, pp. 29-30)” (ESPINAR MAAT: 2013, pp. 27-30)

Gracias a ella se vincula a la nobleza burguesa afianzada en Venecia, siendo hija de los condes de Falier, aprovechando las fiestas de sus *palazzos* para reunirse con variados confidentes. La complicidad con su mujer pretende construir una relación creíble para el espectador, donde la convivencia ha derivado una serie de modos y costumbres por la cual saben qué necesita su pareja. Puede verse esto, no solo en conjunción a los hijos del matrimonio, sino en escenas aún más íntimas, donde solo conversan ambos personajes. Brunetti, aquejado por la necesidad de visitar a sus suegros, decide tomar café para hacer más llevadera la noche, acompañándolo con las galletas compradas para sus hijos, y luego añade *grappa* (licor de orujo), quejándose Paola de que el sueño será imposible, a lo que Brunetti le responde “—¿Quieres que probemos de mantenernos despiertos el uno al otro? —preguntó él, y su mujer se puso colorada” (LEON: 1992, X, p. 72), una escena similar al erotismo incorporado a la novela negra durante su etapa *pulp*, pero en lugar de algo gráfico se apuesta por la intimidad y lo implícito, de nuevo, en un tono más simpático a lo que acostumbra el género.

Otra diferencia consiste en el papel de las bebidas espirituosas, pues además de *grappa*, tenemos el ya mencionado *Fragolino* (vino con notas a fresa), el *Glenfiddich* (licor de origen escocés) (XII, p. 89), el *Soave* (producto del Véneto, vino suave) (XVII, p. 140), así como variadas menciones a blancos, rosados y tintos (según requieran de algo más suave o fuerte); y si en la novela negra permitían aislarse del mundo mediante el sopor etílico, en esta obra aplica un significado distinto. Lejos de retraerse, el acto de beber se transforma en una experiencia social, pues las conversaciones largas y personales siempre se ven acompañadas de algún licor, siendo hábito compartido por los venecianos. De hecho, el café y las infusiones cobran el mismo rol, pese a estar antaño restringidas a impedir el descanso del protagonista, mientras que aquí motivan charlas con cierta distancia, sin las confianzas propias de compartir una copa, algo más propio del ánimo presente en la ciudad. Solo el personaje de Santina antepone el café a cualquier otra bebida, aumentando la carga tétrica del único personaje de la obra adscrito a la esfera marginal, mientras que el resto optan por los licores, en señal de animosidad y confianza.

Las etiquetas para las bebidas espirituosas no son la única seña de identidad patria, pues otras marcas de productos, como Fratelli Rossetti (LEON: 1992, III, p. 24), Maserati (LEON: 1992, XII, p. 87) o Giorgio Armani (LEON: 1992, XIX, p. 147), las cuales aparecen también en la obra como ejemplos de factura nacional, pero

no es lo único presente con respecto al espíritu italiano. En el artículo *Comiendo del mismo plato: mecanismos de exotización en la obra de Donna Leon* (2013), de Pascual Soler, la gastronomía permite localizar la trama en el Véneto mediante diferentes platos italianos, a los que acompañan escenas donde se degustan dichos manjares. A esa idea se refuerza la presencia de productos autóctonos, venecianos, como por ejemplo la alcachofa. Dentro de *El sabor de Venecia*, se nos habla de la isla de Santo Erasmo, de donde recolectan diferentes productos por temporadas, y entre ellos, las alcachofas, cuya importancia radica en constituir el plato principal durante la cena familiar, acompañando al pollo, y si bien no supone una mención importante, ayuda a reivindicar la localización de la novela mediante una escena de corte intimista.

No es la única escena donde la gastronomía cobra un papel relevante, pues también contribuyen a establecer una interacción social, y mientras degustan diferentes platos el devenir de la conversación trata varios temas, entremezclando aquellos de importancia para el caso y otros más personales, como opiniones propias acerca del estado de Venecia, la situación respecto al finado e hipótesis varias. Probablemente la escena clave sobre esto sea su comida con Padovani, al cual invita a un lujoso restaurante para conocer sus descubrimientos sobre el caso, haciendo uso de sus dietas: “[...] Como Brunetti podía incluir el almuerzo en la cuenta de gastos, en concepto de «entrevista a un testigo», invitó a Padovani al Galleggiante, un restaurante que no hubiera podido pagar de su bolsillo. Quedaron en encontrarse allí a la una” (LEON: 1992, XIX, p. 149). Una vez llegan al local, se presentan diversos platos, cocinados a partir de los productos autóctonos, y es que el episodio veinte inicia con las pescas del día ofertadas en el Galleggiante. En la escena piden *antipasto di mare* (no se aclara en la novela, pero al consultar el recetario presenta una receta típica, con langostinos, pulpo y vieiras), el *risotto* de gambas, y *branzino* (nombre para referir a la lubina); aquí es importante reivindicar el valor de los platos, pues el menú consta de aperitivo, primer y segundo plato, y a medida que vayan sirviéndose podremos apreciar el devenir de la conversación, acompañado con las reacciones de Antonia, la camarera, según el gusto de los comensales.

Que se alternen la información trascendental con opiniones personales y rumores infundados dota a la escena de un realismo inusitado, prácticamente impropio de un género donde primaba ser conciso y acertado. Pero tanto los testimonios como la propia voz de Brunetti alternan el dato con la opinión, y se entremezclan en un discurso donde la verdad y el rumor parecen cobrar la misma importancia. A diferencia de la novela enigma, donde los hechos hablan por sí solos, o la vertiente negra con la incorporación de engaños y mentiras, Donna Leon presenta la sociedad veneciana, donde el rumor constituye una fuente de información donde la duda conforma un elemento más, justificando las continuas recapitulaciones del personaje. Brunetti se construye como un digno hijo de su ciudad, quizás idealizado en sus modos, pero estos refuerzan su caracterización veneciana. Este rasgo, propio de la novela enigma, con sus investigadores pulcros y refinados, añade otro elemento para dotarle de humanidad, y es que al igual que el *flâneur* transita las calles de su ciudad, usando mayormente el inicio de los capítulos para retratar el paisaje

veneciano. Alterna entre las diversas esferas sociales, desde lo más elitista hasta su familia, en un sempiterno paseo donde expone su opinión sobre la ciudad, y más aún, sobre sus gentes.

2.2.2. Helmut Wellauer

Desde el principio de la novela, se lamenta la pérdida de uno de los directores de ópera más brillantes y virtuosos del panorama, alguien cuyo arte trascendió fronteras y avaló su llegada al teatro de la Fenice, donde deleitaría al respetable con *La Traviata*, ópera interrumpida por su inesperado fallecimiento. Cianuro en su café puso fin a su carrera, un envenenamiento clásico en la novela enigma, y lo que inicia el caso a resolver, suscitando una obvia pregunta: ¿quién querría la muerte del alemán? El propio comisario declara su incertidumbre, pues solo conocía la vida pública de Wellauer, es decir, poco más que sus éxitos y trayectoria, sin poder citar algún enemigo o conflicto tras el escenario. Ya en una primera toma de contacto con los artistas, todos ellos manifiestan, sin ningún pudor, la experiencia de trabajar con el recién fallecido. Exigente, crítico, insufrible, maniático, su carácter iba más allá de lo severo, capaz de recurrir a la amenaza y la humillación para transmitir su descontento, lo cual no sería un problema de no ser por los extremos a los que llevaba sus comentarios. La conversación con Santore, director escénico encargado de la función, despunta las primeras informaciones trascendentes sobre Wellauer.

Dicho momento transcurre en la totalidad del cuarto episodio, y apunta elementos clave para la investigación, permitiéndonos conocer algunos rasgos sobre la figura de la víctima. Algunos de estos filones constituirán pistas falsas, si bien todos supondrán el esbozo de partida para entender la psique del fallecido. Puede que la característica más importante sea el declive en su arte, pues en estos últimos ensayos no manifestaba el virtuosismo avalado por su carrera; otro detalle es su relación con el nacional-socialismo alemán, existiendo rumores de conciertos privados para Hitler y cómo aprovechaba para salvar a los músicos judíos, rumor desmentido más adelante por Padovani, siguiente testimonio de importancia; se dice que tras la Segunda Guerra Mundial rompió todo vínculo con los nazis, pese a compartir la misma ideología fascista, hecho que acusa su mentira; se consideraba a sí mismo un pilar de la moral, y por ello la potestad para enjuiciar a los demás, hecho patente en sus continuas quejas hacia los diferentes artistas; en parte, las críticas se dirigían a un aspecto muy concreto: la homosexualidad, argumento empleado para atacar a otros, incluidos el propio Santore y Flavia Petrelli, la gran soprano en la función.

Víctima de las protestas de Wellauer hacia esas tendencias, es quien más podía perder frente a las acusaciones del director. Previo al drama de la cantante, Santore declara la normalización de este tipo de relaciones en el mundo de la ópera, teniendo el director alemán que “tolerar” dicho comportamiento para seguir trabajando. Y pese a la imposición, sus discusiones con Flavia constituyeron una verdadera guerra personal, pues esta atentó, según él, contra la sagrada institución del matrimonio. Casada y con hijos, la soprano mantenía un idilio lésbico con Brett Lynch, supuesta amiga y secretaria, quien avisa de la

importancia de la amenaza: de saberse la relación entre ambas, el marido de Petrelli usaría el dato para reclamar la custodia de sus hijos (LEON: 1992, VIII, p. 57), y por ello, el peligro que suponía la amenaza de Wellauer. El pensamiento de este encaja con la mentalidad del fascismo, doctrina compartida por el partido de Mussolini y el de Hitler, donde la familia se erige como principal valor de la sociedad, pero solo la familia heteroparental, y de ahí el pensamiento homofóbico.

La imagen pública de Flavia dista mucho de su intimidad, del mismo modo que la fachada de Wellauer se desmonta a medida que se profundiza en su historia. Frente a esa concepción impoluta del director de ópera se van descubriendo cada vez más detalles sórdidos, y no acaban en su apoyo al nazismo o su rechazo a la homosexualidad. El siguiente testimonio importante se encuentra en Demetrisio Padovani, crítico de arte y pensador comunista quien colabora con el diario *L'Unitá*. Introducido en el capítulo XII, durante la fiesta de los condes en su *palazzo*, su antigua amistad con Paola le lleva a compartir sus conocimientos y hallazgos en torno a la figura de Wellauer. Confirma su simpatía hacia Hitler, y revela la situación de sus dos matrimonios anteriores: el primero, con la hija de uno de los alemanes más ricos del momento, compromiso roto tras siete años y una cuantiosa suma por parte de Wellauer; el segundo tuvo un fin más trágico, con el suicidio de la esposa, otro evento acallado en los medios. Como se puede apreciar, la información sobre sus casamientos es mínima, pues la prensa no ha indagado ni hecho públicas las circunstancias entorno a sus matrimonios. Solo resaltan la diferencia de edad con su última esposa, la recientemente viuda Elisabeth Wellauer, treinta y siete años más joven que él.

Pero no es el único asunto revelado por Padovani, quien también ha indagado en la esfera profesional del finado. Habla de los abusos y privilegios ejercidos por Wellauer, quien avalaba a jóvenes talentos a cambio de favores sexuales. Habla de anónimas promesas desaparecidas tras una interpretación, grandes voces sin necesidad de ampararse en el maestro, pero a quienes hizo desaparecer tras haber conseguido satisfacer sus apetitos. Su lujuria permite explicar su trato hacia estas mujeres: las seducía y/o chantajeaba con algún papel relevante en su ópera, tras lo cual se deshacía de ellas procurando acabar con sus carreras, para evitar cualquier escándalo que trascendiera a la prensa. Silenciaba de esta manera a sus amantes, y también a todo disidente hacia su figura y lo que representaba, es decir, a talentos que pudieran eclipsarle como amenazas contra su sentido de la moral, o en otras palabras, homosexuales. Son las tres clases de personas damnificadas por los caprichos de Wellauer, y presentan tres casos diferentes para ejemplificar las acusaciones del alemán. Entre todas esas carreras arruinadas, Padovani destaca la de Clemenza Santina.

Cantaba con sus hermanas en un *music-hall* hasta que fue descubierta, trabajando con Wellauer en *La Traviata*, misma obra representada en esta última función. Fue una gran voz rápidamente silenciada, en ambos sentidos, pues de su carrera no quedó más que el recuerdo (pues no se realizó ninguna grabación) y rechaza cualquier conato de entrevista. Se sugiere un amorío entre Wellauer y ella, o una de sus hermanas, y ese sería el motivo de su caída en desgracia. Al ser el único caso presente en Venecia, el comisario decide

investigar qué pasó con Santina. En primer lugar, habita en la isla de la Giudecca, espacio plenamente marginal que evitan los autóctonos de la ciudad, acudiendo exclusivamente durante la Fiesta del Redentor, celebración del fin de la peste negra, donde acuden a la Iglesia de la isla para dar gracias. Compara la epidemia con el actual problema de contaminación, especialmente en los verduzcos vapores que emanan del agua, un panorama que pareciera reflejar la corrupción presente en la sociedad veneciana. Y no acaba ahí la contrastiva, pues al momento de entrar en la casa de Santina se aprecia una atmósfera condicionada al ánimo de la antaño cantante. Frío, pues apenas mantiene la calefacción, sin ningún recuerdo de su pasado en la ópera, cuenta la verdadera historia y por qué acabó así. Habla de sus actuaciones en Alemania, donde Wellauer buscaba satisfacer los gustos de Hitler, cosa que ella no hizo con el respectivo líder de Italia.

Les notificaron de la presencia del *Duce*, Benito Mussolini, y ella se negó a cantar, despertando la furia de Wellauer y del propio dictador. La encerraron en Roma hasta el final de la guerra, tras lo cual sería confinada en Venecia, situación que ha perdurado hasta su encuentro con Brunetti. Ya se habló del espejo que proporciona la ambientación para mostrar, al estilo de la novela romántica, los sentimientos de los personajes. En este caso, alejada de los focos y de los teatros, la vemos recluida en un cuchitril, con un deje gélido en el ambiente y sin ningún recuerda más que la soledad. Pero se destaca un retrato de las tres hermanas, sonrientes, en un marco ciertamente lujoso aunque corroído por la humedad y el paso de los años. En ese momento, Brunetti empieza a tener ciertas sospechas, y decide apuntar hacia otras líneas de investigación, mediante una llamada a uno de sus contactos en la prensa. Si la escena con Santina transcurría en el episodio XIV, al siguiente presentan a Michele Narasconi, amistad afincada en Roma, colaborador en publicaciones como *Gente* y *Oggi*, conocedor de los diferentes cotilleos de los selectos círculos italianos, y para la gesta encargada, se recurre a la memoria de su padre, responsable de la etapa de máximo esplendor en el arte de la prensa amarillista y de corte sensacionalista, para indagar en aquella etapa de Wellauer durante la Segunda Guerra Mundial.

Como puede apreciarse, la información del caso se obtiene mediante los rumores suscitados por el propio Helmutt Wellauer, lo que dota de gran importancia y veracidad a la transmisión “boca a boca”, y la importancia de tener contactos no tanto en puestos policíacos, sino en diferentes esferas y oficios. A medida que reúne testimonios de confianza, Brunetti puede ir discerniendo entre lo veraz y lo infundado, y aunque la intención era saber quién podría tener motivos para envenenar al director, solo revela una historia cada vez más oscura. Se rompe la idea preliminar del virtuoso Helmutt, ese gran genio de la música, para mostrarnos un fascista abusivo, conveniente y celoso, capaz de arruinar carreras y vidas sin inmutarse, considerándose poseedor de un sentido de la justicia y la moral elevado sobre los demás. Muchas pistas, lejos de ser habladurías, refuerzan la hipocresía de la víctima, y explica el odio proyectado hacia su figura, sin saber quién perpetró el crimen, hasta comprender el origen del drama: el problema no se encontraba en el mundo de la ópera, sino en la intimidad de este, por quienes conocieron su verdadero rostro. Y es allí cuando se revela la identidad del asesino.

2.2.3. Orgullo y ópera

Desde el principio de la investigación se repara en un elemento clave para la resolución del caso: el declive en el arte de Wellauer. Las disputas con otros artistas, su particular caza de brujas y lo idealizado de su imagen conforman los temas en los primeros diálogos. La pesquisa revela paulatinamente una imagen muy diferenciada al virtuosismo del director, si bien muchos personajes admiten haberlo endiosado, justificando sus caprichos por sus dotes artísticas. De este modo, Wellauer se plantea como un “intocable”, una persona que se sabe por encima de las leyes e impune ante cualquier acto perpetrado por sus caprichos, lo cual justifica las envidias y odios proyectados hacia su figura, pero también la afrenta que supondría atentar contra su vida. Como demuestran las presiones sobre el comisario, los selectos círculos de la sociedad veneciana y alemana buscan un culpable para dirigir el justo castigo, a su juicio, por la irreparable pérdida de Wellauer, si bien ignoran por completo todo pecado cometido por este.

Pero entonces, ¿quién asumiría el riesgo de un conflicto internacional para asesinar al director de orquesta? Cabe destacar lo trascendental de su muerte, pues el asesino no solo se arriesga a ser juzgado por los poderes de dos países (Italia y Alemania), sino también convertirse en noticia para los medios informativos, quienes no tardarían en revelar los secretos del asesino, probablemente vinculados a los pecados expuestos de Wellauer. Airear las intimidades de la víctima podrían comprometer su fama, pero el asesino tendría las de perder al quedar atrapado en un circuito mediático donde se manipularían los hechos, ocultando las fallas del finado en pos de mantener su grandeza en vigor, a costa de acrecentar el crimen y presentar al asesino como el único monstruo en la historia. Y además, la figura de Wellauer se instituía no solo como un intocable, sino prácticamente se estableció como una deidad, al tener la potestad sobre las vidas de los diferentes artistas, decidiendo quién gozaría del éxito y quién caería en el olvido. Acabar con él suscitaba el riesgo de dar a conocer aquellas historias, atesoradas por el propio muerto, con las cuales mantenía cierto control sobre los demás. Carreras acabadas por capricho y chantajes a cambio de placeres son ejemplos de las viles acciones del alemán y, a su vez, un seguro de vida con el cual tener controlados a su séquito.

Con los primeros testimonios, cualquiera puede apreciar el obvio rencor de todos los artistas hacia Wellauer, sin que haya algún atisbo de compasión o pena por su muerte, y más adelante se suman voces más concretas, como los de Petrelli y Santina, dos cantantes dolientes por el yugo de Wellauer, una en riesgo y otra acabada, ejemplos del poder e influencia que ejercía el director en el mundo de la ópera. Y entonces, ¿quién se atrevería a cometer el crimen? Brunetti dirige sus sospechas hacia diferentes personas, cambiando de parecer a cada nueva pista o indicio, por lo que recapitula y replantea el caso a medida que avanza la obra, y por ello investiga diferentes líneas. La ópera supone el contexto de la víctima, pero descarta la posibilidad de una venganza profesional, y por ello lo plantea desde un enfoque dirigido a lo personal, en parte por la recomendación de Padovani sobre un posible móvil sentimental. Y se suma un

hallazgo crucial sobre la situación personal de la víctima: empezaba a padecer una degeneración auditiva, cuya gravedad derivó en una sordera acuciante.

Supondría el final de su carrera, y justifica el declive notado por el resto de artistas, una información revelada en los inicios de la investigación. Esta línea se recupera de forma tardía, en el episodio XXI, donde Brunetti accede al “horror industrial de Marghera”, un panorama lleno de chimeneas humeantes y su llegada a Mestre, con sus campos secos y marchitos. Pero esta vez no dirige su atención a un nuevo comentario sobre el estado de la ciudad, sino al modo en que accede el comisario al edificio. Ignora el ascensor y recorre el lugar a pata, llegando a la consulta donde, según sus pistas, Wellauer fue atendido una última vez, eso sí, proporcionando un nombre falso para no revelar su identidad. El diagnóstico informa de una severa pérdida de audición, entre el treinta y el cuarenta por ciento, motivo por el cual recurrió a una identidad ficticia, pues la sordera supondría una humillación y el fin de su carrera. La charla con el médico manifiesta el verdadero motivo tras las gafas usadas por Wellauer, quien no requería de estas, pero en ellas guardaba un sofisticado audífono, herramienta insuficiente para recuperar su habitual virtuosismo. Sobre los motivos de la degeneración, se presenta la edad como el motivo más probable, y si bien descarta otras causas como una infección o el veneno (pues el empleado en el asesinato no provoca daños en el oído), apunta al uso masivo de antibióticos para justificar la dolencia.

En la novela, solo un personaje disponía de los conocimientos necesarios para intoxicar a Wellauer hasta ese punto, y es aquí cuando Brunetti descubre al responsable: la propia viuda, Elisabeth. Su aparición es temprana, y se describe el hondo pesar sentido por la muerte de su esposo, motivo por el cual Brunetti no sospecha de ella, pero la atención recae en un principio sobre la ópera. No obstante, su independencia hacia este círculo la aleja del empoderamiento de su esposo, y su antigua formación como doctora en medicina le proporcionaba los conocimientos para intoxicar a su marido. En el capítulo donde se produce la acusación, el XXIV, se revelan nuevas pruebas forenses, como las inyecciones en el brazo donde se deduce le suministraban los antibióticos, cuyo abuso derivó en la sordera. Ella admite haber firmado la receta y comprado los fármacos, además de practicarle las inyecciones, y haberle engañado conque eran vitaminas para el cansancio, mentira que no descubrió hasta los comienzos de su sordera. Al revelarse la intoxicación, las sospechas apuntan hacia ella, reforzadas por su independencia al mundo de la ópera y, por tanto, al influjo de su marido en dicha esfera.

Pero su confesión no encaja al carecer de un móvil, al menos previo a las revelaciones del capítulo, y este se localiza en el segundo diálogo de Brunetti con Santina, ocurrido en el episodio anterior a este. Impulsado por la teoría de Padovani, quien afirmaba un móvil sentimental y un amorío entre Wellauer y una de las hermanas, e incluso con la propia Santina, el comisario decide ahondar en el pasado de la antaño cantante. Esta ya habló de su caída en desgracia, de cómo Wellauer la descubrió e introdujo en el mundo de la ópera, y el vínculo con sus hermanas, manifiesto en aquella foto. No toda la verdad fue revelada, y Brunetti

comienza aludiendo a una posible relación entre ella y el director, la cual confiesa sin problema, información que ya podíamos deducir por las prácticas de Wellauer a la hora de iniciar nuevos talentos femeninos. Luego pregunta sobre la muerte de su hermana Camilla, la más joven de las tres, y se revela cómo murió: desangrada en un hotel, tras habersele practicado un aborto, a la edad de doce años.

No fue hasta dos o tres días después del fallecimiento, que su hermana supo de la muerte, escapando de su encierro (por aquella negación que le costó su carrera) para ver con sus propios ojos el estado de Camilla. Nadie sabía de su embarazo, ni mucho menos quién la había abandonado allí, pero la cantante tenía una certeza: fue Wellauer. Él mantuvo un romance con ella y Camilla, amenazando a esta para que consintiera aquella violación, por tener la carrera de su hermana en sus manos, y posteriormente ocultando el embarazo, de nuevo, por amenazas. Más tarde fallecería por lo ya referido, y sin poder denunciarle, tanto por falta de pruebas como por la posición de Wellauer, este quedó impune. ¿Y qué relación guarda este episodio tan oscuro con Elisabeth? Pues, de su primer matrimonio tenía una hija, Alessandra, a quien tuvo que dejar con su padrastro por una emergencia familiar. Un regreso inesperado la hizo descubrir los gustos de su esposo, desnudo en la cama con una niña, entonces, no mayor de doce años. Puede que un descubrimiento similar motivara el suicidio de la segunda esposa, pero este secreto conforma la verdadera leyenda negra de Wellauer, y justifica su posterior asesinato.

O así debería ser, pues la intoxicación solo provocó el citado problema de audición, no su muerte. La novela construye una serie de antecedentes para que lleguemos a la conclusión propuesta: el abuso de su posición; sus relaciones con diferentes cantantes; el posible móvil de índole sentimental; su trama con la familia Santina; tres hermanas, más de un romance; además de otras pistas como la incipiente sordera y su origen farmacológico para sospechar de la esposa. Con todo, ella no es responsable de su muerte, y la construcción del drama recupera otra fórmula clásica. En el *giallo* predominan esos giros donde cambian las sospechas hacia el asesino menos probable, y eso podría parecer con Elisabeth, la dolida viuda, pero no fue ella quien vertió cianuro en el café, sino el propio Helmutt. Su orgullo le impedía vivir habiendo perdido su arte, y el fin de su carrera motivó su suicidio, a sabiendas de que una investigación concienzuda acabaría revelando el plan de su esposa, y por la fama del director y sus relaciones en las altas esferas, que sobre ella cayera una sentencia ejemplar, en una retorcida venganza por haberle arrebatado lo que más amaba: su éxito en la ópera.

Supo del plan de su mujer cuando le diagnosticaron aquella sordera, incitada por una mala praxis, y no tardó en asociar los antibióticos con las inyecciones de supuestas vitaminas, sugeridas y aplicadas por su mujer. Esta buscaba venganza por aquel episodio, siendo el de las Santina una cruel coincidencia (que permitió a Brunetti asociar los hechos), recuerda una charla con amigos, donde Wellauer manifestó su deseo de morir cuando su carrera finalizara, prefiriendo la muerte a una vida sin su oficio. Lejos de pretender el suicidio de su esposo, solo pretendía infligirle el mismo dolor que ella experimentó ante la

violación de su hija, y de ahí su plan. Helmutt, por su parte, planificó su final, y tras descubrir la traición, se despidió de forma histriónica, esperando al concierto de una de sus óperas favoritas, *La Traviata*, y despidiéndose con “*Finire così, finire così*” (“Acabar así, acabar así”), una cita extraída de una ópera de Puccini, dramaturgo italiano, en lugar de referir a sus admirados Mozart o Wagner. Incriminar a su propia mujer, una venganza muy operística.

Y sin embargo, la ejecución de su plan atendió a su propósito, inculcando a Elisabeth de su muerte, pese a ser un suicidio. Re caería sobre ella toda la culpa, y dado las amistades de Wellauer, la condena no podría ser más cruel. Aunque ella quisiera desmentir las acusaciones, no podría sin el testimonio de su hija para corroborar su versión, y esto sería imposible dada la tensión de hacer confesar a una adolescente su propia violación, condenándola a vivir con aquella vergüenza y estigma de por vida. Sin embargo, no contaba con la propia moral del comisario, también padre, quien empatiza con Elisabeth y no con el director, menos tras haber asistido al testimonio de Santina y otros tantos, manifiesto de la verdadera cara de Helmutt. Por ello, Brunetti insiste en aclarar ciertos puntos, como la charla donde Wellauer reconocía acabar con su vida al final de su carrera, o lo que fingía inyectar Elisabeth a su esposo, todo para ensayar su versión de los hechos, su testimonio en caso de ser acusada.

A diferencia de la solución ejemplar, no la entrega a la justicia, y tampoco se rinde al estilo *hard boiled*, pues en su lugar se implica con la verdadera víctima, a su juicio, del caso. Tergiversa la verdad para salvaguardar la integridad y honra de Elisabeth y su hija, enmascarando la verdadera historia mediante una controlada manipulación de los hechos. Ha sido testigo de la leyenda negra de Helmutt Wellauer, quien prefirió el suicidio a la verdad, y antes que permitirle este último capricho, aplica su propia justicia. En la novela negra tradicional, las figuras como Wellauer evadían la ley dada su posición, y aquí la muerte le libra de sus delitos, pero en lugar de asumir la situación, Brunetti sentencia el caso. Sabe que, pese a los testimonios compilados, no podrá acusar a Helmutt, pero no permite que este siga destruyendo familias, y por ello altera la verdad, en salvaguarda no de la sociedad (su deber de comisario), sino de las verdaderas víctimas. La ley no pudo enjuiciar a Wellauer, hecho manifiesto al igual que la corruptela física en Venecia, pero la integridad del comisario se muestra impoluta, y su sentido del honor evoca un final diferente a las bases del género.

2.2.4. Conclusiones

La principal acusación dirigida hacia Donna Leon trata sobre la legitimidad de su obra en relación a la vertiente mediterránea, pues debido a sus orígenes foráneos, podría considerarse ajena a los modos propios de la sociedad sur-europea, sin haber sido criada y educada en la región. Dicha crítica se argumentaría en una falta de rigor en su obra, la cual reflejaría los modos mediterráneos desde la superficie, sin verdadera interiorización de lo representativo en la sociedad presentada, sus elementos

definitorios. No obstante, puede desmentirse la falacia mediante tres argumentos esenciales: el mundo editorial, su relación con los Estados Unidos, y por supuesto, lo característico en su obra. El primero de los argumentos presenta su inclusión en las colecciones de novela negra mediterránea, logrando su aceptación en el medio gracias a las estrategias editoriales, así como la asistencia de la escritora a eventos relacionados al género.

Su distanciamiento hacia la cultura norteamericana, el segundo factor, se enlaza a los dos argumentos, pues los intereses editoriales pueden tergiversar el compromiso hacia la patria en su relación con la escritura, ajena la decisión a la autoría en pos del beneficio en la industria literaria. Por ejemplo, tendríamos el caso de Fred Vargas, se apreciaba su inclusión en la vertiente mediterránea pese a proceder de la capital francesa y, por tanto, sin ninguna vínculo hacia la costa, pudiendo aplicar en ella la misma criba que a Leon. Sin embargo, y en relación a su estilo, tendríamos la importancia de sus viajes por el mundo, ventana de acceso a diferentes culturas e ideologías. Quizás, por dicha formación, ha desarrollado una conciencia crítica hacia el pensamiento estadounidense, cuya ideología y proceder cuestionó en múltiples ocasiones. Además, los orígenes no condicionan la escritura, pues las influencias no atienden a las fronteras, como demostró el género *hard boiled* americano cuando llegó a Europa, publicándose varias novelas compuestas por autores no-estadounidenses, a imitación de lo característico en dicha literatura.

Esta primera novela permite, entonces, indagar en los rasgos presentes en Donna Leon y concretar la variante a la que su estilo es afín. Para empezar, su trama guarda relación con la novela detectivesca americana, donde se inició la fórmula de presentarnos unos ambientes elitistas solo para revelar los crímenes ocultos tras el lujo, pues en su faceta reivindicativa, dicha literatura pretendía airear los problemas de su sociedad. Por ello, la presencia de Hollywood en los *hard boiled* cumplía los mismos propósitos que la Venecia de Leon, sustituyendo el incipiente mundo del cine (pues en los años 20-30 la industria apenas tenía treinta años) con la afianzada ópera italiana. Por destacar un cambio, Leon altera la perspectiva, y en vez de servir la localización como un ejemplo práctico de los problemas nacionales, proyecta los dramas personales y su repercusión en el ambiente reflejado. Y esto provoca diferencias sustanciales, pues si bien el modelo norte-americano desarrolla los problemas en su contexto, en la novela se construyen desde dos perspectivas: una general sobre la opinión pública, y otra de índole más personal, o lo que los mismo, diferencia entre la esfera profesional y la individual.

Partimos de una trama criminal, el asesinato de un famoso director de orquesta, y su muerte sirve de excusa para hablar sobre los problemas existentes en el mundo de la ópera y su relación a la sociedad reflejada. En este caso, la deificación del finado y los privilegios de su oficio, así como el encubrimiento de sus fallas por mantener las apariencias, mostrando una sociedad más preocupada en la fachada de sus estrellas que en tratar sus verdaderos problemas. Y por ello, se deriva esta problemática a los males presentes en la sociedad, hábito en la novela negra contemporánea, dirigiendo el comentario hacia las

continuas obras de aquellos edificios castigados por el clima, en un panorama decadente y ruinoso, que no evita el recuerdo de mejores tiempos pasados. Se alternan diferentes espacios donde pueden apreciarse el verdadero problema de la ciudad, la importancia concedida a lo superficial, a costa de ignorar la situación que padecen. Además, en este contexto incluyen diversas opiniones, sin depender por exclusiva en el juicio del protagonista, conformando una voz coral a través de la cual se divisan las preocupaciones generalizadas desde varias perspectivas.

Brunetti aporta su peculiar punto de vista sobre la situación veneciana, pero su discurso no se instituye como una respuesta absoluta hacia la cuestión, y se trata de forma banal, una mera opinión la cual el lector es libre de compartir. En el clímax de la novela se le vio tomar una decisión personal, donde decide proteger a la viuda del muerto y su hija, superponiendo su concepción del honor sobre la ley, y por ello, actúa con su interpretación de la justicia, de un modo impensable para las novelas más clásicas, donde solo existe una lectura única para la ley. Brunetti ha sido descrito como alguien perfecto o idealizado, en sintonía con los personajes de la novela enigma, y ciertamente, guarda gran respeto hacia sus tópicos, pero su actitud rompe con el idealismo propio de aquella época. La ambientación exótica y elitista, el trato hacia el finado desprovisto de violencia alguna, y el protagonista dibujado como alguien brillante, superior al resto de agentes, recuerdan ese tono tradicional, pero la novela no se limita a copiar la literatura pasada.

Debido a la prensa, se ha promocionado una idea sesgada de la presente saga, pues en los medios solo contemplan los aspectos más simpáticos y amables patentes en el ciclo detectivesco, ignorando la realidad presente en la novela. Adscrita al blanco-criminal, una estética no tan prominente en nuestra época, los rasgos más característicos en dicha estética resaltan sobre los demás, lo cual está lejos de justificar la omisión del resto en los medios. Brunetti es muy consciente de los problemas latentes en Venecia, y los proyecta con una carga crítica inexistente en la literatura blanca, pues la única manifestación de queja nace del asesinato, y la perturbación del orden social que supone. En cambio, la novela retrata la situación de Venecia, con sus fachadas derruidas, sus calles semi-inundadas, la sempiterna niebla helada son propias del fiel dibujo de la ciudad, pero no todos sus problemas atienden a su geografía y urbanismo, también se presentan las fallas de sus habitantes, con unos estamentos claramente favorecidos, problemas de discriminación y marginalidad, e incluso, la defensa de individuos que agravan la situación: Wellauer como un criminal amparado y Patta, superior de Brunetti, negado para la investigación. Sendos personajes manifiestan la incapacidad de autocrítica por parte de la sociedad, quienes no pueden denunciar sus comportamientos, una verdadera lacra para la ciudad.

Siguiendo el modelo clásico, donde el interés recae en el orden social, la culpa recae sobre quien constituye una amenaza al sistema, y en este caso, tenemos a un pederasta y a un beneficiario del nepotismo, indemnes ante sus conductas (si bien Wellauer fue, hasta cierto punto, intoxicado). El propio comisario no puede cumplir la función clásica, pues no puede denunciar a su superior, pese a la notable inutilidad, ni

mucho menos llevar al director de orquesta ante la ley, pues él mismo acabó con su vida. Las consideradas clases privilegiadas, aquí representadas con la nobleza y la ópera, se encuentran salvaguardadas mediante un régimen especial, pues la sociedad ha impuesto una normativa que los favorece frente a la justicia y el orden, como se demuestra en las relaciones del suegro de Brunetti y sus allegados, quienes pueden cometer abusos, desfalcos y estafas, quedando impunes dada su posición (y motivo por el cual este rechazó el trabajo ofrecido por el conde). La corrupción denunciada en tradiciones anteriores se muestra aquí indemne, como una situación ya aceptada por los venecianos, y pese al supuesto “tono blanco” de la novela se trata de un drama contemporáneo y de gran magnitud, pero no es el único problema.

Asistimos a un desfile de vidas arruinadas, principalmente por los actos de la víctima, si bien estos se veían disimulados gracias a su posición de poder. Fue asesino indirecto de varias mujeres, responsable de un suicidio en su primer matrimonio, pues su esposa no pudo soportar descubrir la violación de su hija, así como la muerte en la familia Santina, por complicaciones del aborto practicado en la menor de las hermanas, y cuando la mayor quiso denunciar los crímenes de Wellauer, este puso fin a su carrera y la relegó a una pequeña casa, apartada y marginal, donde nadie pudiera oír su historia. Casos del pasado, podría pensarse, si no fuera porque siguen vigentes, tanto en las familias que dejaron atrás, como en las acusaciones del director alemán contra todo aquel quien, a su juicio, mantiene conductas improcedentes en la sociedad. Mediante una actitud plenamente hipócrita, convirtió sus actitudes homofóbicas en una cruzada contra la falta de moral latente en el mundo de la ópera, a su juicio, una forma de vivir sentenciosa e ilegal.

Para él, esos comportamientos justificaban el declive de la sociedad, y no dudaba en manifestar su airamiento a través de los diferentes foros en los que se movía. De su conducta se originaron diferentes peleas, discusiones y hasta despidos, justificados simplemente por su odio particular y posición dentro de la industria. Aunque se parte de la imagen idealizada promovida gracias a la ópera, no tardan en exponer los problemas mantenidos con los diferentes miembros de la compañía, y la principal víctima del problema es Flavia, la famosa Petrelli. Los rencores apuntan a una posible implicación en su muerte, pero toda la situación constituye un “arenque rojo”, una serie de pistas falsas para distraer al lector del verdadero asunto. En este caso, toda la cuestión homófoba perfila una situación real en la sociedad italiana, e incluso presente en el resto de sociedades, más con la nueva oleada de movimientos pro-fascistas, quienes atacan a los grupos LGTB al suponer una variación del modelo tradicional de familia que ellos defienden. Desde los tiempos del gobierno fascista de Mussolini, se confeccionó una férrea normativa para proteger la institución de la familia, entendida como el pilar básico de la sociedad, y cualquier variación del modelo heteroparental se entiende como una amenaza.

Al igual que con Wellauer, el tema de la familia cobra relevancia en el caso de Flavia, siendo ambos secretos guardados minuciosamente, muy diferentes a la imagen pública que mantienen. No obstante, el idilio

lésbico mantenido por la soprano se presenta como una amenaza para su *statu quo* personal, pues el director pretendía acabar con su familia y carrera, forzando el divorcio con su marido, quien mantendría la custodia de sus hijos, y luego presionando a sus contactos para poner fin a su carrera, tal como hizo con Santina. En cambio, nadie se atrevió a un enfrentamiento contra el director, ni mucho menos aprovechar sus secretos para acabar con él. Gracias a su posición enmascaró cualquier riesgo hacia su persona, y debido al poder ostentado disfrutaba de imponerse sobre los demás, pues a ojos de la sociedad, su juicio era ley. La única diferencia con respecto a Flavia es el género, pues ambos están casados, disponen de carreras prestigiosas y guardan un secreto en relación a su vida íntima. Por supuesto, y en la misma ideología fascista, la figura del hombre se sitúa por encima de la mujer, explicando así cómo ha conseguido acabar con Santina y suponer una amenaza para Flavia.

El pensamiento propio del fascismo quedó arraigado en el pensamiento nacional, e incluso a día de hoy mantienen diferentes partidos dentro del sistema político italiano, pues con el paso del tiempo han cambiado sus nombres, pero con su ideología inmutable. De hecho, el gobierno donde se implicó Silvio Berlusconi fue posible gracias a la alianza de diferentes facciones neo-fascistas, y por ello, el pensamiento patente en la obra respeta con fidelidad el problema actual de Italia. Una corriente de pensamiento clasista, machista, nacionalista y totalitaria, justifica la posición de poder por la cual Wellauer disfrutaba de los privilegios expuestos. Su ascendencia alemana y vinculación con el nazismo solo refuerzan la simpatía hacia los venecianos, por la similitud en sus conductas, afianzada en las décadas donde ha proliferado la ideología expuesta. De nuevo, todo esto es una subtrama, un asunto que, de ser omitido, no enturbiaría el desarrollo del caso, y pese a este carácter accesorio, refuerza la importancia del tema principal, pues repite en el presente de la novela la situación con Santina, y así demuestran el carácter viciado del director, incapaz de ver o aceptar sus fallas, aunque dirigiera fuertes críticas a la moralidad de otros.

La trama policíaca no requiere de este contexto, pues tampoco indaga profundamente en el pasado consecuente de la Segunda Guerra Mundial, ni presentarse como una novela histórica, ya que el grueso de las informaciones se produce mediante el diálogo. En este sentido, la obra es crítica hacia la sociedad que refleja, tendencia iniciada en el *neo-polar* y vigente hasta nuestros días (pues constituye el canon presente del género); pero también exalta los errores del pasado como prueba de la decadencia presente, algo propio del *hard boiled*, si bien la total falta de violencia sitúa el producto en la tradición blanco-criminal; los ambientes elitistas y la delicadeza general encaja en la novela enigma, un modelo opuesto a los tópicos generalizados en el *noir*. Dada la naturaleza heterogénea propia de la literatura, la presencia de las características definitorias en las diferentes variantes no es motivo de sorpresa, si bien dificulta el análisis de la novela al no poder etiquetarla correctamente en una simple vertiente. Indagando en el amplio espectro de la novela negra, y teniendo presente todos los elementos, ¿qué define a esta primera novela?

Prescindiendo de lo accesorio, se retrata una sociedad en total decadencia, con unos edificios corroídos a

juego con la escasa moral de sus habitantes, y todo por medio de una muerte concreta. Venecia solo hace eco de la tragedia ocurrida en la Fenice, ignorando aquellas descubiertas en las pesquisas del comisario. Pareciera que la esencia del caso es la fuerte crítica dirigida a la antañona perla del Adriático, en relación con el canon actual del género, una novela negra de corte más social, y pese a desarrollar ese aspecto, no es lo que define la presente novela. El tono proviene de la voz concedida al protagonista, pues Brunetti se contrapone al panorama manifiesto en su obra, aunque sea consciente de la atmósfera, la corrupción y el vicio patentes en su ciudad. Interioriza esos problemas, al igual que el resto de los venecianos, pero no condiciona su ánimo por dichas lacras, pues encuentra pequeñas alegrías por las cuales seguir adelante: la familia, la gastronomía, el hogar, la ópera, son elementos superpuestos al continuo pesar propio de una ciudad herida. Por medio de las escenas donde cobran importancia esos detalles, apreciamos un sentimiento de esperanza, en contraste con la sordidez manifiesta en sus descubrimientos.

Mediante el viaje del protagonista se estructuran diferentes focos desde los que visionar la realidad, pues la esfera profesional, la familiar y la íntima confluyen en su discurso y proceder. Pueden obviarse las diferentes capas del personaje y atender por exclusivo al asunto de la novela: el suicidio de un gran artista para vengarse de su esposa, provocando de su declive en venganza hacia sus delitos de pederastia, siendo la viuda indirectamente responsable de su fallecimiento. Según la fórmula tradicional, el culpable debería pagar por su crimen en retribución a la sociedad, la cual experimentaría un ejercicio catártico al ver cómo sus leyes protegen la seguridad ciudadana, pero no es así. Todas las capas del discurso justifican su decisión final, y por ello la omisión de estas perturba el razonamiento clave, más allá de los preceptos literarios. Para entender el clímax de la obra, necesitamos del contexto no del caso, sino del propio Brunetti, pues no se resume a un simple comisario cuyo propósito sea exclusivamente resolver el enigma.

Trasciende los deberes propios del comisario al momento en que la investigación adquiere una meta distinta a la ejemplar. Sus pesquisas apuntan más a conocer la verdadera historia de Wellauer que a la búsqueda del culpable, y esto se debe a la metodología del comisario. Otros investigadores popularizaron el diálogo como herramienta, pero Brunetti la enfoca desde otro ángulo. Le interesa conocer las habladurías sobre el personaje, los círculos por los que se movía, su comportamiento en vida, sus secretos, en definitiva, recrear la vida del finado para emitir un juicio sobre su muerte, saber si esta fue justa o no. Tras conocer toda la verdad sobre Wellauer, descubrió que el responsable de su muerte fue él mismo, y eso ya debería bastar para cerrar el caso. Según mantiene sus indagaciones, estas van cobrando matices más propios de la curiosidad que del trabajo policíaco, y por ello la presencia e importancia de los rumores. A esto se suman los episodios familiares, los cuales rompen el tono propio del suspense para justificar la empatía del personaje hacia la situación de la viuda. Es más, dicho rasgo se extiende a tramas secundarias como la de Flavia, por la cual también se interesa hasta satisfacer su curiosidad y, luego de entender toda la historia, emite una valoración según su criterio.

Por ello, las diferentes capas del personaje no pueden obviarse, pues en él tenemos a un investigador serio y competente, al estilo de la novela enigma, junto al carácter cínico y desencantado de la novela negra, junto a otras tradiciones tales como la blanco-criminal y el respeto hacia la muerte, o el *flâneur* y su gusto por la conversación, sin perder una esencia propia. La presencia de su familia, amistades y complicidades, junto a otros elementos tales como la gastronomía o la ópera, suman un ideario propio que define al comisario Brunetti. Habla sobre las penurias de Venecia, es consciente de sus problemas, pero eso no le impide de cenar con sus seres queridos, ver la ópera con su esposa, o entablar amistades durante su trabajo en la investigación de un crimen. Ese aspecto vitalista choca ante la concepción típica de novela negra, pero se suma otra peculiaridad: la decisión final.

Brunetti interpreta el caso, y emite su juicio, ponderando sobre la ley, en una flagrante extralimitación de su trabajo, y es que tras considerar toda la historia, determina inocente a la viuda de Wellauer, y para protegerla a ella y a su familia, oculta la verdad a la sociedad. El honor se superpone al deber, y todo justificado por su contexto: aparte de la Fenice, el planteamiento y resolución del caso no hubiera podido ser más veneciano. Los ambientes, los rasgos y las voces, todo orbita en la noción propia de la ciudad, e incluso el protagonista actúa según lo que se espera de él, más allá de su caracterización como policía. Finalmente, antes que comisario es padre, entiende la importancia de la familia, tanto en el caso de Elisabeth como en el de Flavia, y por ello la necesidad de imponer la honra a la ley, ejerciendo una justicia personal, alejada del canon, pero cercana al carácter mediterráneo.

3. Maurizio de Giovanni

Napolitano nacido en 1958, su actividad literaria comenzó de modo tardío, pues durante años se ha dedicado a la banca. No sería hasta el concurso de relatos “Tiro Rápido”, organizado por Porsche en el Gran Café Gambrinus de Nápoles, que su carrera como novelista despegó al ganar dicha competencia. Hasta entonces, su bagaje únicamente se resume en haber participado en un curso de escritura humorística, con la solera de cincuenta años a sus espaldas. A diferencia de Andrea Camilleri, autor consagrado con el que se le ha comparado, el éxito que han gozado ambos ya entrados en años difiere, puesto que el siciliano había trabajado en el mundo del teatro y la televisión, mientras que una carrera como banquero aleja a de Giovanni del mundo de las letras.

Dicho relato, con el título de *Los vivos y los muertos*, no disponía de un trasfondo literario que justificara el éxito de su relato, al que prosiguió su novelización con *Las lágrimas del payaso*, la que constituyó el inicio del ciclo del comisario Ricciardi, protagonista que se ha ido perfilando en esta colección. Sus casos se ambientan en la Nápoles de los años 30, con todas las circunstancias que caracterizaron esa década, además de dotar al protagonista de un don inusual: el comisario puede ver los espíritus de los difuntos. Por tanto, se suma en esta saga el componente histórico y el sobrenatural, que confluyen en la fórmula de la

novela negra para, por medio de la resolución del crimen, narrarnos el drama personal de su peculiar protagonista.

Ambas elecciones provienen de unos intereses muy concretos, los cuales ha declarado en entrevistas y participando en eventos literarios (congresos, ferias, festivales, etcétera), lo que ha permitido conocer los motivos que caracterizan su obra, y al ser la fuente original resulta clave para comprender su estilo, más allá de la interpretación que las editoriales, la prensa o el público pueda hacer de sus novelas. En un artículo de su participación en el festival Barcelona Negra realizado por *El País* (GELI: 7/2/2012) se compilan varias declaraciones del novelista acerca de las decisiones que tuvo de tomar para componer la Nápoles que recorre Ricciardi, así como los casos que debe afrontar.

En primer lugar, el origen de su capacidad sobrenatural proviene no de una necesidad narrativa, ni tampoco para formular una novela que entremezcle ficción y realidad, como en el *rompol* de Fred Vargas. Tal escena parecería aproximar a Ricciardi con series en la línea de *Entre Fantasma*s (2005-2010) o *Medium* (2005-2011), pero no mantiene esa tónica sobrenatural, como veremos. Sobre su origen, dispone de una anécdota más que curiosa, y es que sin saber del tema sobre el que escribir, observó a una niña gitana que le observaba desde fuera del café, quien le hizo una mueca y se fue. Sorprendido por el gesto, comprobaba si de veras le estaba mirando a él, o a algún otro concursante, pero los demás estaban enfrascados en su escritura. Fue entonces cuando pensó en esa sensación, de notar algo que escapara a la comprensión de los demás, lo que evocó la idea de una novela negra (que presenta pistas que solo el detective logra encontrar), pero queriendo proporcionar un giro, recapacitó en lo peor que podría despertar ese sentimiento, y en la misma tónica *noir*, y si lo que veía el investigador era el muerto repitiendo sus últimas palabras en vida. Más que una conversación, es un mero vistazo.

Por tanto, no se produce esa interacción tan “vívida” con el finado, pues no existe una conversación real, solo la macabra imagen de su espectro, evocando una y otra vez aquello que dijo en esos últimos momentos anteriores a su brutal asesinato. Según de Giovanni, y declaración que tituló el artículo citado antes, considera que en la novela negra hay muy poco respeto a los muertos, que aparecen brutalmente descritos, arrojados en posturas indecorosas o marcados, como por ejemplo, con un tatuaje. Aunque esto podría parecer que lo distancia de autores mediterráneos, debido al caso de la novela *Tatuaje* (1974) de Vázquez Montalbán. No obstante, ambas historias procuran empatizar con la víctima, ahondar en su historia para comprender, desde varias perspectivas, su desenlace, especialmente por la parte emocional, qué sentimientos desembocaron en su muerte. Por otra parte, la descripción que proporciona pareciera referir a las novelas que ignoran el trasfondo de la víctima, que la contemplan como una cifra, sin que tenga mayor relevancia en el caso. Ejemplos de este trato serían el *hard boiled* o el *nordic noir*, que atienden más al impacto en la sociedad que en la víctima en sí. A continuación, la cita literal donde expresa esta ausencia:

“En la novela negra actual falta respeto para los muertos: siempre están en el suelo con cartas de póker y objetos extraños, desnudos y tatuados horriblemente...es un signo de los tiempos, sí, donde ningún valor ni nada vale nada ya y menos tras morir pero la muerte debe ser más respetada porque es una herida social que cambia la vida de todo el mundo a su alrededor [...]” (GELI: 7/2/2012, *El País*)

El respeto hacia la muerte, por aquellos que ya no están, reduce la violencia al mínimo, lo que provoca que sus novelas carezcan de los tiroteos o palizas propios de la novela policíaca de tipos duros. En cambio, ha sido llamada “novela blanca” en contraposición al negro típico en estas obras, y esa etiqueta promueve esta ideología, pues no todas presentan una vorágine de asesinatos hasta que se resuelve el caso. De hecho, los llamados “cadáveres exquisitos” de la novela enigma, muertos impolutos, siguen apareciendo tanto en novelas como series televisivas. Pero es importante recalcar, que en su obra sí hay sangre, hecho constatado en la novela de la muestra y, de modo más gráfico, de su adaptación al cómic en 2018, en cuya portada puede verse el espectro de la víctima con la garganta abierta. No es que se prescindiera por entero a la violencia, pues el asesinato que derive en el caso la necesita, y en su lugar aboga más por el respeto al tratar la figura de la víctima.

Dichos casos, desprovistos de una exacerbada violencia, se ambientan en la Nápoles de los años 30, una época peculiar, dado que la ciudad aún no apoyaba el movimiento fascista, pese a que en otras partes de Italia ya se afianzaban los valores de la ideología. Se podría pensar que, de igual modo a la novela negra norteamericana o con el *neo-polar* francés, la dimensión política constituiría un importante pilar en el desarrollo de sus obras, pues en esos casos se reflejaba la crisis de la posguerra norteamericana o las revueltas sociales contra el gobierno en Francia, momentos que condicionaban el estado de las cosas en la vida cotidiana, lo que suponía una constante en el desarrollo de la novela, tanto desde la perspectiva del investigador como en el desarrollo del caso. A partir de esas ambientaciones, derivaba el crimen como producto de las problemáticas que arrastraba la sociedad.

Se dice, que de Giovanni carece del tono político que sí se presenta en Camilleri o Vázquez Montalbán, debido a que en la saga de Ricciardi no se comenta acerca del fascismo, ni del incipiente régimen dictatorial de Mussolini. Al contrario, como se ha dicho antes, la situación aún se anda gestando, sin que haya llegado a ninguna clase de alzamiento, lo que parecería indicar, una vez más, que se distancia del modelo mediterráneo, pero una vez se profundiza en los aspectos de la ambientación se manifiestan más similitudes que diferencias. Para empezar, todos ellos dotan a la obra de un marco completo, donde el lector puede localizar la trama en un espacio y un tiempo: Camilleri realiza una crónica de su tiempo, Vázquez Montalbán expone la transición entre dictadura y democracia, y de Giovanni, como ya se ha dicho, la sociedad napolitana de los años treinta, lo que nos deja tres perspectivas que difieren entre sí, ya sea en

la cronología o la localización. Considerando estas diferentes premisas, ¿qué pueden tener en común sus estilos?

Los tres ahondan en las condiciones acontecidas en el marco escogido, pero sin que los sucesos históricos constituyan el foco de la trama. No se prescinde de ellos, pues hay constancia en sus referencias, sabemos qué piensan los personajes sobre el mundo en el que viven, mas no estamos frente a una novela histórica o social, esos no son los temas protagónicos. En su lugar tenemos el caso y las circunstancias que lo rodean, no con respecto al marco, sino por los sentimientos que evocan en el protagonista y su sociedad. Por medio del caso se exponen los males endémicos de su civilización, y se justifican los juicios del investigador: Ricciardi decide ignorar el drama fascista por su condición sobrenatural, Montalbano obedece órdenes a sabiendas de no poder cambiar la situación política, y Carvalho manifiesta su desilusión ante el nuevo orden social. Ninguno de los tres reivindica un pensamiento político, o tratan de exponer un exhaustivo análisis del tiempo que reflejan, en su lugar, ahondan en las emociones, y sí, obviamente la situación social y el marco condiciona el sentimiento de los personajes, pero al contrastar las obras se aprecian fuertemente las diferencias.

de Giovanni aclaró que él quería adoptar un enfoque realista con respecto a la historia de Nápoles, y por ello, la cuestión del régimen se trata muy por encima, por lo ya mencionado de que no fue hasta 1935 cuando el movimiento ganó fuerza. Por ello, es un tema que aparece en el ciclo de Ricciardi, y de hecho, la víctima de su primera novela tiene vínculos con Mussolini, pero no condiciona el tono de la novela. Hay personajes con un fuerte ideario político, con opinión, y aunque se presente no supone el grueso de la trama. En el *hard boiled*, los dramas de época condicionaban el tono de los personajes, aquí en cambio, se prefiere que el asesinato sea el hecho que afecte a los diferentes personajes, despertando su opinión sobre el estado de las cosas. A partir de este cambio de paradigma, podemos distanciar la obra del italiano con la tónica actual de la novela negra de temática social, y en su lugar aproximarle, al menos inicialmente, con la sensibilidad predominante en el mediterráneo.

En definitiva, Maurizio de Giovanni es un autor de ideas muy claras, que ha sabido aprovechar cada aspecto de la novela negra para componer su historia, una que recoge las bases del género negro, con el retrato de una sociedad, todo desde la perspectiva de un personaje que tiene mucho de romántico, hasta ese vínculo con lo sobrenatural. Aunque todos esos elementos ya se han introducido en otras novelas y géneros, su resultado establece un producto inusual, pues de su conjunción destaca, además de la curiosa selección, el peculiar trato que se proporciona a la víctima, caracterizado por el respeto y la sensibilidad. Aunque se ha tratado desligar de lo mediterráneo abogando por lo sobrenatural o el comentario político, pero como se ha expuesto, estas decisiones surgen de unos intereses muy concretos que, en lugar de separarlo de dicha tradición, lo aproxima, puesto que es dentro de aquella línea donde se ahonda en los vínculos emocionales, especialmente, con respecto a la víctima.

Dicho espíritu y predisposición ha trascendido su saga original, y tras finalizar el ciclo del comisario Ricciardi inició el del inspector Lojacomo, un siciliano cuarentón destinado en una comisaría napolitana marginal, donde la metodología de corte tradicional resulta improductiva, pues no atiende a las necesidades de la población. Al igual que pasaba con Ricciardi, se dota al protagonista de una peculiar visión sobre el estado tanto de la sociedad como de sus gentes, en qué afecta la decadencia al comportamiento de una pequeña localidad. Su forma de contemplar la situación respecto al crimen da título a la primera novela del ciclo, *El método del cocodrilo* (2012), e insiste en diferenciar la metodología del inspector respecto a lo habituado por el género. Debido al tono socarrón de la saga, dada la necesidad de reforzar su peculiar trato del género, la presencia de actitudes socarronas y malsonantes ha reafirmado su carácter, y por ello se ha conocido a esta saga por el título de su segunda novela, *Los bastardos de Pizzofalcone* (2013). Carece del acerbo sobrenatural patente en Ricciardi, pero mantiene el interés por el componente humano y la localización, en este caso, centrándose en la marginalidad de las pequeñas poblaciones alejadas del núcleo urbano, cuyo pensamiento y dinámicas difieren de las normas ya asentadas, y por tanto, requieren de una fórmula distinta para su desarrollo en el género negro.

3.1. El profano

Lo cierto es que, por todo lo enumerado anteriormente, podemos estimar, por la premisa de la que parte el caso de Ricciardi, la sinopsis donde se revela su don, e incluso la portada del cómic que refleja su historia, que se nos presenta un inhóspito que no logra encajar en las etiquetas ya existentes del género. Debido a su don, podría parecer que sigue el arquetipo sobrenatural, pero la información que obtiene de los fantasmas es mínima; la referencia a la escena del crimen y las pistas lo asemeja al *whodunit*, pero el comisario carece de testigos o de algún método científico; la colaboración con los agentes del cuerpo (especialmente el sargento Raffaele Maione y el forense Bruno Modò) lo aproxima al procedural, pero también se dan las limitaciones técnicas de la época; la ambientación lúgubre y oscura, entre los fantasmas y el fascismo, apunta al *noir*, pues es la misma década, aunque no haya ninguna muestra considerable de violencia.

Entonces, ¿qué categoría literaria sería la adecuada para el comisario Ricciardi? Indudablemente, se trata de una novela negra, la presencia y desarrollo del crimen dejan eso en claro, pero los tintes sobrenaturales, históricos y sociales ahondan en una nueva perspectiva del género, y si bien no es innovadora en cuanto a sus elementos, la fórmula que presenta sí es llamativa en su conjunto. Maurizio de Giovanni es lo que Soler definía como “heterodoxo”, término que explica en el segundo capítulo de su *Anatomía del crimen* (2011), y que podemos resumir como aquellos escritores que promueven una nueva visión hacia el género, mientras que aquellos que mantienen el modelo pertinente, respetando la fórmula. Hasta cierto punto, el comisario Ricciardi mantiene el esquema de la novela negra, con el añadido de lo sobrenatural, o al menos, así es en una primera apreciación, pues al indagar en lo que presenta, podemos encontrar más elementos que

justifiquen esa heterodoxia.

Ya que hablamos de su primera incursión en el género, más preciso que una heterodoxia sería hablar de su carácter profano, etiqueta más precisa debido a su inexperiencia como escritor, al menos en lo que respecta al comienzo de la saga de Ricciardi. Además, dicho término también apunta a la querrela que supuso violentar el canon del género, en cuanto a su vertiente más tradicional, pues en las reglas que se estableció para el *fair play* ya se aclaraba que lo sobrenatural y mágico quedaba prohibido, por lo que su idea puede tildarse de “profana” con respecto al modelo establecido. Por estas razones, que se suman al concepto de heterodoxo defendido por Soler, el apartado se ha nombrado como “el profano”, a modo de juego de palabras al mismo tiempo que se profundiza en las razones que, expuestas en esta sección, permitirán aclarar el estilo del presente autor.

Él mismo ha declarado su interés por el género negro, pues a través de él puede relatar historias de carácter realista, permitiendo exponer los hechos sin adentrarse en la crónica periodística o el discurso socio-político, por ejemplo. Según sus propias palabras, expone su juicio: "Creo que hoy se pueden contar historias a través de las policíacas más pegadas a la realidad, te puedes permitir describir los ambientes de forma más cercana de determinados que quizá en otro tipo de literatura. Por lo menos a mí me resultaría más complicado" (INTXAUSTI: 22/11/2011, *El País*). La libertad que ha adquirido el género negro se debe a su carácter híbrido, disponible desde su origen, que le ha permitido plasmar elementos de otras literaturas.

Que se priven de eventos y referencias históricas no significa que prescindan de la fidelidad, por ejemplo. Ya hemos dicho que el tema del fascismo aparece, pero sin que fagocite los intereses de la trama que se plantea. Giovanni ha declarado que “La novela negra es, hoy por hoy, la única novela realmente social, la única que puede reflejar las cosas como son” (MORÁN: 9/2/2012, *ABC*), en referencia a que manifiesta tanto la herida como el trauma que deriva de ello, es decir, los problemas de la sociedad, como el crimen o la corrupción, y la opinión que despierta en la ciudadanía, la voz no de un único sujeto, sino del conjunto. Por ello, el tema político queda desdibujado, a propósito, pues según el autor la gente no se interesa en dichas cuestiones, las delegan a los dignatarios, y en su lugar prefieren afrontar los problemas cotidianos, como el hambre o el amor (idea presentada en MORÁN: 9/2/2012, *ABC*), concepto que aplica con Ricciardi, quien justifica todos los crímenes por medio de esos dos grandes impulsos: la necesidad y el sentimiento.

La importancia del componente emocional se destaca por encima de otros intereses, puesto que lo que se destaca es la mentalidad sufrida y deprimente del personaje, al punto de que la publicación original, así como la adaptación al cómic reciben el subtítulo de *El sentido del dolor*. Parte de esa mentalidad es la del propio autor, de quien ya se ha mencionado el ejercicio que hace sobre el respeto por la víctima, que ha llevado a considerar su obra como novela blanco-criminal. “Se utiliza la muerte como si fuese un simple enigma cuando en realidad es una herida social irreparable. Estoy convencido de que tenemos un gran

defecto de compasión; no tenemos una conciencia de género humano como pueblo” (MORÁN: 9/2/2012, ABC), es lo que ha llegado a declarar, y contrasta con ese tópico del género donde la víctima queda reducida a una cifra, sin que su historia o vida importen para el caso, solo para justificar la violencia social que acabó con ella.

A de Giovanni no le importa esa clase de comentario, hecho patente en caracterizar a Ricciardi como un hombre de pocas palabras, quien no expone juicios sobre la sociedad en la que vive, lo que se aleja del comentario crítico al que acostumbran los protagonistas de la novela negra. En su lugar, tenemos un personaje contemplativo, reservado y taciturno, cuyo silencio poco tiene que ver con el pasado traumático o la impotencia del *hard boiled*, y en su lugar, dicho carácter bebe de una fuente anterior: la novela de terror gótico. Edgar Allan Poe ya hizo uso de dicha literatura, pues aprovecha el suspense y el horror para relatar su historia, que como ya sabemos, originó la novela negra, y a través de esa misma herencia, de Giovanni reinterpreta alguno de sus elementos para componer su historia.

La presencia de los fantasmas evoca a la fórmula gótica, donde la duda y la incertidumbre despertaba la ansiedad del lector, incapaz de reconocer si lo que pasaba era obra de algún personaje o de alguna presencia sobrenatural. Con Ricciardi sabemos que el origen del problema se debe a las acciones humanas, y de esto contemplamos el residuo, el espectro, como elemento mágico. No se juega con la duda, en su lugar, la fórmula de la novela negra, a partir del crimen, sirve para justificar lo fantástico, el fantasma de la víctima, que transmite un eco de su muerte para comunicarse, de forma muy limitada, con el protagonista. Se juega con la contemplación del espectro, al igual que en la novela gótica, pero no evoca terror alguno en Ricciardi, pues ha tenido que lidiar con ese panorama desde su infancia. Contrasta la crudeza de esos fantasmas, quienes conservan las heridas que pusieron fin a sus vidas, con la reacción del comisario, impasible ante el fenómeno.

No es el único rasgo que caracteriza a Ricciardi, ni tampoco la única literatura que influye en su carácter. Su modo de ser contemplativo, de parca expresividad pero fuertes emociones, evoca a la literatura de corte romántico, hecho patente en la relación platónica que mantiene con su vecina, dama que observa desde la penumbra de su habitación, mientras ella borda tranquilamente. Constituye una imagen idílica, opuesta al horror de los espectros, y es lo que permite a Ricciardi disfrutar de unos momentos de introspección. En un artículo en el blog *Gastronomía negra y criminal* (CLAVÉ: 31/1/2013) se profundiza, entre otras cosas, en los amoríos de Ricciardi, y aunque no es un Pepe Carvalho, su forma de afrontar estas emociones también ocupan un rol trascendente en la obra. Al igual que el respeto hacia la víctima, lo que predomina aquí es el sentimiento, no el hecho, lo que distancia su visión del género de aquella vertiente centrada en la verdad empírica, donde la resolución del caso es lo más importante.

Novela blanco-criminal por la ausencia de rudeza, con ese deje romántico manifiesto en el rico mundo interior del protagonista, y con tintes paranormales, es lo que caracteriza la saga de Ricciardi. El enfoque que ha dado su autor ha permitido recuperar narrativas del pasado, a las que ha dado una nueva lectura, gracias al molde aportado por la novela negra. Así, se nos presenta una Nápoles realista, que respeta el rigor histórico y, más importante, manifiesta el espíritu de sus gentes, pues la pasión es la constante en la saga. La del propio Ricciardi, la de sus compañeros, o incluso la de víctima y asesino, qué emociones mueven sus ánimos, es lo que se nos pretende comunicar. Indaga en la urbe y sus habitantes, con especial atención al sentimiento que manifiestan, como demuestran los títulos de la saga:.

Sobre estos, apuntamos los primeros cuatro casos de Ricciardi, que deben sus nombres a las cuatro estaciones, cada una evocando un tipo de emoción diferente. Inicia con el invierno, novela que sirve para presentar el carácter de su protagonista y su perenne depresión, en contraste con sus siguientes andanzas. Finalizada esta saga, de Giovanni inició otra tetralogía, esta vez recurriendo a fiestas de carácter popular o nacional, como la Navidad o San Genaro, fechas que permiten al novelista ahondar en el comportamiento de la gente en esos días, ya sea por las reuniones familiares, por las tradiciones implícitas, y otros motivos. De este modo, su prosa no se restringe únicamente al marco histórico, la cultura tiene cabida en la historia, manifiesta por el modo en que los napolitanos viven los mencionados festejos, propósito que encaja más con la literatura de viajes, la que aprovecha la localización para hacer manifiesto sobre la cultura y tradiciones del lugar.

En definitiva, Maurizio de Giovanni ha recuperado varios modos literarios insertados en tradiciones anteriores, elementos que ha recuperado y reinterpretado para que confluyan con el ideal de novela negra contemporánea. Igual no aboga por el comentario sociopolítico, tan vigente en nuestros días, pero en su lugar tenemos un personaje romántico, de pensamientos melancólicos y fuertes emociones, a los que se dedica más tiempo que a la investigación, con la temática espectral propia del estilo gótico, así como la importancia del marco propia de la novela de aventuras. El crimen mantiene su presencia, pues es lo que vertebra la novela, pero el resto de elementos confluyen con tanta fuerza, que los límites quedan desdibujados. La presencia de fantasmas ofrece una primera impresión, según la cual podría estimarse la producción como una de tantas, pero, al poco que se avance en la lectura, detectamos que el propósito de su autor no es la temática sobrenatural, ni la crónica histórica, ni tampoco el tema político. En su lugar, de Giovanni profundiza en el sentimiento, y el resto de incorporaciones buscan complementar ese interés, como veremos en el análisis de su primera novela.

3.2. *El invierno del comisario Ricciardi* (2007)

Publicada en 2007, le antecedió el año anterior su versión como relato, la cual se comentó al hablar de la carrera literaria del novelista, que le sirvió para ganar aquel concurso en el café Gambrinus y, más tarde, arrancar con la saga del comisario Ricciardi. Las novelas de este personaje gozan de una curiosa presentación, pues en ellas se da un título, que apunta de forma ambigua al género negro, para luego indicarnos de la colección a la que se adscribe, mentando una de las estaciones del año (al menos en la primera tetralogía) y el nombre del protagonista. El título original de esta primera obra es *Il senso del dolore. L'inverno del commissario Ricciardi*, que llegó a España prescindiendo de la primera parte, y quedó solo *El invierno del comisario Ricciardi*, mientras que en los cómics, en primer aparece la estación, en una fuente considerablemente más pequeña, para que el grueso del texto lo ocupe lo que vendría a ser el título: *El sentido del dolor* es lo primero que vemos al observar el primer número de esta adaptación.

A partir del título se aprecia ya la interpretación que han hecho las editoriales de la obra, bien resaltando lo que estimaron más importante, bien omitiendo lo que se consideró prescindible. El debate sobre lo superfluo en la obra inicia desde el título, y demuestra la valorización del producto por parte del sector dedicado a las ventas. ¿Consideran el valor literario, su vínculo con el canon y los modelos existentes? Ciertamente, no, pues estas decisiones parten de un estudio de mercado, donde se valora qué hará el producto más interesante para los lectores, del mismo modo que las promociones, portadas y demás estrategias de venta. En sí, tenemos que esta primera novela se publicita como un *noir* sobrenatural, con fantasmas, en la que se nos da a conocer un personaje que puede verlos, jugando con la ambigüedad de que no se dice que hable con ellos, pero de manera inconsciente, el lector es lo que evoca en su imaginario.

¿Y que se encuentra uno al iniciar la lectura? El primer capítulo comienza con “el niño muerto”, primer espectro de la novela, que pregunta a otros muchachos si puede jugar. Por supuesto, no perciben este eco, a diferencia de un observador callado, del que se destaca su ausencia de sombrero para luego presentarlo como Luigi Alfredo Ricciardi, comisario de la Real Jefatura de Policía de Nápoles, y el narrador indica su edad, treinta y un años, los mismos que lleva el siglo (1931), y en los últimos nueve ha proliferado el fascismo en Italia. Menciona el régimen, pero no profundiza en lo que supuso, pues al igual que los napolitanos de la época, se desentienden de la esfera política en pos de otros temas. Jugando con esa ignorancia, la narración prosigue con la biografía de Ricciardi, con objeto de indagar en esa capacidad extrasensorial que ocupa las primeras páginas. Hijo único del barón Ricciardi di Malomonte, fallecido prematuramente, dispone de una posición acomodada y unas rentas que le permitirían vivir de forma sosegada, pero la herencia materna es lo que ha evitado ese destino.

Descrita como una mujer prematuramente envejecida, cuyos rasgos más notorios fueron un cabello negro encanecido a temprana edad, y unos ojos verdes y brillantes, de aspecto febril, los mismos que posee el

comisario. Fallecida a los treinta y ocho años, Ricciardi recuerda la última vez que pudo verla, internada en un sanatorio pues siempre padeció de los nervios, y aunque cruzaba la adolescencia en aquel momento, sí podía intuir a qué se debían sus crisis. Siendo pequeño, una mañana de julio, jugaba en la finca familiar hasta que lo encontró, el cuerpo sin vida de un jornalero, a cuya vera se encontraba el espectro, que repetía las últimas palabras dichas en vida: “Por Dios, a tu mujer ni la he tocado” (DE GIOVANNI: 2007, I, p. 7). Más tarde, descubriría que tras esa escena se escondería una historia, la de otro trabajador, sumamente celoso, quien hace cinco meses mató a su propia mujer y a quien vio como su amante, para luego huir y dedicarse al asalto de caminos.

Pero esa no es la historia que nos interesa, sino la experiencia del joven Ricciardi, quien reveló lo que había visto, solo para que nadie le creyese, pues achacaban la descripción del fantasma a la imaginación del chico, e incluso su tata, Rosa, quien había servido a su madre y conocido las dolencias de esta, no pudo conocer la verdad tras esa supuesta “fantasía de niños”. Incomprendido, en esa temprana edad fue cuando tomó la determinación de ocultar su don, al que empezó a referir como “el Asunto”, e inicio el estudio sobre las características y límites de este. Fue cuando entendió que no podía conversar con los muertos, solo ver aquel eco de sus últimos instantes, quien repetía las últimas frases, y manifestaba las heridas del brutal trauma que puso fin a su vida, pues el Asunto solo permite ver las almas de quienes han sido asesinados de forma cruenta.

A medida que profundizaba en las peculiaridades de su condición, aumentaba su distanciamiento con el mundo de los vivos, pues, tras aquel episodio de su infancia, sabía de la incredulidad y desconfianza que despertaría revelar el Asunto. Deriva de ahí su férrea decisión de mantenerlo en secreto, pues en sus propias palabras nos declara que no podría hablar con nadie de aquellas visiones, que serían solo para él, “como una condena, como una maldición”, una serie de cicatrices en su alma (DE GIOVANNI: 2007, I, pp. 7-8). Su carácter meditativo, silente y solitario despierta la apatía de los demás, quienes no saben tratar con alguien de carácter tan distante. Esto se combina con el hecho de que, para evitar que su carga se vea compartida con terceros, ha prescindido de la interacción social, recluso en su hogar con la única compañía de su tata, lo que restringe su trato humano a su lugar de trabajo, y por estricta obligación. Nadie ve bien trabajar con ese hombre distante, de pocas palabras, que contempla atormentado al vacío, sin que sepan qué es lo que verdaderamente observa.

Con la carga del Asunto a sus espaldas, y pese a la desconfianza de sus compañeros, Ricciardi dedica su vida al oficio de comisario, y de la constancia de su trabajo, a un nivel casi enfermizo, logra varios reconocimientos, que aterran a sus superiores por la situación política. Los méritos le permitirían ocupar un puesto de mayor rango, a la vez que obtenía el beneplácito del régimen, quien apoyaba a los suyos para que medrasen en sus respectivos campos, y así obtener el control de la cúpula directiva. Alguien sin postura política, como Ricciardi, se convertía en una peligrosa incógnita, pues si no defender el fascismo podía

considerarse un insurrecto. Por suerte, sus jefes comprobaron que a este solo le interesaba el trabajo, y se mantenía lejos de cualquier ideología política, lo que les permitía seguir ocupando una posición de poder sin riesgo a que Ricciardi les derrocaria.

Al igual que ocurría en el inicio de la obra, el tema político se encuentra presente, mas de un modo secundario, pues lo que ha predominado en estas primeras páginas ha sido la biografía del comisario hasta su presente, para justificar ante el lector su carácter y perspectiva vital. La novela mantendrá esta tónica a lo largo de sus páginas, pues el caso que se nos presenta conserva esa dualidad, la de enlazar el marco histórico-político con la visión personal de Ricciardi. En sí, la víctima no es otra que el famoso tenor Arnaldo Vezzi, artista de fama internacional y amistad personal del propio Benito Mussolini, lo que hace que en la investigación del crimen los superiores del comisario intercedan para que este sea consciente del panorama.

Sin embargo, y al igual que en las primeras páginas, el tema político queda relegado al fondo, y en el primer plano se nos expone la consideración de Ricciardi, quien busca los motivos que llevaron al brutal asesinato, las pasiones que desembocaron en aquel tenor vestido de payaso, con el cuello abierto en su camerino, desangrado hasta morir minutos antes de que interpretara el aria de *Pagliacci* frente al público. Como nos dice el propio de Giovanni, el tema fundamental del caso son las pasiones, y se aprovecha el marco (tanto histórico como social) para jugar con la teatralidad de la vida, con esas intenciones cuya veracidad no podemos discernir. Por ello, la trama se construye a partir del asesinato en la ópera, lugar donde se entremezcla la ficción y la realidad, del mismo modo que la ópera escogida, hecho que se comprobará en el análisis del acerbo cultural. Lo cierto es que, si bien no se prescinde del todo, el componente histórico presenta una función muy concreta, y no constituye el grueso de la narrativa, pues por decisión del autor, la trama pretende desarrollar la problemática de las pasiones:

“En esta novela de pasiones, tiene una especial importancia el mundo de la ópera, al que pertenecía el fallecido Vezzi. de Giovanni se sirve de este mundo para mostrar uno de los temas que más le atraen y del que bebe la novela, la muerte por amor: «Me interesaba mucho el contraste entre la pasión fingida y la pasión verdadera. En la ópera, igual que en el teatro o en el cine, se cuentan pasiones que son falsas. Pero detrás de esta representación hay personas que sienten pasiones que son verdaderas. Yo quería contar estas pasiones verdaderas que se sienten tras las representadas».” (BLANCO: 23/11/2011, ABC)

Es una historia que pretende indagar en el sentimiento, en la emoción que empuja al acto criminal, y aunque se podría pensar que hay un motivo político en la causa, lo que de Giovanni expone es una historia humana. Al igual que ocurre en la realidad, la insurgencia y la reivindicación son acciones que se dan en colectivos muy concretos, mientras que la gente de a pie se ve impulsada por dos necesidades o intereses

básicos: el amor y el hambre, las ideas clave de la que parte el método de Ricciardi, quien lejos de querer ahondar en el régimen fascista solo pretende descubrir el sentimiento tras aquel espectro, vestido de payaso, que sigue recitando su aria, en un eco constante que manifiesta, sin duda, el pesar, tanto de la víctima como del propio comisario.

3.2.1. El comisario Ricciardi

Delgado, con una estatura media, facciones finas y rectas, moreno y repeinado hacia atrás, sin poder gobernar algún mechón rebelde que permanece sobre su frente, son los detalles que se aportan sobre su físico, al comienzo del segundo capítulo. La novela decide exponer sus orígenes, junto a su peculiar don, que afecta incluso en esta prosopografía, pues de sus manos (pequeñas y femeninas) se nos dice que siempre están en movimiento, manifiesto en los numerosos tics que revelan su nerviosismo, producto de las horribles visiones que percibe en su día a día, y por ello la decisión de guarecerlas en sus bolsillos. Al conjunto le acompañan esos ojos intensamente verdes, de brillo febril, que transmiten severidad con una simple mirada, un espejo a su atormentada alma, a la condena que porta en su soledad.

Herencia de su madre, solo el lector sabe qué secreto ocultan sus ojos, y por ello la importancia del primer capítulo, en el que se nos explica el Asunto, cualidad que desde su manifestación ha determinado el rumbo de su vida, y no solo en aquella decisión inicial de ocultar su condición a los demás, sino que también fue lo que motivó su carrera como agente de la ley. Pese a las rentas de las que pudo vivir, Ricciardi se formó en derecho, especializado en penal (que sería el tema de su tesis), para luego ingresar en el cuerpo de policía, trabajo en el que dedicó cuerpo y, sobre todo, alma, pues por su oficio interaccionaba, de forma activa, con las visiones del Asunto. No huía de aquel panorama, lo enfrentaba, trabajando más que nadie, sin tomar días libres, ni siquiera los domingos, y menos cuando había iniciado una investigación, momento en el que dedicaba todas sus fuerzas en resolver el caso, y en caso de que fuera a recibir una compensación monetaria por sus logros, renegaba de esta.

Por todo esto, pronto se ganó cierta fama, pues despertaba el temor, tanto de aquellos supersticiosos que no comprendían su ánimo, sus miradas y silencios, ni mucho menos su febril compromiso con el trabajo; como de aquellos que veían en él una amenaza al *statu quo*, un elemento disidente que pretende medrar para ostentar el poder, pues todos conocían el vínculo de los altos cargos de la policía con la esfera política. Debido a la falta de pruebas que sustentaran las sospechas de los primeros, y del evidente desinterés de Ricciardi por los logros y méritos para los segundos, no hay nada que promueva el rencor hacia el personaje. No obstante, las sospechas infundadas siguen vigentes, y de la desconfianza, en conjunto con el propio carácter del comisario, se genera la ausencia de contacto, en una rutina donde este trabaja sin descanso, para que la gloria y los premios acaben en otras manos. Se dedican páginas a tratar esta tónica de

trabajo, la cual puede resumirse por medio de la siguiente cita, en la que se manifiesta el temor que despierta el comportamiento de Ricciardi:

“Trabajaba hasta tarde, aislado de sus compañeros, que procuraban evitarlo. Sus superiores temían su valor, su extraordinaria capacidad para resolver casos complicados, su total dedicación al trabajo, factores que hacían pensar en una ambición desbocada, en un afán por destacar, escalar posiciones, quitarle el puesto a los demás. Sus subordinados no entendían su impenetrabilidad, sus silencios; nunca sonreía, nunca hacía comentarios superfluos [...]” (DE GIOVANNI: 2007, II, p. 9)

En esencia, su modo de trabajar solo genera desconfianza, pues ellos carecen de la información que nosotros, como lectores, disponemos para justificar el comportamiento de Ricciardi. Precisamente, es debido al Asunto por lo que el comisario trabaja de modo tan febril, pues en cada asesinato contempla aquel eco de muerte, el cual aporta una perspectiva diferente sobre el caso, al poder comprender las circunstancias que llevaron al fatal desenlace. Dado que nadie más accede a dicha fuente, para los demás Ricciardi se mueve por instinto e intuiciones, lo que justifica esa apatía de sus compañeros hacia su persona, con un par de excepciones. Una de ellas es el sargento Raffaele Maione, un agente ya en sus cincuenta, que al poco que se nos cita se destaca su carácter genuinamente familiar, pues lo sitúan con su familia, mujer y cinco hijos, a los que recuerda que deben dar gracias por dos cosas: que puedan comer y que él llegue a casa con vida.

Tras esta críptica sentencia se esconde el drama de la familia, pues el hijo mayor, Luca, policía como su padre, falleció en acto de servicio, hecho que sentenció el ánimo de la familia, quien tres años después siguen en duelo por la pérdida. Ricciardi, primero en la escena del crimen, tuvo la amabilidad de sacar a Maione de ahí, para que no contemplara el cuerpo, y tras unos minutos de investigación, se reunió con el sargento, quien deparó en la mirada del entonces agente, de un verde brillante, y a la que acompañó un curioso gesto: Ricciardi reveló las últimas palabras de Luca, dedicadas a su padre y a su madre, quienes ocuparon sus últimos pensamientos. Conmovido y extrañado, Maione dedicó sus fuerzas y recursos para encontrar al culpable, junto a ese extraño hombre, sin cuestionar sus palabras, sin hacer preguntas, y aunque el cansancio y la fatiga, producto de una ausencia de descanso y alimentación, relajaran el ritmo del sargento, Ricciardi no se rindió, no hasta que encontró al culpable, momento en el que Maione pudo vengar a su hijo, mientras que su compañero ponía fin al lamento del invisible espectro.

No le reveló el Asunto, ni hizo falta, pues desde aquel momento entre ambos se cimentó una relación de camaradería, que oscilaba entre lo profesional y lo personal, pues Maione ve en Ricciardi la sombra de su Luca. Siempre desde el respeto que rige la jerarquía, el sargento trata a su superior de forma cordial y servicial, ignorando las habladurías, envidias y celos que el resto del cuerpo dirige hacia Ricciardi. Mientras que la metodología y modos de Ricciardi despiertan el resquemor de sus compañeros, Maione

defiende las maneras en las que el comisario trabaja, en parte por los resultados que ha demostrado en casos anteriores, y también por lo sucedido con Luca. No es necesario que el comisario comparta su secreto, pues la fe ciega del sargento le sirve como pilar, siendo de los pocos agentes, si no el único, que no juzga las corazonadas de Ricciardi y, en su lugar, enfoca su trabajo en apoyar esa línea de investigación.

Dentro del rol que cumple el personaje del sargento, podemos diferenciar dos funciones, como justifica su implicación con respecto a la postura del comisario en lo que al caso refiere. En primer lugar, es quien transmite la voluntad de Ricciardi al resto de agentes, a quienes les transmite las órdenes al tiempo que se encarga de su cumplimiento, sin que la duda o queja de los subordinados constituya una traba para la investigación. Más apegado a la realidad, Maione sirve de “ancla” para transmitir la voluntad del comisario, y así se consigue que el Asunto no sea un impedimento para en lo que la cooperación supone, pues la desconfianza, surgida de la preocupación o el miedo, podría generar una ausencia de colaboradores, lo que dificultaría la investigación. Es el sargento quien acaba con las quejas infundadas, y exige unos resultados a estos agentes, por medio de una tónica de trabajo similar a la que él y el propio Ricciardi mantuvieron en el caso de Luca. Si bien no imponen llegar a la extenuación, sí que les piden unos mínimos, de modo que no se pierdan datos y pistas por incompetencias.

En segundo lugar, y como es típico en el género, Maione se establece como el compañero de Ricciardi, pero no del modo estandarizado. Por norma, este tipo de personaje debe cumplir una serie de tópicos, impuestos por la escuela del *fair play*, y regulado en las veinte reglas para la novela enigma que propuso S. S. Van Dine, que prosiguió en la conversión de Knox a diez. Se abogaba por un modelo de personaje que, sin ser excesivamente estúpido, careciera de la suficiente sagacidad para que el lector pudiera aventajarle en las deducciones, pero solo ligeramente, en parte para evitar que se viera como incompetente o inútil. El principal representante de este concepto lo encontramos en el dr. Watson, inseparable de Sherlock Holmes quien, pese a su formación como médico, no podía seguirle el ritmo en cuanto a lo que la interpretación de pistas se refería. Si los detectives estaban dotados de una sapiencia excelsa, cuyo seguimiento constituía una prueba para el lector, estos personajes constituyen un ritmo más simpático, como si permanecieran uno o dos pasos por detrás del investigador. Maione, pese a que se nos introduzca de este modo, no sigue dicho rol, en su lugar, desempeña otro tipo de función.

Todo el trabajo de campo y rutinario lo ejecuta Maione, con eficacia y diligencia, a diferencia de lo típico en estos acompañantes del investigador. Lo que se le encarga, y hasta las decisiones que toma por iniciativa, parten de la profesionalidad que se espera de un sargento de policía, por lo que funciones tales como el análisis de la escena, interrogatorios a posibles testigos, o imponer directrices al resto de agentes para que se coordinen sus esfuerzos. En esta primera novela, donde el asesinato ocurre en la ópera, Ricciardi afirma la importancia de interrogar a los diferentes trabajadores (actores, técnicos, vestuario, etcétera), y aunque él interacciona con los principales sospechosos, es Maione el que nos ahorra el trabajo de un listado con

pistas falsas, pues contrasta las pistas con los testimonios para descartar como culpables a secundarios de quienes no llegamos a saber nada, y el comisario, consciente de esta tónica de trabajo, confía en la información que proporciona: “Ricciardi sabía que Maione había comprobado a fondo la información antes de presentarse en su despacho. Y que podía fiarse de esos datos” (DE GIOVANNI: 2007, XIII, p. 50). Se aleja, por tanto, de esas comparsas accesorias que solo repiten o sobre-explican las pistas compiladas.

Ahorra al lector atender a detalles banales que, en esencia, no contribuirán al caso, y al mismo tiempo, se dispone de una tónica de trabajo realista, en comparación con otras novelas en las que todo el proceso deductivo recae en un único personaje. Lo que se podría entender como tareas secundarias se atribuyen al sargento, y este nos resume la información útil para que, junto con el comisario, podamos dedicar la lectura al ejercicio de pensar, de vincular las pistas con objeto de deducir la respuesta al caso planteado. De este modo se establece la atmósfera laboral de Ricciardi, en la que podríamos incluir a otros personajes como el forense Bruno Modo o el subjefe Angelo Garzo, personajes de los que se hablará en el apartado dedicado a la víctima, por constituir, respectivamente, parte del método científico y del marco político-social. En cambio, en esta sección hemos decidido ahondar enteramente en Ricciardi, y por ello la necesidad de tratar ese vínculo que mantiene con Maione, pues no solo es su más fiel compañero, entre ellos se da una relación casi familiar, al punto de que el sargento trata a Ricciardi como si fuera su Luca, eso sí, manteniendo el tono de respeto propio de la jerarquía policial.

Por suerte, el sargento no es el único contacto social del protagonista, pues otro personaje recurrente es su ya mencionada tata Rosa, mujer septuagenaria que ha cuidado desde su niñez de él, erigida como la figura materna de Luigi Alfredo tras la pérdida temprana de su madre. En el presente de la obra, ella mantiene su oficio, por lo que se encarga de que el hogar de Ricciardi mantenga cierto candor, atareada con la limpieza del hogar o la cocina, pero a diferencia de lo que acostumbra el género mediterráneo, Rosa no nos dispone de elaboradas recetas como la señora Maigret, la Adelina de Montalbano o el propio Pepe Carvalho, y en su lugar, el menú que ofrece al peculiar comisario se resume en carne fría y verdura cocida (DE GIOVANNI: 2007, XXVI, p. 112), pues debido a los horarios del protagonista, le es imposible planificar una cena correcta, dado que lo más probable es que esta quedara fría a la espera de su llegada.

En relación con esta escena, se dispone de otra en la que se profundiza la relación entre ambos, pues ella, ejerciendo de madre, le recrimina su exceso de trabajo, así como su dieta supeditada a los descansos de sus investigaciones, lo que, según ella, le ocasionará problemas de estómago. Ricciardi solo puede darle la razón, considerando que el trabajo es como un “tumor maligno” que ocupa hasta sus descansos y sueños, para luego evocar el recuerdo de una mujer ahorcada quien maldecía sus penas de amor (DE GIOVANNI: 2007, XXI, p. 85). Por supuesto, se trata de un espectro, pues por “trabajo” Ricciardi incluye aquellas visiones que lo atormentan, y pese a la confianza que mantiene con Rosa, no comparte con ella el Asunto, hecho que no sorprende, pues Maione, quien goza también de la simpatía del comisario, tampoco es

conocedor de su mal. Las relaciones sociales del personaje se encuentran truncadas por esa facultad, que también justifica su forma de vivir, centrado en el trabajo y distante con respecto a los demás.

No es el único momento en el que le vemos comer, pues antes de la ingesta de fiambre hay lugar otra cena, menos paupérrima, pero que repite los mismos elementos que la citada anteriormente. Tras la introducción del personaje de Rosa (que se remonta a sus primeros años trabajando para la casa Ricciardi), se habla de la fidelidad con la que ha servido al protagonista, y el importante apoyo que constituye para él. Solo hay que atender al contraste entre el regreso de su jornada, hambriento y casi congelado por el crudo invierno, y el recibimiento con un plato caliente: “Ricciardi sintió que el calor de la casa le iba entrando poco a poco en los huesos castigados por el viento. El olor de la leña en la estufa y el de la cocina, ajo, aceite, alubias [...]” (DE GIOVANNI: 2007, X, pp. 36-37). Mientras come, su tata repara en que no saborea, solo ingiere para estar lleno, con esos ojos brillantes, como los de su madre, que le hacen recordar aquellas dolencias que padecía.

La descripción del plato está lejos de catalogarse como suntuosa, simplemente se mencionan de forma parca los olores y se nos expone el manjar en cuestión. En su lugar, se produce una conversación unilateral en que Rosa manifiesta su preocupación por el comisario (como también hizo en el episodio de la carne y verduras), por el hecho de no disfrutar ni de sus rentas ni de su juventud, de tener treinta años y permanecer sin pareja, con el temor de que se tomen medidas contra los solteros, acción que, de hecho, tomaría el régimen fascista, multando y hasta encarcelando a quienes no se cazaran a una determinada edad (pues para dicha ideología, la familia contribuía al desarrollo de la sociedad). Ella no entiende ese desánimo del personaje, esa forma febril de trabajar, ni el modo en que come, desprovisto de gusto, pues solo nosotros llegamos a conocer la pena que carga.

Según el propio autor, “el dolor de los demás anida en él y, a diferencia de Carvalho o Montalbano, no disfruta de la vida” (MORÁN: 9/2/2012, ABC), lo que justifica la reiterada situación, según la cual, el mismo personaje reniega de las alegrías que la vida puede ofrecerle. Somos testigos de su pesar, pues la novela inicia con el espectro de un niño que solo él puede ver, del mismo modo que la mujer ahorcada que observa en la otra cena, así como otras tantas escenas en las que se nos describen esas macabras imágenes, resultado de la violencia que asola Nápoles, como las presentes en el capítulo XVIII en el que, mientras Ricciardi merodea por diferentes emplazamientos, repara en los diferentes ecos de quienes perdieron la vida en esas calles. Podría parecer, que ciertamente Ricciardi está condenado, y por esta maldición se distinguiría del hedonismo atribuido a lo mediterráneo, aunque ciertamente mantenga similitudes con el estilo preconcebido para esta tradición.

El componente de la familia se manifiesta, como se ha expuesto, por Maione y Rosa, y el tema de la gastronomía queda patente en las escenas referidas. A diferencia de otras variantes, las cuales ignoran estas

ideas, de Giovanni las trata, pero con un enfoque diferente a lo habitual, y en lugar de tratar la influencia positiva de los elementos en el personaje, lo que se trabaja es su ausencia, la distancia que este toma con respecto a ellos. Pese al intento de Ricciardi por evadirlos, son temas que se presentan con fuerza, pues a partir de ellos se narra la historia, literalmente, a través de los ojos del comisario. La gastronomía no supone un lujo, no se nos ofrece el recetario que predica la literatura mediterránea, pero sí tiene presencia, en primer lugar, por la necesidad vital del personaje por nutrirse, en lugar de evadir el tema o sobreentenderlo, se afronta.

Además, el componente cultural se manifiesta, igualmente, por medio de la comida, pues las cenas hogareñas no son la única vez que podemos verle comer. Ricciardi, como pasaba con los personajes *hard boiled*, así como los mediterráneos tiene un local favorito, y si en Montalbano veíamos la *trattoria* San Calogero, Ricciardi acude al café Gambrinus de Nápoles, mismo local en el que de Giovanni ganó aquel concurso literario que auspició la novela. En ese mismo local, Ricciardi disfruta de tomar un café tranquilamente (pese a los fantasmas que acechan) acompañado de una *sfogliatella*, un dulce napolitano típico, una pasta de hojaldre rellena. Pero lo ya tradicional en su dieta, son las pizzas fritas que ofrece un puesto ambulante cuya ruta pasa por la comisaría. El hecho de que este plato trascienda lo tético de su condición, sin duda, le concede cierta trascendencia, pues se le dota a la comida de un papel reconfortante, necesario para Ricciardi, quien necesita de estos reposos para tranquilizar su espíritu, efecto que se nos describe por medio de una metáfora de la ciudad:

“A eso de las dos había cedido al hambre y, a pesar del frío, salió a la calle sin sobretodo para tomar una pizza en el carrito ambulante que había debajo de la jefatura. El humo espeso de la olla de aceite hirviendo, el apetitoso olor de la fritura, el calor de la pasta caliente, siempre le habían resultado irresistibles. Uno de esos momentos en que se sentía alimentado por la ciudad como por una madre. Luego, como tenía por costumbre, tomó un café rápido en la *piazza* del Plebiscito, en el Gambrinus, donde veía pasar los tranvías [...]” (DE GIOVANNI: 2007, IV, p. 16)

Se nos describe que la ciudad lo alimenta como una madre, por lo que se reivindica el papel de la familia, apoyo vital del personaje, no por medio de la institución preconcebida, pues sus padres ya fallecieron, pero sí con los personajes que ejercen la misma influencia: Maione y Rosa. Aunque la pesadumbre del Asunto sobre el comisario es evidente, no cohibe su felicidad, manifestada en pequeños momentos, como sus visitas al Gambrinus o la pizza callejera, hechos que permiten desmentir la idea generalizada de que Ricciardi solo está destinado al pesar. De hecho, además de estas alegrías gastronómicas, se suma un hecho insólito, que rompe aún más con su depresión preconcebida, pues el comisario está enamorado.

Sobre ella, se nos introduce por medio de un momento curioso, donde Ricciardi, al borde de la extenuación tras su dura jornada, se detiene frente la ventana, esperando que ella aparezca, y es entonces cuando, por

fin, le vemos emocionalmente vulnerable. Su corazón palpita por Enrica Colombo, una chica que vive enfrente de él, y que todas las noches se sienta, sobre las once, a coser, y aunque nunca ha hablado con ella, queda maravillado ante esa visión, claro contraste con los horrores de su día a día. En esa interacción no hay palabras, prima el sentimiento, pues se aprovecha para exponer las emociones de Ricciardi al desnudo, quien no se atreve a dar el siguiente paso, temeroso de acabar con esos instantes de tranquilidad plena. Enrica se presenta a modo de contrapunto al tono general de la obra, pues no tiene vínculo alguno con la policía, ni mucho menos con el delito, solo pertenece a la cotidianidad de Ricciardi.

Desde su introducción en el capítulo XI, las apariciones de Enrica suponen pinceladas que rompen el ritmo del relato, pues a simple vista no parecerían contribuir al verdadero interés de la novela, la resolución del caso. En el capítulo XXI se dedican varias páginas a una discusión de política que se mantiene en su hogar, entre su padre y el esposo de su hermana (pp. 87-89), exponiendo la ideología liberal y la del *fascio*, respectivamente. Enrica, quien al igual que el comisario, decide ignorar este debate de la nación, se dedica a las tareas hogareñas, como recoger la mesa o, como todos los días, coser frente a la ventana, momento en que se nos revela que ella corresponde a los sentimientos de Ricciardi, en quien se fijó en aquel primer momento, cuando se encontraron en aquel puesto ambulante de verduras, compartiendo una simple mirada, con la que ambos experimentaron ese amor a primera vista. A continuación, se ofrece el texto en el que se revela la correspondencia de Enrica hacia Ricciardi, con especial hincapié en lo sensorial, por medio de colores y olores, a lo que debemos destacar la mención del Mediterráneo, que permite componer un *locus amoenus* pese a la tétrica atmósfera del invierno napolitano:

“Pero había algo de lo que Enrica no hablaba: de la ventana de enfrente y las cortinas que se abrían todas las noches, aunque no siempre a la misma hora; y de aquella vez en el puesto del verdulero ambulante, cuando se había quedado mirando los ojos más desesperados que había visto jamás. Y de cómo todas las noches notaba que esos mismos ojos febriles la miraban, durante horas, en invierno, al otro lado del cristal, y en verano, sin barreras, cuando el perfume del mar llegaba hasta Santa Teresa traído por el viento cálido del sur. Y de cómo aquella mirada lo era todo, una promesa, un sueño, hasta un abrazo ardoroso. Mientras así pensaba, se volvió impulsivamente hacia la ventana. La cortina de enfrente estaba corrida. Enrica se sonrojó, bajó la vista y ocultó una leve sonrisa: buenas noches, amor mío.” (DE GIOVANNI: 2007, XXI, p. 88)

La mención del olor a salitre y de la brisa veraniega se vincula a la pasión, y el recuerdo basta para que ella se sonroje, pues aunque las ventanas estén cerradas por el frío, el recuerdo y, especialmente, el sentimiento, prevalece. El papel del mar cobrará más importancia en el momento álgido de la novela, pues junto a la figura de Enrica y otra mujer, ambas interesadas en el comisario, este tendrá que evaluar sus pasiones y principios, pues será cuando tome la decisión sobre el caso. El crudo invierno y el Mediterráneo constituirán un espejo de su alma, turbado entre la pasión y el deber, entre lo profesional y lo personal. Por

esta razón, consideramos que no es tan apático como se pretende, y aunque el propio autor reclama su distanciamiento con otros detectives del Mediterráneo, se comparte con ellos la misma esencia. La mención e influencia del mar sobre los ánimos del personaje recuerdan a los paseos de Montalbano por el puerto, o la pesca en Montale; y la influencia ejercida por un personaje femenino en el caso, especialmente en la moralidad, también se aprecia en parejas tales como Livia con Montalbano o Charo con Carvalho, quienes cuestionan abiertamente el proceder de sus amados, y si bien Enrica no se implica tan abiertamente en el procedimiento, como veremos más adelante, influye en la decisión final del comisario.

Poca relación guarda con el arquetipo actual del comisario, tan apegado a la política y a la metodología científica. En su lugar, de Giovanni se ha decantado por un enfoque más emocional, y por medio de una curiosa habilidad, el Asunto, indagar en los sentimientos implícitos en el crimen. Ciertamente, no es original, en el sentido de que es un enfoque ya utilizado, pero el tono de la obra, lo concreto del marco y las peculiaridades en el personaje, sin duda, constituyen una narrativa que se distancia de lo habitual en el género. Pese a las palabras de su propio autor, quien argumenta para distanciar su obra de la tradición mediterránea, hemos encontrado demasiadas similitudes, y aunque el desarrollo difiera, parten de lo que se presentan como intereses comunes. No es una constante, pero las apariciones del Mediterráneo y las escenas personales (camaradería con Maione, familiaridad con Rosa, amor hacia Enrica) se asemejan a un estilo ya visto en otros autores, sí, quienes componen la muestra mediterránea.

El hecho de que el grueso de la novela indague en lo emocional, las motivaciones que impulsaron el crimen, en lugar de centrarse en los intereses (políticos, económicos o personales), es lo que define y distingue la obra, pues como veremos en los siguientes apartados, por medio de la víctima, Arnaldo Vezzi, se expone la esencia de Nápoles como sociedad. Por medio de sus dramas, Ricciardi indaga en los misterios que rodean su muerte, y contrapone la imagen pública del tenor, lo que todos conocen de este, con su verdadera historia, pasiones y secretos que solo conoce un selecto grupo, lo que deja al comisario en la tesitura con la que culmina su investigación. ¿Mantiene ocultos esos secretos, o los expone para que todos sepan la verdad? de Giovanni ya dijo, que su interés en esta primera obra era confrontar esa problemática, la de confrontar el mundo de la fantasía, representado en esta ocasión con el tenor Arnaldo Vezzi, y la realidad, aquello que se escapa al conocimiento de los demás, quienes solo admiran ese ideal promovido.

En resumen, Ricciardi es quien se encarna de guiarnos para que conozcamos la verdadera historia detrás del mito, llegar a las miserias del alma humana pese al brillo del oropel que procura ocultarlo. Una historia ya vista en otras ciudades, como Hollywood, pero esta vez ambientándose en Nápoles, por lo que elementos autóctonos, tales como la ópera, ocupan el interés de nuestro guía, Ricciardi. Profano en estos temas, y pese a sus orígenes italianos, permitirá al espectador conocer los vericuetos de dicho mundo, mientras que su don nos facilita ahondar la investigación desde el sentimiento, pues no podemos olvidar aquel subtítulo

que versaba “el sentido del dolor”, lo que parecería referir al Asunto, pero lo cierto es que conduce más a las circunstancias del caso, es decir, qué derivó en ese dolor que acabó en muerte.

3.2.2. El Asunto de Arnaldo Vezzi

A lo largo de la obra, el ritmo se interrumpe para deparar en los diferentes espectros, cuya visión procura causar impacto en el lector, transmitiéndole imágenes horrorosas de aquellos desdichados que perdieron sus vidas en las calles de Nápoles. En todas ellas se presentan detalles morbosos, al indicarse las heridas que provocaron sus muertes, con lujosas descripciones que buscan manifestar lo macabro, del modo más gráfico posible. La novela inicia con el fantasma de un niño, que se aprovecha para explicarnos la cualidad de Ricciardi, pero no es el único que contemplaremos a través de los ojos del comisario, quien a lo largo de sus pesquisas no tendrá otra que detenerse para contemplar algún que otro eco, siempre con una apreciación deprimente, pues no dejan de ser manifestaciones del dolor que aflige a la ciudad.

Si entendemos cada espectro como una pieza del puzle, por medio de su suma accedemos al panorama general de Nápoles, lo que transforma el Asunto en la herramienta con la que visionamos, de un modo más literal que poético, el alma de la ciudad. Por ello, a la descripción de cada una de estas ánimas se acompaña del lugar donde aparece, lo que permite ahondar en la geografía de Nápoles al tiempo que se nos muestran los crímenes que predominan en sus calles. El propio Ricciardi culpa de la situación a dos causas fundamentales de las que derivan estos delitos: el hambre y el amor (mencionado por él mismo en DE GIOVANNI: 2007, III, p. 14), males endémicos que ni el propio régimen fascista, pese a sus promesas, puede frenar. Como prueba de esta situación, se ofrece uno de los fragmentos en los que se indaga en torno a la visión de un fantasma y, como se acaba de indicar, su vínculo con la urbe:

“En la esquina del largo della Carità, como venía ocurriendo algunas mañanas por esa zona, Ricciardi vio la imagen de un hombre víctima de un carterista, que tras rebelarse había sido salvajemente apaleado con un bastón. Del cráneo hundido brotaba la masa encefálica y la sangre cubría un ojo; el otro ojo seguía lanzando miradas furibundas y la boca de dientes rotos continuaba repitiendo sin cesar que jamás soltaría sus posesiones. Ricciardi pensó en el ladrón, ilocalizable ya tras perderse dentro de los Quartieri Spagnoli, en el hambre y el precio pagado por víctima y verdugo.” (DE GIOVANNI: 2007, III, p. 13)

Las bases del método que sigue Ricciardi se establecen por medio de estos conceptos, y es que él parte, en primer lugar, de su peculiar visión del mundo, una doble perspectiva del caso que evalúa tanto las miserias de la sociedad como el lamento del espíritu. Esto, por supuesto, choca con la visión del resto de policías (tanto en la propia novela como al compararlo con otras obras), lo que provoca un distanciamiento con ellos y con el proceder tradicional. No podemos ignorar una de las inspiraciones del autor ha sido, como se nos

indica en su contribución al festival Barcelona Negra de 2012 (GELI: 7/2/2012, *El País*), es la saga de Ed McBain *Distrito 87* (referida en el apartado de la tesis dedicado a la renovación de la perspectiva estadounidense del género negro), y al que se le atribuye el llamado estilo procedural, centrado en la tónica de trabajo, desde la investigación científica hasta los procedimientos burocráticos y legales, así como la intersección de esto con la vida privada de los personajes.

de Giovanni afirma que por medio de dicho estilo, es capaz de reflejar el ambiente en el que se mueven los personajes, lo que entabla una relación entre la geografía de la urbe y las experiencias de los personajes, que daban como producto una narrativa de lo cotidiano y lo profesional. Es cierto que en esta novela, asistimos a la rutina de Ricciardi, y a su modo de trabajo, pero no llega al detallismo de McBain, quien exploraba la vida de una comisaría entera, mientras que aquí solo atendemos a un personaje. Debido a la obsesión de este por el trabajo, apenas interacciona con sus compañeros, a excepción de Maione y de Bruno Modo, el forense. Pero es su carácter y, especialmente, su metodología, las que permiten indagar en las similitudes de la obra con casos anteriores, ya sea McBain o los autores mediterráneos, como podremos ver, y todo por medio del asesinato que desarrolla la novela: la muerte del famoso tenor Arnaldo Vezzi.

Se nos presenta como el mejor tenor del mundo, y su participación en Pagliacci supone el atractivo principal de la temporada de ópera. Antes de plantearse la escena, en el capítulo V (pues los episodios anteriores han servido para presentar al protagonista y su mundo), se posterga el momento con la presentación del padre Pierino, testigo accidental de quien se nos indica sus orígenes y anécdotas, lo que retrasa aún más el inicio del caso. Luego, se habla del posicionamiento del Real Teatro de San Carlo, donde hubiera sido la actuación de Vezzi, y de los emplazamientos emblemáticos a su vera, como el *Palazzo, Reale*, las *piazas* Trieste e Trento y la del Municipio, el Castillo angevino, los cafés y locales allí situados, y la cercanía del puerto, la cual justifica los olores circundantes, no solo la brisa del mar, sino también los desprendidos por los aperitivos de locales y puestos, ambulantes, de los que se nos enumeran avellanas garrapiñadas, alcachofas asadas y algodón de azúcar (DE GIOVANNI: 2007, V, pp. 18-19), todo en claro sentido festivo, probablemente, por el estreno del tenor.

Pareciera que se quiere posponer el crimen, puede que para dejar en claro el ánimo de la ciudad antes de la noticia, pues toda esta atmósfera idílica, ya sea la ilusión del cura por asistir al estreno de la ópera, o los aperitivos disponibles en los alrededores, se quiebra por completo al describirse el cuerpo de Vezzi. En un camerino lleno de sangre, degollado frente al espejo roto, con la mirada perdida y un ojo morado, las únicas pistas que se nos ofrecen son el arma del crimen, una esquirra de vidrio, y la ventana entreabierta, por donde huiría el asesino (DE GIOVANNI: 2007, VI, p. 23). A ese primer visionado, Ricciardi incorpora las últimas palabras del espectro, de donde vendrá su interés por el caso: "*lo sangue voglio, all'ira m'abbandono, in odio tutto l'amor mio fini...*", lo que refuerza la ironía del argumento, pues ese último canto del payaso, del mayor tenor del mundo, solo puede ser oído por alguien que nunca mostró interés por la

ópera, pues en páginas anteriores manifiesta su apatía hacia dicho mundo, justificándose en su incomodidad hacia las multitudes, así como en el interés ya manifiesto del autor, el ser un ambiente en el que se entremezclan pasiones fingidas y reales.

A partir de ese concepto se estructura la investigación, pues Ricciardi alternará entre la vida pública y privada del tenor, siempre preocupado en esas últimas líneas que canturreó en vida. Es aquí cuando la obra se desliga del modelo procedural, pues aunque hemos dicho que McBain se interesaba por la intimidad de sus personajes, de Giovanni atiende únicamente a la víctima, con algunas pinceladas sobre la vida de Ricciardi, limitadas por su excesivo interés por el trabajo. No es el único cambio de la fórmula, pues recordamos el marco de la obra, que al desarrollarse en la década de los treinta, suprime todos los avances técnicos en la investigación criminal. No hay laboratorios a los que recurrir, ni variados departamentos a los que delegar funciones, por lo que todo el proceso recae en el trabajo de calle, la observación, y la deducción.

De hecho, lo único ajeno a este método lo encontramos en Bruno Modo, el forense, quien ya había servido en el ejército durante la Primera Guerra Mundial (se nombra el Carso), y siendo una de las pocas personas que el comisario respeta (DE GIOVANNI: 2007, VIII, p. 29). De su análisis solo se revela, como nuevo dato, que el hematoma del rostro se debe a un puñetazo, que no hubo confrontación directa, y que la herida del cuello tuvo que haberse hecho con algo más contundente que una esquirra. Al contrario de esta profesionalidad, el superior de Ricciardi, Angelo Garzo, no aporta ninguna información útil, es más, solo apremia al comisario para que resuelva el caso, dado los intereses políticos que subyacen en la muerte de Vezzi. Desde su aparición en el capítulo doce (páginas 42-45) se deja en claro su pretensiones y carácter, siendo el opuesto al comisario:

“Angelo Garzo era un arribista. Toda su vida, no solo su carrera, estaba dominada por esa pulsión; al borde de los cuarenta, tascaba el freno porque lo asignaran a una jefatura de policía, aunque fuera menor.

Creía reunir todos los requisitos: buena presencia, magníficas relaciones, una familia perfecta, dedicación al trabajo, afiliación al partido y participación en toda iniciativa política, aptitud para complacer a los superiores y pulso firme con sus subordinados. Se consideraba dotado de gran capacidad de organización; su presencia en todo era concienzuda y constante, era moderadamente mundano y, a su juicio, bastante simpático. Pero en realidad se trataba de un inepto.” (DE GIOVANNI: 2007, XII, p. 42)

Su forma de pensar queda patente en la descripción de su despacho, en el que destaca un pulcro orden, libros de derecho sin desgaste alguno (prueba de que no son consultados), condecoraciones y méritos

pertenecientes a otras comisarias u agentes (de los que se ha apropiado para aparentar), y una foto de su esposa e hijos (de la que Ricciardi admite tener celos), lo que justifica esa necesidad de aparentar, de transmitir un ideal que, dentro del pensamiento fascista, constituye la imagen del triunfo, pese a que solo le ha valido para llegar a subjefe de la comisaría. Estancado en dicho rango, ve en Ricciardi una amenaza, precisamente, por su profesionalidad, que le ha llevado a resolver casos que el resto de agentes no pudieron. Ya se comentó sobre esta situación, pero es importante aclarar que Ricciardi constituye un peligro para la mentalidad fascista: una persona sin apego por la familia, que no ha contribuido al ejército y sin aspiraciones políticas. De no ser por su diligencia en el trabajo, el régimen vería en él una seria amenaza, pero es el propio Garzo quien, en vez de pensar formas de prescindir del comisario, decide aprovecharse de sus logros.

Por ello, no se implica en el caso en sus inicios, al momento en que descubre quiénes guardan intereses personales hacia la víctima decide manifestarse. Le recrimina a Ricciardi el comportamiento que tuvo en la escena, acallando a los civiles para que se alejasen del lugar del crimen, y aunque salvaguardarlo forma parte de su trabajo, su falta de tacto o diplomacia son vistas como faltas, pues no se pueden permitir el lujo de ofender a los poderosos. Se menciona familias importantes como los Colonna y los Santa Severina, al príncipe D'Avalos, y cargos como el gobernador y el superintendente, este último, vinculado a las altas esferas. Todo esto constituye un preámbulo al verdadero problema, y una vez queda patente la importancia de Arnaldo Vezzi (pese a que el propio subjefe lo refiere como “ese cantante”, de forma despectiva), se recalca el cariño y admiración que despertaba en el público, que lo consideraba un tesoro nacional, en parte también, porque el propio Duce asistía a sus actuaciones en Roma.

Es precisamente esta figura la que motiva un especial interés por el caso, ya que Angelo Garzo informa al comisario de una carta, mandada por el Ministerio del Interior, quien les insta de proporcionar todos los datos de la investigación deberán proporcionarse al gobierno napolitano, para que este dé parte a Roma, o lo que es lo mismo, a la cúpula del Duce. Para Ricciardi, se trata de un caso más, que debe tratar con la misma atención y profesionalidad de siempre, pero su superior le intenta convencer de que preste especial atención y tacto al asunto, lo que deja entrever los intereses que subyacen en la investigación, así como la conexión del gobierno fascistas con los organismos legales, en este caso, la policía. Lejos de querer seguir la tónica que le exigen, el protagonista decide abordar el caso como siempre, pero se encuentra con un obstáculo insalvable: él no entiende de ópera, no comprende ese último mensaje del tenor, que no deja de repetir su alma en pena. Por ello, requiere del testimonio de varios personajes clave, pues permiten conocer la vida de Arnaldo Vezzi.

A través del padre Pierino, por ejemplo, conocemos la admiración y gusto que despertaba el tenor en su público. Introducido en el cuarto capítulo, se remontan a su infancia para demostrarnos su fervor por la ópera, lo que ha llevado a que, una vez fuera nombrado vicedecano de San Ferdinando, rechazara otros

cargos, pues entre los destinos que abarca la parroquia tenemos el Real Teatro de San Carlo, lo que le permite acudir a sus queridas representaciones. Se nos habla de sus responsabilidades y trabajo, asistiendo a los barrios bajos de los *Quartieri*, de los que denuncia su insalubridad, o las callejuelas de la vía Toledo, lo que le ganó el respeto de sus feligreses, especialmente de los más jóvenes, que lo apodan *'o munaciello*, un duende perteneciente al folclore popular. Ciertamente son detalles que no aportan nada a la trama, y solo se disponen para justificar su conocimiento acerca del mundo que rodea al caso, pues a partir de su testimonio sabremos de la opinión que suscitaba el tenor, al menos, en lo que a la esfera pública se refiere.

De hecho, antes de que se nos revele su implicación en el caso, opina sobre las dos óperas que se realizarían aquella noche. De *Cavalleria rusticana* opina haberse sorprendido gratamente, y menciona papeles y voces que, para un profano en la materia (como el comisario) sonarán desconocidos: habla de Turiddu, Santuzza, Alfio, respectivamente, tenor, soprano y barítono de la ópera, siendo este último la sorpresa más agradable, detalle que más adelante cobrará importancia. En cambio, de *Pagliacci* guarda cierto recelo, pues si bien espera con ansias la representación de Vezzi, deseaba verlo en un rol más pucciano, pues según él, en esos papeles era donde su voz más destacaba, si bien entendía la elección del tenor, y es que interpretar a Canio le daría la oportunidad de ocupar el escenario gracias al aria solista que ejecuta, pues aunque se trate de una ópera corta dejaría a Vezzi destacar. No será hasta el capítulo trece que nos explicará, ya en profundidad, que caracterizan a estas representaciones, así como su historia y personajes.

En primer lugar, ambas son óperas de finales del siglo XIX, de 1890 y 1892, y como segundo detalle repiten la misma temática, los celos por amor y el asesinato. *Cavalleria rusticana*, de Mascagni, nos presenta el drama de Turiddu, prometido con Santuzza, pero que sigue enamorado de su antiguo amor Lola, ahora casada con Alfio. Descubriendo esta situación, es la propia Santuzza quien delata a Turiddu frente a Alfio, y este acaba asesinándolo, precisamente, por los celos. Pese a que se desarrolla en un único acto, Pierino alaba tanto los papeles femeninos como su espectacular entreacto. En *Pagliacci* se repite el mismo drama, pero se aportan nuevos matices, pues la historia transcurre en el seno de una compañía de artistas, donde Canio, el jefe e intérprete de *Pagliaccio*, está casado con Nedda, quien realiza el papel de Colombina, esposa de *Pagliaccio* y amante de Arlequín, realizado por Beppe. El problema arranca cuando, al igual que en la obra que representan, Nedda mantiene un romance con Silvio, un joven acaudalado del pueblo. Tras descubrir el idilio, y durante la función, Canio asesina a los amantes, hecho que todos interpretan como parte de la obra, confundiendo la ficción con la realidad. La trama abre una curiosa reflexión:

“[...] Lo bonito de la ópera, además de la música, es esa mezcla de verdad y representación, la gente no entiende si fingen o si van en serio, hasta que corre la sangre.[...] Como verá, comisario, la temática es la misma, celos, amor y muerte. Como por desgracia ocurre a menudo en la vida cotidiana, ¿no?

—Es posible, padre. Aunque quizá la vida cotidiana presenta también otras complicaciones. El

hambre, por ejemplo. En sus óperas, ¿hay hambre? Si supiera usted cuánta hambre hay en los crímenes, padre [...]” (DE GIOVANNI: 2007, XIII, p. 49)

La vigencia de los temas tratados en la ópera siguen vigentes en la época retratada, así como en la nuestra, lo que constituye un juego metaliterario donde, por medio de ficciones literarias, se efectúa un apunte a la realidad. Ricciardi afronta la idea desde su perspectiva, es decir, tratando los dramas propuestos del mismo modo que un caso, lo que le lleva a meditar sobre el asesinato de Vezzi, y si tras su deceso se esconde una historia de celos, es decir, si su muerte se debió al amor, lo que le genera otra cuestión, de qué modo participa el segundo elemento, el hambre, en el asunto. La víctima se nos retrata como la viva imagen del triunfo, sin que sepamos quién querría su muerte, un asesinato que arrebató al mundo de la ópera una de sus mejores voces, admirada por el pueblo llano, representado por Pierino, y las altas esferas, con Mussolini, de quien derivan las presiones del gobierno para resolver el caso. ¿Qué amorío o necesidad pudo impulsar el asesinato de Vezzi, figura consagrada en el mundo del canto operístico?

Precisamente, no se debe atender a la figura de Vezzi, pues queda idealizada por el fervor del público, además de un control informativo ejercido por la prensa, quien defendía la imagen del cantante ocultando la información al público, quien no llega a leer sobre sus escándalos o excentricidades. Sobre los pecados cometidos por el finado, estos se nos exponen desde el principio, pero desde una gradación ascendente, con faltas menores en un inicio para ir en aumento. Es en el capítulo séptimo cuando se habla de su imputabilidad en los ensayos, justificados por los llamados “privilegios del talento”, de los cuales Letteria Galante, la señora Lilla, amplía al informarnos de cómo fue trabajar para Vezzi. Jefa de sastrería del teatro, quien dirige a treinta trabajadoras que tuvieron que soportar la actitud del tenor, exigiendo cambios y ajustes en su vestuario de manera continuada, defecto achacado, de nuevo, a su rol como estrella. Dos personajes, aparte del asesino, expondrán las faltas del artista lírico, el director de la orquesta, y la viuda del tenor.

Vezzi no solo tenía una actitud insoportable hacia las sastres, sino que dicho comportamiento se extendía al resto de sus compañeros, quienes consideraba por debajo de su arte, lo que avalaba sus críticas e insultos hacia estos, al punto de que no dudaba menospreciar a cualquiera con duros comentarios. Según su secretario, Stefano Bassi, siempre estaba de mal humor, al verse rodeado de personas indignas de su talento, reconocido por el país y el *Duce* (DE GIOVANNI: 2007, XIV, p. 53), mérito que le permitía gozar de libertad para hacer, literalmente, lo que deseara, hecho que justifica su personalidad abusiva, y esto se demuestra con la historia del director, relatada en el capítulo decimoquinto. El tenor exigió que *Pagliacci* se ensayara antes que *Cavalleria rusticana*, a pesar de que en el programa el orden es el contrario, y pese a imponer ese cambio, llegó con dos horas de retraso, lo que impidió la práctica por parte de ambas compañías. Al hacérselo saber el director de orquesta, Mariano Pelosi, la víctima le profirió una retahíla de insultos que se extendió a lo largo de diez minutos.

Ambos se encuentran en un nivel similar de virtuosismo, ya que a Pelosi se le compara con el gran Arturo Toscanini (1867-1957), el director de orquesta más estimado del siglo XX (DE GIOVANNI: 2007, XIII, p. 49), mientras que él mismo compara a Vezzi con Enrico Caruso (1873-1921), el tenor más relevante y conocido de principios del XX (DE GIOVANNI: 2007, XV, p. 56). Por medio de estas famosas figuras, se nos pretende demostrar la cercanía de ambos personajes en cuanto a lo que el arte se refiere, pero esto no cohibe a Vezzi de mantener cierta cortesía con Pelosi, a quien no duda en menospreciar desde su posición de poder, ya que si bien el patente alcoholismo del director ha impedido que alcanzara la misma gloria que el tenor, como se indica en el mismo capítulo donde habla de su experiencia con el cantante. Ricciardi, silente, alude que su problema con la bebida se debe al dolor del alma, mismo que él padece y que otros tantos han experimentado, muchos de ellos, encontrando alivio en el alcohol, si bien el comisario no se autodestruye de dicho modo.

Su condena, por desgracia, le insta a permanecer sobrio, pues a través de ella puede ver esos fantasmas que le atormentan, sí, pero le encaminan hacia el culpable. Una carga que, como ya hemos visto, no puede compartir con nadie, pues sería tratado como un loco, salvo una excepción. Livia Lucani, la viuda de Vezzi, revela al policía haber tenido una experiencia paranormal, similar a las que atormentan al protagonista, pero este decide ser discreto sobre su Asunto, en parte para atender a la historia que ella relata, de vital importancia para comprender quién es Arnaldo Vezzi. A lo largo del capítulo decimoquinto (más concretamente, entre las páginas 78 y 82) cuenta su romance con un conde florentino, su prometido, que no pudo competir frente a Vezzi. Al conocer a Livia, este se obsesionó por ella, y mediante cartas, regalos y atenciones, manifestó su interés por ella. La promesa de una vida de *glamour* y lujos en compañía del más grande fue suficiente para que se rindiera a sus encantos, pese a que al poco tiempo su confianza quedó traicionada.

Arnaldo Vezzi solo pretendía mantener su posición, para lo cual era necesario el matrimonio, pues para el régimen fascista, el mayor activo de la sociedad es la familia. En cara a la esfera pública, se vendería como un casamiento ideal entre el gran tenor y ella, una consagrada cantante (pues Vezzi no se relacionaba con gente ajena a la ópera), en esencia, constituían una pareja ideal, al menos, en apariencia. A él era lo único que le importaba, pues una vez garantizada su posición de poder, gracias al casamiento, podía revelar su verdadera personalidad. Ya había conseguido lo que quería, la mano de Lucani, quien debía venerarle como hacían los demás. La humillaba al salir con otras mujeres, y si protestaba, le exigía obediencia, y al igual que con Pelosi, no dudaba en remarcarle quién era, y de ser necesario, recurrir a la amenaza o al insulto. Ella comprendió, que el amor inicial se había ido, pues solo era fascinación y deseo, por estar junto al más grande, pero solo fue un capricho más, del que Vezzi perdió el interés una vez lo consiguió.

Pero faltaba algo, la familia no estaba completa, necesitaba un heredero, alguien que continuara su legado,

que fuera prueba de su hombría, y que le permitiera demostrar su valía para el partido. Y hace seis años, Livia dio a luz un niño, pero desgraciadamente, murió de difteria al año. Para Vezzi, toda la culpa recaía en ella, quien no supo cumplir como madre, fallando así a la patria y, más importante, a él. La relación se hizo más gélida, con Vezzi abandonando cualquier interés por su esposa. Ella no volvió a cantar, en un principio, para no hacer sombra a su esposo, pero ahora, el rencor se encargaba de que quedara aislada, sumida en su dolor. Mientras que el cantante paliaba el sufrimiento mediante una vida hedonista, sin mostrar interés alguno por su mujer o los demás, vistos como mera servidumbre o morralla, al tiempo que mantenía diversos romances gracias a su posición. Mientras, Livia permanece sumida en la pérdida, al punto de que, al igual que Ricciardi, puede ver al fantasma de su hijo, como se indica en la siguiente conversación:

—Comisario, ¿alguna vez ha visto un fantasma?

—Vaya usted a saber. Quizá, a veces. Aunque es posible que todos veamos fantasmas.

—Yo vivo con el fantasma de mi hijo. Me hace compañía, hablo con él. A veces me parece que lo veo, lo siento entre mis brazos, noto su peso.

—¿Y su marido? ¿Qué ocurrió después?” (DE GIOVANNI: 2007, XX, p. 82)

De esta manera, podemos entender el sentido del dolor que acompaña al título, el vacío que genera la pérdida de un ser querido aunque, para Ricciardi, no es necesario mantener un vínculo para percibir ese eco del sufrimiento. Precisamente, la visión de dicho horror es lo que le motiva a seguir, conocer qué provocó esa pérdida. Se hace necesario reconstruir la vida del finado, para así conocer qué provocó la muerte. En el caso de Vezzi, fue un ser despreciable, que aunque gozara de un talento inusitado o del beneplácito del gobierno, tras esa fachada se escondía quien se ganó el odio de todos sus compañeros, claro que nadie se atrevería a matarlo, pues se convertiría en la cabeza de turco con la que el partido fascista descargaría su ira. Tras una vida de caprichos y excesos, ¿cómo acabó Vezzi desangrado en aquel camerino, cantando esas últimas líneas? ¿Qué amorío o necesidad provocó aquella muerte? ¿Fue el amor, o el hambre? Son incógnitas que deberá responder el último en discordia, el asesino.

3.2.3. *Le lacrime del Pagliaccio*

Por el ritmo que concibe la novela en cuanto a la investigación, es cierto que la figura del asesino queda desdibujada, pues como se ha podido notar en los apartados anteriores, el proceso se decanta por ahondar en la vida del finado, con objeto de identificar las fallas que desembocaron su muerte. La metodología de Ricciardi se presta a un análisis profundo de la víctima, y a partir de la biografía de esta, encontrar las causas de su muerte y, a partir de estas, localizar al asesino. Se diferencia del método empírico tradicional, donde lo científico estudia los vestigios del culpable en la escena, y a partir del análisis, reconstruir el patrón seguido por el asesino. En su lugar la atención recae en los vínculos interpersonales de la víctima, su trato para con los demás, y por ello, que Vezzi se ganara el odio de todos sus compañeros no facilita la

investigación, pues todos deseaban su muerte, mas nadie se atrevería por la inmunidad que el partido fascista le proporcionaba. Que la investigación apunte a “todos” como posibles culpables, ciertamente, no logra asentar una prueba sólida con la que el lector pueda resolver el caso, y por ello se nos plantea una pregunta: ¿la novela es justa con su público, respeta el *fair play*.

Ciertamente, hay una base suficiente de pistas con las que plantear el caso. Ya hemos mencionado la situación del cuerpo y el estudio del forense, por ejemplo, junto a otras que se proporcionan, las cuales no han sido mencionadas ya que el grueso de la narrativa recae, no en los indicios del crimen y su análisis, sino en la historia del propio Vezzi. Por medio de sus faltas, e incluso con la parca información que hemos proporcionado del estudio criminológico, se puede inferir, a grandes rasgos, la historia tras el asesinato. Se indicó que Vezzi no se relacionaba con gente ajena a la ópera, y que era un consumado mujeriego, por lo que la lista de culpables se reduce considerablemente, a quienes cumplan dos rasgos esenciales: tener un papel activo en el mundo de la ópera, y que sea una mujer que despertase los deseos del tenor. Solo un personaje cumple los requisitos, y es Maddalena, quien aparece en el capítulo donde se descubre el cadáver de Vezzi, el sexto, pero su nombre se nos revela diez capítulos más tarde, siendo una de las encargadas del traje para el Pagliaccio.

Que un detalle tan esencial como el nombre se demore tanto en revelarse, junto con la parsimonia que acompaña a la investigación, parecería que no es justo con el lector, mas sí que se dan una serie de pistas que constituyen un antecedente para que sospechemos. En el camerino, se nos repara en una ventana abierta, junto con la habitación cerrada (tropo del género negro) y posteriores huellas que delatan la manipulación de la escena, junto con la herida en el cuello, la cual fue realizada por un arma y no por la esquirla de vidrio, hecho que se revela desde la conversación con Bruno Modo. También por Pierino, se nos revela un sospechoso, pues su testimonio incluye alguien que, con el abrigo y sombrero de Vezzi, salió del camerino antes de que se supiera de su asesinato, y aunque a ojos del padre se trataba del tenor, para nosotros se nos apunta como el principal culpable, y por los antecedentes del divo, sospecharemos de un actor que, por los comportamientos abusivos de la estrella, acabó matándolo.

La sospecha es acertada, y en el capítulo once se da una revelación clave, de la que puede elaborarse ya la respuesta del caso (prescindiendo, eso sí, de los nombres), pues aunque se trate de una escena breve, los datos que se dan son vitales para la trama. En ella, una mujer rubia de hermosos ojos transita de la *piazza* Carolina hasta la vía Gennaro Serra, con destino a la iglesia de *Santa Maria degli Angeli*, donde espera reunirse con “él”, de quien no nos revela más, pero sí la situación que ambos afrontan: “[...] Y ahora, ¿cómo iba a ocultar a los ojos de su hombre que había amado a otro, y que había soñado marcharse con él? [...] Estaba arrepentida. Sufría por él, por la traición. Debía hacer lo posible porque nadie se enterara, debía defenderlo del escándalo” (DE GIOVANNI: 2007, XI, p. 39), lo que permite al edificio cumplir dos funciones en el relato, pues además de ser donde se reunirán, el carácter sacro del lugar permite exponer los pecados

que pasan por su cabeza, en un claro tono de confesión, propio de una cultura arraigada en la moral cristiana, donde el arrepentimiento y la redención constituyen ideales, más en cara a una falta tan grave como la infidelidad o el asesinato.

De nuevo, la novela incurre en la desinformación, pues la identidad del cómplice se demorará hasta el episodio veinticinco, en el que, al igual que pasaba con el propio Ricciardi o Pierino, se nos presenta la biografía de Michele Nespoli, joven calabrés cuya familia pudo pagar sus estudios en el conservatorio de San Pietro a Majella, en Nápoles, considerada una de las mejores instituciones musicales del mediterráneo y de Italia. Consiguió su diploma, pero de carácter conflictivo y orgulloso, le costaba encontrar trabajo al iniciar reyertas ya desde su época de estudiante, más cuando le suspendieron, lo que le haría trabajar en bares tanto de camarero como cantante, amenizando las veladas.

En la *Trattoria della Mattonella*, situada en los *Quartieri Spagnoli*, mantuvo una pelea con un cliente, ofendido por un aria especialmente melancólica, y de la pelea acabó malherido y desamparado, hasta que fuera auxiliado por una desconocida de ojos azules, de la cual se enamoró. Convivieron en la casa de ella, y por el hecho de canturrear, pasaron a ser nombrados como *'o Cantante* y *'a 'nnammurata d'o Cantante*, lo que cimentó su relación al tiempo que alimentaban los rumores y habladurías del bloque. Fue ella quien le consiguió una prueba con Mariano Pelosi, director del que ya hemos hablado, quien le daría un papel en *Cavalleria rusticana*, hecho recogido en el siguiente episodio, el vigesimosexto, y en el que le sigue se revela un hecho que lo vincula al crimen, pues durante su actuación en la ópera le vemos cantar "*Io sangue voglio, all'ira m'abbandono, in odio tutto l'amor mio fini*", y como recuerda Ricciardi, esas fueron las últimas palabras de Vezzi.

Como lectores, sabemos que esta mera frase lo vincula a la muerte del tenor, y con las pistas compiladas ya bastan para acusarlo, lo que conlleva su encarcelamiento. Se transforma así en cabeza de turco, como se nos indica en el capítulo vigésimonoveno, que nos explica la aspiración del régimen por limpiar las calles del modo más taxativo posible, sin interés en la historia que motivó el delito. De hecho, el subjefe Garzo llega a la coacción, amenazando con retirar al sargento Maione la distinción y compensación monetaria por su participación en el caso, en el caso de que prosiga con la investigación (DE GIOVANNI: 2007, XXIX, p. 130). Pese a la desagradable charla, el comisario mantiene sus pesquisas, pues deja en claro que no respeta el ideal del régimen, lo que le interesa es la historia detrás del crimen. Por ello, la investigación sigue, y es en el capítulo treinta y uno cuando ya se descubre toda la verdad, con la resolución del caso. Llegados a este punto, se repite la cuestión inicial, y si la novela es justa con el lector en cuanto a la resolución del crimen, considerando las informaciones que se han ido presentando a lo largo de la novela.

Es ahora cuando se recupera el personaje de Maddalena, y se nos revela como la mujer de ojos azules y cabello rubio que acompañaba en la historia de Michele Nespoli. Aparte de su relato, es importante señalar

la importancia del ambiente, por motivos que más adelante se tratarán: “El viento soplaba con más fuerza y aullaba bajo el pórtico del San Carlo [...] Cuando no pasaban los escasos automóviles o los rechinantes tranvías, se oía a lo lejos el fragor del mar” (DE GIOVANNI: 2007, XXXI, p. 137). Bajo esta atmósfera, la chica compartirá una mirada con Ricciardi, y al tocarse el vientre, nos anticipa el broche que quedaba para el caso, para luego exponernos su vida. Sabe que Ricciardi conoce su situación presente, y por ello parte de sus orígenes, lo que da al lector un poco de tiempo para pulir sus deducciones, pero se trata solo de unas pocas páginas. Detalles como su apellido, Esposito, que manifiesta su condición de huérfana, las duras condiciones que experimentó en su infancia (múltiples enfermedades y la muerte de otras tantas niñas) se suman a las penurias de adulta, con un primer trabajo en el que su jefe abusaba sexualmente de ella.

Por suerte, la señora Lilla se fijó en ella, y le consiguió trabajo en el teatro, para más tarde conocer a Michele e iniciar una convivencia idílica juntos. Define esos días como un cuento de hadas, el paso de no tener nada a disponer de trabajo, vivienda y amor. Hasta que apareció Vezzi, y se nos anuncia la tragedia: él es el padre del niño que ella espera. Se remonta al momento en que se conocieron, sabiendo ahora Maddalena quién era Vezzi en realidad, pues a la historia le acompaña un cínico comentario de desprecio hacia el tenor. Este, quien no podía soportar que ella se fijara en otro hombre, decidió interponerse en la relación para mantenerse como el epicentro de todo. La sedujo, hablándole de su soledad, del hijo que perdió, y de su ansia por tener un heredero, palabras que acompañaba con palabras y promesas que ilusionaron a la costurera, la cual pensó que podría salir del mundo de la calle, referido este a la vida de penurias y limitaciones que nos ha ido exponiendo. Para ella, Vezzi le ofrecía algo impensable, literalmente, “el mundo”, pues para alguien de su posición y poder, todo era posible.

Por supuesto, todo esto era mentira, y pese a las promesas y cuidados iniciales, Vezzi no tenía interés alguno en ella, y menos cuando ya había conseguido la atención de esta al tiempo que dañaba su relación. Al revelar el embarazo, la reacción del tenor fue ofrecerle dinero para que abortara, lo que manifiesta otra verdad más: nunca estimó un heredero. Los desprecios hacia su mujer, a la que culpaba de la muerte de su hijo, eran más producto de su soberbia que del dolor. Perpleja, Maddalena intenta recordarle sus promesas, para mofa del tenor: “Yo, contigo..., juntos..., uno como yo con una como tú..., les presento a mi nueva esposa, Madama Hilo y Aguja... mi hijo, el hijo de la modista...” (DE GIOVANNI: 2007, XXXII, p. 144). De la risa, llora, y es aquí cuando vemos el origen de esas lágrimas que surcaban el rostro del cadáver, y este acto despierta la furia de Maddalena, quien escucha el canto de Michele, e imitando el acto en la ópera, se venga, atravesando la garganta con sus tijeras. A continuación, el momento en que la ficción y la realidad confluyen, pues no deja de ser una repetición de lo que Pierino resumía de las obras, el amor y la venganza:

“—¡Y no paraba de reír! Y me di cuenta de que lo que sentía por él iba cambiando. Me di cuenta de su falsedad. Y del escenario me llegó el canto de Michele, sentí su amor y la risotada del payaso que tenía ante mí. Y entonces el odio corrió por mis venas, envenenándome.

lo sangue voglio, all'ira m'abbandono, in odio tutto l'amor mio fini..." (DE GIOVANNI: 2007, XXXII, p. 145)

Luego, se nos cuenta el modo en que Michele la encontró, el puñetazo que profirió a Vezzi, y el modo en que se deshizo de las pruebas, así como la forma en que manipuló la escena. A medida que desarrolla sus confesiones, Ricciardi expone las pruebas que, como lector, disponíamos para llegar a esas deducciones, y una vez acaba, el comisario podría cerrar el caso, pero no es así. Propone una solución para salvar a los culpables, a Nespoli, a ella, y al niño. La propia Maddalena cuestiona esto, pues no cree que nadie pueda salvarlos de la cárcel, menos cuando la víctima ha sido alguien de tanta importancia y poder como Vezzi. Teme que le despojen de su hijo, que este vaya a un orfanato, y que corra su misma vida, pero así funciona la vida de los pobres, expone. Ricciardi, en cambio, propone una alternativa, donde se exponga a Vezzi como un agresor, quien intentaría propasarse con Maddalena, y Nespoli al defenderla lo asesinaría. Los crímenes por honor estaban penados a un máximo de tres años de prisión, y de este modo ella no iría a la cárcel. Pide, que se case con Nespoli y que se trate al niño que espera como el hijo de este, y no de Vezzi, y a cambio él manipularía las pruebas, para luego buscar a un abogado con el que dar verosimilitud a esta versión, y aunque la propia asesina expone que todo esto es falso, Ricciardi lo apunta como la única alternativa.

En el fondo, ella teme a los poderosos, quienes requieren de un castigo ejemplar a quien atentó contra su régimen, pero Ricciardi ya ha ideado la solución. Para que Vezzi caiga del pedestal, necesita el testimonio de su esposa, y con esta última conversación, se pondrá fin a la historia. Es curioso que en este momento lo primero que se haga sea describir el entorno, con la ciudad desierta y silenciosa, solo con el rumor de las olas, la espuma del mar, y el invernal frío. Ricciardi medita sobre el hambre y el amor, la necesidad que trajo la desgracia a una pareja enamorada, y las mentiras de un falso amor traído por quien lo tenía todo. Se reúne con Livia, para convencerla de que exponga el verdadero rostro de Vezzi, pese a que esto amenazará su posición (de la viuda de un hombre importante, a quien difamó la figura de un muerto), con el fin de salvar a los asesinos de su marido y, especialmente, a ese niño que se gesta. Despierta su compasión al hablarle de ese hijo, y evocar al que ella perdió, para que Vezzi no acabe con ambos vástagos.

A lo largo de la escena, e imitando el tono del *sturm und drang* romántico, la naturaleza refleja el estado de los personajes, con numerosas referencias a las luces (ya sea las de la ciudad o el cielo nocturno), al frío invernal y, especialmente al mar, ya sea con el sonido de la marea, el olor a salitre o la espuma en las olas. Mientras Ricciardi expone el drama por el que han pasado las víctimas de Vezzi, encargado último de arruinar sus vidas, Livia medita su decisión, pero antes de eso, la veíamos pensar sobre el amor que creyó sentir por su marido, e intentando poner en orden sus sentimientos hacia Ricciardi. Por él sale del hotel, únicamente con un salto de cama y un sobretodo, para encontrarse con el comisario. Se nos da a entender

que siente algo por él, aunque más que amor, pareciera una obsesión, una ciega pasión, representada por ese vaivén de las olas, por la espuma. En cambio, el frío gélido pareciera ser un recordatorio de la presencia de las ánimas, de esos espectros que los atormentan a ambos, a Ricciardi por el Asunto, y a Livia por el recuerdo de su hijo.

Cuando la cantante acepta confesar los pecados de Vezzi, se nos indica que el frío cesa, señal de que ya no hay dolor, pues el tenor no puede hacer ya más daño a los demás. También es interesante que, mientras dure la conversación, se evoca la figura de Enrica, quien sufre por la ausencia del comisario en la ventana. Pareciera que este va a rendirse ante las insinuaciones de Livia, lo que provoca dolor en la joven, como si notara la incipiente traición del comisario. Por otra parte, podría interpretarse como otro tipo de traición, de índole más ética, y el sufrimiento de la chica surge de la posición de Ricciardi en el caso. Le hemos visto encontrar al culpable, y aunque eso bastaba, proseguir hasta descubrir toda la verdad, para luego tener la tesitura de callar, y dejar que el régimen disfrute sancionando a un inocente, entregar al verdadero culpable, o influir en las pruebas para culpar a la propia víctima.

Según el canon del género, la novela podría acabar una vez resuelve el caso, pero la historia que se nos plantea no pretendía establecer el juego de la deducción, como se demuestra en la dilatación de las pistas, muchas de ellas postergadas hasta la recta final de la obra. En su lugar se nos propone un drama basado en las relaciones, en este caso, entre los desfavorecidos y los privilegiados, y aunque el régimen impone quién debe ser sancionado, Ricciardi no descansa hasta revelar al verdadero culpable del crimen: Vezzi ocasionó su propia muerte, y hace todo lo posible para salvar a las verdaderas víctimas. Y por ese esfuerzo, su enamorada, al final de la obra, y recordándolo, sonrío.

3.2.4. Conclusiones

Al igual que ocurría con la novela negra estadounidense, la víctima aquí es responsable de su muerte, con evidentes salvedades. Para empezar, no es su implicación en temas turbios, malas compañías o asuntos peligrosos lo que pone fin a su vida, sino sus propios actos y decisiones. Vezzi se nos presenta como mujeriego, manipulador, mentiroso, egoísta, vanidoso, y una amplia lista de defectos, los cuales justifican que todos lo quieran muerto. De no ser por el beneplácito del partido en el poder, el tenor sería visto como un monstruo, y gracias al control de los medios, de él solo se conoce el virtuosismo del que hace gala mediante su talento. La elección del contexto en que se desarrolla la novela, los primeros años del fascismo italiano, permiten indagar en los problemas que derivaron de una ideología marcada por la autoridad y el clasismo, un ejercicio de poder que aspiraba al control absoluto, ya fuera del gobierno, la población o los medios.

En un primer momento, esto parecería distanciarse del panorama literario contemporáneo, en el que la novela negra se utiliza para tratar la situación política moderna, mediante una crítica social que denunciaba los regímenes asentados tras la II Guerra Mundial, perspectiva que se asentó como el canon del género. El debilitamiento o caída de estos gobiernos inspiró movimientos literarios como el *neo-polar* francés, que popularizó la idea del género negro acompañado del comentario socio-político, el cual se ha ido actualizado de esas protestas contra el totalitarismo a los regímenes democráticos contemporáneos. No obstante, la localización del título no rompe con el precepto de la política, pues en nuestra era los movimientos de corte fascista han experimentado un despunte, con partidos de dicha ideología tales como Amanecer dorado en Grecia o *Forza Nuova* en Italia. Si bien la época retratada en la novela permite justificar el limitado papel de la ciencia para la criminología, el mensaje político no ha perdido su validez.

De Giovanni ha sido claro en los intereses que suscitaba su obra, por lo que la denuncia social no es recurrente en su obra, pese a las referencias sobre Mussolini y su gobierno. La trama se construye en torno al conflicto entre clases privilegiadas y los desfavorecidos, por lo que el fascismo se relega a justificante de los beneficios que disfruta Vezzi, y en ningún momento se nos expone un análisis profundo sobre la cuestión fascista. En palabras del propio autor, la saga indaga en el componente sentimental, tanto de las relaciones interpersonales como del vínculo entre el asesino y la víctima, todo con el añadido de una atmósfera que fluctúa según el carácter de la población, influida por la estación que afrontan.

Elegir el invierno para iniciar la saga no es casual, pues el desánimo y el frío constituirán la tónica principal, acompañada de las visiones que confiere el Asunto, todas ellas de una gran violencia gráfica, la cual no se achaca al fascismo, sino a historias de índole más personal, pequeños dramas que se anexan a la descripción del fantasma, y con pocas palabras nos exponen estos crudísimos relatos, que van desde accidentes, asesinatos y suicidios, y una amplia fama que se pueden clasificar en dos grandes grupos: aquellos motivados por el hambre o la necesidad, y las muertes pasionales, por celos o rencor. La inclusión recurrente de estas escenas permite exponer la crudeza, no ya de Nápoles, sino de cualquier urbe, y no para ahondar en las fallas de la sociedad moderna, más bien para exponer un alegato, sobre la dignidad que merece la muerte, idea que se ha perdido en la novela negra, según de Giovanni. Cada fantasma dispone de un pasado que se nos resume, con idea de que conozcamos, aunque sea, esos últimos momentos de su vida, para despertar la empatía.

Han sido descritas como novelas blanco-criminales, concepto que choca con la más que evidente violencia que acompaña cada uno de estos relatos, incluido el del propio Vezzi, desangrado tras un brutal tajo en el cuello. No son obras de cadáveres impolutos, pues cada espectro supone un cuadro grotesco, donde heridas abiertas, mutilaciones y cuerpos maltrechos se nos exponen con sumo detalle. La idea del respeto no radica en reducir el horror del asesinato, y en su lugar, dota al protagonista de una sensibilidad inusual con la que transmitirnos este dolor, que le obliga a indagar en el caso para saber el origen de la violencia.

No se aborda el crimen desde su perspectiva científica, ni mucho menos como un “juego” a resolver, cosa que se demuestra en su carácter laxo en cuanto al *fair play*, pues su pretensión central se trata de exponer un drama y ahondar en los caracteres implicados.

Se parte de dos conceptos clave: el amor y el hambre, de los cuales se estructuran las motivaciones de cada partícipe en el caso, incluso figuras que perdieron importancia con el paso del tiempo, como los cercanos a la víctima, no tanto por la información que aportan (recordemos, mínima), pues en su lugar hablan de la manera en que se comportaba el finado, es decir, nos dan a conocer su vida. A partir de este precepto, de Giovanni confecciona un relato en el que se juega con la identidad. La vida de Arnaldo Vezzi se nos plantea desde una doble perspectiva, su vida como artista excelso, dotado de un talento inusual, y su carácter narcisista y ególatra. La disposición de dos caras que se nos presenta establece un juego con las óperas que se incluyen en el argumento, y del mismo modo que Canio es Pagliaccio, todos alternan entre ese papel que exponen en la sociedad y su verdadero ser, desde el tenor Vezzi y su personalidad viciada hasta el protagonista, pues el Asunto solo se revela al lector.

La ópera no se plantea como algo anecdótico, sino que constituye el eje central del caso, por ser el ambiente en el que se gesta el crimen, así como un medio en el que Ricciardi debe indagar para encontrar las claves de la investigación. A partir de la interpretación de los actores, se nos adentra en el concepto de “actuación”, el rol que asumen en el escenario, y nos permite distinguir entre ese papel y la realidad, hecho que cobrará importancia al comprobar que la vida del tenor fue una soberbia actuación. También, se nos expone el mundo operístico por fuera y por dentro, pues asistimos a la cátedra del padre Pierino sobre las representaciones, a lo que se suma el vocabulario del medio, y finaliza con ese verso repetido a lo largo de la novela, “*Io sangue voglio, all’ira m’abbandono, in odio tutto l’amor mio finì...*”, que permite diferenciar a un experto de un profano, pues revela la pista de a qué ópera pertenece.

Podría parecer que su presencia se justifica únicamente por la época, pues se presenta arraigado a la cultura de los padres y los abuelos (como se refiere en DE GIOVANNI: 2007, XIX, p. 76), así como de la generación que despuntan los cuarenta años. Aunque pareciera que se trata de un bien cultural vinculado a la población avezada, o algo propio del marco histórico, lo cierto es que la ópera sigue vigente en nuestro tiempo, actualizada a los cánones de la modernidad, como podemos comprobar en portales *on-line* como el del Teatro Lírico de Cagliari (<http://www.teatroliricodicagliari.it/it/>) o el servicio de *streaming* del Teatro Real de Madrid, *MyOperaPlayer*. El detalle con el que se presenta este arte, tan arraigado en la cultura italiana, y la manera en que se ha sumado a la literatura negro-criminal, produce un caso plenamente localizado, sin que podamos trasladarlo a otro tipo de cultura.

De igual manera, otros elementos propios de la ilustración italiana y, más concretamente, del saber napolitano, concretan la narrativa a una civilización clave. Al igual que la ópera, podemos encontrar

referencias a la gastronomía, como el gusto de Ricciardi por la pizza frita, o las cenas de su nana, las cuales siempre quedan frías por sus horarios, lo que provoca que no asistamos a banquetes pantagruélicos. También se diferencia en los vínculos sociales, desde la figura de la tata como figura materna, a las relaciones laborales de Ricciardi, que no suponen un ejemplo de familia tradicional, ni mucho menos indaga en el enlace del comisario con los agentes. No es el único personaje del que apreciamos sus vínculos, ya que se nos ofrece un exhaustivo análisis del trato social que mantienen diferentes personajes, adscritos a diferentes estratos, ya sean privilegiados, como Vezzi, o los más humildes, Maddalena y Nespoli.

De estos últimos, se nos relata su relación en las viviendas, donde se ganaron el aprecio de sus convecinos quienes los convirtieron en fuente de chismes y rumores, lo que manifiesta tanto la vida en estos barrios como el rasgo típico en ellas. A esto se suma la mención de las diferentes calles y barrios de Nápoles, las cuales se ven acompañadas, generalmente, por los diferentes espectros, de modo que se aprovecha el callejeo para profundizar en la historia de la ciudad. Además, en todas estas historias se trata el tema del honor, que abarca la dignidad de las víctimas, independientemente de su situación, pues en los muertos se nos presenta la historia tras el asesinato, donde se destaca la emoción que llevó a eso, y en los vivos solo debemos recordar el argumento final: para que Nespoli no sea injustamente encarcelado, se pacta acusar a Vezzi de atentar el honor de Maddalena, virtud que primaba en el sistema fascista, pero que ha perdurado en el espíritu mediterráneo, por ejemplo, en el trato a las víctimas.

Pese a la presencia de los sesgos mentados, aún existen dudas sobre a qué subgénero se adscribe la saga de Ricciardi. Fue el propio de Giovanni quien exponía el distanciamiento de su novela con respecto a ejemplos mediterráneos como Vázquez Montalbán o Camilleri, bajo la premisa de que su protagonista no disfrutaba de la vida, y si bien los personajes creados por dichos autores destacan por su hedonismo, son más bien claroscuros, historias que alternan la crudeza criminal de la novela negra junto con el carácter mediterráneo. En un artículo para *Gastronomía negra y criminal* (CLAVÉ: 31/1/2013), se vincula el estilo de Ricciardi al de otros autores como Philip Kerr (1956-2018) o González Ledesma (1927-2015).

Del primero, la única similitud que guardan Ricciardi y Bernie Gunther es que sus historias se desarrollan en la era fascista de sus respectivos países, Italia y Alemania, pese a que el segundo pasó de una trilogía ambientada en Viena a explorar otros países. Respecto a su comparación con el inspector Méndez, el personaje de Ledesma, en ambos se encuentra una alimentación catalogada como *anti-gourmet*, pues el español es famoso por frecuentar los peores bares de Barcelona, aunque Ricciardi comenzó sus andanzas en el prestigioso café Gambrinus.

Al igual que su concepción de novela blanco-criminal, se ha definido vagamente las características de la novela, y si bien el respeto a la víctima es innegable, no se prescinde de la brutalidad del asesinato. Esto es solo un ejemplo del carácter laxo con el que se ha analizado la obra, a la que se ha comparado con autores

con los que guarda una falsa semejanza. Pese a que se ha intentado distanciar de los modelos mediterráneos, el vínculo es más que obvio, y aunque se adopta una postura pesimista, la gastronomía, la cultura, la familia, la ley o el honor están más que presentes, y no pueden simplemente obviarse para desestimar la novela como mediterránea. Aunque se traten desde una postura diferente a lo que se acostumbra, trata los mismos asuntos que el resto de escritores etiquetados dentro de la vertiente objeto de estudio.

Ricciardi y el Asunto componen una visión del género que, a primera vista, podría catalogarse de paranormal, pero sería caer en el mismo fallo que etiquetarla como novela blanca. No es que su argumento carezca de fantasmas, o que la consideración hacia la muerte lo distancie de lo típico, pues su presencia es obvia, mas no es lo que define la esencia de la obra. Se trata de un relato muy marcado, en el que se profundiza en las taras clasistas de la sociedad y los dramas de amor y necesidad, un tema imperecedero, que se aborda desde la perspectiva de un comisario cuya piedad y sentimiento sí que resultan esenciales para comprender la historia narrada.

V. España

1. Manuel Vázquez Montalbán

Según el escritor González Ledesma (BELAUSTEGUIGOITIA: 17/5/2006, *El País*), creador de la saga negro-social del inspector Méndez, Vázquez Montalbán fue uno de los llamados “niños del barrio”, término para referir a los hijos de la posguerra, quienes independientemente del bando, vivieron las consecuencias de aquel suceso. Sendos autores observaron la extrema pobreza de la época, la precaria situación y la vigente marginalidad, especialmente hacia el bando perdedor, los cuales sufrieron el trato más crudo por parte del nuevo gobierno, y prueba es ello se presenta en la vida y obra de Manuel Vázquez Montalbán, quien lidió con el encarcelamiento debido, principalmente, a disidencias políticas. Primero vivió la condena de su padre y años después la suya propia, dado que durante su etapa universitaria fue un activo defensor del movimiento comunista, completamente opuesto al régimen fascista imperante.

Militó en diferentes agrupaciones y movimientos, todas posicionadas dentro del pensamiento social comunista, una ideología claramente antepuesta a la directiva franquista, cuyos valores establecían fuertes diferencias entre los estratos sociales, favoreciendo a sectores muy concretos mediante la imposición de un fuerte clasismo. La imagen pública del Régimen promovía la defensa de la familia española, pero dicha protección no alcanzaba a todos los estamentos, con fuertes diferencias según la renta de estas. Mientras los terratenientes y propietarios burgueses veían salvaguardadas sus posiciones en la jerarquía, las clases trabajadoras padecían de fuertes medidas y represiones, pese a la carga laboral que ya mantenían dado el sistema capitalista.

En parte, la nueva legislación buscaba sancionar al estamento trabajador dado su posicionamiento durante la Guerra Civil Española (1936-1939), periodo donde se formalizaron diferentes movimientos de corte socialista, en defensa de los obreros y la lucha por los derechos que se les negaba, los cuales protagonizaron diferentes episodios de protesta: el pistolerismo de Barcelona (1919) y el Trienio Bolchevique (1918-1921) en Andalucía. El descontento manifestado por dicho sector venía por lo unilateral en la legislación, la cual siempre favorecía a las clases adineradas, ya fueran de origen burgués o noble. Por ello, la llegada de nuevas líneas de pensamiento afianzaron la necesidad de una revolución, además de la creación de diferentes movimientos según la ideología imperante, tales como el anarquismo, el comunismo y el socialismo, cada una abogando por diferentes soluciones, pero todas manteniendo un interés común: reivindicar la figura del trabajador.

Pareciera que la institución de la Segunda República Española regularía el panorama, confiriendo cierto apoyo a la clase obrera, pero el conflicto bélico ya referido abolió sus reformas, y el nuevo Régimen de corte autoritario se encargó de sancionar a quienes consideraban simpatizantes de aquellas ideas, un crimen para el nuevo gobierno. A este punto, las llamadas dos Españas confrontadas durante la guerra cambian su nomenclatura, pues ya no estamos ante la España nacionalista confrontada a la republicana, y en su lugar,

queda la nueva España de Franco, impuesta sobre la facción socialista. Desde cárcel hasta la ejecución, ese era el destino de quienes no pretendieran adaptarse a la nueva nación, un lance que experimentó el padre de Vázquez Montalbán y, años después, él mismo.

Nacido en junio de 1939, no llegó a vivir el conflicto, pero sí la fuerte represión hacia cualquier acto en defensa del pensamiento socialista, más al pasar sus primeros años sin la figura paterna, cuyo encierro se extendió hasta 1944, por el único crimen de pertenecer al PSUC, el Partido Comunista de Cataluña (EL PAÍS: 16/10/1979). De igual modo, él mismo sería encarcelado durante tres años mediante un consejo de guerra en 1962, dada su militancia en organizaciones de la misma postura ideológica, tales como el Frente de Liberación Popular y, al igual que su progenitor, el PSUC, al que ingresó de forma clandestina en 1961 (EL PAÍS: 16/10/1979). Durante su estancia en prisión, coincidió con otros intelectuales de la época, tales como Luis Goytisolo y Salvador Clotas (GUBERN: 20/10/2003, *El País*), momento en que inició su producción literaria más allá del afán lúdico, con la escritura de *Informe sobre la información* (1963), si bien la opinión general sitúa su comienzo profesional en las letras en 1969, cuando publicó *Crónica sentimental de España*, en la revista *Triunfo* (EL PAÍS: 22/1/1984).

En aquel medio, referido como el “faro del pensamiento ilustrado”, supuso el inicio de una prolífica carrera en una variada serie de publicaciones, algunas de muy corta duración a causa de la censura impuesta por el Régimen hacia las revistas de corte socialista, al tratar estas una variedad de temas ofensivos para su línea de pensamiento, y se incorporaba el peculiar carácter de Vázquez Montalbán. Su tono crítico hacia el nuevo gobierno, consciente de la realidad nacional, se acompañaba de una postura ecléctica capaz de tratar una amplia variedad de temas. Dicho espíritu justificó su participación en muy variadas revistas, desde la ya referida *Triunfo*, *Hermano Lobo*, *Por Favor* y *Siglo 20*; en prensa, donde publicó variados artículos en *El País*, *La Calle*, *La Vanguardia*, *Interviú* y *TeleExpres*; e incluso colaboró en medios más especializados, como *Hogares modernos*, donde usaba el seudónimo de Jack el Decorador, en parodia al famoso criminal londinense, *CAU*, una revista sobre arquitectura, y *Bocaccio*, la cual trataba las diferentes discotecas y la vida nocturna de las ciudades.

Se distinguen tres etapas en su bagaje por los medios, que han permitido su recopilación en diferentes compendios, y también observar su obra desde cierta perspectiva (GELI: 14/2/2010, *El País*): 1973, cuando se da a conocer mediante una voz crítica, con objeto de reivindicar la ideología inconformista que gestó durante su infancia y formación; 1974-1986, donde el ingreso de España en la OTAN supuso una renovada esperanza para el ideario socialista, en un manifiesto hacia la regeneración del país en varios niveles; por último, de 1987-2003, inicia sus libro-reportajes y columnas, oscilando entre la opinión personal y el juicio crítico, donde se entreveía ya un derrotismo pleno hacia la cuestión española.

Y además de todas esas colaboraciones, mantuvo una pródiga carrera literaria, pues al *Informe sobre la información* (1963) prosiguieron otras obras, como el famoso *Manifiesto subnormal* (1970), *La palabra libre en la ciudad libre* (1979), la *Historia y comunicación social* (1980), entre otros, libros de carácter teórico donde plasmaba el grueso de su pensamiento e ideología, amén de sus novelas, de carácter más lúdico. *Recordando a Dardé* (1965), ejemplo práctico de su crónica sentimental, *O César o nada* (1998), sobre los Borgia, o el ciclo del investigador privado Pepe Carvalho, compuesto por unas veinticuatro novelas, manifiestan la extensión de su labor productiva. Independientemente, también desarrolló una carrera como poeta, dentro del movimiento novísimo, y sus composiciones le valieron el mérito para ingresar en sus antologías y obras comunales, entre las cuales se localiza *Nueve novísimos* (1969), el primer compendio en dicha poética.

Por todo este bagaje, se instituyó como uno de los grandes de las letras españolas, y su nombre se ha convertido en una referencia dentro de los diferentes ámbitos donde desarrolló su carrera. Aunque se licenció en Filosofía y Letras (especializado en Románicas), ejercería principalmente de periodista, y su formación culminará cuando publicó en 1974 el informe sobre *La penetración americana en España*, tema que ampliaría para defender el título de doctor *honoris causa* (MORA: 1/6/1997, *El País*; GUBERN: 20/10/2003, *El País*) concedido por la Universidad de Barcelona, más concretamente, para la Facultad de Ciencias de la Comunicación, siendo el primero en ostentar aquel honor, en parte, dada su colaboración con más de veinte empresas destinadas a la comunicación (DORIA: 23/2/2010, *ABC*), y por tanto, un especialista en el proceder de esta industria.

Impartió varias conferencias, y asistió a diversos eventos, entre los que pueden destacarse: una rueda de prensa en Cadaqués, junto a Salvador Dalí en los sesenta (DORIA: 23/2/2010, *ABC*); con el también escritor Manuel Vicent, asistió al programa de Radio Historias de una década, entrevistados por Francisco Umbral (EL PAÍS: 6/5/1986); escribiría una novela por entregas para *El País*, igual que Eduardo Mendoza, en el suplemento Olímpico (MORET: 24/7/1992, *El País*); protagonizó el documental *El éxito de un perdedor*, de Luis López Doy, en el cual se aprovechaba su obra para referir a la historia española (MORA: 16/3/1997, *El País*); fue elegido comoregonero para la festividad civil más importante de la comunidad madrileña, la del Dos de Mayo (FRAGUAS: 13/4/2000, *El País*); amén de las diferentes eventos y ferias literarias en los que participó, fuera promocionando su obra o impartiendo variadas charlas.

Acerca de los temas expuesto, sus intereses siempre fueron llamativos dada su ávida curiosidad, prueba de ello son las etiquetas mediante las cuales se concretaban sus especialidades. Manuel Vázquez Montalbán fue antólogo, cocinero excelente, crítico, culé (forofo del Fútbol Club Barcelona), ensayista, escritor de novelas, gastrónomo, guionista, humorista, libretista musical, poeta novísimo, prologista, y teórico de la comunicación (GUBERN: 20/10/2003, *El País* y DE LA FUENTE: 18/4/2008, *ABC*). También teorizó y defendió el pensamiento de corte socialista, pues era firme defensor de la clase obrera y la doctrina comunista,

mediante la cual abordó las diferentes problemáticas de España, como la fagocitación de la cultura patria en pos de otras más atractivas, como la estadounidense, o la ausencia de un espíritu comunal, pues el individualismo y la disidencia prevalecían a la masificación del movimiento obrero.

Fue por esto que el pensamiento comunista no se afianzó en España, más cuando el seguimiento del movimiento tecnócrata y puramente capitalista fue absoluto, lo que le llevó a una etapa de filosofía menos reaccionaria y más pesimista, donde hablaba sobre el estancamiento de la cultura española y la pérdida de la identidad, el anuncio de la era del desencanto. Ciertamente, esa línea de pensamiento siempre estuvo presente en su mente, pues se le describía como una persona extremadamente tímida, y a veces, excesivamente triste. Definía el periodismo como un medio para hacer compañía al lector y a sus ideas (MARTÍNEZ: 23/11/2004, *El País*), pues no se podía cambiar el pensamiento de este, solo ayudarlo a escapar de aquel sentimiento de soledad ideológica, mediante una conversación. Así, entendía el medio como una forma para comunicarse, exponiendo unas ideas para abrir un debate con su público, y de este modo, revelarse ante el conformismo imperante.

Pese a sus intenciones, nunca consiguió asentar el pensamiento comunista en España, e incluso se le recriminaba no vivir según la ideología, pues conducía un Seat 131, un coche elegante y moderno, lejos del pragmatismo ruso (REI: 20/10/2008, *El Mundo*). Pese a sus diferencias con el canon impuesto por la URSS (cuya disolución lamentó) respecto a la vida del comunista, no se puede negar su implicación con el movimiento, pues ya vimos cómo fue encarcelado dada su membresía en el partido. Dadas las dificultades afrontadas precisamente por su condición política, se le considera un héroe cívico, como lo refirió Almudena Grandes (REI: 20/10/2008, *El Mundo*), pues la ideología del movimiento siempre perduró en su obra, e incluso llegó a ser responsable de la comisión de cultura del PSUC (EL PAÍS: 17/11/1979), posicionado en el sector leninista del partido, y cuyo cargo manifestaba su compromiso con la causa.

Él mismo prefería considerarse un “marxista grouchiano” (GARCÍA POSADA: 5/12/1995, *El País*), oscilando entre la más férrea fidelidad y una clave paródica, pues si bien manifestaba su interés por la cuestión social y la clase obrera, no dudaba en incorporar detalles vanguardistas, en claro desafío a la norma. Por ello, su producción incluye un profundo retrato del mundo, al que sumaba notas experimentales. Ante esta dualidad, a la que se suma su amplia productividad, surgen dudas respecto quién fue Vázquez Montalbán, preguntas a las que, por suerte, dejó respuestas en sus ensayos y en sus respuestas a la propia prensa. Una vez, se le preguntó acerca de la faceta que más le identificaba, a lo que este desmintió las generalizadas, para responder en su lugar que era una víctima. Había sido víctima de la política, de la literatura, de los medios, en un país donde la población se dividía entre víctimas y verdugos (CANALS: 7/3/1981, *El País*), y en esa misma entrevista, salió a colación una incógnita reiterada: la supuesta semejanza con el personaje de su invención, Pepe Carvalho.

Lo único que comparten es la dependencia de la cultura, pues les permiten romper el conformismo imperante y trascender más allá de los tabúes generalizados. Aunque Carvalho quema los libros, al igual que su creador requiere del medio para exponer su pensamiento, en este caso, el desencanto hacia las lecturas realizadas a lo largo de su vida, y de ahí la destrucción de estas mediante una escena puramente simbólica. Comparte el sentimiento de rechazo con Vázquez Montalbán, quien también renegó de su pasado, aunque en lugar de quemar esos libros, componía nuevas obras para rellenar el vacío generado por lecturas anticuadas ante su nueva sensibilidad. Y por ello, su obra evoluciona constantemente, adaptándose al nuevo sentir del escritor y a las necesidades ideológicas de su contexto.

Entre dichas preocupaciones respecto a la cultura, el novelista mantuvo una serie de constantes a lo largo de toda su carrera literaria, la cual se desarrolló más allá de los límites de la narrativa, el periodismo y la política. También desarrollo la literatura deportiva, manifiesto en su devoción por el FC Barcelona (GONZÁLEZ: 26/8/2016, *El Mundo*), y en *Fútbol: una religión en busca de Dios* se compilarían todos sus artículos al respecto del deporte referido (MUÑOZ: 17/10/2004, *El País*). Firme defensor de la copla, a la que refería como el verdadero reflejo del sentir español, y por ello incluyó fragmentos de las canciones más famosas en sus poemas (MORA: 24/5/2000, *El País*), además de trabajar sobre su historia, elementos y difusión (GUBERN: 20/10/2003, *El País*). Por último, también fue un reputado gastrónomo, reivindicando la importancia de la cocina patria y las influencias internacionales, además de trabajar en las reseñas de diferentes locales, ensalzando los placeres de la gastronomía española.

De él se decía que le caracterizaba un “morro fino” (ASTORGA: 19/10/2003, *ABC*), un excelente paladar, pero no quedaba ahí el asunto. Por medio del ámbito culinario estudió la historia de las ciudades y sus gentes, pues los bares y restaurantes constituían los centros neurálgicos de toda actividad social, ya fuera en tertulias o reuniones de parroquianos, quienes asistían ya fuera para hablar de las políticas del gobierno o visionar un partido de fútbol, en una experiencia similar a la que definía su visión del periodismo: la necesidad de comunicación. Entre los diferentes locales reseñados bajo su pluma, como el café Glaciar o el bar Pinocho (YÁNIZ: 15/1/2004, *ABC*), destaca Casa Leopoldo, institución gastronómica de amplia historia, pues sus comienzos se remontan a 1929, en el Barrio Chino de Barcelona. Casa Leopoldo ha sido reflejo de las múltiples transformaciones del barrio, no solo respecto a los elementos urbanísticos, también sobre la geografía humana. El Raval, otro nombre para el mismo barrio, acogió a la creciente inmigración, y fue seno de otros negocios más ilícitos, como los burdeles.

Obviamente, por estos motivos la barriada fue objeto de la marginación, pero Vázquez Montalbán ignoró ese detalle para aventurarse en las delicias que ofrecía aquel restaurante. No entendía el lugar como un mal a evitar, pues no aplicaba ese pensamiento clasista característico del régimen franquista, y en su lugar, lo comprendía a modo de ejemplo, uno más de tantos que había conocido, pues se encontraba ante una nueva víctima, como él, como los escritores y pensadores encerrados y/o fusilados, y como la población

reprimida ya fuera por su origen extranjero o su condición laboral. Es aquí donde se reafirma su ideología pro-obrera, y mantiene ese tono crítico hacia la élite directiva de la nación, a la cual acusa de ser la verdadera responsable de los problemas anunciados, entre ellos, la decadencia cultural y moral.

Casa Leopoldo acoge toda la diversidad que ha transitado por la ciudad, y eso ha permitido al barrio asimilar multitud de voces hasta componer el discurso de la sociedad, la cual refleja Vázquez Montalbán en su obra, especialmente, por medio del investigador privado Pepe Carvalho, quien es testigo de las transformaciones que experimenta Barcelona en todos sus niveles. De hecho, uno de los pilares en el discurso de Vázquez Montalbán es el mestizaje cultural, como se acusaba en El Raval gracias a la interacción de las comunidades en su seno, y él, en una suerte de vaticinio, extrapolaba la situación del barrio al futuro inmediato, anunciando la integración de las culturas en el contexto global (JARQUE: 19/7/1994, *El País*), situación en la que vivimos hoy día, pues gracias a las nuevas tecnologías y los avances en la comunicación, estamos plenamente conectados, y a su vez, podemos caer en la soledad.

Su interés por la sociedad y la comunicación se mezclaba con otros aspectos de su vida, pues era difícil olvidar aquella imagen del escritor en el Boada's, pidiendo *dry martinis* (FALLARÁS: 23/4/2013, *El Mundo*) únicamente para disfrutar de las olivas, pues rechazaba comerlas directamente, mediante un tajante "no es lo mismo", dada su necesidad *gourmet* de buscar nuevos matices para saborear. Ese inconformismo se transmitía al resto de esferas, ya fuera la política, la sociedad o la propia literatura, y por ello, escribía con pasión sobre aquello que le permitiera escapar de la decadencia, de un pensamiento generalizado e impuesto hacia el ciudadano medio. Siempre apostó por el diálogo, por la comunicación, y de ahí su interés por transmitir su peculiar visión del mundo a los lectores, no para imponer su ideología, sino para motivar el debate, hacer que se generara opinión, y se determinaran por buscar su propia felicidad, y no la impuesta por las élites. En su caso, el alivio para el hastío llegaba gracias a la copla, la gastronomía y el fútbol, pero sus horizontes siempre fueron amplios, y por ello pudo tratar variedad de temas, siempre a la espera de una respuesta.

Quizás esa voz amiga llegó en las reseñas a su obra, los homenajes y la entrega de premios, amén de las conferencias impartidas en diferentes eventos y lugares, interactuando directamente con su público. Sobre los galones en reconocimiento de su labor, podemos listar *Los mares del Sur* (1979), novela ganadora del Premio Planeta en 1979 y del *Prix International de Littérature Policienne* en 1981 (PEREDA: 16/10/1979, *El País*; EL PAÍS: 16/10/1979; CONTE: 4/6/1981, *El País*; EL PAÍS: 22/1/1984); el Premio Nacional de Narrativa en 1990 en reconocimiento de *Galíndez* (ABC: 18/10/2003 y ASTORGA: 19/10/2003, *ABC*); el premio Nacional de las Letras de 1995, otorgado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (EL PAÍS: 5/12/1995; ABC: 18/10/2003 y ASTORGA: 19/10/2003, *ABC*); y el premio Recalmere por *Asesinato en el comité central* (1981) y *El pianista* (1985), del mismo modo que su novela *El balneario* (1986) ganó el Premio de la Crítica de la RFA (ABC: 18/10/2003); el Premio de Literatura de la Comunidad Europea, dotado

en unos 20.000 ecus, en aquel entonces, aproximadamente unos tres millones de pesetas (MUÑOZ: 27/11/1992, *El País*); el Premio Honorífico Anual otorgado por la Academia Sueca de la Novela Policiaca (MORA: 4/12/1992, *El País*); el premio de la Crítica en Narrativa de 1994, concedido a *El estrangulador* (GARCÍA POSADA: 9/4/1996, *El País*); el Premio al Hombre del año, dada su actitud no sexista y favorecedora hacia la mujer, concedido por el Club de las 25, formado por mujeres progresistas (CASTILLA: 7/10/1997, *El País*); el galón italiano de carácter internacional Grinzane Cavour, en su decimonovena edición (GALÁN: 24/1/2000, *El País*).

Su variada obra ha seguido publicándose con nuevas tiradas y compendios, debido al éxito que mantiene en los lectores de España. Ocho volúmenes sobre sus novelas y relatos se publicaron en 2014 para facilitar su acceso al público, quien tendría multitud de sus artículos y ensayos en un único tomo (CAMARASA: 26/12/2013, *El Mundo*), y no sería el único, pues su obra poética, así como otros textos hasta el momento inéditos, se publicaron gracias a la Editorial Península (DE LA FUENTE: 18/4/2008, *ABC*), en una suerte de labor recopilatoria. Su nombre incluso a permeado en el imaginario literario, sirviendo de referencia para una labor ejemplar, como fue el caso del Premio Planeta de 1985, donde Vallejo-Nágera aludía a la derrota de Francisco Umbral durante la gira de promoción, realizada por ambos en calidad de primer y segundo premio. El segundo, cansado de la constante vejación, respondió “Gilipollas, que eres un gilipollas, te voy a decir la verdad. Si me hubiera ganado un escritor como Manuel Vázquez Montalbán me molestaría, porque podría decir que es mejor que yo, pero que me gane un aficionado como tú no me molesta nada” (BENÍTEZ: 7/12/2015, *El Mundo*), lo que permite apreciar el reconocimiento de este en la comunidad literaria.

No por nada se le considera el segundo autor español más traducido, después de Cervantes (YÁNIZ: 15/1/2004, *ABC*), y por su contribución a las letras hispanas, se acordó bautizar un espacio público en Madrid con su nombre (EL MUNDO: 29/10/2003), aunque no es lo único que recibió su nombre. El Premio Internacional de Periodismo Manuel Vázquez Montalbán, fundado en 2004, abarcaba tres modalidades derivadas en las especialidades del escritor: periodismo deportivo, literario y político, una iniciativa dotada con 6.000 euros por premio, financiado por diferentes entidades, en parte animadas por los méritos de Vázquez Montalbán (ABC: 24/11/2003; EL MUNDO: 8/9/2004; PUNZANO SIERRA: 9/9/2004, *El País*). De modo similar, existe también otro premio inspirado en su obra, esta vez en su detective privado, el Premio Pepe Carvalho, en reconocimiento a la novela negra contemporánea, entre cuyos premiados encontramos importantes figuras del actual panorama *noir*, en orden cronológico (desde 2007 hasta 2016): Francisco González Ledesma, Henning Mankell, P. D. James, Michael Connelly, Ian Rankin, Andreu Martín, Petros Márkaris, Maj Sjöwall, Andrea Camilleri, Alicia Giménez Bartlett, y Donna Leon (EL MUNDO: 17/12/2013; EL MUNDO: 28/10/2015), si bien se ha mantenido hasta nuestros días, con nuevos galardonados. Dentro de las historias entorno al premio, sobresale la recogida de este por parte de Andrea Camilleri, quien a pesar de su avanzada edad no solo se trasladó para la entrega, sino que dedicó emotivas palabras en memoria de su amigo (GELI: 7/2/2014, *El País*).

También fue suya la iniciativa para el Primer Encuentro Europeo de Novela Negra, en 2005, un referente para dicho género, y donde surgiría por primera vez la distinción entre novela negra mediterránea y *nordic noir*. Desafortunadamente, Vázquez Montalbán no podría asistir al evento, ni tampoco ver los numerosos premios nombrados gracias a sus méritos, pues debido a complicaciones cardíacas, falleció en Bangkok un triste dieciocho de octubre de 2003. Ya se le habían detectado problemas de salud respecto a su corazón (CRUZ: 10/9/1994, *El País*), pero nadie esperaba aquel súbito fallecimiento, menos cuando se encontraba en pleno ciclo de conferencias por Australia y Nueva Zelanda. El impacto del suceso permeó incluso en la prensa internacional, y en cuanto a los medios patrios, aparte de transmitir la noticia, informaron sobre las despedidas y homenajes por parte de sus amistades y admiradores, las cuales pertenecían a multitud de esferas, dada la variedad de oficios que desempeñó.

Su apetito existencial (tanto hacia lo gastronómica como para la cultura); su defensa hacia la clase obrera y la ideología socialista; su inconformismo e insurgencia para la moda y el gusto impuesto; el profundo conocimiento que manifestaba en sus artículos y ensayos, a lo que sumaba su don de palabras; la reivindicación de aspectos olvidados, entre ellos la copla o la gastronomía, a lo que se sumaba su pasión por el fútbol; su generosidad hacia los suyos, y esa inquietud por la comunicación y el futuro de España. Podemos listar menciones a estas cualidades y a la gran pérdida que supuso.

Entre dichos titulares, encontramos: "El mundo de la política y la cultura llora la muerte de un «referente intelectual sin precedentes»" (ABC: 18/10/2003); "El mundo de la política y la cultura llora la muerte de un «referente intelectual sin precedentes»" (ABC: 18/10/2003); "Manuel Vázquez Montalbán fallece en Bangkok a los 64 años tras sufrir un paro cardíaco" (ABC: 18/10/2003); "La repatriación del cuerpo del escritor podría realizarse a principios de semana" (ABC: 19/10/2003); "Vázquez Montalbán: crónica de una muerte de novela" (ASTORGA: 19/10/2003, ABC); "El féretro con los restos mortales de Manuel Vázquez Montalbán llegará mañana a España" (19/10/2003, *El Mundo*); "Amor y muerte en Bangkok" (CEBRIÁN: 19/10/2003, *El País*); "Nunca encontraron a Carvalho"(GALÁN: 20/10/2003, *El País*); "Se rompe el corazón de Vázquez Montalbán" (MORA: 19/10/2003, *El País*); "Querido Manolo" (RIVIÈRE: 19/10/2003, *El País*); "La prensa europea se hace eco de la muerte del escritor en sus portadas" (ABC: 20/10/2003); "Vázquez Montalbán muere en Bangkok" (EL PAÍS: 19/10/2003); "Fiel a un compromiso político" (MARAGALL: 19/10/2003, *El País*); "Es mentira" (TORRES: 19/10/2003, *El País*); "La prensa europea se hace eco de la muerte del escritor en sus portadas" (ABC: 20/10/2003); "Barcelona despedirá mañana a Manuel Vázquez Montalbán con un multitudinario homenaje" (MORA: 20/10/2003, *El País*); "Ciao, Manolo" (TABUCCHI: 20/10/2003, *El País*); "La familia de Vázquez Montalbán despide al escritor en una ceremonia íntima en Barcelona" (ABC: 21/10/2003); "Un adiós militante a Vázquez Montalbán" (MORA: 22/10/2003, *El País*); "Emocionado homenaje a Vázquez Montalbán" (EL PAÍS: 4/7/2004); "Vida de Manolo" (PUIGTOBELLA: 21/5/2004, *El País*); "Recuerdo a Vázquez Montalbán un año después de su desaparición" (EL MUNDO:

18/10/2004); "Mendoza inaugura en Berlín un homenaje a Vázquez Montalbán" (ELLEGIERS: 18/11/2004, *El País*); "El subcomandante «Marcos» se sumó desde la selva al homenaje a Vázquez Montalbán" (CASCANTE: 30/11/2004, *ABC*); "Guadalajara se emociona en el gran homenaje a Manuel Vázquez Montalbán" (MORA: 30/11/2004, *El País*); "Memoria de Manolo" (MORET: 14/3/2006, *El País*); "Una exposición evoca las pasiones de Vázquez Montalbán" (PUNZANO SIERRA: 1/11/2007, *El País*); "La memoria de Vázquez Montalbán revive con el recetario de Pepe Carvalho" (DORIA: 27/9/2008, *ABC*); "Recordando a Vázquez Montalbán" (REI: 20/10/2008, *El Mundo*); "El periodista MVM" (GELI: 14/2/2010, *El País*); "La ciudad como personaje literario" (SALMÓN: 23/4/2013, *El Mundo*).

1.1. Subnormalidad vanguardista

El peculiar título del apartado refiere a la etapa de los llamados "escritos subnormales" de Vázquez Montalbán, bajo el auspicio de su *Manifiesto subnormal* (1970), ensayo en el que refiere a la cultura ajena a la norma como subnormal, una arenga a explorar nuevos horizontes más allá de las modas. Dicho periodo se conforma por *Yo maté a Kennedy* (1972), *Guillermota en el país de las Guillerminas* (1973), *Cuestiones marxistas* (1974) y *Happy end* (1974). A modo de ejemplo, la primera, protagonizada por Pepe Carvalho, localiza al personaje como guardaespaldas de Kennedy, pero describiendo un Estados Unidos surrealista, donde la familia del presidente ha sido modificada genéticamente para constituir el pináculo de la perfección humana, motivo que justifica su poder y control absoluto en diferentes dependencias, al punto de planificar un asesinato falso para evadir al ojo público, y de este modo, escapar del escaso control impuesto por los medios de comunicación.

La pretensión de esta historia era compilar y dar un contexto a la histeria existente en España durante el mandato de Kennedy, pues los rumores y teorías entorno a su figura alcanzaban niveles absurdos. Y aunque el texto pareciera romper todo vínculo con la realidad, en sí reflejaba la visión española del asunto. A estos escritos prosiguieron otros de corte más realista o, mejor dicho, menos confusos y experimentales, como *Tatuaje* (1974), donde recuperaría al mismo personaje para dotarlo de nuevas características y un cometido diferente. De matar definitivamente al presidente, a transitar por una Barcelona en plena transformación tras la muerte de Franco, un cambio lo bastante drástico para considerar dos periodos, si bien desde el punto de vista académico se observa una constante, pues ambas vertientes de su obra albergaban las mismas preocupaciones y temáticas.

Anna Sallés, la viuda del escritor, así lo comunicó al recoger un galón en nombre de su esposo: "habéis interpretado bien lo que ha sido Manolo en su trayectoria, caracterizada por la lucha contra la desmemoria y su fidelidad a unas ideas que no le impidieron mantener una independencia de criterio" (*ABC*: 24/11/2003), pues siempre fue un inconformista, deseoso de transmitir a sus lectores la curiosidad, el deseo por explorar nuevos horizontes. La recuperación de la memoria histórica fue una de sus

preocupaciones, algo compartido con otros escritores tanto patrios como internacionales, especialmente aquellos que padecieron alguna de las dictaduras impuestas tras la Segunda Guerra Mundial. El compromiso con la memoria histórica ha sido objeto de comentario incluso en la prensa (CUARTAS: 20/1/2000, *El País* y AGUIRREGÓMEZCORTA: 18/7/2002, *El País*), aunque también le ha convertido en objeto de crítica.

Se le refirió como maniqueísta (CENDRA: 26/7/2001, *El País*), una perspectiva donde la realidad se comprende en dos grandes bandos, fuerzas o sesgos de carácter opuesto: izquierda-derecha, u obreros-empresarios, serían ejemplos en la acusación a Vázquez Montalbán, pues su ideología socialista le llevaba a emplear dichas etiquetas en sus discurso. La crítica se reafirmaba en la supuesta postura antiglobalizadora de Vázquez Montalbán, quien aludía a la importancia de los particularismos, como se ha podido apreciar en su gusto por la copla y la gastronomía mediterránea, y por tanto, un rechazo pleno hacia la integración absoluta de todas las culturas independientemente de su origen, la referida globalización. De su visión se dice que es anticuada, vieja y hasta simplista, pero no podríamos estar en un mayor desacuerdo, pues ya en su concepción, la cultura de la globalización constituía una simplificación del panorama, al imponer los gustos y tendencias de los grupos mayoritarios en detrimento de las minorías, y por tanto, forzaba más el referido maniqueísmo, en una división de conformistas e inconformistas.

Mas el inconformismo de Vázquez Montalbán no constituía una división tajante de la sociedad, como acusa la noticia citada, sino en la reivindicación de unos valores autóctonos que, frente al concepto de la globalización, corrían el riesgo de verse rápidamente eclipsados por nuevas tendencias, lo que hubiera llevado a su olvido. El compromiso del escritor respecto a la memoria le hacía oponerse a esta idea, pero no conduce a un rechazo absoluto, pues en su declaraciones se auguraba el mestizaje cultural a modo de vía única para la evolución de la humanidad. Por tanto, su ataque se dirigía hacia una globalización que supusiera la imposición forzada de una cultura externa, e hiciese olvidar las características de lo autóctono y el pasado, pero nunca atacó la hibridación del saber humano, e incluso, la animó, hecho apreciable en sus textos. Combatir el olvido mediante la memoria no irrumpe con el hermanamiento de las culturas.

Otra crítica hacia su proceder se localiza en diversos textos de Joan Ramon Resina, entre los que podemos resaltar las menciones a Vázquez Montalbán en su obra *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto* (1997), aunque no es la única referencia disponible. De hecho, el trabajo *Carvalho y Cataluña: la subjetividad de los márgenes* (2013), de Steward King, expone los diferentes razonamientos ofrecidos por Resina respecto a la obra de Vázquez Montalbán, y procura defender al escritor ante el cargo de anti-catalanista. La acusación de Resina parte del escaso compromiso que detecta en la obra de Vázquez Montalbán respecto a su cultura madre, la catalana. No solo escribió sus textos en castellano (lo que supone ya un rechazo de la lengua catalana), sino que explotó una serie de estereotipos dañinos para Cataluña, pues presenta a la burguesía autóctona bajo la etiqueta de criminales, amén de localizar en sus

barriadas exclusivamente a maleantes, rateros y prostitutas. También deniega de la historia catalana, pues en sus novelas no recoge ningún episodio histórico sobre el violento pasado de Cataluña en pos de reivindicar su cultura y sus derechos. Además de los juicios emitidos por King con objeto de invalidar los razonamientos de Resina, para los cuales refiere diversas obras del novelista, podemos incorporar nuevos argumentos.

Para empezar, en su biografía ya comprobamos su fidelidad al Partido Comunista presente en Cataluña, además de reivindicar el pensamiento socialista arengando al pensamiento libre e independiente de las élites intelectuales, ofreciendo a los obreros información gracias a su trabajo en los periódicos, en sus ensayos e incluso en sus novelas, pues incluso en la absurda *Yo maté a Kennedy* plasmaba la histeria ocasionada por la cuestión americana. Su compromiso hacia la memoria histórica se manifiesta en todos sus escritos, y por tanto, no se le puede achacar el abandono de su patria. Otra crítica recibida ha sido presentarse como un producto de su tiempo y circunstancias, un hecho que él mismo ha reconocido (MORET: 26/5/1998, *El País*), e incluso otros lo han manifestado, como Giménez Bartlett (MEDINA: 14/7/2010, *El Mundo*), quien lo llamó “producto del franquismo”, y es cierto, pero no se puede comprender a ningún artista fuera de su contexto, sin excepciones, pues de los sucesos experimentados surge la inspiración para su arte.

Respecto a la cuestión catalana, se habla de la escasa presencia en sus novelas, y del conflictivo pasado por el cual se reivindicó su cultura. Solo en la serie de Pepe Carvalho se abarca el periodo post-franquista y la Transición hasta la era contemporánea, y por tanto, achacarle la negación de unos eventos históricos a una saga sin ninguna pretensión erudita, que no contempla esas décadas, y que en su lugar desarrolla otras temáticas, es simplemente absurdo. Las transformaciones de Barcelona desde una época de brutal represión y censura, hasta la aceptación de una cultura globalizada, es la intención del autor, y no socavar el pasado catalán por exclusiva.

También se acusa el uso estereotipado de personajes catalanes, especialmente, criminalizando a la burguesía catalana, un fallo que, de nuevo recae en el género de la saga, que lejos de ser histórica, se adscribe al género negro y, por tanto, proyecta su narrativa hacia el crimen. La presencia de la clase marginal y los empresarios no atienden a un juicio maniqueísta, sino a una de las claves propias del género, donde se manifiestan diversos estratos de la sociedad reflejada, y por supuesto, los conflictos existentes entre ellas. A diferencia de lo acostumbrado por vertientes más actuales, donde el policía (generalmente, un comisario) es el protagonista, Carvalho pertenece al sector marginal, y por ello, es el colectivo por donde se mueve, de donde parten sus relaciones y pesquisas.

Sobre la presencia de la clase burguesa, también es algo característico de la novela negra, pues quienes pueden permitirse los servicios de un detective, así como ser partícipes en los diferentes negocios de la

sociedad, no es otro que el aburguesado, sin caer en cuestiones críticas. De hecho, un cliché del género es aprovechar las ilegalidades y secretos de la clase política y burguesa, lo que parecería la explotación de un estereotipo negativo, pero ciertamente, la proliferación del crimen organizado surgió, precisamente, del clima proyectado por la interacción de dichos grupos, quienes mantendrían un trato cercano con las mafias, y por tanto, lejos de suponer un ataque a estas clases, supondría una crónica de la sociedad. Las razones ofertadas para tachar a Vázquez Montalbán de anti-catalanista carecen de rigor.

Dentro de la saga protagonizada por Carvalho, la geografía barcelonesa goza de suficiente presencia para ser identificada por el lector, especialmente respecto a los diferentes locales que visitará su protagonista. Gracias a esa suerte de viajes, llegamos a conocer la ciudad a través de sus ojos, es decir, de sus intereses. Aunque pueda mediar con las clases privilegiadas, él siempre parte de la esfera marginal, y por ello la presencia de maleantes y prostitutas, así como de obreros y demás trabajadores. El crimen poco o nada tiene que ver con ellos, más centrados en sus propias vidas que en ambiciones profundas, y por ello, al momento de presentarse el caso, entra la burguesía y la política. Son quienes condicionan las dinámicas de la ciudad, motivo de sus transformaciones, y por tanto, excusa para que Carvalho testifique ante la nueva sociedad.

Si bien el análisis de *Tatuaje* se profundizará en su correspondiente apartado, ejemplos del cambio patente en la urbe se localiza en novelas como *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Sabotaje olímpico* (1992) y *El Premio* (1996). Sobre la primera novela, presenta la vulnerabilidad e histeria de la clase política, mediante la muerte del secretario general del Partido Comunista, ahonda en el panorama político tras el final del franquismo. Aunque ahora los partidos determinen el futuro de la nación, no constituyen un sector poderoso, pues reciben presiones externas, manifiestas en la novela dada la inclusión de la CIA y de la KGB, en cuya disputa han colocado a la clase política como un peón más para su guerra y que, por tanto, los cambios en España no dependen de los intereses patrios, sino de las presiones extranjeras, lo que deriva en un argumento más que válido para la antiglobalización: las imposiciones de las grandes potencias.

Con *Sabotaje olímpico* se presenta un caso similar: cómo Barcelona debe adaptarse para alojar la parafernalia necesaria para el evento, lo que se traduce en nuevas tensiones donde se fuerza al pueblo español con objeto de satisfacer a las naciones aliadas. Juega de nuevo con un estilo surrealista, donde los planteamientos absurdos se traducen en las interpretaciones de la clase obrera hacia un acontecimiento que les es ajeno, pues sus preocupaciones son otras. De hecho, la novela transcurre un año después, donde diversos sucesos en clave modernista y absurda se justifican gracias a los JJ. OO. y a la Expo de Sevilla, y por tanto, ya nada sorprende. De la imaginación y la fantasía se narra una serie de episodios absurdos, prueba de la perplejidad del pueblo español frente a eventos insólitos, como haber dispuesto de una sede olímpica y una feria sobre el conocimiento humano. La posibilidad de que todo era posible, sumada a logros tanto reales como irreales, genera esta atmósfera, manifiesto del ánimo general de la clase obrera.

De las instalaciones abandonadas de ambos eventos, pasamos al papel de la burguesía en el ciclo Carvalho. Con *El premio*, un acaudalado gestor financiero patrocina el premio literario mejor dotado hasta la fecha, el cual atrae no solo a escritores, sino a todo tipo de interesados independientemente de su procedencia. Un ejemplo sería la clase política, quienes apoyan el galón para ganarse el favor del pueblo, pero obvian las motivaciones detrás de la financiación. Las razones de patrocinar semejante premio viene de la disoluta vida del mecenas, donde sus prácticas ilícitas han emponzoñado su imagen pública, la cual pretende lavar gracias a lo único que dispone: el dinero. Por supuesto, ni la clase política, ni los literatos o críticos atienden a esas razones puramente personales, pues cegados por la avaricia olvidan cualquier falta o crimen.

Los temas tratados se originan a partir de las decisiones de grupos muy concretos, sectores privilegiados en el nuevo régimen de la Transición, y por tanto, situar el foco de la acción entorno a los estamentos señalados. Por ello, las clases menos favorecidas, si bien no desaparecen, ocupan un rol secundario respecto a la trama detectivesca, aunque se aprovechan sus voces para comunicar el estado de la nación, los cambios determinantes en la nueva sociedad española. A modo de testimonios, permiten apreciar la transformación paulatina de la ciudad, y a su vez, la retroalimentación de estos cambios en el espíritu de la población. Por tanto, el ciclo Carvalho respeta la premisa de una novela negra, a la que suma la historia de la ciudad y de sus gentes, independientemente de la clase a la que pertenezcan, pues todos, en mayor o menor medida, disponen de la capacidad para emitir su juicio acerca de la cuestión social.

Sí es cierto la implicación de la clase burguesa en los roles restantes del drama *noir*, pues víctima y asesino suelen adscribirse a la misma clase, aunque no sea una norma tajante. En *Tatuaje* la participación del estamento privilegiado es obvia desde el principio, e igualmente en *Asesinato en el Comité Central* y *El Premio*, se localizan figuras semejantes implicadas en el caso. Y la lista prosigue con *La soledad del manager* (1977), donde una amistad de sus tiempos en la CIA es asesinado, y dada su vinculación a poderosas entidades gracias a su posición en una empresa multinacional, se le encarga investigar las extrañas circunstancias de su muerte. De igual modo, en *Los mares del sur* (1979), aparece el cuerpo de un adinerado constructor, el cual se creía en el extranjero, en el barrio de Trinidad, cerca del puerto, y obviamente se generan rumores acerca de las peculiares circunstancias de su asesinato. No todas las novelas parten de los dramas propios de los privilegiados, pues en *Tatuaje* se inicia con un cadáver anónimo cuya identidad lo vincula a la clase obrera, y pese a ello, no desmiente la implicación del colectivo burgués en el caso.

En un primer momento, parecería un ataque contra las clases privilegiadas, pero ciertamente, son las únicas quienes podrían costear a un detective privado como lo es Carvalho, amén de la naturaleza de los crímenes, los cuales permitían un contexto más interesante, pues la investigación desvela intrigas políticas, negocios ilícitos, y otros asuntos cuya naturaleza escapa a la clase obrera. Su deformación profesional como periodista, quizás, le moviera a profundizar en estos dramas, pues de ellos derivaban las transformaciones

impuestas sobre la sociedad española. Fue un prolífico escritor en dicho campo, oscilando entre el humor y la crítica, con una trayectoria que inició desde la reivindicación comunista hasta una más sosegada. Sobre su obra periodística, se datan cuarenta y tres años de servicio en múltiples medios, y más de nueve mil artículos (DORIA: 23/2/2010, *ABC*; EL MUNDO: 7/2/2010; FERNÁNDEZ: 13/2/2010, *El Mundo*; GELI: 14/2/2010, *El País*), compilados por la editorial Debate en una colección de volúmenes, donde se ha pretendido abarcar y tratar toda su carrera. A continuación, un breve fragmento donde se depara su paso por diferentes medios:

“[...] Hay artículos de *Siglo 20* (revista de 1965 de nueve meses de vida gracias a Manuel Fraga) en los que se presenta como excelente analista de política internacional, faceta que en 1973 le acarrearán problemas desde el diario *Tele/eXpres*, escribiendo sobre Kissinger y la caída de Allende. También el periodista que busca la ruptura en la *subnormalidad* formal y de fondo, única vía para desahogarse y que puede verse antes que en *Hermano Lobo* (1975) en la revista de decoración *Hogares modernos* (1966-1972), donde se inventa una serie con un peligroso Jack el Decorador. Y claro, la consagración en *Triunfo*, con la brutal *Crónica sentimental de España*, el rompedor *Más allá del fútbol: Barça, Barça, Barça* y hasta los guiones de *La educación de Palmira*, que dibuja Núria Pompeia. Revistas como *CAU* (de arquitectura) y *Bocaccio* (de la discoteca) completan la entrega.” (GELI: 14/2/2010, *El País*)

Partió de una postura reivindicativa, donde manifestaba su ideología socialista y denunciaba las facetas más abusivas del Régimen, y a partir de ahí fue modificando su verbo hasta perfilarlo como una de las plumas más agudas de la prensa, tanto por la variedad de sus escritos (donde no podemos olvidar a Jack el Decorador), como por la calidad de estos. Sus artículos manifestaban las mismas preocupaciones que sus novelas, la memoria histórica, el compromiso con la clase obrera, y el disfrute de pequeños placeres, ya fuera el fútbol, la cocina o la copla. Además de colaborar con una basta cantidad de medios, ocupó cargos de interés: director de *Por Favor* (EL PAÍS: 5/1/1977), de *Primera Plana*, y fundador de *Gimlet*, revista policíaca y de misterio (EL PAÍS: 4/3/1981 y MORA: 2/2/2012, *El País*), publicación la cual justifica su vínculo al género negro, y su peculiar visión de este. Para empezar, su presentación ante la prensa fue en La Odisea, donde se celebró una comida donde se recreaban platos inspirados en las novelas de Georges Simenon.

Nombrada como un cóctel presente en *El largo adiós*, de Raymond Chandler, fue el instrumento para afianzar al género negro en los medios españoles, y por ello, recuperó autores clásicos como Dashiell Hammett y Agatha Christie, así como patrios de la envergadura de Andréu Martín, e incorporó nuevos horizontes por medio de cineastas, siendo Woody Allen el escogido en su primer número, donde apareció con todos los referidos. Ciertamente, solo publicaron catorce números, pero en ellos se volcaba un arduo y exhaustivo trabajo, pues su intención era manifestar la vitalidad de la novela negra, y la capacidad de esta para permear en otros ámbitos. No solo el cine, lo *noir* también se encontraba en el cómic, en la música, e

incluso en la gastronomía. Por ello, constituía una plataforma desde la cual profundizar en la vitalidad y proyección del género, que no entendía ni de épocas ni de fronteras, prueba de ello se localizaba en el trato hacia los autores, ya fueran clásicos o modernos, patrios o internacionales.

En *Gimlet* quedaban claros sus intereses, una perspectiva amplia hacia todos los aspectos de la cultura, desde las facetas más elitistas, hasta lo más mundano. Y de la misma manera que reivindicó el pensamiento socialista para dignificar a la clase obrera, su trabajo se proyectó hacia distintos campos, hasta entonces maltratados en los medios, y uno de los ejemplos más característicos de este peculiar interés fue la gastronomía. Mediante artículos y ensayos, teorizó aquel saber hasta dignificarlo como una de las muestras más profundas del sentimiento español. Un ejemplo sobre la mentalidad adoptada en su discurso se encuentra en la siguiente referencia, donde explicaba la diferencia entre comer y cocinar:

“[...] Yo suelo plantear la cocina como metáfora de la cultura [...] Comer significa matar y engullir a un ser que ha estado vivo, sea animal o planta. Si devoramos directamente al animal muerto o a la lechuga arrancada, se dice que somos unos salvajes. Ahora bien, si marinamos a la bestia para cocinarla posteriormente con la ayuda de hierbas aromáticas de Provenza y un vaso de vino rancio, entonces hemos realizado una exquisita operación cultural, igualmente fundamentada en la brutalidad y la muerte. Cocinar es una metáfora de la cultura y su contenido hipócrita.” (AGUILÓ: 15/10/2012, *El Mundo*)

Lo primero es una necesidad vital, pero la cocina se instituye a modo de ejercicio, una aspiración del alma para trascender y convertirse en algo más. Gracias a la complejidad técnica que supone el acto de cocinar, se descubrió una cultura que se remonta al asentamiento de la humanidad, ya fuera en la conserva de alimentos o en la búsqueda de un sabor más puro. Este legado no es lo único que caracteriza a la gastronomía, pues también se debe hablar de su papel en la sociedad, pues existe una diferencia entre un filete y un asado, siendo el segundo una experiencia grupal, donde a la comida se acompaña la tertulia, una sincera interacción entre los asistentes. Y a esto, las ambiciones de su industria, donde la experimentación y el estudio han llevado a la búsqueda de nuevos sabores y cocinas, donde el lenguaje culinario ha permitido la interacción entre diferentes culturas. Por todo esto, resumir la gastronomía como el simple acto de cocinar y engullir difiere de la complejidad manifiesta en este arte.

Sobre la evolución del panorama culinario, la industria que ha generado le ha granjeado publicaciones dedicadas al medio, tales como libros, documentales, reportajes y revistas, además de contribuir a la Guía Michelin, la cual contempla no solo restaurantes, también bares, discotecas y hoteles, por ejemplo. La conexión de la gastronomía con estos negocios demuestra su implicación en la economía, pues supone un aliciente para la industria del turismo, a lo que suma su valor como manifestación cultural. Una prueba de la historia y saber del pueblo que, además, contribuye a la economía del país gracias a su implicación en la

dinámica nacional, dada la necesidad de todo el mundo por yantar. Reivindicar el papel fundamental de la gastronomía ha supuesto un gran esfuerzo para sus trabajadores, pues al considerarse una actividad mundana padecía de cierto desprestigio.

Gracias a la implicación y trabajo de ciertas figuras, adquirió el renombre merecido dada su contribución a la economía nacional y la vida cotidiana. Lo *gourmet* quedaba relegado al paladar de los burgueses, una actividad de ocio elitista, al menos, hasta los años setenta, donde el activismo de ciertos personajes rompió dicha exclusión. Entre aquellas figuras destacó Manuel Vázquez Montalbán (EL PAÍS: 29/1/1982; OBIOLS: 11/1/2002, *El País*; MUÑOZ: 17/10/2004, *El País*; GELI: 26/9/2008, *El País*; DORIA: 27/9/2008, *ABC*; AGUILÓ: 15/10/2012, *El Mundo*; NELKEN: 10/10/2013, *El Mundo*), quien compuso una verdadera disertación sobre el tema, donde buscaba transmitir el estado de la cuestión y virtudes acerca de la gastronomía, ya fuera mediante conferencias, ensayos o publicaciones. Desde libros donde teorizaba la cocina, como *La cocina catalana: el arte de comer en Cataluña* (1977), *Mis recetas inmorales* (1982), *Mis almuerzos con gente inquietante* (1984) y *Contra los gourmets* (1985); ciclos de conferencias en defensa de la gastronomía, como *Historia y cocina* (1981); una serie de volúmenes sobre las recetas presentes en su ciclo de novela negra, *Carvalho gastronómico* (2002); e incluso un texto donde colaboró con la familia Luna para narrar la historia de su restaurante, Orotava, donde diversos artistas (como Picasso o Dalí) dejaron obras a modo de presente, de las cuales Vázquez Montalbán contaba la historia a la que sumaba alguna receta del local, siendo la obra *Las cuevas de Orotava* (2004).

Ferran Adrià lo llamó “el único intelectual de la cocina” (ADRIÀ: 20/10/2003, *El País*), en un elogio hacia su obra dirigida a ensalzar el papel de la gastronomía. Su estudio sobre este arte refleja la misma pasión manifiesta en el resto de su prosa, e incluso, se detecta una retroalimentación con su obra histórica, pues a través de la cocina, accedía a un conocimiento más profundo sobre el pasado de España, como demostró en su trabajo sobre Orotava. Adrià celebra su peculiar modo de entender la cocina, pues fue de los primeros que comprendió la necesidad de mezclar la cocina tradicional con la contemporánea, pues las nuevas técnicas no competían con el legado histórico, e incluso fue el primero en referir el trabajo de El Bulli a modo de “cocina de investigación”, un término que años más tarde se recuperaría para explicar las técnicas más vanguardistas. Por esto, la contribución española a la gastronomía no cayó en el olvido, e incluso, se asentó como una de las más innovadoras en el panorama internacional, lo que ha servido de atractivo para el turismo y su propia industria, y precisamente eso rompió la concepción clasista asentada en los setenta.

Aquellos años fueron los de la renovación gastronómica en España, pues los textos de Vázquez Montalbán coincidieron con “la nueva cocina vasca”, la formación de un grupo de jóvenes cocineros de Guipuzcoa en el extranjero, y más concretamente, en Francia, de donde aprendieron nuevas técnicas y perspectivas para incorporar en la gastronomía nacional. Cocineros como Juan Mari Arzak y Pedro Subijana reclamaron el valor por el producto patrio, y la necesidad de mantener la tradición en la nueva cocina, en lugar de

sustituirla por la moda francesa. De nuevo, la idea de la globalización hubiera sido perjudicial, pues hubiera acabado con el legado culinario español al verse sustituido por una tendencia más internacional.

El valor del producto nacional, la predilección por lo tradicional, las nuevas técnicas y herramientas, así como la gastronomía regional, conformaron una nueva visión hacia la cocina, que no solo ha perdurado hasta nuestros días, sino que se ha erigido como la vanguardia más popular y apreciada en el mundo. Prueba de ello son los cocineros referidos, a los que se suma un listado más generoso con Dani García (tres estrellas Michelin, tres soles Repsol), Joan Roca (tres estrellas, mejor restaurante del mundo), o Juan Andrés (dos estrellas, presente en la revista *Times*). El éxito proviene de un buen producto nacional, la incorporación de técnicas vanguardistas y la imaginación, lo cual ha permitido a la cocina regional defender la marca España frente a la globalización.

Y no es la única causa perdida en la que se implicó Vázquez Montalbán, aunque todas compartían el mismo origen: aquel interés por la memoria, prácticamente una obsesión del escritor. En honor de las razones manifiestas en su obra, destacan dos novelas según las cuales, hizo apología de aquello digno para recordar, así como un profundo análisis sobre el estado de la sociedad. La primera, *Galíndez* (1990), es una ficción histórica donde se recupera aquel episodio de política internacional donde Jesús Galíndez, representante del Gobierno vasco en Nueva York, fue secuestrado para no aparecer jamás. Huía de la Guerra Civil Española, buscando asilo primero en la República Dominicana, donde trabajó para el presidente Trujillo, un tirano quien le perseguiría tras su retirada hacia la ciudad estadounidense, cuyo asilo esperaba conseguir al colaborar con el FBI y la CIA, compartiendo información sobre Francisco Franco. La especulación habla de una posible conspiración entre el Partido Nacional Vasco y el FBI, o quizás urdida por el propio Trujillo, donde Galíndez desaparecería para ser asesinado de tal forma, que no se registrara el hallazgo de su cuerpo. Vázquez Montalbán lo llama un "héroe impuro" (VICENT: 6/9/2002, *El País*), alejado del final feliz e idílico al que acostumbran las películas de Hollywood, y una prueba del absolutismo ejercido por los gobiernos, capaces de negociar con vidas humanas. Suya fue la sentencia "el Estado tiene el monopolio de la violencia" (EL PAÍS: 17/7/1992), una manifestación más del pensamiento que inspiraría la necesidad de una novela como esta.

La segunda sería *El estrangulador* (1994), donde recrea al mítico asesino americano en un entorno insólito: la consulta del psicólogo, el cual sirve de confidente para explorar el estado de su psique. De la novela se ha dicho que, adscrita ya al periodo más comercial del escritor (GARCÍA POSADA: 9/4/1996, *El País*), constituía un regreso a sus inicios experimentales y hasta absurdos, pero lo cierto es que la obra conserva los pilares característicos en el estilo de Vázquez Montalbán. Ni "*El estrangulador*" ni *el hombre total: Manuel Vázquez Montalbán y la historia de Boston* (AGUADO: 2004) es un ejemplo de la complejidad patente en la obra, donde no se pretende por exclusiva entretener mediante el humor, aunque su presencia sea innegable, sino ahondar en la cuestión social, contemplada desde los ojos de un supuesto loco, algo ya presente en la

literatura nacional, pues eso mismo haría Cervantes con su Quijote. Serviría para una mirada grotesca hacia el mundo contemporáneo, un juicio sobre la moral y la normalización, explorando los límites del conformismo. El psiquiatra Enrique González Duro la consideró transgresora (MÉNDEZ: 1/12/1994, *El País*), pues gracias a un falso loco se rompían las limitaciones éticas para hablar sobre el pesimismo social, y de esta manera, poder indagar en las principales problemáticas de la sociedad moderna.

Carvalho, Galíndez o el estrangulador, todos atienden al mismo interés, pues son herramientas con las que diagnosticar el estado de la nación. Por medio de sus historias accedemos a la memoria histórica, a un pasado siempre en riesgo de olvidarse, y se reaviva para encontrar su huella en el presente. El propio Vázquez Montalbán declaró sobre *Galíndez*: "lo que me interesaba era que el personaje quedara como instigador de fondo y sirviera para una reflexión sobre la ética de las distintas generaciones, en las que la ficción pueda parecer realidad y la realidad ficción" (JARQUE: 27/11/1992, *El País*), y en otra entrevista añadió "[...] Europa ha descubierto ya que no es un balneario y que la imagen que durante 20 años nos han fabricado del final feliz como si se tratara de una película de Frank Capra, se ha hecho añicos. El idealismo tendrá que estar otra vez al alza porque Europa se da cuenta que el pragmatismo lleva a que salgan de nuevo los fantasmas del racismo y del fanatismo" (MUÑOZ: 27/11/1992, *El País*). La memoria se transforma en el instrumento para manifestar el descontento social: frente al pensamiento dogmático e impuesto, así como la globalización de la cultura, Vázquez Montalbán reivindicaba el libre albedrío y lo autóctono, una seña de identidad propia para la que su obra se instituye como bandera, un legado que permite reivindicar todo aquello ajeno a la norma. Y Pepe Carvalho es, precisamente, el mayor exponente de su tesis inconformista.

1.2. *Tatuaje* (1974)

Aunque los orígenes de Pepe Carvalho podrían encontrarse en la novela experimental *Yo maté a Kennedy* (1972), se ha deliberado considerar *Tatuaje* (1974) la primera novela del ciclo, por razones tales como la continuidad presente en la saga y los elementos fantásticos y surrealistas característicos de aquel experimento. No obstante, la propia *Tatuaje* constituye, al igual que su antecesora, un ejercicio de creatividad al ser la primera incursión de Vázquez Montalbán en el género negro. De hecho, no presentaba interés alguno por indagar en este hasta que, durante un periplo etílico con el editor Josep Batlló, se acordó una apuesta: escribiría una novela policíaca en quince días, y posteriormente, sería publicada para dicha editorial (VÁZQUEZ SALLÉS: 1/10/2012, *El Mundo* y GONZÁLEZ: 26/8/2016, *El Mundo*). Debido al escaso tiempo concedido, recuperaría la caracterización de aquel agente de la CIA presentado dos años atrás, y por medio de dicha decisión, compondría a uno de los antihéroes más queridos de la literatura española.

Sobre el empleo de la noción antiheroica, se ha popularizado su uso como epíteto de Carvalho, pues muchos están de acuerdo en cómo su caracterización lo distancia de los modelos previos. No obstante, y

aunque en la prensa el vocablo se haya empleado profusamente (TORREIRO: 13/4/1983, *El País*; RODRÍGUEZ: 22/7/1984, *El País*; MEDINA: 17/7/2010, *El Mundo*; VÁZQUEZ SALLÉS: 1/10/2012, *El Mundo*; ALTARES: 4/2/2013, *El País*), en ningún momento se aporta una justificación para etiquetarlo así. Para evaluar la correcta interpretación del personaje, se hace necesario recurrir a posturas más académicas con objeto de entender la aportación de Vázquez Montalbán a la literatura negro-criminal. En este sentido, uno de los análisis más concienzudos se localiza en el trabajo de Valles Calatrava, *La novela criminal española* (1991), pues en ella se dedica gran parte del texto en asentar la concepción del género *noir*.

De hecho, esta misma obra se consultó para diferenciar entre las diferentes variantes propias de la novela policíaca, y las distintas causas en torno a su creación, para luego transpolar esos mismos conocimientos al caso español. Gracias a él, se vislumbran los eventos que fueron necesarios en la composición de la novela negra, tanto desde la perspectiva global como desde la patria, y es que Vázquez Montalbán experimentó los problemas enumerados por Valles Calatrava, al tiempo que se listan los antecedentes literarios presentes ya en el género, los cuales servirían a *Tatuaje* como referentes. Los orígenes y evolución de la novela negra atendieron a una serie de causas muy concretas, los cuales no se pudieron repetir en España debido al clima político y el estado de la cultura en aquella época, un peculiar contexto donde se gestaría una percepción muy distinta a lo que acostumbraba el género.

Mientras el surgimiento de la novela negra generó una reacción dispar, en España se impuso una opinión sobre el público, debido a la indolente censura. Valles Calatrava hablaba sobre el éxito de la literatura *noir* entre sus lectores, pese al desprecio de las élites académicas y literatas, quienes denunciaban su fin lúdico y la consideraban de mal gusto por tratar temáticas como el asesinato, el crimen o la falibilidad de las fuerzas del orden. Por el contrario, el lector promedio encontraba un pasatiempo, en el caso de la novela enigma, o una peculiar visión de la ciudad, mediante la variante *noir*, y de este modo, con la excusa del ocio, podían tratarse temas asociados a sus personajes emblemáticos: ciencias forenses, criminología, psicología, sociología, entre otros campos de estudio que se reflejaban en el trabajo del investigador. La versatilidad de esta novela constituía un buen aliciente para los escritores, quienes podían ahondar en el estado de su sociedad frente a otras, y por ello, independientemente de sus orígenes, se componían obras ambientadas en Estados Unidos, Inglaterra o Francia, los países de más amplia tradición en esta literatura.

Por ello, el germen de la novela negra no crecía de forma súbita, sino que experimentaba varias etapas hasta que pudiera hablarse de una tradición nacional. Y siempre empezaba con la imitación de los modelos extranjeros, sin alterar el escenario, los personajes o las tramas, en un ejercicio de copia lo más minucioso posible, donde incluso firmaban con seudónimos inspirándose en los nombres del país referente. Valles Calatrava desarrolla esta problemática en el caso español, pues aunque existieran publicaciones dedicadas, arrastraban una serie de problemáticas que impidieron el asentamiento de una nueva tradición literaria. En dicho apartado (VALLES CALATRAVA: 1991, II, pp. 80-86), enumera razones de índole estilístico, ideológico,

político y sociológico, todo producto del periodo histórico donde llegó la novela negra como publicaciones extranjeras.

Algunos de estos motivos se repiten con los problemas originales en el resto de naciones, como pudiera ser la opinión negativa de una élite cultural, o la crítica hacia la legislación y la policía, aunque no se produjeron del mismo modo. Sí se consideró una subliteratura, propio de quioscos y destinada a las clases más bajas, pues en la época se demandaba una novela aleccionadora y práctica, cuyos valores permitieran moldear a los lectores hacia un modelo idealizado. Toda obra reivindicativa, es decir, ajena a estas pretensiones, era denunciada y prohibida, como demuestra la censura presente durante el régimen fascista. Prueba de la opresión se localizaba en las múltiples publicaciones donde colaboró Vázquez Montalbán, algunas de ellas cerrando al poco de iniciar su carrera, y del mismo modo, hubieron diversas publicaciones a favor de la novela negra. A imitación de los *pulp* estadounidenses, en España surgieron iniciativas como la *Serie Policiaca*, de Bruguera; *Colección Wallace*, de Cisne; *Colección Misterio*, de Ediciones Cliper; y la *Biblioteca Oro*, de Molino (VALLES CALATRAVA: 1991, p. 85), donde se dieron los primeros pasos del *noir* español.

Por supuesto, la dictadura militar tomó medidas frente a estas novelas, pues en ellas se hablaba sobre las limitaciones de las fuerzas del orden, necesitadas de un personaje brillante capaz de encontrar al culpable tras el delito, y esto se consideraba una afrenta hacia el gobierno, quien lo interpretaba como una acusación a sus limitaciones. Y por ello, la imposición obligada a localizar la novela negra en sus países originarios, generando una distancia respecto a las problemáticas españolas. Esto no impidió el surgimiento de sagas cuyas tramas acontecían en España, claro objeto de vigilancia para la censura, pero que llegaría a los lectores tras superar los pertinentes controles. Durante el tardofranquismo, proliferaron escritores quienes reivindicaron la necesidad de adaptar el género negro a la cuestión nacional, entre cuyas figuras podemos encontrar al propio Vázquez Montalbán, Juan Madrid y Francisco González Ledesma.

Tras la muerte del Generalísimo, en el periodo de la Transición, se adquirieron nuevas libertades aprovechando el débil estado del gobierno. El propio Vázquez Montalbán aprovechó este “periodo posmoderno” (SMOCOVICH: 18/4/1991, *El País*) para transtocar el género policíaco, y servirse de este para ahondar en otros aspectos de su interés. Entre el canon y la experimentación, compuso las aventuras de un “huelebraguetas”, un investigador privado, cuando el resto del mundo ya se decantaba por los policías, y le dotó de un conocimiento inusitado de la cultura popular, sin desmerecer del saber propio de las élites intelectuales (SERNA: 21/10/2003, *El País*). Por tanto, su pensamiento oscilaba entre lo más mundano y lo refinado, incluyendo en sus viajes multitud de referencias y comentarios sobre la cultura nacional, independientemente de la esfera a la que perteneciese. Él no se planteaba cómo insertar a Carvalho en la estética *noir*, ni tampoco buscaba contentar a sus lectores, sino motivar su pensamiento (NELKEN: 25/9/2012, *El Mundo*) por medio de una personalidad distinta a lo acostumbrado. Él mismo era consciente de esta diferencia, y por ello emitió el siguiente pensamiento sobre la pretensión de su saga:

“Yo siempre he defendido que no estaba haciendo novela negra, la novela negra es otra cosa. Andreu Martín hace novela negra, Juan Madrid en parte hace novela negra. Yo creo que la hago más que Mendoza... pero no es por una cuestión de nobleza; a mí me irrita mucho la pereza crítica y las actitudes preconcebidas, y aquí en cuanto pueden clasificar y decir "bueno, esto es novela negra, esto es novela policial" entonces ya hay una manera de tratar ese libro [...] Poco a poco se va demostrando que toda composición literaria es una convención y ahí reside el mérito de la convención, pues además ese género se parece a otro género [...] A ese nivel han llegado unos cuantos, pero aún en España eso está por ver, y en Francia tres cuartas partes de lo mismo [...]" (GALÁN HERRERA: 2008, p. 69)

Pepe Carvalho quedaba caracterizado desde sus orígenes en *Yo maté a Kennedy*, y con cierta distancia respecto a esa novela, se recuperaron ciertos rasgos para el inicio de su ciclo literario. Venía a ser lo que se consideraba un “desheredado”, un hijo de los vencidos en la Guerra Civil Española, en definitiva: un perdedor (EL PAÍS: 2/8/1997 y MEDINA: 17/7/2010, *El Mundo*), pero no quedaba solo ahí. En la primera novela, se nos describía su pasado comunista y el descontento hacia la ideología del partido, representado con la relación de su esposa, Muriel, a la cual abandonaría para irse a Estados Unidos, donde ingresaría en la CIA para trabajar directamente para el enemigo directo de sus antiguos ideales: el presidente Kennedy. Puede que en tatuaje no haya ninguna Muriel, pero sí repite el pasado comunista, aquellos años trabajando para la Inteligencia norteamericana, y una sensación derrotista frente a los dos modelos ideológicos imperantes en la época: el comunismo y el capitalismo.

Mediante la perspectiva propia de alguien derrotado frente al sistema (independientemente de su sesgo político), el personaje vaga por la urbe al más puro estilo de la novela negra, aunque con evidentes diferencias. En su viaje, se detiene ante los cambios presentes en una España que ahora le es desconocida, y razona sobre las motivaciones tras aquellas transformaciones. De su paseo, además de investigar el misterio propuesto, indaga en el estado de la cuestión española. Se deshace de sus antiguos ideales, un acto representado en aquella famosa escena donde quemaba sus libros en la chimenea, si bien mantiene ese deje de los viejos tiempos, es decir, la herencia de un saber anticuado. Su erudición se manifiesta en momentos concretos, donde manifiesta un conocimiento impropio de un detective privado, quien solo debería atender al caso propuesto. No acaban ahí sus diferencias frente a la tradición literaria en la que se adscribe.

Su voz, a diferencia de los personajes norteamericanos como Sam Spade o Philip Marlowe, presenta un aberrante claroscuro (SERNA: 21/10/2003, *El País*), oscilando entre la cultura más baja y terrenal, a los conocimientos más exquisitos, pues disfruta igualmente de la gastronomía hogareña y tradicional, que de la sofisticada cocina *gourmet*. Si bien el canon acostumbraba a personajes tanto refinados como rudos,

Carvalho incorpora sendas vías a su hacer, y prueba de ello es su capacidad para encajar en cualquier lugar de la sociedad, aunque nunca se sienta identificado en esta, mediante un constante vagabundear buscando su lugar en el mundo. De su viaje llegamos a conocer la historia contemporánea de España, a medida que aprende sobre la ciudad y sus gentes, llegando incluso a visitar el extranjero, para mantener ese periplo en busca de respuestas (GARCÍA POSADA: 5/12/1995, *El País*; EL PAÍS: 2/8/1997; SÁLMON: 23/4/2013, *El Mundo*) a unas preguntas que solo él formuló. En esta primera novela, llegaría a Ámsterdam, para saber de aquellos trabajadores emigrados en busca de nuevas oportunidades, como hiciera él antaño, pero esta vez, no busca su lugar en el mundo, sino la identidad de un cadáver anónimo, encontrado en una playa barcelonesa.

1.2.1. Pepe Carvalho

Tras nueve años al servicio de la CIA, marchó de la agencia cuando iba a recibir un cargo importante en Colombia (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 89), y en su lugar, decidió regresar a Barcelona, donde ejerce de investigador privado, un detective al estilo de las novelas *hard boiled*, un “huelebragueta” encargado de husmear en aquello por lo que le paguen, con discreción y sin hacer preguntas. Gracias a su nuevo trabajo, y tras diez años de servicio, mantiene ahorradas medio millón de pesetas (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 18), y espera que tras otros diez, esa suma llegue al millón, su jubilación. En esta primera impresión, tenemos a un completo desarraigado, pues la España a la que regresa no es la misma de cuando se fue, ya no guarda relación con las fuerzas del orden, ni la CIA ni la policía, y desempeña un oficio ya anticuado, más propio de la ficción literaria que de su tiempo. Un personaje ajeno a la normativa de la ficción negrocriminal, cuyos rasgos parecieran atentar contra el ideal mismo de esta, genera una pregunta esencial: ¿qué puede ofrecer al género? ¿de qué caso podría encargarse?

Y la respuesta no solo llega en las primeras páginas, ya que también mantiene un desarrollo peculiar, el cual incrementa, aún más, ese carácter díscolo respecto a la tradición *noir*. De hecho, y antes de conocerle, se narra el hallazgo del cuerpo: en la playa de Vilassar de Mar (Barcelona) aparece el cadáver de un hombre desfigurado, cuyo rostro destrozado impide cualquier identificación, más allá del tatuaje de su paletilla: “He nacido para revolucionar el infierno”, hecho que da título a la novela. Don Ramón, un aburguesado propietario de una peluquería, decide contratar a Pepe Carvalho para que investigue sobre quién fue el anónimo finado. El detective sospecha, pues este podría simplemente esperar al trabajo policial, cuestión que justifica la necesidad de un investigador privado. No quiere depender de las fuerzas del estado, prefiere recurrir a la independencia y discreción propia de su oficio. Y es aquí cuando inicia el argumento de la novela, en una narrativa donde, a medida que se avanza en el caso, se van descubriendo nuevas particularidades del protagonista, quien ofrece su opinión sobre los diferentes hallazgos de su investigación, los cuales permiten un comentario personal acerca del estado de la sociedad española.

La novela no solo desarrolla la investigación en torno al cuerpo hallado en la playa, también ahonda en la propia vida de Carvalho, una historia que se superpone a la trama detectivesca, donde llegamos a conocerle por medio de su pasado. Entonces, la misma historia contemplaría un relato *noir* y una peculiar biografía, y de la interacción entre ambas surge una tercera historia, pues Carvalho comenta sobre la sociedad española, desde el punto de vista de alguien quien se ha distanciado de su patria. La evolución de España y, más concretamente, Barcelona durante la Transición será una constante en esta saga. Como detalle, el protagonista nunca expondrá directamente la historia de España, lo suyo irá más hacia un monólogo sobre el estado de la sociedad, surgido de su interacción con los distintos personajes de la obra, cada uno adscrito a un diferente estamento, y por tanto, con una opinión distinta acerca de la situación que atraviesa la urbe y el país.

Algunos detectan en el investigador rasgos del propio autor, quien se habría auto-insertado en la novela para manifestar sus opiniones desde la comodidad que ofrecía la ficción, con el atractivo incorporado de un relato *noir*. Las similitudes entre ambos (GONZÁLEZ: 26/8/2016, *El Mundo*) aluden a la ideología comunista, al gusto por la gastronomía y el inconformismo social, pero el hijo del novelista, Daniel Vázquez, proporcionó un testimonio (EL MUNDO: 18/10/2004) que permite erradicar esta opinión generalizada. Lo refiere como un *alter ego*, un personaje desde el cual podía desarrollar sus ideas, pero desde otra perspectiva. Mientras Vázquez Montalbán era un hombre de partido, comprometido con la política, Carvalho renunció a cualquier postura ideológica, si bien ambos comentan sobre el panorama nacional sin ninguna clase de tapujos. Existen algunas similitudes entre ambos, pues Carvalho dispone su oficina en el mismo barrio donde nació su autor, El Raval, y ambos vivieron en el mismo lugar dentro de la ciudad: Vallvidrera.

Sus diferencias empiezan en aquella vivienda, donde Carvalho va después del encargo, tras visitar el mercado y abastecerse para una copiosa cena, tenemos dos escenas claves para entender al personaje y su filosofía. En primer lugar, la minuciosa descripción de una *caldeirada* de pescados y mariscos, receta adaptada a sus gustos personales, y a continuación, la famosa quema de libros en la chimenea del hogar, una metáfora del carácter prescindible y efímero de las lecturas presentes en su biblioteca (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, pp. 13-16). Ambas peculiaridades coinciden con el autor, pues la pasión de este por la cocina se justifica en sus aportaciones sobre la cocina nacional, a la cual logró dignificar gracias a la pasión manifiesta en sus escritos; además de poseer un fuerte espíritu inconformista ante el panorama cultural, especialmente por el clasismo imperante debido a la élite intelectual del momento. Nadie podría esperarse los amplios y cuidados pasajes gastronómicos o la destrucción de una cultura arcaizante, menos cuando lo propuesto es una novela detectivesca.

En múltiples ocasiones la investigación se ve interrumpida por llamativos despliegues de cultura gastronómica, pues se diferencia de los conocidos descansos propios del género, donde el componente

culinario permitía al lector recapitular las pistas del caso, mientras el personaje disfrutaba de un breve pisco. Durante estos momentos, cuya cantidad y extensión resulta bastante generosa, Carvalho no manifiesta preocupación alguna por el caso, y dedica toda su atención al acto de comer. Además, se aprovecha para manifestar los conocimientos e impresiones del investigador sobre el panorama culinario, desde los más sofisticados platos hasta las tapas más humildes, manjares que le permiten teorizar sobre el papel de la gastronomía en la sociedad, y manifestar su erudición respecto al tema propuesto.

Introduce esta propuesta insólita en los comienzos de la novela, para dejar clara sus pretensiones y abordar el tema desde la seriedad que merece. Todas las escenas vinculadas a la gastronomía atienden a un propósito, con objeto de justificar su presencia en la novela, y que no se traten como escenas marginales y prescindibles. Es por eso que empiezan demostrando las habilidades culinarias del protagonista, una prueba directa y práctica de sus conocimientos. La *caldeirada* “a la Carvalho” se compone de un caldo de espigas y caparazones de langostinos, a los que añade ajo, apio, cebolla, ñora, puerro y tomate, al que añade langostinos, merluza y rape a la cazuela, acompañando al plato con un sofrito de cebolla, ñora y tomate donde prepara unas patatas, receta que acompaña con un vino *Fefiñanes* (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, pp. 16-17). La cantidad de ingredientes, las variadas preparaciones y la originalidad del plato, sumado a la sorpresa de verle cocinar, dejan claras las intenciones del autor.

Más adelante cocinará de nuevo, esta vez tras su viaje de Ámsterdam, justificado por su investigación, y el plato permite apreciar las diferencias respecto a los ingredientes entre ambas ciudades, pues aquí emplea ingredientes típicos de aquellas tierras, y los prepara según su interpretación de la gastronomía holandesa. Un salmón ahumado cuyo precio fue exactamente la mitad que en un mercado español, que corta en lonchas para preparar unos canapés. De nuevo, se describe la receta (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 91): un picadillo de alcázaras, cebolla y pepinillos con mantequilla, en rodajas de pan negro, coronados por el salmón. Lo importante en este plato es a quién se lo prepara, pues veremos a su pareja, Charo, disfrutar “como una adolescente en fase de crecimiento”, algo que Carvalho valora, pues no confía en quienes manifiestan indiferencia frente la comida.

Acompañan a los canapés con cuatro latas de cerveza holandesa, bebida a la cual el detective dedica un amplio pasaje donde justifica las virtudes y empleos del licor holandés. Una de sus ilusiones en aquel viaje era probar la ginebra y cerveza holandesa (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, pp. 41-43). Describe a la primera como “irrepetible”, de un sabor más tosco que la inglesa, a la que están acostumbrados los paladares europeos, y luego la compara con los licores californianos, ya fueran amontillados, blancos y borgoñas, de los que guarda un desagradable recuerdo, añorando los licores gallegos por culpa de aquellos brebajes. La cerveza, en cambio, alaba su capacidad para limpiar el paladar, tarea indispensable en la degustación de platos contundentes, para evitar una saturación de la lengua. Ejemplifica con las salsas densas y especiadas,

más concretamente las de cacahuets, que sobrecargan de sabor al comensal aunque el arroz indio suavice el impacto, y reivindica el uso de la cerveza para mantener el paladar activo.

También comprende la realidad social desde un punto de vista culinario, hecho demostrado en su defensa de la *koyné* (lengua común). Si existe una lengua común para un pueblo, también debe existir una *koyné* gastronómica (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 102), la cual explica mediante las diferencias entre la pizza y el pan con tomate, recetas donde los ingredientes, en esencia, son lo mismo, pero con la diferencia de que la pizza debe cocerse, mientras que el pan no. Así demuestra en una escala los diferentes grados de erudición, extrapolables de la esfera culinaria a la intelectual, pues ambas requieren de unos conocimientos para ejercer la práctica. Más adelante, aprovechará esta disertación para atacar la dieta propia de los burgueses, los cuales mantienen una dieta de espinacas cocidas y pescadilla, comida sana pero simple y sosa (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 113), y en su lugar propone incorporar pasas y piñones a las espinacas, y sustituir la pescadilla por una dorada con hierbas y al horno. Encuentra la receta sana, igualmente barata, y más imaginativa, lo que es un ataque al conformismo de la clase burguesa, quienes también se conformarían con el pan con tomate en lugar de la pizza.

Su ilustración culinaria, que podría caer en la pedantería, no constituye un distanciamiento respecto al resto de personajes, lo cual puede entenderse como una evasión del clasismo, vinculado al saber académico y solo disponible a unos sectores muy concretos. Lejos de menospreciar la gastronomía más popular, Carvalho visita bares y tascas, ya sea para reunirse con una amistad o hacer tiempo. De esta manera, el primer testimonio, ofrecido por el limpiabotas Bromuro, se produce en un bar, donde toma ensalada castellana (a la que critica sin piedad) y riñones al jerez (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 12); más adelante sonsaca a Ginés, un alcohólico, convidándole a varias copas, para luego cenar tapas de *pescailito* frito (demasiado enharinado y aceitoso) y unas cervezas (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, pp. 32-34); también acudirá a un restaurante gallego, situado frente a la Iglesia de Santa María del Mar, donde toma un caldo y queso tierno, aunque lo encuentra insípido comparado con los quesos enviados por sus tíos (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 116).

Además, está abierto a nuevos horizontes, es decir, mantiene una actitud curiosa y deseoso de probar nuevos sabores, una nueva crítica al comportamiento propio de los intelectuales, quienes atacaban cualquier idea que les fuera desconocida. Cuando decide comer *gigot* (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 55), carne de la pata posterior del cordero, repasa sus conocimientos sobre la pieza: expone las diferencias entre el braseado (cocido y aromatizado), a la campesina (con patatas) y a la paisana (salteado con hierbas y cebolla), denuncia el *gigot* de corzo y con espinacas, que considera violaciones a la receta, y se decanta finalmente por aquel que desconoce por entero. Describe la experiencia como “terciopelo fluido”, disfrutando por entero de la experiencia. No es su único descubrimiento, pues en Amsterdam consumirá una pasta con drogas (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 76), disponibles en el local al que conducen sus pistas,

aunque no disfrutará el manjar, una burla al arte de comer. Detecta almendra, harina, matalahúva, y algo descrito como sudor de yegua, aunque supone que para los más *hippies* será ambrosía.

Dispone de una fuerte conciencia crítica hacia la gastronomía, y del mismo modo que menospreciaba la actitud burguesa frente a la cocina, también se horroriza ante el intento de adulterar un dulce con droga, y si bien disfruta de la sencillez disponible en los más humildes locales, los momentos de mayor felicidad son cuando logra gozar de un buen plato *gourmet*, caracterizados por varias preparaciones e ingredientes, recetas de las que nos describe sus matices y sabores, así como la felicidad manifiesta en su degustación. No es un pasaje marginal, constituye su filosofía de vida, y por ello su indignación hacia los atentados contra la cocina. Se mantiene coherente en sus principios gastronómicos, actitud demostrada cuando visita le ofrecen ir a Bocaccio, una cafetería de la calle Muntaner, donde podrían comer “cualquier cosa”, para horror de Carvalho, quien finalmente comprará ingredientes en una tienda justo enfrente, abastecida de productos italianos (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, pp. 95-96). Duda si pedir *fetucchini* o *cappelletis*, ambos platos de pasta, y la decisión es tomada por la oferta de vinos, acompañando finalmente a los *cappelletis* con un buen *Marcelli*, además de incorporar jamón de Parma, *mozzarella* y tarros de salsas, los cuales incentivan su imaginación culinaria.

La comida supone el motor del personaje, pues su viaje se ve motivado por su inquietud gastronómica, una mayor prioridad a la identidad del muerto, idea patente en su interés por la ginebra y cerveza de Ámsterdam. También condiciona el ritmo de la investigación, la cual se supedita a su apetito, y requiere de un buen estado de ánimo para seguir con la pesquisa. Por el contrario, la literatura ejerce una influencia negativa, pues la quema de libros supone una abstracción en la que se desentiende del mundo, al refugio de la hoguera. Esto se demuestra en una escena, cuando se empieza a vislumbrar la verdad tras el anónimo tatuado, y el desagrado es tal que plantea encender su chimenea, idea que abandona gracias a la cerveza holandesa, la cual reaviva su ánimo (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 121). No es la única ocasión donde el yantar le permite sobreponerse a la maldad humana, pues el cierre de la novela, una vez desenmascarado el complot, entra en una profunda pena, causada por la impotencia propia de la novela negra arquetípica. Y sin embargo, gracias a la fragancia de las calles mediterráneas, al potente olor de sus locales, que reaviva su ánimo, una diferencia clave frente al derrotismo propio del *noir*:

“El aroma de sofrito de tomate y cebolla le devolvió al mundo tolerable. Le llegaba desde un merendero al que se bajaba por una escalera de cemento construida entre las piedras que configuraban la escollera. Vio humeantes cazuelas llenas de mejillones a la marinera. Era la hora y estaba en un magnífico sitio para sacar el vientre de penas.” (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, pp. 142-143)

Por el contrario, la literatura se plantea como un mal a erradicar, en ese ejercicio autodestructivo que supone la quema de libros en su casa, donde se deshace de una cultura adquirida por medio de la lectura. En dos ocasiones asistimos a la quema de libros: la primera durante la presentación del personaje, donde destruye *España como problema*, de Laín Entralgo, tildado de absurdo al presumir que el único problema de la nación es ella misma; el segundo causa mayor impacto, pues se trata de *El Quijote* (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 91), considerada una de las magnas obras de la literatura española, y que Carvalho menosprecia por tratarse de una apología a la locura, una serie de aventuras que presentan como héroe a un imbécil, aunque lamenta la destrucción de las ilustraciones. Esta dura acusación parte de un concepto muy simple: el compromiso hacia la cuestión social. Ambas obras ignoran los problemas del país, el primero con un vago análisis, y el segundo con una visión adulterada, y por tanto, sendas lecturas le son inútiles.

Lluís Basset encontró un paralelismo entre Carvalho y su futuro ayudante, Biscuter, con don Quijote y Sancho Panza (YÁNIZ: 15/1/2004, ABC), una idea que atenta contra la caracterización del personaje. Este requiere de una perspectiva serena y en sus cabales para indagar en las problemáticas del mundo contemporáneo, mientras don Quijote simplemente proponía soluciones extraídas de su locura, donde el camino ejemplar surgía de los argumentos propios de las novelas caballerescas. Desde la perspectiva del protagonista, esa actitud es inútil y solo contribuiría al problema, de ahí los insultos hacia la novela. No se trata de un ataque gratuito, pues en este punto de la novela ya conocemos su mentalidad pragmática, y puede entenderse su comportamiento. Tampoco estamos ante una persona inculta, pues su biblioteca se compone de hasta tres mil quinientas obras, por las cuales calcula más de diez años de fogatas.

Prueba de su carácter letrado se localiza en sus profundos conocimientos respecto a la cultura popular, más allá de lo manifiesto en los pasajes gastronómicos. De hecho, y durante la destrucción de *El Quijote*, rememora un cuento de Andersen, donde se narra la vida de una flor de lino, desde su nacimiento hasta un angustioso final, donde esta se convierte en materia prima de un libro, el cual también acaba destruido en una fogata navideña. Las similitudes con su actuación son evidentes, y al igual que la flor, es como si la cultura ya hubiera completado su ciclo vital, y por ello, se justificaría su destrucción. En sí, la biblioteca supone una metáfora sobre el panorama de la cultura española, pues los tomos seleccionados constituyen un manifiesto del pensamiento característico de la Transición, un momento donde la cultura quedó anquilosada en pos de intereses personales.

Debido al cambio de Régimen, el panorama cultural entraba en riesgo, pues al gobierno le convenía limitar el acceso a la instrucción para mantener cierto control sobre los diferentes sectores sociales. Prueba de ello fue la creación y difusión de obras donde se hacía apología de la dictadura, mientras que las obras reaccionarias se veían como amenazas, y claros objetivos para la censura imperante. Solo los estamentos más favorecidos, cuya fidelidad al sistema estaba ya demostrada, podían sortear estas prohibiciones, y acceder a una cultura más amplia, en lugar de aquel ejercicio de control ideológico sobre los

desfavorecidos. Pareciera que la democracia acabaría con esta situación, y con eso se contaba, aunque no se produjo aquel cambio. Los vestigios del Régimen deseaban mantener la posición auspiciada por el gobierno de Franco, y por ello, ejercieron presión para mantener la cultura sesgada, de modo que las clases desfavorecidas carecían de cualquier formación ajena a los intereses del Régimen, mientras estos monopolizaban la cultura para salvaguardar sus roles de poder en la esfera gubernamental, independientemente de a qué sector se vincularan. Burgueses, empresarios, militares, políticos, terratenientes, entre otros, mantenían el monopolio cultural.

Por esto, se observa una sociedad donde existe una élite intelectual que determina el pensamiento crítico, y de este modo, la cultura se empleaba como una herramienta para el control ideológico. España padecía de un fuerte clasismo y de una mentalidad atrasada y malherida, por culpa de los intereses de unos pocos. El descontento frente a un sistema de eruditos y marginados motiva las fogatas, método a través del cual Carvalho transmite al lector la necesidad de un nuevo pensamiento, más allá de aquel que se ha impuesto mediante las lecturas permitidas. Aunque a este desolado panorama cultural se sumó un nuevo problema: el conformismo, una postura donde la población aceptaba las pocas concesiones de su gobierno. Especialmente, este problema afectó a la clase burguesa, la cual empezaba a disfrutar de lo ofertado por autores extranjeros, lo que amenazaba cada vez más a la cultura nacional, prácticamente un cadáver del que se alimentaba una élite intelectual claramente corrupta.

Teresa Marsé, un testimonio crucial para la investigación, representa a esta postura, pues mantiene con Carvalho las conversaciones culinarias relacionadas con los burgueses. La escena de dieta propia del estamento, la existencia de una *koyné* gastronómica, e incluso la diferencia entre el pan con tomate y la pizza (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 102 y p. 113), es lo que permite indagar en la opinión de Carvalho respecto a los burgueses. La mayor prueba de esta opinión se localiza en ser ella quien propuso la opción de comer “en cualquier parte” (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, pp. 95-96), un pecado para Carvalho, el cual pretende reivindicarle la necesidad de profesar un criterio propio, en lugar de contentarse con aquello que se les ha impuesto. A lo largo de sus conversaciones, se aprecia una gradación, donde la comida puede servir de metáfora para el pensamiento y la opinión.

En primer lugar, ella propone comer en una cafetería con nombre italiano, mientras Carvalho prefiere comprar los ingredientes y cocinar una receta italiana por sí mismo, una diferencia entre la pasividad burguesa y la voluntad de hacer algo por uno mismo; luego se contraponen el pan con tomate a la pizza, mismos ingredientes pero diferente complejidad en la receta; y más adelante, se justifica la dieta burguesa por su coste y su carácter salubre, aunque una pescadilla con espinacas sea una receta simple y sin sabor. Carvalho propone sustituirla por una dorada con hierbas, y aderezar las espinacas, receta que conservaría el precio, mantendría sus beneficios en la dieta, y simplemente aportaría sabor.

Vázquez Montalbán declaró: "Yo suelo plantear la cocina como metáfora de la cultura" (AGUILÓ: 15/10/2012, *El Mundo*), y por ello, mediante el uso de alegorías, Carvalho teoriza el panorama nacional respecto al estado de la cultura. Habla sobre los gustos impuestos, una alusión al control ejercido por la élite intelectual (afines al antiguo Régimen), y en su lugar, reivindica el individualismo, en este caso a través de la voluntad para cocinar, extrapolable hacia una cultura más libre, donde ellos mismos construyeran un criterio propio, en lugar de contentarse con aquello que se les ha impuesto. El director de teatro Yvon Chaix (MARTÍ: 30/5/2001, *El País*) organizó un espectáculo inspirado en esta metáfora, así como en el ciclo Carvalho, donde empleaba cuatro tomates (tres pequeños y uno grande) como emblema. Los motivos detrás de su elección radicaban en el empleo del tomate para servir de base a recetas más complejas. Crudo, en pan, para sofritos o salsas, son algunos ejemplos de su versatilidad, a lo que añade que sirven "para disfrazar la miseria", en el mismo sentido que Carvalho cuando esconde su pena tras la satisfacción del buen comer, una opción imposibilitada a los conformistas, quienes deben soportar la crudeza del panorama español, sin salvaguarda alguna.

Su descontento ante la literatura se extiende a otras manifestaciones culturales, pues al inicio de la novela, reconoce no leer los periódicos, para sorpresa de don Ramón, quien alude al cadáver tatuado presente en los diarios. Carvalho afirma en ese momento la necesidad de leer más prensa, y aunque más adelante intenta hacer el esfuerzo con *Le Monde*, no aguanta más de tres páginas (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 16 y p. 77), dado el desinterés que le provoca toda lectura sesgada. Igual que en sus quemadas señalaba el escaso valor informativo de las obras, las cuales ofrecían un vistazo sesgado de la cuestión, considera que la prensa cae en el mismo error, y prueba de ello es la falta de información en la prensa sobre la peculiar muerte, más allá de la cara destrozada y el tatuaje. Pero los medios escritos no son la única manifestación cultural menospreciada por el detective privado. En Ámsterdam visiona la película de *El gato Fritz*, film de animación adulta de Ralph Bakshi, donde a través de un medio popularmente infantil, trató una serie de temas maduros como la revolución, aunque contemplada desde una percepción meramente sexual.

Aprovecha para comentar sobre el estado de la cultura norteamericana, donde la película se disfrutaba principalmente entre los colectivos afines a la revolución, como los intelectuales drogados de Nueva York y los colectivos marginales de Harlem (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 75), aunque la resume como un ejercicio de "mala leche", pues aunque trate un tema de su interés, la llamada a la rebeldía, aunque la excesiva sexualidad de la obra opacaba cualquier mensaje revolucionario. Por ello, concluye con un pensamiento sobre el estado de la cultura: "[...] Cambiaba a todo Rembrandt por un culo femenino hermoso o un plato de *spaghetti* a la carbonara" (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 76), y en este se aprecia la ruptura con lo clásico en pos de algo que calme sus apetitos, pues antepone el sexo y la comida a una maltrecha cultura.

No son las únicas referencias a la cultura popular, aunque hasta ahora solo se han dispuesto aquellas donde

manifestaba una opinión negativa. Teresa Marsé, por ejemplo, lo compara con grandes figuras del género negrocriminal, enumerando a Maigret, Philip Marlow y Hércules Poirot, demostrando así su erudición, aunque Carvalho alude a figuras menos conocidas respecto a la moda imperante: Lemy Caution o con James Bond (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 130), prueba de ser una persona leída. Otro ejemplo de su ilustración constituye uno de los sucesos más llamativos de la novela, pues constituye el primer pensamiento sobre el caso. Tras hablar con Bromuro, este señala una curiosidad acerca del tatuaje, pues existe una copla titulada precisamente así, y que da nombre a la novela: *Tatuaje*, interpretada por Concha Piquer (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, pp. 12-13), y cuya letra nace de un poema cuya autoría es de Rafael de León. Ambos canturrean la famosa canción, y es ahí cuando Carvalho asocia la copla al asunto que investiga, aunque no haya ninguna relación evidente.

En la copla, la cantante interpreta el lamento de una mujer enamorada, quien transmite su pena mediante los versos que relatan su historia. Un marinero hermoso y rubio como la cerveza, con un llamativo tatuaje en el pecho, le cuenta de sus amoríos, cuyos nombres lleva marcados en el brazo. Mujeres de su pasado, quienes ya le habrán olvidado, algo imposible para él, pues siempre porta sus recuerdos gracias a esos tatuajes. Narra triste, con un fuerte tono melancólico, mientras bebe aguardiente, y sus historias atraen a la mujer. Ambos mantienen un idilio, hasta que debe partir, y cuando el barco abandona el puerto, a ella le asalta la pena, pues no sabe su destino, ni sabe de su regreso, siquiera si ha muerto. Las dudas la carcomen, y acaba justo como el marinero: bebiendo aguardiente, cantando su historia con voz triste, y pregunta a los que llegan a puerto por ese antiguo amor, cuyo nombre tatuó en su brazo, para no olvidarlo. Una copla sobre desamor, donde el romance supuso la ruina de la protagonista, aunque ella mantiene el recuerdo y la esperanza.

Carvalho mantiene esa historia en su investigación, y busca las semejanzas entre el marinero tatuado y el cuerpo anónimo, siempre con la idea de una mujer quien lo añora, aquella que canta sobre ese amor perdido. Aunque él mismo desmerece las hipótesis (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 18), por entorpecer el ejercicio detectivesco y opacar el acceso a la verdad, ciertamente insiste con esta copla, hasta un punto ciertamente obsesivo. Se trata de una defensa hacia la cultura patria, manifiesta en una canción popular, parte de un saber amenazado por el creciente gusto de la burguesía por lo extranjero, la incipiente globalización a la que el autor se opondría.

Ramón Tamames (ROSADO: 15/2/1978, *El País*), quien defendió la asociación de Carvalho a la investigación “deductivistas” frente a los “pruebistas” (respectivamente, los estilos de Conan Doyle y Agatha Christie), justificaba su opinión en pruebas como esta, donde la reticencia del investigador privado frente a las hipótesis quedaba anulada por una simple copla, la cual supone la primera deducción hacia la verdad. También valoró el trabajo de Vázquez Montalbán por servirse de la novela negra para componer una teoría filosófica de la vida cotidiana sobre la Transición, donde Carvalho manifiesta el drama nacional,

especialmente respecto a una cultura necesitada de regenerarse. Frente al conformismo y desencanto, manifiestos en una burguesía acomodada y sin aspiraciones.

Reivindica así la recuperación de los valores patrios, de ejercer la memoria y ejercitar el gusto, cualidades atípicas en un detective privado, pero necesarias dado el precario estado de la nación española. Aunque se distancia del canon, mantiene un discurso coherente hacia el pueblo español, el cual se asemeja al comentario social propio de la variante más reivindicativa. No obstante, hay dos grandes diferencias: en primer lugar, Vázquez Montalbán enmarca la voz de su personaje a un marco muy concreto, la España de la Transición, caracterizada por una serie de transformaciones que violentaban las promesas de la nueva democracia; y en segundo lugar, Carvalho no se limita a exponer las miserias de la sociedad, pues toma un papel activo, destruyendo una cultura obsoleta o reivindicando el saber patrio, mediante una inusitada atención a elementos tan propios del saber español como lo son la gastronomía y la copla.

Ha sido llamado antihéroe, por distinguirse entre los investigadores privados tan populares en el género, pero esta ruptura de la norma reivindica unos valores opacados por el nuevo gobierno. Carvalho ensalza la importancia de lo autóctono mediante la exposición y disfrute de una cultura que nos es propia, y gracias a varios momentos clave, se percibe cierta atmósfera costumbrista en la narración, algo que rompe la estética del género negro, en pos de caracterizar al personaje y demostrar su propia tesis: la necesidad de una revolución del pensar y del sentir, no conformarse frente a las imposiciones o, dicho según sus propias metáforas, pasar del pan con tomate a la pizza.

1.2.2. Historias de carne y hueso

“He nacido para revolucionar el infierno” sentencia el tatuaje del cuerpo encontrado, el hallazgo que motiva la trama detectivesca de la novela, pues Carvalho es contratado para investigar al peculiar sujeto, y proporcionar su nombre a don Ramón, aunque el protagonista no sepa de las razones ocultas en tan curiosa petición. El planteamiento e intereses de la novela requerían de un detective privado, aunque en la época ya se hubiera asentado la figura del policía en estos relatos, en parte debido a las facilidades que ofrecía su trabajo respecto a la investigación. Carvalho carece de esas mismas herramientas, y en esta misma novela coincide con la policía y la CIA, ambas instituciones mejor preparadas para realizar pesquisas. No obstante, la obra no pretende explicar el asunto desde la visión de la policía o de los agentes de la CIA, sendos grupos limitados por las responsabilidades de su oficio. Para la historia que ocupa, se necesita de la libertad propia del investigador privado.

Durante las primeras páginas, cuando el protagonista intenta descubrir alguna pista más allá del tatuaje, coincide con la policía, y esta, lejos de socorrerle, le informan de un serio problema (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 28). La posible implicación del muerto en una amplia red de narcotráfico ha

movilizado a gran parte de los efectivos, pues un juez pretende mostrar la colaboración del finado en esos crímenes. Si hubiera sido un agente de la ley, debería atender a las exigencias de aquel juez, y dirigir su investigación según las órdenes impuestas. Y lo mismo ocurre con la inteligencia norteamericana, pues tras el viaje hacia Ámsterdam, Carvalho se reencuentra con un antiguo compañero de la CIA, el cual mantiene un operativo de vigilancia sobre la ciudad, por lo que obedece a las imposiciones de una jerarquía. De los tres casos, únicamente el “husmeabraguetas” goza de una independencia plena

Entonces, ¿de qué manera aprovecha esa libertad? ¿cómo maneja la investigación? ¿qué responsabilidades guarda respecto a su contratante? Son incógnitas propias del lector experimentado, pues desea conocer la metodología aplicada por el protagonista, su implicación respecto al caso, y los límites por parte del cliente. No obstante, y al igual que pasaba con la caracterización del investigador, Vázquez Montalbán sorprende mediante un planteamiento diferente. Don Ramón no impone condición alguna, solo le pide ser discreto en sus averiguaciones, que descubra la identidad del finado, y en caso de no hallar nada, desentenderse del asunto. Sin presión alguna, le vemos cocinar y quemar un libro antes que iniciar la pesquisa, para luego trabajar en el caso a un ritmo plenamente parsimonioso. Y sobre su metodología, las soluciones propias de la novela negra arquetípica quedan inhabilitadas, pues las soluciones propias del cine *noir* no servirán en el contexto que se propone.

Acerca de la investigación, es importante distinguir las dos líneas mantenidas por Carvalho, desarrolladas de forma simultánea durante su periplo. La primera atiende al trabajo detectivesco de la forma más ortodoxa: interroga a sus fuentes, organiza las pistas, detecta indicios, lo propio en el canon negrocriminal, todo desarrollado por la primera pista, el tatuaje. Pero la segunda ya incorpora las peculiaridades de Carvalho, y más que una investigación, atiende a sus propios intereses personales, vagamente conectados al caso, y en lugar de basar su método en la deducción, confía en una serie de corazonadas, siendo un ejemplo la interpretación inicial del tatuaje, seguro de una posible relación entre aquel mensaje y la copla de Concha Piquer. Para cimentar la confianza en su intuición, basado en su apetito (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 122), convencido de que su cuerpo siempre le pide el alimento adecuado según lo que necesite, listando algunos ejemplos, tales como un hambre voraz de limones y naranjas anticipada a un constipado.

Sobre la trama detectivesca, ciertamente mantiene un tono lineal a lo largo del relato, es decir, cada pista se encadena inmediatamente con la siguiente, de modo que no se produce ninguna complicación en este sentido, ni tampoco se confunde al lector con indicios y teorías innecesarios. Respecto a la metodología, en ningún momento participa la ciencia propia del trabajo policíaco, aunque tampoco hay necesidad. En su lugar, Carvalho emplea el interrogatorio, y obtiene información mediante el conocimiento o testimonio de los diferentes personajes. Bromuro, el limpiabotas, le recomienda seguir la pista del tatuaje, y por ello busca al artista detrás de la frase marcada, y este le informa sobre la policía, quienes le han prohibido hablar

sobre el tema (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 23); regresa con Bromuro y este le sugiere acudir a Charo y sus compañeras, todas prostitutas, y sumado a los informantes del limpiabotas, localizan al tatuado.

En esta primera parte, los confidentes pertenecen a colectivos marginales, los círculos por los que se mueve Carvalho, quienes establecen una red de información entre ellos, pues los desamparados deben protegerse entre ellos, al ser ignorados por el gobierno y la sociedad. El rastro conduce hacia la empresa Philips, aunque algo escama a Carvalho, pues se le describió el individuo como alguien atractivo y ambicioso. Y ello le lleva a comprobar la fábrica establecida en Ámsterdam, donde el negocio del narcotráfico le hubiera permitido enriquecerse rápidamente, mientras su trabajo de obrero servía de tapadera. Aunque se trate de un indicio muy débil, sin ninguna prueba más que los testimonios de obreros y meretrices, se dirige allí más motivado por la gastronomía que por el caso.

Llegado a este punto, la pesquisa queda ralentizada debido a un nuevo interés: la crítica social, un comentario descarnado sobre el estado de la cuestión española. La investigación ya había permitido interactuar con los desfavorecidos, quienes colaboraban con Carvalho debido al trato cordial mantenido (tanto Bromuro como Charo disfrutaban de su cocina), y tras unas palabras con algunos obreros, por fin llega ante un nuevo paradigma. Aunque no se encuentre en España, durante su estancia en Ámsterdam interactuará con trabajadores de la Philips emigrados desde susodicho país, lo que permite continuar la exposición de la problemática social. Lo que sorprende a los españoles es la constancia del vicio en la ciudad, aunque no pueden costárselo dado su elevado precio. Uno de los interrogados afirma “portarse bien” (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 50) para que su mujer haga lo mismo, mientras envía el dinero para costear los estudios de su hija.

Por medio de esta voz conocemos la precaria situación del obrero español promedio, pues tras la guerra la precaria industria no podía ofertar trabajo para todos, y muchos se vieron obligados a emigrar, mientras sus familias permanecían en España. De esta manera, llegaban a un país que les era extraño, solos, y con la responsabilidad de mandar gran parte del sueldo a casa, por lo que debían mantener un tren de vida austero, pese a las tentaciones presentes en aquellos países, más cuando España había atravesado una dictadura que impuso fuertes prohibiciones. La seguridad nacional contacta con Carvalho (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, pp. 87-89), en un intento para que vuelva a su antigua ocupación, pero este aprovecha la conversación para conocer la situación del trabajador español. Lo que ofrece esta sociedad liberada choca ante la represión padecida por el pueblo español, los cuales pueden mantener su estilo de vida, o rendirse a los placeres ofertados. Se habla de libertad política, aunque se condiciona al obrero gracias a la industria del sexo y del narcotráfico, convertidos en herramientas para el control ideológico.

Se acusa cierto oportunismo al manipular de este modo a un colectivo necesitado, pero la crítica no va por exclusiva hacia estos países, dado que responsabiliza también a España, cuya regeneración pareciera no

atender a los colectivos marginales. Finalmente, en Ámsterdam conocerá a Singel, una viuda involucrada en el narcotráfico quien mantuvo un romance con el tatuado, ya identificado como Julio Chesma (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 82), cuya historia presentará a Carvalho, aunque en esencia sea otro relato propio de un desheredado. Huérfano, nació en Puertollano (en Ciudad Real), un lugar, según se nos dice, contaminado por una terrible polución. Estudió un poco en cursos nocturnos y conseguir un trabajo que le sacara de España, un deseo nacido, precisamente, de la podredumbre que asolaba el país, especialmente en su ciudad.

Dicho elemento se recuperaría más adelante, al comentarse sobre el estado de las playas del Maresme (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 123), las cuales presentan una distinción según la zona a la que vayan: las playas del sur son frecuentadas por buscavidas y prostitutas, mientras que a las norteñas acuden las familias aburguesadas, a modo de zona de recreo. Carvalho habla del mar contaminado, otra muestra de la precaria situación de la naturaleza, y así la vida de Chesma completa un ciclo, pues nació de la inmundicia, quiso medrar en Ámsterdam, para acabar en unos desperdicios semejantes a los de su infancia, una metáfora sobre cómo la vida del obrero no significa nada para las élites. Aunque Chesma no padeciera la manipulación confesa efectuada por un sistema corrupto, también experimentó las penurias propias de la clase obrera, y sobre dicha cuestión, el detective recuerda un breve relato acerca de la precariedad y la angustia:

“[...] Carvalho entonces recordó una antigua «boutade» de un profesor de Literatura Francesa, Juan Petit: «Imagínense ustedes que el hombre angustiado de las obras de Sartre, en pleno ataque de angustia, oye una llamada a su puerta. Acude y es el cobrador de la luz. Si puede pagar, bien. Puede continuar con su angustia metafísica. Pero si no puede pagar se le va la angustia metafísica a paseo y le viene la otra»[...]” (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 81)

En cambio, su instinto constituye una óptica más personal, y además de justificar los interludios gastronómicos, suma a la investigación sus apreciaciones más personales. También determina la manera en que afronta los problemas, donde su estado de ánimo influye directamente en su proceder. Por ello, interrumpe el trabajo detectivesco cuando el mal humor impera, y requiere de estímulos agradables para continuar. Mediante la comida o el sexo, la voluntad de Carvalho oscila entre la curiosidad y el desencanto, los dos extremos de su psique. Si para las pesquisas requiere de una información externa, ya sean testimonios o pistas, su ánimo evoca corazonadas, hipótesis sin justificación alguna más allá de sus propias creencias. La importancia de la copla *Tatuaje* y su relación con Chesma será una constante en el pensamiento del “husmeabraguetas”, convencido del vínculo existente.

Otra diferencia opone los hechos con las impresiones, pues no se tratan igual las informaciones empíricas e innegables frente a sus apreciaciones personales. Al fin y al cabo, es él quien decide el grado de implicación

en el caso, así como el modo en que le afectan los diferentes eventos. Una prueba de esto es la renuncia de la CIA, a pesar de haber conseguido su tercer trienio y estar recomendado para un alto cargo en la división de Colombia. El misterio de esta decisión se descubre cuando él mismo aclara el estado que atravesaba en aquella época. Vivía a lo grande, pero no tenía ahorros (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 89), incompatibles con el sueño americano, el fomento de una economía basada en un consumismo extremo. En cambio, tras diez años como detective privado, su jubilación asciende a la suma de medio millón de pesetas, lo que supone una garantía para su vejez.

Más adelante, su decisión será criticada por Max, un ex-compañero de la CIA (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 47), quien entendió la renuncia de Carvalho como los vestigios de su pasado comunista, y por ello desertó de la agencia. Lo llama renegado y rojo (término despectivo dirigido a movimientos de corte progresista), en alusión a su antigua ideología, pero al igual que se deshizo de aquellos libros en la fogata, Carvalho ya no guarda ninguna simpatía hacia el comunismo, y se declara un apóstata cínico, pues ya no profesa ninguna ideología política. Él ha decidido no volver a esos temas, aunque no faltan las acusaciones, pues Teresa Marsé llegará a inquerirle “¿Qué eres tú? ¿Un poli? ¿Un marxista? ¿Un *gourmet*?” (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 112), donde cada pregunta se dirige a un espectro diferente. La policía representa las posturas conservadoras, al igual que la CIA, aquellos que son fieles al gobierno; el marxismo es una vertiente del pensamiento comunista, y por tanto, se asocia al pensamiento revolucionario; por último, la identidad de *gourmet* solo guarda relación con él, sin dependencia de alguna institución- Y precisamente por eso afirma que ha sido policía y marxista, pero actualmente solo se define con lo último, un *gourmet*.

Del igual manera que su gusto decide sobre los platos que disfruta, su ánimo resulta determinante para afrontar los vaivenes emocionales, pues no todo le afecta de igual manera. A diferencia del protagonista tradicional de la novela negra, Carvalho es un veleta a merced de las circunstancias, y por ello, carece de la perspectiva maniqueísta propia del género, donde existe una brújula moral encargada de diferenciar entre lo bueno y lo malo, mientras el personaje de Vázquez Montalbán mantiene un criterio puramente personal. En un estudio sobre las similitudes entre Carvalho, Toni Romano (Juan Madrid) y Méndez (Francisco González Ledesma), se les atribuye una fuerte crítica social y una sensación absoluta de desencanto (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2009), para distanciarse del canon dispuesto por Hammett y Chandler. No obstante, las novelas escogidas y sus resoluciones, si bien similares, presentan una fuerte diferencia, especialmente ante las pretensiones de Carvalho.

Las novelas contempladas son *Un beso de amigo* (1980), donde Toni Romano confronta a las presiones de bandas ultraderechistas quienes acosan y presionan a los grupos marginales del barrio de Malasaña, para luego descubrir la implicación de constructores inmobiliarios, quienes desean el control del lugar para edificar, y aunque Romano pretende contactar con la prensa, las noticias sobre el tema son acalladas. En *Las calles de nuestros padres* (1989), el inspector Méndez identifica a un asesino, pero el auspicio de la clase

política enmascara al culpable, y lo convierte en un intocable para las fuerzas del orden. Ambas manifiestan el desencanto de los personajes frente a una situación de impotencia plena, problema que Carvalho no experimenta, al menos, no de la misma manera.

En *La soledad del manager* (1977) investiga la extraña muerte de un mánager internacional, quien aparece con unas bragas en el bolsillo. La familia solicita sus servicios para tratar el asunto con discreción. A medida que profundiza, descubre la influencia de grupos afines al franquismo, quienes mantienen su posición de poder e influencia sobre la clase obrera. En lugar de experimentar impotencia y frustración, Carvalho aprovecha para exponer la problemática histórica del clasismo, así como el fracaso de la Transición debido a sus falsas promesas. Hace uso de la temática abordada por la novela para extrapolarla hacia los temas que generan aquella sensación de desencanto.

Y tampoco desarrolla su investigación siguiendo una jerarquía, donde sus descubrimientos le dirijan al verdadero instigador del crimen, pues no persigue castigar al mal absoluto y último responsable. Atiende a los problemas propios de su esfera, y busca respuestas claras a los casos propuestos. Una prueba de dicha actitud, es que no pretende concienciar a toda la clase burguesa sobre sus hábitos de alimentación, y en su lugar solo aconseja a Teresa Marsé, de igual manera que no se impone acabar con los abusos de todas las meretrices de la ciudad, y en su lugar, dedica sus esfuerzos a proteger por exclusiva a Charo, y así evita la decepción de fracasar en una tarea imposible. Carvalho es un personaje consciente de sus límites, y actúa en consecuencia.

Con esto no se quiere tildar al personaje de inconstante y voluble, pues aunque sus ideas puedan cambiar a lo largo de la novela, atienden a una conducta definida, la cual justifica sus decisiones mediante la moralidad y ánimo que manifiesta durante la obra. En *Tatuaje*, la investigación empieza sin mucha atención, pues antes regresa al hogar y descansa, pero a medida que el asunto va complicándose, su interés por este incrementa. En un principio pretendía averiguar el nombre y desentenderse del resto, pero cuando puede viajar a Ámsterdam por la investigación, empieza a cuestionarse la naturaleza del caso. Sospecha de que el simple dueño de una peluquería decida pagarle cien mil pesetas (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 74) únicamente por la identidad de un anónimo cadáver, y más cuando sus matones intentan silenciarlo (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 134), en una de las escasas y breves escenas de acción presentes en la novela.

Independientemente del asunto a tratar, Carvalho presenta cierta predisposición a determinados temas, los cuales asociará al caso de su investigación, incluso forzando las interpretaciones. Ocurre con su interés por la cultura autóctona, y más concretamente, hacia la copla, convencido de que la canción guarda la clave del misterio. De igual manera, aborda el tema de la clase obrera y la migración forzosa dada la situación laboral, aunque se traten de asuntos independientes de la pesquisa, pues solo necesitaba la confirmación del

trabajador que coincidió con Chesma en la fábrica de Barcelona. Las preocupaciones de Carvalho hacia el estado de la cuestión española suponen una constante en su ciclo, un debate siempre abierto, y en él trata problemáticas como la situación de la clase obrera, el fracaso de la Transición, la cultura anquilosada o la transformación del espacio urbano.

Sobre este último, el autor y otros académicos (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2013, pp. 48-49) han teorizado acerca del impacto que genera la modificación de la urbe en el ánimo de las gentes. Con esto no se refieren a obras aisladas, sino cuando un proyecto urbanístico amenaza con la integridad de la metrópoli. A menudo, estos proyectos atienden a los intereses de unos sectores muy concretos, y por ello Vázquez Montalbán desarrolló el siguiente planteamiento: de la ciudad, sus barrios y sus gentes, emerge la cultura, en un ejercicio multidisciplinar donde interactúan y convergen diferentes voces, en un esfuerzo que busca mantener esa armonía. No obstante, las modificaciones en la urbe atienden a un único grupo, imponiendo una voz por encima de las demás, y por ello, la ciudad se transforma a gusto de unos pocos. De este modo, la cultura muere, la identidad de la urbe perece, en pos de intereses personales. Para Vázquez Montalbán, el mayor exponente de este drama posmoderno se localiza en Las Vegas (BARROSO: 19/3/1996, *El País*), una geografía artificial que atiende a una concepción muy básica del placer, y por desgracia, ciudades como Barcelona y Bilbao parecen ir hacia la misma dirección (NIETO: 1/6/2001, *El País*).

Los responsables de estos cambios son quienes ostentan el control de la sociedad, e independientemente de la esfera que adscriban (ya fuera empresarial, política, terrateniente, militar, etc.), el ejercicio de su poder motiva las transformaciones de la urbe, incluso más allá de un sentido físico. En *Tatuaje* hay retazos de esta dominación, manifiestos en la influencia ejercida sobre los migrantes españoles de Ámsterdam; la presencia de estratos marginales y desfavorecidos (como Bromuro o Charo); la imposición de una cultura anquilosada y conformista; y, por supuesto, la imposibilidad de acceder a estos puestos de poder. Carvalho comunica su descontento por medio de una actitud díscola, lo cual acompaña generalmente de argumentos para romper el modelo asentado, una constante en su proceder, pues las alegorías culinarias constituían críticas veladas hacia este Régimen.

Durante la Transición se prometieron una serie de cambios respecto a la dictadura militar, auspiciados bajo el nuevo orden democrático que, sin embargo, no supuso garantía alguna para salvaguardar aquellos nuevos derechos. La responsabilidad de esta traición recae en los colectivos acomodados durante el Régimen, quienes mantuvieron su posición en el nuevo orden sin penalización alguna, lo que permitió asentar aún más su control sobre la sociedad. Las grandes empresas y fortunas del franquismo apenas notaron la Transición, y por ello, Vázquez Montalbán denunciaba a unas reformas demasiado laxas y permisivas frente a estos colectivos (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2013, p. 48). Dada la impotencia experimentada por el escritor, en sus novelas quiso ejercer cierto arbitraje, cargando a esta élite de las responsabilidades que evadieron en el nuevo gobierno, como afirma Silva, en una suerte de justicia

poética (MEDINA: 17/7/2010, *El Mundo*), e incluso amplió la lista de responsables. Los herederos del tardofranquismo, en oposición a sus padres, se unieron a movimientos de izquierdas (SOSTRES: 26/5/2015, *El Mundo*), ingresando en partidos de ideología comunista y/o socialista, lo que no impidió que también abusaran de su posición privilegiada. La renuncia de Carvalho al pensamiento marxista, en parte, se debe a esta traición, y al igual que el desencanto respecto a la CIA, conformaron su nueva perspectiva cínica.

Todo este contexto es necesario para entender la posición de don Ramón, el contratante quien originalmente solicitó los servicios de Carvalho. Las sospechas inician cuando el detective reafirma su sorpresa ante un pago de cien mil pesetas (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 74) solo por un nombre. Su negocio, en apariencia una humilde peluquería, no podría costear semejante capricho, y menos cuando insiste en dejar el asunto, despidiendo al investigador, una vez ya saben la identidad del finado. La intriga aumenta cuando intentan asaltar al “husmeabraguetas”, un intento de asesinato fugaz (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 134) que solo reafirma su acusación. Si don Ramón es capaz de ordenar la muerte de alguien, no se puede tratar del simple dueño de un local. El detective infiere de las verdaderas intenciones de su patrón, momento en el cual empieza a ordenar las piezas del puzle, resolviendo la incógnita sobre la vida de Julio Chesma, la copla *Tatuaje*, y don Ramón.

Chesma era un don nadie, uno más de los desamparados en el nuevo régimen, alguien de escasa formación de quien no se esperaba nada, condición que no estaba dispuesto a asumir. Se formó para trabajar en la Philips, una empresa de bagaje internacional que costearía su viaje al extranjero. Así llegó a Ámsterdam, donde conoció a Singel, una viuda de gran cultura, a la que acabaría asociando a la red de narcotráfico. Mantuvo un romance con esta, quien le transmitió su gusto por la literatura, hasta que regresó a Barcelona, con objeto de ampliar los horizontes del tráfico. La policía seguía la pista a diferentes miembros para dismantelar al grupo, aunque no lograron atrapar a Chesma. Ya en España, conoció a Teresa Marsé, una burguesa acomodada, quien le muestra unos privilegios que le eran desconocidos en su infancia. Ahora devora la biblioteca de su nueva amante, con quien permanece hasta que se aburre, igual que pasó con Singel. Él había nacido para revolucionar el infierno, iba a vengarse del país que quiso coartarle, emponzoñando sus calles con droga.

O así hubiera sido, de no haber conocido a la mujer de la copla, en un paralelismo claro con la canción de Piquer. Singel y Marsé eran mujeres letradas, de una cultura superior a la suya, y por tanto su orgullo le impedía amarlas, aunque no aprovechar el romance para acceder a nuevos conocimientos mediante la lectura. Hasta que se topó con Enriqueta Sánchez Cámara, una mujer intelectualmente inferior a él, y por tanto, un romance en donde su orgullo no se interpondría. Ella, prácticamente anónima hasta ahora, disfrutó de un amor como el de la canción, hasta aquel día donde fue descubierta en pleno acto por don Ramón y sus matones. Pudiera parecer, por la gravedad descrita, que esta fuera su esposa o pareja, pero al final descubrimos su verdadera relación.

Don Ramón, un burgués cuyas influencias y recursos le han permitido ganar una pequeña parcela de poder, dominaba a Enriqueta, a la cual podemos recordar trabajando en la peluquería, negocio que él costeó para ella, y así poder tenerla vigilada. Sirve el local como tapadera para otros negocios, los cuales no se indican, aunque justifique el capital de don Ramón y los sicarios a sus órdenes. En aquella escena, entregó una estatua de bronce a Enriqueta, sin mediar palabra, y esta, por coacción, asesinó a Julio Chesma, cuyo cuerpo acabó en el mar, el rostro desfigurado por los golpes. Luego, la policía empezó a operar en la zona, buscando al enlace con Ámsterdam, y don Ramón se ofuscó pensando que seguían su pista, por ello el pago a Carvalho. Solo necesitaba el nombre para que sus hombres investigaran sobre él.

Finalmente, y al descubrir las razones tras los movimientos de la policía, don Ramón se sabía a salvo, por lo que ordenó el asesinato del último cabo suelto, y quien podía adivinar su vínculo con aquel finado anónimo y tatuado. Sin éxito, Carvalho se presenta ante él, aunque no puede hacer nada: don Ramón es intocable, aunque el detective no planea atacarle. En un principio, el caso no le suscitaba el más mínimo interés, pero la creciente sospecha acaba motivando su interés, y por ello, es en este punto cuando le exige la verdad. Don Ramón le relata cómo Enriqueta machacó la cara de Julio hasta dejarla irreconocible, recriminándola el haberle sido infiel, después de todo lo que hizo por ella. Horrorizado, Carvalho se aleja, a sabiendas de que la policía no lo detendría, dada su posición, y las culpas recaerían sobre la mujer.

Carvalho queda caracterizado como un termómetro social, pues su interacción con los diferentes colectivos permite apreciar las desigualdades, y mientras el amor entre Chesma y Enriqueta acabó en tragedia, don Ramón queda impune. También sirve como polígrafo, pues al final consigue acceder a la verdad (GONZÁLEZ: 26/8/2016, *El Mundo*) gracias a su insistencia. Es aquí cuando el personaje recupera el tema literario, y aunque y le hayamos visto renegar de su biblioteca y de los periódicos, justifica su reavivado interés: “[...] Me gustaba mucho la literatura, señor Ramón. Ahora sólo me gusta la literatura de carne y hueso y nuestro amigo era algo así como un héroe literario desaprovechado. Me limité, pues, a seguir las pistas encontradas y descubro a la mujer de la canción, a la auténtica mujer de la canción” (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 140).

A través de la copla, descubre una historia producto de su tiempo, un conflicto amoroso donde se implicaron varios estamentos. No se trata de un relato arcaizante y obsoleto, pues en él se ha tratado la burguesía conformista, la cuestión obrera, las desigualdades sociales, la gastronomía, la inmigración, la marginalidad de ciertos colectivos, y un clasismo tan fuerte, que ha permitido el asesinato de un inocente. Todas estas historias han conformado un nuevo relato, una historia viva, donde se ha superpuesto la historia de un joven nacido para revolucionar el infierno, y la Historia de una España heredera del Régimen, aunque defienda la democracia. Y todo empieza con una mujer, cuyo planto anuncia la desgracia, esa mujer

tras la copla, cuya identidad e importancia se desconocen hasta el final. Es ella quien escribió esta historia, una de carne y hueso, un dolor vivo, de aquel marinero por el que ella muere, como decía la canción.

1.2.3. La mujer tras la copla

Tatuaje es una oda a la rebeldía, dos amantes unidos en un trágico destino, una historia clásico adaptada a la sensibilidad de la Transición. No hay dioses cuyos caprichos influyan en la trama, y en su lugar, aparecen los estamentos, un sistema por el cual se determina quién ostentará el poder y quién carecerá de este. Adaptada a los gustos de su tiempo, el argumento se presenta mediante la fórmula de una novela negra, con un detective privado encargado de resolver el misterio propuesto. Se presentan los elementos propios de la ficción negrocriminal, perfectamente reconocibles, desde la policía hasta el crimen organizado, aunque el tono difiere con lo que acostumbran estas novelas. La investigación efectuada por Pepe Carvalho se produce con cierta parsimonia, y además, a los indicios del caso añade una obsesión, pues su principal objetivo no es identificar al finado del tatuaje, sino saber quién es la mujer de la copla.

Mediante la copla, Vázquez Montalbán reivindica una cultura amenazada, pues la tendencia cada vez más globalizadora impone nuevos modelos sobre el arte patrio. Fue un gran admirador de estas canciones, a las que definía como “la caja negra de la emoción de España” (MORA: 24/5/2000, *El País*), un testimonio del sentir propio de tiempos pasados. No fue la única vez que abordó el tema, pues incluía fragmentos de coplas populares en sus poemas, además de estudiarla desde una perspectiva teórica (ARROYO: 21/3/1985, *El País* y GUBERN: 20/10/2003, *El País*). Y en esta novela en lugar de tratarla desde lo académico, prefiere implicar al lector en el argumento, despertar en él la curiosidad por esa pregunta constante, una historia que disfraza de novela negra.

La cuestión social se aborda, pues los problemas nacidos de su tiempo motivan el peculiar escenario para la tragedia, y por ello, se concede voz a personajes que, en otras circunstancias, hubieran quedado relegados en el olvido. ¿Quién escucharía al limpiabotas Bromuro, a Charo y al resto de prostitutas, o a la clase obrera? La voz cantante en esta obra pertenece a los marginados, las clases desfavorecidas incluso en tiempos de la democracia. Gracias a ellos se conocen los vericuetos del Barrio Chino (actualmente, El Raval), el espacio urbano destinado a toda la casta marginal. Y por dicho barrio vaga un personaje anticuado, la figura del detective privado, se encarga de modernizar al género, pues los modelos femeninos imperantes eran la *femme fatale* y la meretriz, personajes caracterizados por una fuerte sexualidad. Aquí se rompe con ese precepto, y se proporciona voz y relevancia a cuatro mujeres, la primera compañera de Carvalho, y las tres restantes parte del enigma en torno al tatuaje y aquella canción. Todas víctimas de la marginación, ya fuera por su rol o sexo.

Charo aparece con objeto de dignificar el papel de la mujer, más allá de las ideas preconcebidas hacia su

oficio. Mantiene una relación abierta con Carvalho, sin que existan trabas dada su profesión, pues ella tampoco protesta ante los escarnios amorosos de su pareja. Se introduce desde el principio, cuando Carvalho despierta y se deshace de un champán pasado hallado en su nevera, para descontento de esta pues, aunque no disponga del entrenado paladar del detective, disfruta del licor desbravado. Esta pequeña discusión contrasta perfectamente con el reencuentro, una vez Carvalho regresa de Ámsterdam, cuando le prepara unos canapés de salmón ahumado, solo para ver cómo esta engulle “como una adolescente en fase de crecimiento” (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 91). Ese apetito juvenil, sumado a su compasión, son los rasgos que enamoran al detective, quien ha decidido casarse con ella (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 104), pero cuando sean viejos, y por ello ahorra en cara a la jubilación.

La virtud de la compasión queda manifiesto en la interacción con sus compañeras, a las que cuida y protege dada su posición holgada dentro de la profesión. Ella carece de las presiones y maltratos del proxeneta, y en su lugar, es su pareja quien la salvaguarda de esta clase de problemas. Durante la novela, una de sus compañeras de ve acosada por un tipo violento, quien llega a entrar en la casa de Charo, momento en el que asistimos a una de las tres escenas de acción presentes en la novela. Carvalho se encarga de apalizarlo y retirar su navaja (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 34), la cual tira por el inodoro al disponer ya de una, y de mayor calidad. Este momento es importante al acompañarse de dos descubrimientos: primero, Carvalho recuerda a las chicas que Charo no tiene por qué inmiscuirse en esos problemas, ella no responde a ningún proxeneta; la segunda es presentarnos el equipo de Carvalho, quien lo repasa al deshacerse de la navaja, y consta de su antiguo carnet de policía de San Francisco, su revólver Star (el cual no utilizará, aunque sea una novela negra) y su navaja mexicana, la que adquirió en la Baja California.

Con esa equipación, Carvalho se nos presenta como un hombre de mundo, aunque solo dará uno a la navaja. Por su parte, Charo ejerce una influencia similar a la gastronomía, pues anima al comisario con su mera presencia, y él es consciente de la cada vez mayor dependencia hacia su amada. Tras los lances padecidos en Ámsterdam, una serie de decepciones y penurias, su ánimo entrará en crisis, y por ello su primera acción será reunirse con ella, y disfrutar de una buena cena. Ella no guarda ninguna relación con el enigma del tatuaje, pero constituye un aviso hacia la condición de la mujer marginada, un tema que se recuperará más adelante, a medida que se avance en el misterio de la copla.

En su viaje a Ámsterdam, sus pesquisas levantarán las sospechas del narcotráfico, y se producirá la segunda pelea, esta vez, será Carvalho el asaltado, y entre cuatro hombres lo derriban y arrojan al canal, una experiencia por la cual, según le dicen, vuelve a nacer (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, pp. 64-66). Aunque se trate de una ciudad tranquila, por la noche los diferentes canales se llenan de cadáveres, pues el crimen organizado se deshace así de los cuerpos. Más tarde, y una vez ha declarado sus intenciones, se le permite una audiencia con un miembro del grupo. Para ello, reconoce como único interés investigar sobre la identidad del hombre tatuado, sin inmiscuirse en las operaciones de la red criminal, mucho menos

colaborar con la policía o la CIA. Tras la paliza, se encuentra atemorizado y asqueroso, padeciendo una profunda pena, un momento claramente patético, que rompe con la idea de los “tipos duros” de la novela negra.

El encuentro se produce con Singel, una viuda de aspecto inofensivo si no fuera por el episodio previo, donde Carvalho aprendió el proceder del grupo narcotraficante, y por ello, inicia con preguntas superfluas, tanteando si ella es la mujer de la copla. Identifica el tatuaje, y revela el nombre del fallecido: Julio Chesma. Se producen dos conversaciones, la primera de carácter más neutro, y a continuación intentando provocarla (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 74 y p. 82). Es quien explica el pasado marginal de Chesma, y la ambición que siempre dejó manifiesta, como demuestra la forma en que se conocieron. Le vio acompañado de una jovencita, y no dudó en seducirlo, ofertando algo que una muchacha no podría: transmitirle la erudición que se le había negado dado su estamento social. Fue quien lo instruyó, una herramienta para medrar en la organización a la que ya había ingresado, siendo Julio quien la introdujo en el narcotráfico.

Tras una charla de diez minutos, ya ha cumplido su encargo, sabe la identidad del muerto, pero no se detiene ahí. Intenta enojarla para que confiese su posible vinculación al asesinato, quizás por despecho, pero Singel no reacciona a sus provocaciones. Admite haber refinado a Chesma, convirtiéndole en un hombre culto, pero ella no ganó nada en el trato, más allá del abandono, un acto que ya se esperaba dada las pretensiones de Chesma, quien una vez formado intelectualmente, buscaría una mujer más joven. No mantiene un recuerdo obsesivo del joven, o al menos, no se deja dominar por las pasiones, a diferencia de la copla donde llegaba a marcarse con el nombre del amado. También le informa sobre las redadas policiales en Barcelona, la razón por la cual todo el asunto del hombre tatuado estaba siendo investigado por la policía, y lo que constituiría el motivo de histeria para don Ramón, quien pensaba ser el motivo de aquella vigilancia.

A su regreso proseguirá con la búsqueda, insatisfecho por una solución que no satisface su curiosidad, y por ello, mantiene su investigación. De esta manera acaba encontrándose con Teresa Marsé, parte de la alta burguesía y una acomodada conformista. Por medio de sus conversaciones se expone el pensamiento anquilosado del estamento, y Carvalho, lejos de aceptarlo, propone soluciones para trascender ese estado de suma pasividad. Sí es cierto que para ello se recurre a una alegoría con lo gastronómico, aunque el mensaje sigue siendo claro, pues juega con la idea de platos sencillos y vulgares para la resignación, y aquellos más elaborados representan la autorealización. Ya se desarrollaron estas metáforas en el apartado dedicado a Carvalho y su saber culinario, por ello, un resumen basta para recordar las claves de aquellos diálogos. Mientras el protagonista defiende con pasión las recetas elaboradas e imaginativas, la respuesta aburguesada se limita a comer “donde sea” y “lo que sea”, sin mantener criterio alguno.

Con ella mantendrá varios encuentros sexuales, única forma de romper con su pasividad y sonsacarle información sobre el finado. En uno de estos momentos, ella le compara con varios personajes propios de la literatura negrocriminal (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, p. 130): Hércules Poirot, caracterizado por sus remilgos y en cuyas novelas no hay el menor rastro de erotismo; el comisario Maigret, persona casada y hogareña, gran aficionado a la cocina; y Philip Marlow, quien suma a la fórmula del investigador rudo reflexiones filosóficas. No son malos referentes, pero Carvalho prefiere estar en la línea de James Bond, el famoso espía y consumado amante, y Lemy Caution, agente del FBI cuyas adaptaciones en Francia lo transformaron en un personaje de sexualidad desbordante. Mientras las referencias de Marsé apuntan a rasgos sueltos del personaje (respectivamente: su inteligencia y escrúpulo; la pasión por la gastronomía; y el tono duro sumado a un carácter meditativo), las de Carvalho repiten el servicio a una agencia secreta y la destreza sexual de los personajes, siendo más adecuadas dada la pretensión de venderse como un buen amante.

Sin embargo, y como prueba de la falibilidad a la hora de interpretar estas escenas, *Las aventuras de Carvalho*, serie dirigida por Adolfo Aristarain, generaron cierta disputa dada la poca fidelidad hacia el original. Hasta el propio Vázquez Montalbán llegó a opinar sobre el asunto, dado que aquel Carvalho se presentaba como un animal sexual, sin el más mínimo control de sus impulsos, y centrado por exclusiva en la seducción y el acto carnal (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 20/3/1986, *El País*). No se encuentran entre sus capítulos la alegoría sobre el estancamiento de la cultura, o la comparación con otros referentes del género. En su lugar, asistimos a un personaje unidimensional, centrado por exclusiva en el sexo, sin manifestación alguna de la desorbitada cultura que aquí hemos hallado.

Y prueba de ese conocimiento se manifiesta en su prodigiosa memoria, gracias a la cual no olvidan los tiempos del Régimen, su paso por la CIA, las promesas de la Transición o aquella duda surgida al inicio de la novela: quién es la mujer tras la copla. Marsé queda descartada pues carece de apego alguno hacia sus amantes. Tanto ella como Singel eran mujeres letradas, aunque por razones distintas, pues mientras Teresa lo debía a su instrucción, propia de la burguesía, Singel había conseguido su bagaje cultural gracias a su pasión por la lectura. Ambas eran orgullosas, y conscientes de los orígenes de Julio, y a sabiendas de su humilde condición, permanecían en un estrato social superior, algo humillante para el joven.

Finalmente, y al igual que el marinero, llegaría al puerto donde conocería a su amor: Enriqueta Sánchez Cámara, una mujer intelectualmente inferior y sin ningún atisbo de orgullo. Anodina, apenas reparamos en ella cuando aparece en la peluquería propiedad de don Ramón. Pero Julio sí reparó en ella, pues la condición humilde de ambos no aquejaba a su orgullo, y al igual que el marinero de la copla, su origen misterioso y sus historias cautivaron a la mujer. Fue un amor pasional, breve, pues se descubriría la infidelidad, momento en el cual la vida de Chesma llegaría a su final. Con la cara destrozada, desnudo, sería

aquel cuerpo tatuado encontrado en una playa, sin cumplir aquello que la sentencia prometía, pues no hubo revolución en el infierno.

Una vez se conoce a la mujer de la canción, Carvalho no repara en los versos finales de la pieza. La mujer, despechada ante la marcha de su amor, le imita marcándose la piel con el nombre de su marinero, para no olvidarle nunca, para preguntar por él. Desgraciadamente, ella sabe dónde se encuentra, y en lugar de marcarse, actúa de un modo más drástico. En recuerdo de su amor, aquel que revolucionó su mundo, marca al responsable de su muerte, y por ello Carvalho lee en la prensa cómo don Ramón fue asesinado, unas tijeras de la peluquería clavadas en el cuello. La noticia habla sobre la relación entre víctima y asesina, momento en que por fin se descubre el capricho de don Ramón. Este, un burgués adinerado, abandonó a su esposa e hijos para asentarse con su amante, Enriqueta, a la que dispuso en un negocio adquirido, la peluquería. Aún con la vergüenza de haber renegado de los suyos en pos de un amor, pareciera que este le impuso la condición de amancebada, prácticamente una esclava, un macabro paralelismo con las meretrices y los proxenetas.

Carvalho pudo proteger a las chicas de aquel matón, pero Enriqueta tuvo que huir sola, pues nadie le hubiera creído de contar su historia, la hubieran responsabilizado de todo, y el verdadero culpable habría salido indemne. Al igual que este se tomó la justicia por su mano, obligándola matar a su amante, esta acaba con su vida. Se convierte en la asesina y víctima de ambos crímenes, una mujer desamparada que se vio forzada a una situación límite. Dada la honda pena que esta nueva copla ocasiona a Carvalho, este permanece atontado unos segundos, pues la sordidez de la trama le ha superado. Solo recupera la razón cuando su olfato detecta el olor de una buena comida. Aunque encuentre refugio en la gastronomía, el final de esta historia le deja un terrible sabor de boca, pues al final, un sabor trágico predominó en la historia.

Domingo Villar alabó el trato que daba Vázquez Montalbán a sus personajes, caracterizado por una mirada piadosa y compasiva (MEDINA: 17/7/2010, *El Mundo*), una percepción que le granjearía el Premio al Hombre del año, concedido por el Club feminista de las Veinticinco (CASTILLA: 7/10/1997, *El País*), en honor de su actitud favorecedora de la mujer, tratadas con dignidad y respeto independientemente de sus orígenes. Ambos méritos celebran la escritura de los personajes, los cuales componen un cuadro costumbrista de la nueva sociedad, la Transición, y Carvalho se erige como un *voyeur*, un mirón que insiste en ver hasta el final de aquellas historias, proporcionando voz a quienes no la tienen, sea Charo dado su oficio, o Enriqueta por la triste copla que protagoniza en esta novela

1.2.4. Conclusiones

En esencia, *Tatuaje* se presenta como una novela negra al estilo norteamericano, donde se nos presenta un investigador rudo (en esta ocasión, un detective privado), al cual se le encarga una investigación de índole personal, pues en un principio no hay relación alguna entre don Ramón y el anónimo cadáver, pese a que el avance de la lectura desmiente esa presunta inocencia. Ante un lector experimentado del género negro, ese giro no constituye ninguna sorpresa, tampoco los elementos presentes en el argumento, pues se identifica sin esfuerzo todos los elementos característicos de una novela negra. Reconocemos al detective, el enigma, a los marginados, el tono cínico en el comentario social, todas las señas del canon literario propio de la ficción negro-criminal, pero al conjunto se le incorporan rasgos divergentes a la norma, manifiestos en escenas tan peculiares como sus momentos culinarios o la quema de libros.

Y no se trata de aportaciones marginales, pues el propio Carvalho actúa consciente de su rebeldía ante la fórmula clásica, hecho que demuestra mediante alusiones al cine negro y sus tópicos, algunos presentes en el pasado del detective, si bien no hará uso de estos para sorpresa del espectador. Un ejemplo de este comportamiento díscolo frente a la tradición se localiza en su revólver Star, el cual no usará en ningún momento a pesar de lo acostumbrado por el género negro y sus conocidos tiroteos. También se manifiesta esta voluntad en su pesquisa, la cual mantiene no por desafío a su contratante, ni como venganza por el intento de silenciarlo, sino por mera curiosidad. Lo que motiva al investigador privado es conocer la verdad tras la pintoresca historia, y no el desempeño de su trabajo o la confrontación de una injusticia. En lugar de atender a las bases propias de la literatura negrocriminal, se ofrece una interpretación subjetiva del asunto, trasladando un argumento propio del género a un personaje ajeno a sus normas.

Fue Nelken quien, en defensa de la vertiente mediterránea, afirmó el uso de la estructura policíaca en la novela de Vázquez Montalbán como pretexto, un punto de partida (NELKEN: 25/9/2012, *El Mundo*) en el desarrollo de una interpretación personal sobre el género. Pero también se ha producido el caso contrario, pues Martínez Laínez (citado en SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2013, p. 51) disertó sobre la existencia de la vertiente mediterránea, una separación artificial caracterizada por el fracaso de la ideología izquierdista. Tras una atenta lectura de la novela, se aprecia el fallo en dicho argumento, pues Carvalho no guarda ya ningún apego al partido comunista, ni tampoco a la mentalidad conservadora, y por ello es ajeno a la cuestión política, un mero observador cínico de aquella España de la Transición. La opinión de Martínez Laínez se encuentra referido en *Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto* (2013), de Sánchez Zapatero y Martín Escribà, donde también se proyectan las dificultades para la supuesta vertiente mediterránea.

Sobre los argumentos en contra de la vertiente, denotan la existencia de autores mediterráneos quienes no acompañan la propuesta de Vázquez Montalbán, así como la imitación de su estilo por parte de literatos

ajenos a la ribera europea. No obstante, luego ahondan en la variante, sobre los antecedentes seguidos por Vázquez Montalbán y quienes se incorporaron a su peculiar perspectiva del género negro (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2013, pp. 52-56). George Simenon y Leonardo Sciascia ya usaron el canon policíaco para componer historias ajenas a sus normas, pero Vázquez Montalbán fue quien empleó la literatura negro-criminal para exponer su pensamiento respecto a la cuestión social.

Por medio de las aventuras de Carvalho, sus escritos manifestaban una fuerte desilusión hacia la sociedad contemporánea, y desde una postura inconformista ahondaba en el comentario crítico de las diversas problemáticas mostradas en sus casos. Ya en *Tatuaje* se aprecia su descontento ante el panorama político, con el fracaso del movimiento obrero, y la marginación de los desfavorecidos: la CIA lo tilda de disidente, un traidor a la patria simplemente por rehuir la imposición de un dogma político; Charo y sus compañeras sufren abusos sin ninguna salvaguardia, pues la policía no trata sus problemas; e incluso don Ramón, cuyo amor juvenil le expulsó de una familia acomodada. Es la historia de los nuevos desheredados, término usado originalmente para los hijos nacidos del bando republicano en alusión a unas familias que lo perdieron todo tras la Guerra Civil, una pobreza que se ha extendido hasta los personajes de la novela, pues a todos se les ha negado la felicidad.

Las reformas sociales de la Transición no han contribuido al fin de las desigualdades, y el país mantiene la distinción entre vencedores y vencidos. En esta primera novela, no aparece ningún personaje del bando ganador, pero el tono de la saga presentaría esta división en futuras investigaciones, siempre mostrando una España fuertemente dividida. Ambientar la ficción negrocriminal en este panorama social permitía iniciar debate, sobre una problemática que siempre se ha mantenido en las civilizaciones. Y por ello, otros novelistas se sumaron a Vázquez Montalbán, reconociendo la influencia de este y del peculiar Pepe Carvalho. Ya que era consciente de los cambios a la fórmula literaria, y por ser antecesora a otras novelas de la muestra, ciertamente se la puede considerar la primera novela mediterránea, al menos, en lo que la opinión de otros literatos supone, pues ellos defienden la aportación de Vázquez Montalbán a la ficción *noir*.

Por ello, los homenajes y menciones dentro de la comunidad escritora se han mantenido hasta nuestros días, con el premio Pepe Carvalho para reivindicar la importancia del personaje en el género negro, amén de otros homenajes (MEDINA: 17/7/2010, *El Mundo*; CUADRADO: 20/4/2011, *El Mundo*) o las ventas que mantienen sus obras (MORA: 1/6/1997, *El País*; MORA: 12/6/1997, *El País*). Las características propias del ciclo Carvalho son ese posicionamiento cínico y desencantado hacia la sociedad, y una implicación personal hacia el caso, el cual se comprende desde una perspectiva más humana, y por tanto, con cierta distancia del enfoque profesional intrínseco en la literatura policíaca. Y por ello, el protagonista indaga en la cuestión social como un implicado más, otro desheredado posmoderno, de cuya interacción con una realidad hostil surge el desencanto, un mal según el cual necesita de un refugio. En su caso particular, la destrucción de

una literatura ya ajena a su sensibilidad, y el disfrute de la buena comida y el beber.

Las peculiaridades de Pepe Carvalho lo han asentado como uno de los referentes más populares de la literatura española, y por ello, su historia ha sido llevada al cine y a la televisión en numerosas ocasiones (RODRÍGUEZ: 22/7/1984, *El País*; CENDROS: 4/2/1999, *El País*; GALLO: 28/6/1999, *El País*; GALÁN: 20/10/2003, *El País*), donde sus rasgos fueron interpretados por varios guionistas y directores, además de los distintos actores quienes le han dado rostro. Especial mención a *Las aventuras de Pepe Carvalho*, de Adolfo Aristarain, famosa por no haber comprendido la naturaleza del personaje, a quien presentaba como un obseso sexual, alguien chabacano y vulgar, sin interés alguno hacia la ciudad y sus gentes (INSA: 3/4/1986, *El País*; SUÁREZ: 28/4/1986, *El País*; VÁZQUEZ MONTALBÁN: 20/3/1986, *El País*; MOLINA FOIX: 21/3/1986, *El País*), una muestra de cómo puede malinterpretarse las cualidades de un personaje.

En Carvalho ha existido cierta continuidad, pues al igual que la ciudad transitada ha ido cambiando (CASTILLA: 7/10/1997, *El País*), hasta su última aventura: *Milenio Carvalho* (2005). La novela, cuya publicación se hizo eco en la prensa (MORA: 15/1/2004, *El País* y MORET: 15/1/2004, *El País*), recoge el periplo final del personaje, quien abandona Barcelona huyendo de la ley, y de igual manera que ahondaba en la cuestión social de la urbe, ahora dirige su discurso hacia las diferentes ciudades de su viaje. Biscuter, compañero y comparsa incorporado más tarde en la saga, mantuvo con el detective una conversación determinante en *El hombre de mi vida* (2004), la penúltima novela, donde planteaban lo siguiente: "¿Para qué haces tú el viaje y para qué lo hago yo?", plantea el investigador en la página 176. Biscuter lo piensa y responde: "Yo hago el viaje para crecer, jefe, y usted, para despedirse" [...] (MORA: 15/1/2004, *El País*). En esta última novela, pareciera imitar el éxodo de los obreros de *Tatuaje*, quienes buscaban la felicidad en la industria de Ámsterdam, sin éxito. Independientemente de la catarsis nacida de este viaje, la despedida no pudo ser más fiel al personaje (CONTE: 8/5/2004, *El País*), cuyas últimas palabras fueron un solemne "que le aproveche".

2. Eduardo Mendoza

Originario de Barcelona (1943), sus padres (un fiscal y una ama de casa) le inculcaron la pasión por la lectura desde su más tierna infancia, al punto de escribir sus obras a mano siempre con la misma pluma, aquella que perteneció a su padre (SORELA: 7/11/1986, *El País*). Se tituló en Derecho, mantuvo una beca en Londres durante dos años y a su regreso trabajó en el caso *Barcelona Traction* en la asesoría jurídica del Banco Condal (ABC: 15/10/2010), hechos que definieron su etapa 1965-1972. Al año siguiente partiría a Nueva York para desempeñarse como traductor de la ONU (1973-1982), publicando su primera novela en el setenta y tres, *La verdad sobre el caso Savolta*. A su regreso seguiría alternando las funciones de traductor y las de escritor, y mientras iniciaba la saga literaria del detective sin nombre asistía a diferentes congresos, en calidad de intérprete simultáneo (ABC: 15/10/2010) para diferentes organismos, función a la que

dedicaba seis meses al año. Sobre su desempeño ha llegado a bromear: "No lo debí hacer bien porque la Guerra de las Malvinas llegó a producirse" (EL PAÍS: 12/11/2010), si bien participó en cumbres internacionales.

Participó en la reunión entre Ronald Reagan y Felipe González, celebrada en junio de 1983 en la Casa Blanca, donde su labor de intérprete consistía en tranquilizar al presidente estadounidense sobre las preocupaciones en torno a una Europa comunista (DALMASES: 23/10/2006, *El Mundo*). De estas experiencias mantiene un grato recuerdo, pues agilizó su verbo hasta una prosa muy característica, siendo Mendoza un purista del lenguaje, capaz de oscilar entre lo solemne y la escatología. Se ha listado su obra por la prensa en numerosas ocasiones, a menudo resumiendo las sinopsis (FANCELLI: 26/3/2006, *El País*; ABC: 15/10/2010; ABC: 9/4/2012; ABC: 3/6/2015): *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982), *La ciudad de los prodigios* (1986), *La isla inaudita* (1989), *El año del diluvio* (1992), *Una comedia ligera* (1996), *La aventura del tocador de señoras* (2001), *Mauricio o las elecciones primarias* (2006), *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (2008), *Riña de gatos, Madrid 1936* (2010), *El rey recibe* (2018), *El negociado del yin y del yang* (2019), *Las barbas del profeta* (2020); además otras novelas por fascículos publicadas en diarios: *Sin noticias de Gurb* (1991), *El último trayecto de Horacio Dos* (2002); obras teatrales: *Restauraciò* (1990), *Gloria* (1998); ensayos: *Nueva York* (1986), *Barcelona modernista* (1990), *Baroja, la contradicción* (2001); y colecciones de cuentos: *Tres vidas de santos* (2009). Por su dilatada carrera se inspiró *Mundo Mendoza* (2006), un libro sobre su vida y obra.

Respecto a su narrativa, la opinión general distingue dos grandes grupos: las llamadas novelas serias y las de menor abolengo. Dentro de la primera categoría, toda superan las trescientas páginas, y desarrollan argumentos centrados, por lo habitual, en episodios históricos tales como las disputas entre industriales y anarquistas (*La verdad sobre el caso Savolta*); las Grandes Exposiciones de Barcelona, la de 1888 y 1929 (*La ciudad de los prodigios*); la Barcelona de la posguerra, sobre los años 50 (*Una comedia ligera*); o la tumultuosa época olímpica en esa misma ciudad (*Mauricio o las elecciones primarias*). Mientras, su segunda línea trata argumentos más banales, de menor extensión, y conformarían su ciclo de novelas negras, protagonizadas por un curioso detective sin nombre, cuya saga empezaría con *El misterio de la cripta embrujada*, caso de estudio para la muestra. Algunas de estas novelas se han intentado llevar al cine, y aunque Mendoza reconoce el esfuerzo y las intenciones, ninguna alcanzó el éxito esperado (MARTÍN: 5/9/2011, *El Mundo*; EL MUNDO: 11/11/2010; ABC: 3/6/2015).

Entre sus influencias literarias, ha listado a Becket, Thomas Bernard, Calderón de la Barca, Chejov, Ibsen, David Mamet, Sam Shepard respecto al teatro (MORÁN: 15/12/2004, ABC); y se incorpora una ávida lectura de Agatha Christie durante su infancia (más concretamente, cuando le adolecía alguna enfermedad), la cual se podría considerar su iniciación en el género negro, aunque mantiene un pensamiento crítico hacia la

escritora: de ciento cincuenta novelas, solo considera veinte de primera categoría (DELGADO: 8/8/2012, *El Mundo*). Por último, es necesaria la mención a Pío Baroja, autor al que ha dedicado un ensayo, presente en el listado de su producción, y quien encabezaría su lista de autores predilectos (DORIA: 6/7/2015, *ABC*), al igual que Dickens, ambos por disponer un tipo de novela donde la seriedad y el humor quedaban solapadas en una narrativa que trascendía el canon de su época (MOREIRA: 21/1/2010, *ABC*).

Su conocimiento e interés por la lectura avalan su participación en diferentes eventos, amen de su legión de lectores quienes acuden a estas lecciones. Ha llegado a comentar que se lee poco y mal, por dado que el tema se trata mal en los centros escolares, y pese a la situación, no puede evitar la alegría por ver sus obras, como *El misterio de la Cripta embrujada* (SANZ: 23/9/2011, *El Mundo*) o *Sin noticias de Gurb*, siendo lecturas recomendadas en los colegios. Ha llegado a comentar sobre los hábitos de lectura, la inclusión de los nuevos avances tecnológicos respecto a dicha actividad (como el móvil o el *e-book*), la piratería y similares. Su postura siempre ha consistido en la defensa de la actividad, resumida en aquella sentencia: "Si el lector no paga mi libro, lo pago yo" (PUNZANO SIERRA: 8/2/2008, *El País*). Gracias a su buen humor y facilidad para el verbo, siempre es bien recibido para charlas en institutos y universidades, congresos (patrios e internacionales), festivales literarios, iniciativas culturales y similares, donde ha opinado de variados temas respecto al estado actual de la literatura.

En reconocimiento a su obra, Mendoza a ganado multitud de méritos y premios, como ser nominado para la revista francesa *Lire* (CASALS: 6/1/1989, *El País*; SOROLLA: 6/1/1989, *El País*), además de haber ganado diferentes galones en el mundo literario: premio de la Crítica en 1975 (EL PAÍS: 14/3/2007; EL PAÍS: 10/6/2009; EL MUNDO: 12/1/2010; ABC: 9/4/2012); XXV premio Scanno de Literatura (MORA: 15/6/1997, *El País*) concedido por Fundación Tanturri; Mejor Libro Extranjero en Francia en 1998 (EL PAÍS: 30/4/1998; EL PAÍS: 14/3/2007; ABC: 9/4/2012); premios Grinzane Cavour (EL PAÍS: 30/4/1998); premio Ciudad de Barcelona (EL PAÍS: 30/4/1998); premio Libro del Año (EL PAÍS: 25/4/2002; ABC: 8/6/2002; ABC: 9/4/2012), concedido por el Gremio de Libreros de Madrid; XV premio Frank Kafka (EL MUNDO: 2/6/2015; ABC: 3/6/2015; EL PAÍS: 3/6/2015; DORIA: 6/7/2015, *ABC*), dotado en 10.000 dólares y una estatua de bronce de Franz Kafka; premio Planeta 2010 (FERNÁNDEZ: 15/10/2010, *El Mundo*; MORÁN: 16/10/2010, *ABC*; ABC: 25/11/2010; FERNÁNDEZ: 16/10/2010, *El Mundo*; TOUZA: 23/3/2012, *El País*; ABC: 5/12/2013 EL MUNDO: 2/6/2015), el mejor dotado en el panorama español, con más de 600.000 euros; premio del Libro Europeo (EL MUNDO: 2/6/2015); premio Pluma de Plata (EL PAÍS: 10/6/2009; EL MUNDO: 2/6/2015); VI premio de Novela Fundación José Manuel Lara Hernández (ABC: 14/3/2007; EL MUNDO: 14/3/2007; EL PAÍS: 14/3/2007; EL PAÍS: 10/6/2009; ABC: 9/4/2012), evaluado por doce editoriales y con 150.000 euros de premio; XVII premio literario Arcebispo Juan de San Clemente (TOUZA: 23/3/2012, *El País*); premio Nacional de Cultura de la *Generalitat* (GELI: 5/7/2013, *El País*; ABC: 15/7/2013), primera vez que gana una obra en castellano; premio LIBER 2013 en las categorías de lengua latinoamericana (EL MUNDO: 27/9/2013).

2.1. La muerte de la novela

Además de su participación en la comunidad literaria, Eduardo Mendoza se ha implicado en el debate sobre el estado actual de la novela, e incluso ha declarado su muerte en varias entrevistas y eventos. Si la vitalidad del género adolece hasta el punto de sentenciar su final, ¿por qué el escritor mantiene tal profusa obra? Su argumentación sobre el estado de la novela no se limita a proponer su cese, sino a un cambio en su paradigma, una cuestión de producción, mercado y lectura. Ya no se concibe la narrativa con las mismas pretensiones de la generación precedente, esa novela propia del XIX con autores en la línea de Flaubert y Stendhal, ya no interesa la descripción realista del mundo, sino la introspección y reflexiones personales de los diferentes asuntos a tratar, una literatura más cercana a Defoe, Swift y Voltaire (MASSOT: 1/10/2002, ABC), más propia del estilo dieciochesco, según dice.

Denuncia los rasgos de la novela postmoderna, y a ella culpa del panorama contemporáneo, pues las novelas ya no tratan cuestiones filosóficas o preocupaciones vitales, se concibe como un producto de consumo, la llamada “novela de sofá” (FANCELLI: 26/11/1996, *El País*; MORA: 15/6/1997, *El País*), una serie de frivolidades encaradas a ser la más vendida del verano. Los lectores han fomentado esta situación, siendo partícipes en el circuito establecido donde se promociona una obra sin mayor finalidad que su capacidad de entretenimiento. Admite la responsabilidad de este cambio, pues su generación tuvo que fomentar la lectura, una actividad reservada solo a las élites quienes disfrutaban de obras caracterizadas por su extensión y planteamientos profundos. Frente a una literatura de carácter solemne, propusieron una visión más intrascendental del asunto, con objeto de presentar una serie de novelas más populares.

Sin embargo, esa pretensión ha llevado al gusto por obras vacuas, sin alguna pretensión más allá del disfrute, y los lectores, esos mismos que se sumaron al público por aquella literatura más amable, han preferido este corte a cualquier atisbo de novela seria. Ha ejemplificado la situación con *El mundo de Sofía* (1991), de Jostein Gaarder, y *El código Da Vinci* (2003), de Dan Brown, casos donde se plantea una tradición literaria en boga, pero simplificada para su consumo masivo. La primera ahonda en las cuestiones filosóficas del pensamiento clásico, cuyos planteamientos se adaptan al entendimiento de una niña con catorce años; y en la segunda tenemos una trama de investigación y suspense lo bastante lineal y conveniente para cualquier lector. El éxito de ambas ha permitido su adaptación cinematográficas, en 1999 y 2006, respectivamente, pues no requieren un amplio ejercicio para su entendimiento y disfrute.

Ya no se exige la profundidad de Heidegger o Vattimo (FANCELLI: 26/11/1996, *El País*), se busca más lo ameno y espectacular, como Carla Bruni o King Kong, ejemplos con los que ha comparado el impacto de Dan Brown en la literatura (OLIVA: 3/4/2006, *El Mundo*; EL MUNDO: 8/4/2008). Opina que no se debe confundir el gusto con la trascendencia, e independientemente de lo espectacular en el producto, no se debe forzar una lectura forzosa sobre supuestas metáforas, pues denegaría el fin pretendido de la obra en

sí, su propia identidad. Antaño, el personaje principal servía de medio para ahondar en las cuestiones planteadas, un instrumento para la narrativa (PÉREZ DE PABLOS: 24/7/1998, *El País*), algo ya obsoleto, pues se comprende al protagonista como una “esponja de la situación”, un medio para interpretación del lector.

Desde la muerte de Benet, se acabó la novela trascendental (MOLINA: 20/2/2001, *ABC*), aquella muerte vaticinada por Mendoza, pues ya no interesa imitar a Proust o Balzac (GELI: 22/10/2009, *El País*). Ya no interesa la reflexión propiciada por las experiencias vitales del protagonista, solo disfrutar de las situaciones planteadas. La novela ha cambiado para satisfacer al nuevo lector, quien dispone ahora de las nuevas tecnologías para vivir experiencias de forma artificial, y no requiere de la literatura para la reflexión. En el pasado, la lectura favorecía un ejercicio catártico donde, a partir de las ideas desarrolladas en la obra, el lector reflexionaba sobre su propia condición. Ahora, el constante flujo de información suple esa necesidad, siendo el lector responsable de su propia formación, y por esto la novela ha pasado a ser mero entretenimiento. Esta cuestión ha sido considerada por Mendoza (OLIVA: 3/4/2006, *El Mundo*; GELI: 22/10/2009, *El País*; DELGADO: 8/8/2012, *El Mundo*), pero no es el único argumento sobre el estado de la novela: “Todo está ya dicho” (MORÁN: 15/12/2004, *ABC*; MORET: 1/10/2002, *El País*), otra herida más en el panorama literario, el miedo a repetir planteamientos ya anquilosados.

Ese temor solo afecta al trasfondo ideológico de la obra, pues ciertos géneros se han explotado hasta el hastío, igual que ciertos temas o preocupaciones. Varias novelas históricas plantean las mismas problemáticas al tratar un marco semejante, y la novela negra aplica la misma fórmula y soluciones. El éxito y consumo de estas novelas justifican la buena salud referida del género detectivesco, y del mismo modo, la novela no padece una muerte definitiva, solo ha experimentado una transformación, al igual que pasó con los cuadros al momento de surgir la fotografía (DELGADO: 8/8/2012, *El Mundo*). No tiene la misma fuerza que antes, ha perdido peso en sus argumentos e importancia, y con esto Mendoza expone el fin de aquel carácter reflexivo, donde se aportaban un saber teórico para interpretación del lector, quien renovaba su saber (PÉREZ DE PABLOS: 24/7/1998, *El País*), y esa función de herramienta para lo cognoscible ya no se da.

No es el único género que ha necesitado de una transformación, pues el teatro también ha experimentado cambios respecto a su concepción actual: se acabaron las producciones de sofisticados decorados y vestimentas, ahora se busca un estilo más minimalista, donde importa el mensaje recitado (PÉREZ DE PABLOS: 24/7/1998, *El País*). ¿Y en la novela? Distingue a los autores frívolos y a los serios, aquellos quienes pretenden cumplir un ejercicio ocioso y los que pretenden trascender. El problema con la literatura es la dependencia de grandes autores: “Cada 50 años aparece una obra buena, el resto son imitaciones y derivados miméticos sin ningún valor” (LERA: 5/5/2011, *El Mundo*), y por ello cierta monotonía en el plantel literario, oscilando entre autores mediocres, pretenciosos o incluso en problemas de plagio.

Adolece cierto conformismo en la literatura, especialmente por parte de los escritores, a quienes achaca una holgazana ambición en su ejercicio literario: “Si los escritores le dedicaran tantas horas como los lectores, los libros serían mejores” (BELLO: 16/8/2005, *ABC*). No culpa la transformación del lector, e incluso apoya el nuevo soporte tecnológico, en lugar de aquejar estos avances al estado de la novela. Apoya la necesidad de una práctica más severa, profesional, y en su labor percibimos un ejemplo de una correcta praxis. “No sé si lo que me gusta es escribir la novela o documentarme a través de esa investigación casi policíaca” (FIGUEROLA: 1990; CONSTENLA: 3/9/2011, *El País*; SANZ: 23/9/2011, *El Mundo*), pues para sus novelas acude a bibliotecas y fondos literarios de todo tipo, gracias a los cuales es capaz de contextualizar la trama desde una perspectiva crítica y acreditada. Desde su pasión por la bibliografía crítica a los escritores modernos, quienes a diferencia del lector no usan las nuevas tecnologías en la documentación (SANZ: 23/9/2011, *El Mundo*), aquejando sobre la pereza en el ejercicio literario.

Parte de fuentes históricas (FIGUEROLA: 1990; LERA: 5/5/2011, *El Mundo*), pero incorpora el humor para tomar distancia respecto a los eventos presentes en la narración (MOLINA: 20/2/2001, *ABC*; MOREIRA: 21/1/2010, *ABC*; RUCABADO: 28/5/2012, *El Mundo*; DORIA: 6/7/2015, *ABC*). El humor no es el único recurso empleado en ese alejamiento de la situación, y para ello emplea la figura del extranjero, quien experimenta los sucesos con una sorpresa impropia del nativo y, gracias a ello aporta una perspectiva más amable hacia el lector, quien puede conocer la situación desde esa primera impresión narrada. Esta literatura alienígena (CORTINA: 24/5/2008, *El Mundo*; EL PAÍS: 12/11/2010; EL MUNDO: 24/11/2010), referida así por narrar desde la ajenidad, ha causado cierto rechazo por la crítica (MASSOT: 1/10/2002, *ABC*), quienes le achacan un tono demasiado superficial de los temas propuestos, aunque este problema se ha generalizado en la propia concepción literaria.

Cela refería la novela como “todo aquello cuyo editor considere como tal”, definición rechazada por el propio Mendoza, quien prefiere la de Magritte “*ceci n’est pas une pipe*” (MOLINA: 20/2/2001, *ABC*), en el sentido de aquel cambio en la percepción de la novela hacia el punto de vista contemporáneo. ¿Y cómo afecta esa perspectiva al propio Mendoza? Sus novelas se conciben desde una apreciación personal donde se recogen diferentes episodios nacionales, desde el pistolero en los años veinte de Barcelona en *La verdad sobre el caso Savolta*, a la época olímpica de *Sin noticias de Gurb* y *Mauricio o las elecciones primarias* (*ABC*: 4/4/2006); y los afronta desde la parodia, donde el humor permite deconstruir modelos preestablecidos, ya sea el folletín decimonónico en *La verdad*, y el discurso histórico y mítico en *La ciudad de los prodigios* (CONTE: 6/1/1989, *El País*). Fórmulas clásicas tratadas desde la parodia, donde se propone una nueva visión del mundo, una proyección de la novela hacia nuevos horizontes, presentando una interpretación distinta al canon de la postmodernidad.

2.2. *El misterio de la cripta embrujada* (1978)

Mediante el propio título, Mendoza evoca una serie de aspectos propios del género negro, y suma referencias a otro tipo de literatura, la cual se encuentra curiosamente ligada al *noir*. Hablamos de la narrativa gótica, un relato datado a finales del XVIII y caracterizado por la importancia del componente emocional, la atmósfera de misterio y suspense, así como un gusto especial por lugares antiguos, grandes y majestuosos, ya fueran castillos, monasterios o, como dictamina este caso, criptas. La importancia de la novela gótica proviene de su herencia para el padre de la literatura negra, Edgar Allan Poe, quien adaptó el tono propio de aquel relato a una nueva ambientación, y en *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) recuperó ciertos preceptos de la tradición previa y su interés por lo terrorífico.

Bajo este precepto, se juega con la ambigüedad pretendida en el título, que respeta los tópicos de lo gótico e incorpora las nuevas metas de lo negro-criminal. La novela logró un balance entre ambas tradiciones, caracterizadas por el gusto de exponer una cuestión, la cual favorezca ese clima de dudas e incertidumbres, si bien cada una responde a un propósito diferente. La novela gótica aboga por un enigma irresoluble, con la única pretensión de motivar la ansiedad del lector quien, empatizando con la víctima protagonista, perciba sus mismas preocupaciones y miedos. En las bases del relato detectivesco, no importa tanto ese vínculo con el lector, pero imita la propuesta de un enigma presente en su antecesora, y si bien en lo gótico no se esperaba una respuesta literal, el juego limpio exige una resolución satisfactoria para el público.

Se entremezclan los tonos característicos de las dos narrativas, en una suerte de juego donde se alternan las pretensiones de ambas literaturas, lo que produce una novela cuyo tono oscila entre aquel terror ante lo desconocido, y un caso para resolver. Al igual que pasaba con su anterior novela, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), la narrativa constituye un ejercicio experimental, y si bien no imita aquel sofisticado *collage* donde se superponían varios relatos en distinta clave, tampoco supone una novela negra al uso. Desde el planteamiento del caso, se mantienen dos vías para la investigación: por una parte, el asunto en su perspectiva gótica, entre el misterio y la realidad; y el caso como un asunto policíaco, donde la investigación atiende a los recursos y competencias del investigador. La incertidumbre en la propuesta forma parte del juego, pues al igual que el protagonista no sabemos hacia dónde se dirige el asunto propuesto, por lo que las dos visiones se mantienen vigentes hasta el final.

Pero antes de tratar el caso de la novela, es importante concretar sus orígenes y las peculiaridades de su concepción. Es un hecho reconocido el inesperado éxito de aquella primera novela, cuyo título preliminar fue *Los soldados de Cataluña*, sorprendió al propio escritor, pues ante las críticas de un censor quien tildó a la obra de “novelón estúpido y confuso, escrito sin pies ni cabeza”, poco podría imaginar las ganancias de hasta un millón de pesetas (CRUZ: 10/1/2015, *El País*; MARÍAS: 10/1/2015, *El País*; PÉREZ PONS: 21/4/2015, *El País*; FERNÁNDEZ: 12/6/2015, *El Mundo*), además del Premio de la Crítica. Todo esto generó ciertas

presiones sobre el escritor, incapaz de satisfacer las expectativas puestas en él con una obra de bagaje similar, miedo declarado por él mismo (SANZ: 23/9/2011, *El Mundo*). Mediante *La verdad sobre el caso Savolta*, Mendoza indagó en uno de los episodios más sombríos de la historia barcelonesa, las manifestaciones de la clase obrera ante la patronal y la contratación de pistoleros por parte de ambos bandos, junto a los atentados anónimos que atemorizaron a la ciudad entera.

Aquella primera novela pareciera de corte policíaco, y es cierto que una de sus tramas presenta la investigación de los asesinatos por parte del cuerpo, historia que se comparte con otras tantas y que, por tanto, diluye la importancia de los agentes en una historia claramente coral, la cual encajaría más en el perfil de la novela histórica o de suspense. En cambio, no hay dudas sobre esta novela, cuyo asunto se manifiesta como una investigación pseudo-policíaca, pues aunque parte de la institución, se relega el caso a un colaborador asiduo del cuerpo. Dada su peculiar situación, no constituye un investigador al uso, pues carece de los recursos y técnicas habituales en este tipo de novelas, los cuales se sustituyen por elementos propios de otro tipo de novela, que se suma a la peculiar mezcla de gótico y policíaco.

Pero antes de indagar en ese aspecto, se debe comentar la preocupación de Mendoza respecto a la condición de esta novela. Se veía incapaz de mantener esa misma tónica de trabajo, más siendo un escritor muy metódico, siempre documentando sus obras para una confección adecuada a sus intereses y al contexto seleccionado. Dada la presión, decidió en su segunda novela una tónica más relajada, menos exigente, motivo por el cual abogó por una novela negra, pues tienen fama de ser libros sencillos de componer. Esta predisposición y fama proviene de unas reglas muy marcadas, donde el asunto policíaco se ciñe a una normativa que garantiza la coherencia y el juego justo respecto a la investigación. Además, la existencia de unos clichés y tópicos muy marcados agiliza la confección de estas novelas, hecho avalado gracias a la profusa redacción de relatos *noir* popularizada desde la era *pulp*.

Entonces, debería tratarse de una composición sencilla y típica, pues la pretensión del novelista era presentar una novela cuyo esfuerzo literario no supusiera una labor severa, además de mantener en vigor la regulación propia de la novela negra. No se localiza aquí la complejidad patente en el caso de *Savolta*, donde la narración se compartía entre varias voces, la ambientación se acompañaba de hechos históricos reconocibles, y se experimentaba con una estructura compuesta por diarios, informes, cartas, además de monólogos internos y hasta de un narrador omnisciente ocasional, generando un producto cuya narrativa era incierta, con la pretensión de ocultar los misterios presentados tras el bullicio social de la época y la confusión del protagonista. Sin embargo, no sería adecuado desligar ambas producciones, pues del mismo modo también comparten aspectos esenciales.

Para empezar, sendos títulos comparten una semejanza innegable, si bien una debilidad reconocida por el propio Mendoza es la falta de imaginación para nombrar sus novelas, donde siempre le surgen dudas. El

parecido entre ambos se debe a una fórmula muy clara, donde se evoca el secretismo como principal rasgo. Respecto a Savolta, al usar “verdad” se declaraba implícita la mentira, pues el objeto de la investigación pretendía aclarar las circunstancias de su muerte. De igual modo, un “misterio” impone el uso de la razón y, según su acepción, la falibilidad de esta frente a un asunto de fe. Ya sea en un contexto más deductivo o religioso, en los dos se aboga un enigma, una prueba a resolver mediante la observación y análisis.

Dicho sistema se conservaría en los títulos siguientes de la saga, todos protagonizados por el mismo investigador, y que mantienen la misma estética: una persecución hacia la verdad, cuyos descubrimientos revelan nuevas mentiras que enmarañan aún más el caso, según avisa el título. Dentro de su ciclo de novelas, la excepción podría ser *La aventura del tocador de señoras* (2001), pero en el resto apreciamos la misma unidad: *El laberinto de las aceitunas* (1982), *El enredo de la bolsa y la vida* (2012) y *El secreto de la modelo extraviada* (2015). Todas mantienen la premisa comentada, pues inician con un palabra que evoque confusión o enigma, y prosigue con su origen. Aunque la huella gótica solo se perciba en la cripta (y de forma más tenue, en el laberinto), el suspense mantiene su condición de nexo entre aquella literatura y la novela detectivesca. De hecho, Barcelona hereda los rasgos de la ambientación gótica, constituyendo un marco para oprimir y amenazar al protagonista, sin que este pueda saber el origen de la amenaza, o si esta es real.

La paranoia y el miedo proceden dado el estamento y condición social del protagonista, paciente en un hospital psiquiátrico a quien se le encarga la investigación, el cual se ve desprovisto de cualquier amparo o auxilio. De hecho, la policía intenta mantenerlo bajo supervisión constante, e intentan encerrarlo una vez más cuando las pesquisas entran en punto muerto, momento donde inicia su huida y ese terror a verse capturado. Desde el principio, su investigación carecía de cualquier ayuda por parte del cuerpo, y ningún recurso u habilidad extraordinaria avalan el trabajo del protagonista, quien genera esa misma sensación de frustración e impotencia propia de la narrativa gótica, aunque el modelo de personaje difiera con lo acostumbrado en aquellas novelas.

Sobre este investigador, y al igual que con el título, se produce una reminiscencia hacia la novela predecesora. Tanto en *La verdad sobre el caso Savolta* como en la presente obra derivan de una inspiración común respecto a un personaje, siendo este Nemesio Cabra Gómez en la primera, y el supuesto Ceferino Sugrañés en esta, dado que emplea falsas identidades y nunca indica su verdadero nombre. Ambos personajes remiten a la picaresca, ostentando una condición marginal (vagabundo y loco, respectivamente), donde la necesidad impulsa sus acciones, y les llevan a colaborar con la policía (el comisario Vázquez y el comisario Flores), pese a una total ausencia de confianza por parte de estos hacia ellos, dada su situación y una más que patente locura. Sendos caracteres proceden de un caso real, un loco quien desempeñaba labores de informante para la policía, pues nadie atendía su presencia en los bajos fondos, donde se efectuaba escuchas de forma desapercibida, al no reparar nadie en la presencia de un vagabundo. Por

desgracia, aquel personaje disparó al comisario para luego desaparecer, datando sus acciones en los inicios del siglo XX (BONO: 17/1/2002, *El País*).

Gracias a la peculiaridad de pasar desapercibidos, sus herederos literarios justificaban su cooperación con las fuerzas del orden, pero con la obviedad de constituir un pésimo referente policíaco. La carencia de habilidades, recursos y talentos dificultan la investigación, lo que fomenta el ridículo en sus pesquisas al confiar más en la suerte que en sus dotes de observación y análisis. Se deconstruye el modelo de la novela policíaca en pos de un relato paródico, según el cual se imposibilitan las soluciones ejemplares propias del género, como lo serían la presencia de pistas convenientemente situadas, la colaboración de los diferentes testigos, y la servidumbre por parte de la policía ante el intelecto superior del investigador. Todos estos arreglos se subvierten en un caso donde se ridiculizan los tópicos de la literatura detectivesca, independientemente de si dichos rasgos pertenecen a la variante enigma o negra, lo cual establece un juego distinto a la resolución del caso.

Tampoco sigue la normativa vigente en la literatura negro-criminal, pues la novela carece de un discurso social acusado hacia los problemas vigentes en la ciudad representada. La narración en primera persona permite conocer la opinión del protagonista, si bien este aspecto también decepciona al lector, ya que sus opiniones no atacan los problemas de la sociedad, los cuales acepta estoicamente, y en su lugar hace uso de una inusual verborrea para justificar el lado positivo de los diferentes acontecimientos. En este sentido, vuelve a manifestar un aspecto picaresco donde el personaje vela más por su condición que por el estado de la sociedad donde habita. Le interesa más disponer de un hogar y comida a la resolución ejemplar del caso, el cual solo acepta bajo promesa de su libertad y reinserción. Por ello, al momento en que se le traiciona, no ataca a la policía, a la Iglesia o al Estado, sino que acepta su destino y valora sus opciones, siempre con objeto de lograr su perdón y regreso a la sociedad.

Mendoza admite su desinterés por el discurso social propio de la novela negra contemporánea, pues la exposición socio-política requiere, a su juicio, de un trasfondo por el cual se planteen las problemáticas a debatir, y en caso de prescindir de estas informaciones se caería en la difamación y la propaganda. El contexto histórico, el estado de la cuestión política, los testimonios por parte de los diferentes colectivos, son informaciones necesarias para que el lector genere una opinión crítica. En aquella primera novela, todas estas informaciones se presentaban gracias al amplio elenco de personajes, lujo que no se permite la presente obra. Aquí prescinde de todo ese bagaje, si bien algunas menciones a la situación española se cuelan en el discurso. Obviamente, la situación de los marginados se presenta en la novela, pues el investigador se adscribe a dicho estamento, así como el panorama impuesto durante el franquismo de sociedad dividida según el grado de riquezas. En ningún momento se menciona al dictador, pero las consecuencias de su Régimen se muestran en el cuadro mostrado de la sociedad.

Un ejemplo más claro de esta pretensión se localiza en *El enredo de la bolsa y la vida*, novela donde el panorama barcelonés se ha transformado ante los nuevos intereses mercantiles. Las calles se han llenado de locales chinos (bazares, restaurantes, tiendas, etcétera), e incluso el protagonista ha pasado a trabajar como repartidor para uno de estos negocios. Sin necesidad de un amplio discurso sobre la evolución de Barcelona y su nueva apariencia, Mendoza presenta el estado de la cuestión, y para ello prefiere comunicar las impresiones del protagonista (o del resto de personajes) en lugar de ampliar descripciones. En parte, se debe al distanciamiento respecto a sus novelas serias, en las cuales sí efectúa un amplio ejercicio de documentación, mientras que aquí prefiere abogar por temas de conocimiento general, presentes en los medios. Él mismo lo dijo: “Lo que intento hacer es un retrato de un minuto que el realismo no me permite. La no reflexión es parte del juego” (SIMON: 2012), un vistazo a la situación de la urbe, sin abrir debate.

Con el aspecto social, la picaresca, el policíaco y el gótico tratados, solo quedaría aquel cuya función ha sido cohesionar la novela en la suma de sus elementos. Mendoza alude a otro género patrio, y responsable del humor patente en el desarrollo de la obra: el esperpento. La exageración de los aspectos clave hasta el ridículo, aparte de lograr la parodia hacia la novela social y policíaca, también justifica la locura del protagonista. Su característica opinión se debe, en parte, a una percepción alterada de la realidad, un contraste evidente con el resto de voces en la novela. También afecta a su expresión, un rasgo característico en Mendoza, y es que el personaje dispone de una labia inusual respecto a su formación, usando un lenguaje formal y hasta arcaizante como principal herramienta, para sorpresa de todos.

Frente a este análisis, pareciera que la trama detectivesca fuera lo menos importante, y hasta cierto punto, es cierto. La conveniencia de su desarrollo, la falta de una metodología clara y efectiva por parte del investigador, o la incertidumbre constante hacia el misterio propuesto, todo en conjunto rompe las expectativas de una novela policíaca al uso. De hecho, el constante fallo del protagonista solo genera decepción, pues cada pista nueva despierta más incógnitas, un aspecto revelado en el título: “Misterio” es el término por el que se aluden a los conocimientos más allá de la razón, cuyo acceso se permite solo mediante la fe. En este caso, se propone un ejercicio de esa misma fe hacia el labor del detective, pues no tenemos ninguna certeza sobre la eficacia de su trabajo.

De hecho, el planteamiento inicial desmiente la necesidad de una investigación, pues la tarea asignada al personaje consiste en recorrer los bajos fondos e informar directamente al comisario Flores sobre la situación. Antes de ello, se le ofrece un trato por su colaboración, ganando su libertad del manicomio mientras respete una serie de normas. Y respecto al asunto, se trata de la desaparición de una niña en el internado de las madres lazaristas de San Gervasio, en un episodio similar a otro transcurrido hace seis años. Para evitar a los medios y agilizar la resolución del caso, se confía en él la tarea de investigar los sectores marginales y descubrir algún posible implicado en el secuestro.

Como se puede apreciar, no se investiga ningún crimen, y la policía cubre gran parte del caso. El protagonista mantiene cierta ilusión ante el trato, por lo que decide cooperar de forma responsable, pero el asunto no tarda en retorcerse. En su habitación aparece el cadáver de un hombre desconocido, y sabiéndose inculgado, decide huir. Se inicia así una trama más propia de las novelas de *flight and pursuit story*, pues arranca la persecución hacia el protagonista, quien evade su captura mientras pretende resolver el caso. Sus limitaciones y las crecientes dificultades solo fomentan el ridículo de su caso, en una suerte de embrollo y confusión donde se superponen elementos de diferentes corrientes literarias, con objeto de plantear un caso y su intento de resolución por parte de un pícaro moderno, un demente cuya investigación sirve de excusa para proyectar su curiosa percepción de la realidad.

2.2.1. El detective de las pepsi-colas

La novela inicia con un partido de fútbol, el cual se nos narra desde la peculiar interpretación del innominado detective, y mediante el cual apreciamos el tono de la obra. Al poco, varios jugadores manifiestan comportamientos inusuales, ya sea llorar entre lamentos o cabecear el travesaño de la portería, problemas tratados sin sorpresa alguna. Las menciones a estos inconvenientes no generan mayor reacción en el protagonista, quien solo lamenta no ganar la liga del sanatorio, describiendo la situación con un léxico impropio de alguien supuestamente loco. También, resalta una peculiaridad en su discurso, además de sus capacidades oratorias, y es el modo cómo evade cualquier responsabilidad respecto a la derrota, mediante una apología de su intervención donde resalta sus méritos durante el partido. La necesidad de disculpar sus fracasos será una tónica constante, siempre interponiendo excusas o dignificando su proceder.

Y esto se debe a la necesidad de ser aceptado, pues dada su condición marginal requiere del perdón y no de la condena. Para medrar e ingresar en un estamento socialmente aceptado, necesita de méritos y triunfos que avalen su nuevo estatus, siendo sus errores argumentos que impedirían esa meta. El tono intencionadamente farragoso pretende oscurecer esas fallas y ensalzar sus aciertos, una constante en la novela debido a las pretensiones del narrador. Tras aquel preámbulo futbolístico, se le lleva ante el dr. Sagrañes, su terapeuta, y este, en compañía del comisario Flores y la madre superiora del colegio de las madres lazaristas de San Gervasio, expone su situación y una posible reinserción en la sociedad, su anhelo más deseado.

Tras cinco años recluido en aquel centro, y sin haber recibido visita alguna de familiares o amigos, escucha la propuesta. El terapeuta expone su condición mental, cuyos problemas derivan de su ambivalencia moral y conductas antisociales, lo que justifica su proceder a lo largo del caso, un comportamiento variable según el beneficio que puede obtener y el posible castigo. De este modo, se justifica su fluctuación en el espectro moral, a veces con actitudes ejemplares y otras actuando de modo miserable, sin que podamos identificar esto como resultado de su cuadro clínico, una serie de mentiras elaboradas para ocultar su verdadero ser, o

una reminiscencia de la adaptabilidad picaresca. La novela juega con todas estas posibilidades, sin desmentir ninguna, pues la narración en primera persona impide concretar la verdadera salud mental del personaje, dado que este se considera a sí mismo sano, pese a unas maldades de las que es consciente:

“Creo llegado el momento de disipar las posibles dudas que algún amable lector haya podido haber estado abrigando hasta el presente con respecto a mí: soy, en efecto, o fui, más bien, y no de forma alternativa sino acumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes, pues no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme, pero nunca tuve, ni tengo, un pelo de tonto[: las bellas palabras, engarzadas en el dije de una correcta sintaxis, pueden embelesarme unos instantes, desenfocar mi perspectiva, enturbiar mi visión de la realidad. Pero estos efectos no son duraderos;] mi instinto de conservación es demasiado agudo, mi apego a la vida demasiado firme, mi experiencia demasiado amarga en estas lides.” (MENDOZA: 1978, I, p. 10)

Pese a esa “cultura deficiente”, hace gala de una retórica impropia de su condición, principal recurso para valerse en un mundo que le es hostil. Le vemos engañar, manipular y mentir gracias a esa elocuencia, aunque siempre con el objeto de indagar en el caso y no con pretensiones egoístas, salvo la excepción de obtener alguna pepsi-cola, refresco al que profesa tal gusto que pareciera adicto (comportamiento no incluido en su historial clínico). Esa facilidad para sacar provecho de los demás y su aparente frialdad parecieran ser los indicativos de sus dolencias mentales, aunque como lector podemos comprobar qué pensamientos generan sus acciones, y evaluar si de veras experimenta algún arrepentimiento. Desde luego, intenta convencernos a nosotros de su buen proceder, excusándose de lo que podría parecer una serie de comportamientos amorales.

En cambio, y pese a sus continuadas disculpas, sabemos de su pasado delictivo y sus roces ante el comisario Flores, el cual le ha proferido alguna que otra paliza e insultos. Su trato con él se muestra, en esta primera instancia, distante y frío, aclarando las condiciones del trato y sus múltiples limitaciones así como las reprimendas a recibir en caso de fallar. No se le permite acercarse al centro, ni tampoco a la familia aquejada, ni mucho menos tomar alguna decisión propia. Su deber se limita a explorar los bajos fondos, descubrir alguna posible implicación relativa al secuestro, y luego informar al comisario. Además, se recalca su carácter prescindible, dado que buscan a alguien cuyo nombre pueda embarrarse sin perjudicar a terceros, y del que se puedan deshacer finalizado el trabajo (entendiendo esto como un nuevo encierro en el manicomio), características cumplidas por el peculiar protagonista.

Según el acuerdo, por ese trabajo de informante conseguiría su libertad del psiquiátrico, gracias a un informe favorable del dr. Sugrañes, avalado por el comisario Flores y la madre superiora del colegio. La libertad es suficiente motivación para aceptar el trato, en una escena donde la parodia al género policíaco

se empieza a vislumbrar, pues en lugar de reconocer sus dotes para la investigación se alaba su naturaleza desechable y además se le insta a detener cualquier pretensión de ahondar en el caso. Desde el principio, se le informa de las cuestiones a resolver por su parte, solo debe comunicar si alguien en la esfera marginal se encuentra implicado con la desaparición de una niña, asunto investigado por la policía. Esta, dada la necesidad de resolver el misterio antes de que el asunto trascienda a la prensa, se ha visto forzada a pedir su colaboración, si bien su representante, el comisario, se muestra reticente a la situación, con un evidente menosprecio hacia el protagonista, sus habilidades y conducta.

No es la única ocasión donde se denigran los aspectos propios de la novela detectivesca, pues la primera decisión del ahora libre investigador es reunirse con su hermana, cándida. Si en la novela negra se popularizó el modelo de *femme fatale*, una mujer dotada de sensualidad capaz de encandilar a cualquiera y capaz de medrar gracias a ese talento, aquí se presenta su figura opuesta: una prostituta desprovista de atractivo alguno, cuyo físico es descrito exclusivamente para recalcar todos sus defectos físicos y transmitir cierta sensación de repugnancia. Alterna esa profesión con la de camarera, y al reencuentro con su hermano deja en claro su intención de no prestarle socorro alguno, a sabiendas del carácter aprovechado de este. El hecho de que para ese momento ya le vimos beber de una fuente y devorar algunos restos de salchicha directamente de la basura, solo refuerza el desamparo propio de un pícaro que, de nuevo, se distancia del investigador arquetípico.

El asunto se complica cuando el sueco, presunto cliente o pareja de su hermana, se persona en el hostel donde reside el protagonista (pues Cándida se negó a darle cobijo), encañonándolo para obtener respuesta a preguntas nunca formuladas, pues mientras hacía uso de su verborrea vacua, descubre que su agresor ha muerto sobre la cama, y que el goteo de la cama era la sangre de este y no algún vestigio de orín. Lo tumba y arroja en el mismo lugar, saquea sus bolsillos y procede a huir del lugar, yendo de nuevo con su hermana para convencerla de que lo invite a desayunar, momento en el cual la trama se tuerce. Cuando llegan a la casa de esta, dentro se encuentra el cuerpo del sueco, y sin poder reaccionar se persona ahí mismo la policía, deteniendo a Cándida mientras el protagonista decide huir.

Antes de veinticuatro horas pasa de informante a prófugo, y dada su nueva condición decide investigar personalmente el asunto para demostrar su inocencia, si bien no indagará en las circunstancias del sueco, el pasado de este, su asesinato o posterior traslado, pues en lugar de atender el caso donde se le ha implicado forzosamente, parte en la búsqueda de la chica desaparecida. Esto se justificaría dada su locura, pero también subvierte varios tópicos del género: la implicación por motivos personales; la falsa acusación; la presencia de dos casos sin relación aparente; temas presentados en la novela negra de forma reiterativa. De hecho, se juega con el último al presentar y defender dos asuntos muy distintos, sin ninguna conexión, pero en la recta final de la novela se descubrirá el vínculo entre ambos, a imitación de aquellas novelas negras donde se presentaban dos investigaciones de forma simultánea, las cuales al final por un hecho fortuito

acababan teniendo relación.

Ese rasgo se malforma, pues el único defensor de esa teoría es el propio narrador, quien especula sobre la muerte del sueco y el propósito de la desaparición, y aunque argumenta mediante las pistas obtenidas, se desmerece su hipótesis por las incógnitas sin resolver, al contrario de la fórmula tradicional donde sus elucubraciones deberían ser objeto de admiración. Las soluciones propias de la ficción policíaca no sirven en este contexto, pues aunque los indicios obtenidos en sus pesquisas apunten a un sospechoso, la novela acaba abruptamente sin que se le investigue en lo más mínimo. Pero no solo es un detective inusual, también un delincuente bastante mediocre, aunque dicho aspecto no se desarrolla en esta primera novela. A pesar de su trasfondo criminal, aquí no se plantea el relato como una *crook story* o historia de maleantes, temática que presentarían futuras obras de este personaje: *La aventura del tocador de señoras* (2001), donde se le propone un negocio lícito aunque mantenga un negocio estable, y *El enredo de la bolsa y la vida* (2012), siendo partícipe en la elaboración de un crimen y su ejecución.

Por el título del quinto episodio se nos informa el tono que adquirirá la novela, pues con el epígrafe “Dos fugas consecutivas” se apunta directamente a la variante *flight and pursuit story*, centrada en una persecución (donde el protagonista puede ser cazador o presa). A la investigación del misterio propuesto se suma la dificultad de la policía, quien en vez de asumir un rol ayudante intentan detener al presunto asesino, el cual logra escapar mediante una suma de riesgo y suerte, pues sus huidas no pueden describirse de otro modo. Sin embargo, y aunque la tensión de verse perseguido es constante, solo hay dos escenas que se pueden considerar huidas: aquella inicial donde abandonó a Cándida, y una posterior en la que saltará desde una ventana. Luego no se produce ninguna escena de persecución propiamente dicha, así que la importancia de estas escenas no radica en su número o peso, sino en el tono.

Sendas ocasiones son precedidas por situaciones en las que el protagonista manifiesta sus peculiares formas. Ante la muerte del sueco, saqueó el cuerpo y en vez de notificar el suceso, salió por la ventana, y cuando el cadáver fue trasladado al piso de su hermana, tampoco dio explicación alguna y huyó de la policía. Él sabía de antemano qué hubiera pasado de quedarse, pues la desconfianza hacia su persona (dada su condición) impediría ser tomado en serio. Del mismo modo, en aquella segunda persecución logra infiltrarse en una boda, pues la novia experimentó un caso similar hace seis años, desapareciendo en aquel internado de las madres lazaristas de San Gervasio un día completo, caso que se trató de forma superficial tanto por la prensa como por la policía. Pretende vincular aquel suceso con el presente caso, y mediante su resolución avalar su inocencia y posterior libertad, una meta personal y ajena a esa pretensión clásica de salvaguardar el orden social.

La forma de actuar por parte del investigador toma distancia del canon policíaco, al punto de haber sido llamado “anti-héroe”, noción que debemos concretar. Su caracterización como delincuente es innegable,

pues le vemos mentir y robar sin arrepentimiento alguno, pero sus hurtos y engaños no atienden a las razones propias del crimen, no busca su enriquecimiento más allá de la supervivencia. Desde el principio de la novela, sus delitos pretenden mantenerlo en una condición mínima, aunque sea subsistiendo de restos de la basura o con la intención de tomar una ducha caliente (interés manifestado desde el principio, y que por varias desavenencias nunca logra), pero no le vemos robar indiscriminadamente (por ejemplo, a quienes interroga), dado que dispone de cierta moral. Pese a su condición marginal, desempeña el papel de investigador en pos de hallar la verdad al igual que otros roles propios del género como el detective o el policía, aunque cambia el propósito de esto, pues en lugar de un sentimiento desinteresado (novela enigma), una paga solvente o reivindicar la verdad (novela negra), su interés consiste en medrar.

Medrar, según el diccionario, es el término para referir la mejoría de una persona en su posición económica y/o social, pero constituyó una noción clave en otro género literario: la picaresca. Originario de la España del siglo XVI, contaba historias en clave realista desde la perspectiva de un marginado, quien narraba su historia justificando sus decisiones y proceder, hasta que lograba ingresar a una posición más acomodada que la inicial. En este parco resumen expone una serie de coincidencias respecto a la presente novela, si bien hay ciertas diferencias. Una peculiaridad de la novela picaresca es la recuperación del modelo *senex-puer*, un principio asentado en la narrativa clásica donde un personaje ejerce docencia sobre su aprendiz, siendo el primero alguien de edad avanzada y su pupilo un joven. Gracias a sus enseñanzas, logra su ascenso en la jerarquía social, si bien la historia incluye también sus desventuras y fracasos.

Por desgracia, ese modelo no tiene cabida en una narrativa contemporánea, y menos dada su situación como loco y delincuente. Nadie querría tener nada que ver con él, mucho menos instruirle, y por ello la patente soledad en su relato. Según la fórmula clásica, la narrativa detectivesca proponía al investigador y a su ayudante, alguien menos brillante pero necesario en la obra (pues se encargaba de justificar una explicación más simple del caso, como ayuda para el lector), siendo este el caso del dr. Watson para Sherlock Holmes, pareja analizada por Mendoza en su artículo “¡Ah, Watson!” (MENDOZA: 5/9/2014, *El País*), donde esta comparsa aportaba cierta humanidad a la novela, alejándose de las excentricidades del investigador, quien hubiera convertido la historia en un galimatías lleno de tecnicismos.

Aquella verborrea característica en este investigador podría ser herencia de la intelectualidad antecesora, o un intento de copiar ese estilo. La ausencia de una comparsa para regular sus locuras, o de una mente brillante a la que apoyar, convierte al protagonista en una mezcla de Sherlock y Watson, pues su vocabulario le asemeja al investigador arquetípico, pero la ausencia de talentos para avalarlo lo relegaría a un ayudante. También es posible manifestar otra dualidad en su carácter, pues su locura apunta a una de las grandes figuras de las letras hispanas: don Quijote. Mendoza admitió la influencia del personaje cervantino en su obra, junto a otros autores como Baroja o Dickens (MOREIRA: 21/1/2010, *ABC*), quienes también introdujeron cuestiones sociales por medio de su literatura. La locura de don Quijote servía de medio

crítico, pues desde su visión perturbada de la realidad resaltaba sus defectos, al tiempo que proponía una solución propia del idealismo medieval.

Una diferencia respecto al famoso hidalgo y el tema de la locura, es la ausencia de espíritu crítico por parte de nuestro investigador, quien prescinde de aquellos juicios para asumir una perspectiva más propia del pícaro. Más que un juicio sobre la situación social, interioriza el estado y procura adaptarse al panorama contemporáneo (respecto al marco histórico y geográfico de la obra), siempre con el propósito de subsistir en la sociedad propuesta. El pícaro no ataca las vicisitudes de su estado, ni tampoco enfoca su discurso hacia los problemas de la urbe donde vive, pues el interés de su relato es su propia persona, una visión personal de su propia historia, con juicios acerca de su proceder y desarrollo. Dado el auge del humanismo, el movimiento intelectual acerca de lo mundano y el propio ser, el tono filosófico ayudaba a indagar en los aspectos que definían al pícaro, quien no dejaba de ser un personaje buscando su lugar en el mundo.

La introspección queda patente en el capítulo XII, “Interludio intimista: Lo que yo pensaba”, donde se abandona el estado de la cuestión en pos de un relato personal, en el que narra sus peculiares orígenes para justificar su estado (tanto físico como mental). Un padre que los abandonó con el poco dinero de la familia, junto a una madre encarcelada por un suceso relacionado con el congreso eucarístico (sin más detalles), hizo que su hermana y él trabajaran desde jóvenes, en multitud de oficios siempre relacionados con la esfera marginal, pues con once años el congreso tutelar se desentendió de este. Y no es el único momento donde se indaga en las peculiaridades de su pasado, dada la historia tras su nombre o, más bien, la ausencia de este. El gusto de su madre por el actor Clark Gable motivaba que fuera bautizado como “Loqueelvientosellevó” (MENDOZA: 1978, VI, p. 34), aunque una trifulca durante el evento hizo que se no se produjera el nombramiento, y mientras diferentes familiares se golpeaban o lloraban, él permaneció olvidado en la pila bautismal, sumergido en sus aguas.

El episodio de las aguas guarda relación con la primera gran novela picaresca, *El Lazarillo de Tormes* (1554), cuyo nombre nace, precisamente, del río donde se le bautizó. Bajo esa similitud, se le ha llamado “El Lazarillo de la Transición” (DORIA: 6/7/2015, ABC), dado al periodo donde se desarrolla la novela, 1977. Fue una época tumultuosa, donde los diferentes partidos políticos aspiraban a ocupar el vacío dejado por el fallecido dictador. La proliferación de los movimientos obreros, la represión fascista, y las campañas políticas de la creciente democracia, justifican el caos ideológico vivido en aquel contexto, si bien toda esa situación solo despierta apatía en el protagonista. Solo atiende a los eventos en los que puede intervenir, como el caso propuesto al inicio y objeto de su investigación. Ahora, su caracterización picaresca choca con sus pretensiones detectivescas, pues no dispone de ningún maestro en las artes investigadoras y, en su lugar, es perseguido por las fuerzas de la ley.

Se trata de una adaptación a nuestros tiempos, lo que justifica la pérdida de ciertos rasgos en desarrollo de

otros, en este caso, la relación del pícaro a la delincuencia dada la necesidad. El contexto socio-político incrementaba las diferencias entre las clases altas y las marginales, quienes no recibirían apoyo de ningún colectivo. Por ello, sus necesidades especiales motivaron el abandono de la ayuda institucional, a excepción de la psiquiátrica. Aunque carezca del auxilio propio de la picaresca, la parca información transmitida por el comisario Flores al inicio de la obra contribuirá su proceder, así como la influencia del dr. Sugrañes manifiesta en una fórmula propia de la picaresca. El propio Lázaro iba mudando de oficio durante su ascenso por la escala social, y aunque ningún trabajo es desempeñado por este protagonista, finge el desempeño de varios con objeto de conseguir información para el caso, ¿y qué alias utiliza en todos estos engaños? Sugrañes.

Inicia como Ceferino (nombre popularizado para nombrar al personaje en los medios) Sugrañes, falso concejal del Ayuntamiento quien alude a sus responsabilidades y deberes solo para confundir a la policía (MENDOZA: 1978, V, p. 28); prosigue con Arboreo Sugrañes, profesor de naturaleza en una universidad francesa, identidad usada para hablar con un jardinero (MENDOZA: 1978, VI, p. 32); Fervosoro. Sugrañes, hombre devoto y de gran piedad, para hablar con otro jardinero de fe asentada (MENDOZA: 1978, VII, p. 35); un enviado de la joyería Sugrañes, para infiltrarse en la boda de Isabel Peraplana (MENDOZA: 1978, VIII, p. 39); Rodrigo Sugrañes, director de programación en Televisión Española, transmitiendo para el programa *Juventud y Democracia*, en su intento por interrogar a Mercedes Negrer (MENDOZA: 1978, IX, p. 44). Cada identidad se acompaña de una falsa biografía o caracterización, ya sea exponiendo una personalidad acorde a sus necesidades, o bien acompañando su interpretación con un despliegue léxico que avale el subterfugio.

La importancia de los oficios, aunque ficticios, justifican su propósito: medrar, en este caso, consiguiendo la absolución de su locura y delitos mediante la resolución del misterio. Además de su ingenio, comete varios hurtos a lo largo de la novela, pero nunca bajo una intención perversa. Sus crímenes pretenden salvaguardar su condición, pues como buen pícaro, depende de sus propios talentos para subsistir, aunque se trate del robo. Al inicio del caso, deja que unos gamberros borrachos le zarandeen e insulten, solo para robarles un reloj y dos bolígrafos (MENDOZA: 1978, III, pp. 22-21) con los que costear el hostal donde posteriormente le asaltará el sueco. Se deshace del resto de útiles en la cartera, como las tarjetas de crédito y el carnet de identidad, con los que podría efectuar una estafa de suplantación de identidad (es decir, fingir ser el propietario de la tarjeta para sustraer el dinero de la cuenta), tanto por ausencia de maldad como de técnica en delitos tan elaborados. No dispone de una maldad intrínseca, pese a que luego registrará el cadáver del sueco, hasta su cavidad anal, en busca de algo útil (MENDOZA: 1978, IV, pp. 24-25), y aparte de drogas varias, nada que le sirva.

También es capaz de atender a propósitos nobles, pues su investigación le llevará a conocer a Mercedes Negrer, mujer cuya implicación en la desaparición similar ocurrida hace seis años arruinó su vida, desterrada en un pueblo donde tiene fama de ninfómana y mujer de mal vivir, pese a ejercer de profesora y

nunca haber participado en escándalo alguno. Esta le invitará a una fonda para degustar una pepsi-cola, y ante la actitud vejatoria del dependiente hacia la señorita, no duda en sustraerle quinientas pesetas de la caja, para deleite de Negrer (MENDOZA: 1978, IX, pp. 47-48). Esta escena, además de mostrar cómo sus aptitudes criminales pueden atender a un propósito justo (al menos, según su idea de justicia), muestra otros dos elementos de la obra y, consecuentemente, de su narrador. La importancia de la pepsi-cola radica en ser el mayor deleite del protagonista, prácticamente adicto, pues llega incluso a lamer los cuellos de las botellas (menciones de su gusto por ellas en MENDOZA: 1978, V, pp. 29-30; IX, p. 47; XIV, p. 70; entre otras). Si los investigadores *hard boiled* se perdían en amplias borracheras de bebidas de alta graduación, este personaje se desespera ante la falta de una simple y mundana bebida carbonatada.

Dentro de la narrativa contemporánea, las referencias culturales son algo generalizado y de uso popular (siempre que lo avale el género escogido), por lo que la presencia de un producto tal como el refresco de cola, y más concretamente, de la marca pepsi-cola, no debería generar sorpresa alguna. Sí lo hace el valor que cobra en esta novela, pues siendo un producto de consumo habitual y precio asequible, constituye todo un lujo para el protagonista. La Transición española supuso el cese del aislamiento propio de la dictadura, y la llegada de bienes de consumo de factura extranjera, es decir, la importación de marcas empresariales, como en este caso, pepsi-cola. Pero no se pretende reivindicar este aspecto del producto, solo qué supone para el protagonista, quien no experimenta algo tan profundo como un momento catártico cuando la degusta, simplemente sacia su sed con algo que le supone el bien máximo.

De hecho, una curiosidad es que antepone la pepsi-cola a cualquier otra necesidad, siendo estas la imperiosa ducha (que nunca consigue) o el poder comer. El hambre suponía la necesidad máxima del pícaro, pues si medrar constituía su interés a largo plazo, la comida era el menester inmediato. Ya vimos cómo se alimentaba de la basura al principio de su investigación, pero a lo largo de la novela, solo en una escena logra saciar sus apetitos. Tras conocer a Mercedes y ganarse su confianza, esta le pregunta si comió algo, y miente al decir que sí, pero se delata por los quejidos de su estómago. Mientras sigue con la pepsi-cola, esta le ofrece un batiburrillo de manjares: huevos fritos, jamón, queso, fruta, leche, pan duro tostado con aceite y ajo, sopa de sobre, melocotón en almíbar y turrón (MENDOZA: 1978, IX, p. 49). La gastronomía es un elemento importante en la vertiente mediterránea, pero aquí se presenta como un listado de manjares sencillos, sin peso cultural alguno.

Tampoco le vemos comer, pues al siguiente episodio ya narra el final de aquella cena que sació la hambruna de aquellos dos días sin probar bocado. No pretende abordar la importancia de los platos listados, ni su impacto en la cultura gastronómica o en el personaje, simplemente se presentan como un recurso necesario para solventar una necesidad: saciar el hambre del protagonista. En la novela picaresca, el hambre suponía un propósito constante, meta que permitía diferenciar a las clases más bajas, siempre hambrientas, de las pudientes, cuyos apetitos quedaban satisfechos. Medrar, la última meta, suponía el

cese de la hambruna, y por tanto, la victoria del personaje sobre su condición inicial. Al incorporarse la fórmula policíaca, la resolución del caso se impone a otras necesidades, como el hambre o la higiene, lo que explica el aspecto demacrado del protagonista. Ambas narrativas se intercalan en pos de un producto amalgamado, donde la fórmula picaresca se adecua a un nuevo estándar como lo es la ficción policíaca.

Por esta razón, algunos tópicos del pícaro quedan suspensos, y son reemplazados por otros elementos en pos de mantenerse fiel al contexto empleado. La despedida y cierre de la novela, no obstante, imita la fórmula clásica de la novela picaresca, pues a modo de carta, resume su condición al finalizar la obra. Recapitula sobre el caso y la resolución de este, donde el culpable presentado evade la ley por falta de pruebas, y él regresa al psiquiátrico. Lo que pareciera una derrota se narra desde una apreciación positiva del asunto: se alegra de haber podido salir, degustar pepsi-colas, y mantener el recuerdo de Mercedes Negrer, además de proyectar sus ilusiones en metas cercanas como ganar aquella liga de fútbol entre locos o disfrutar de su refresco, cortesía de un dr. Sugrañes al que espera haber contentado por su correcta labor. A continuación, se disponen las líneas finales para observar el modo en que se despide:

“Y yo iba pensando que, después de todo, no me había ido tan mal, que había resuelto un caso complicado en el que, por cierto, quedaban algunos cabos sueltos bastantes sospechosos, y había gozado de unos días de libertad y me había divertido y, sobre todo, había conocido a una mujer hermosísima y llena de virtudes a la que no guardaba ningún rencor y cuyo recuerdo me acompañaría siempre. Y pensé que quizá pudiera aún recomponer el equipo y ganar la liga local y enfrentarnos este año por fin a los esquizos del Pere Mata y aún arrebatarnos la copa, con un poco de suerte. Y recordé que había una oligofrénica nueva en el pabellón sur que no me miraba con malos ojos, y que la esposa de un candidato de Alianza Popular había prometido regalar una tele en color al manicomio si su marido ganaba las elecciones, y que por fin podría darme una ducha y, ¿quién sabe?, tomarme una Pepsi-Cola si el doctor Sugrañes no estaba enojado conmigo por haberle metido en la aventura del funicular, y que no se acaba el mundo porque una cosa no salga del todo bien, y que ya habría otras oportunidades de demostrar mi cordura y que, si no las había, yo sabría buscármelas.” (MENDOZA: 1978, XIX, p. 91)

Se recapitula el fin de la investigación, lo que ha ganado en esta, y nuevas metas, como ganar la liga de fútbol o disfrutar de un televisor prometido, hecho que dispone una pincelada sobre el contexto político. De nuevo, no se ahonda en explicar quiénes constituyen Alianza Popular o su importancia nacional, solo en qué afecta al protagonista. Su valor se equipara a la pepsi-cola, para distinguir el aprecio del narrador hacia estos lujos. Las últimas líneas permiten recalcar ese carácter picaresco de medrar, pues aunque esta aventura finalice, espera poder demostrar en el futuro su cordura mediante algún recurso, proponiendo su participación en un nuevo caso, y así conseguir la libertad, el ascenso social desde su estado marginal a uno más normativo. Definitivamente, este personaje se caracteriza primero como pícaro, y después como

investigador.

2.2.2. Un caso gótico

Respecto a las víctimas de la novela, pueden diferenciarse en varios grupos según el impacto o daño que la trama supuso respecto a sus vidas. Entre los damnificados podemos incluir a gran parte del elenco, pues en total se contemplan hasta seis perjudicados en diferente grado, pues la trama incluye delitos de sangre, tráfico de drogas, extorsión y tráfico de influencias. Pero, y a modo de aclaración, se debe prescindir de Cándida, la hermana del protagonista, pues su implicación en la trama se resume en presentar al sueco, negar ayuda a su hermano y la posterior captura de esta por parte de la policía. Su implicación con el caso y el proceder del investigador es nulo, salvo algún recuerdo ocasional por parte del narrador, cuando alude a episodios de su pasado, lo cual poca relación guarda con el caso propuesto.

Antes del episodio ocurrido con el suizo, tenemos la situación de la primerísima víctima, en aquel monólogo del comisario Flores donde, una vez resumidos los hechos, informa del anonimato tanto de la aquejada como de su familia, impidiendo al investigador acercarse a esta. No será hasta el episodio XIV donde se recupera el interés por la desaparecida, lo cual suscita una seria duda: ¿qué eventos opacan el enigma central de la novela? Ciertamente es la escena del anónimo suizo, cuya muerte inicia la persecución policial del protagonista, un paréntesis necesario para justificar la tesitura que atraviesa el investigador, así como la premura por resolver el caso. Ya hemos hablado de su locura, la cual sirve para explicar su decisión de anteponer la desaparición al asesinato, pues en el trato inicial se formalizaba su amnistía al cooperar en ese caso, del que conoce al menos el escenario donde ocurrió, mientras que del finado apenas tiene la referencia de su hermana.

Su visita al internado de las madres lazaristas de San Gervasio (pese a la prohibición del comisario) resulta infructuosa, pues el jardinero no sabrá nada útil de lo ocurrido, salvo un episodio similar ocurrido años atrás, cuando trabajaba allí otra persona. El segundo jardinero sí recordará a las implicadas en aquel caso, donde la principal diferencia fue el número de niñas desaparecidas, en esta ocasión una pareja. Surgirá de aquí el nuevo rumbo de la investigación, pues se le dedicará la mayor parte de la novela a esta línea, con objeto de identificar las circunstancias sobre misterio en torno a la cripta del internado, y las múltiples cuestiones que plantea: ¿por qué desaparecieron aquellas niñas? ¿qué razón motiva un mismo episodio con seis años de diferencia? ¿qué pasó en aquella cripta?

La mención de aquellas dos desaparecidas, Isabel Peraplana y Mercedes Negrer, sitúa a todos los personajes vinculados al misterio en el redil, y es cuando la investigación parece ir cobrando sentido. En un primer momento, el jardinero proporciona una primera idea sobre las muchachas, un resumen de aquella parejita de catorce años. A Isabel Peraplana se la describe como la más “virginal”, en el sentido de ser la favorita de

todas las madres, la más aplicada, bonita y devota, la hija perfecta, pero también se la refiere como un “diablillo”, aunque de esto se culpa a Mercedes Negrer, quien la incitaba a diversas travesuras a las que accedía, “de puro inocente” (MENDOZA: 1978, VII, pp. 36-37). Amigas, pese a las obvias diferencias, cuando se les conozca esta primera impresión se quiebra, y no solo por los seis años transcurridos.

En primer lugar, visita a Isabel Peraplana solo para maravillarse ante su boyante posición, siendo su casa la única torre en la calle de la reina Cristina Eugenia, rodeada de otras viviendas de lujo con mayordomos y criadas (MENDOZA: 1978, VIII, p. 38). Charlando con el servicio descubre que, a sus veinte años, se está preparando para su casamiento, y es cuando se infiltra en la casa fingiendo trabajar para la joyería Sugrañes. Una vez a solas con la chica, expone el caso de su desaparición hace seis años, cuarenta y ocho horas durante las cuales, ni toda la policía de Barcelona pudo encontrarla, solo para regresar a su dormitorio como si nunca se hubiera ido. Prácticamente le suplica ayuda, pues necesita saber el destino de la chica y así salvaguardar el suyo, con su libertad “y una buena ducha” (pues la comedia sigue patente en los diálogos del personaje).

Dado lo apresurado en su discurso, la inminente llegada de la policía, su olor corporal o la confesión de estar implicado en uno o dos asesinatos y en un asunto de drogas, la joven Peraplana sufre una conmoción. Huye sin respuesta alguna, pero la implicación de esta en todo el asunto será clave para entender la trama, y más al comparar la experiencia con la siguiente testigo. Con Isabel bastó una consulta a la guía telefónica, mientras que para localizar a Mercedes tuvo que llamar a varias mujeres quienes compartían su apellido, hasta dar con una mujer quien se identificaba como su madre, aunque sorprende el tono distante respecto a su hija, prácticamente un tema tabú. La convence de revelar el paradero de Mercedes, y tras conocerla se empieza a comprender la naturaleza del caso.

Pobla de l'Escorpí es el pueblo donde se encuentra la muchacha, prácticamente exiliada de Barcelona por aquel extraño suceso. Su vida allí puede resumirse como marginal, pues los lugareños, quienes intentan saber las razones por las cuales abandonaría la gran ciudad, le han atribuido una inmerecida fama de ninfómana. Su condición marginal despertará cierta empatía con el protagonista, pues ambos padecen la exclusión y menosprecio de sus semejantes. Pese al secretismo en torno al evento pasado, Mercedes se dispondrá a revelarle qué ocurrió en aquella desaparición, y de este modo comprender el impacto de la experiencia en las implicadas. Aunque su historia presenta lagunas, constituye el único testimonio esencial para la novela, dado que permite sustentar la hipótesis del protagonista y proseguir con la investigación.

Una noche, Isabel salió del dormitorio, y Mercedes, quien se despertó ante el extraño comportamiento de su amiga, se animó a seguirla. A la sospecha de un posible sonambulismo se le sumó otra más banal, pues Negrer pensaba que esta iba al encuentro de algún novio, idea que mantuvo incluso cuando la vio entrar en la cripta. Perdiéndose en aquel lugar, la congoja empezaba a mellar su voluntad, experimentando

sensaciones propias de la novela gótica, motivadas por la ambientación tanto clásica como terrorífica. Y finalmente, pudo ver el secreto oculto en aquellas profundidades, a Isabel frente un cuerpo sin vida, con un puñal clavado. Ante la pregunta de Mercedes, su amiga respondió como la niña mimada que era, haciendo un mohín y afirmando: “soy la abeja reina”.

Antes de finalizar su discusión, Negrer perdió el conocimiento súbitamente, para despertar más tarde en su habitación junto a Isabel, como si nada hubiera pasado. Más tarde se personó la policía en el centro, para entender los motivos de la desaparición durante aquellos dos días. Isabel abandonó ese porte altivo y orgulloso demostrado en la cripta, volviendo a su papel de niña cándida y ejemplar. Mercedes, por el contrario, no fingía su confusión, pues en verdad desconocía las circunstancias de aquel episodio. Sin embargo, y a petición policial, se comprobó el interior de sus bolsillos, donde apareció la llave del dormitorio, necesaria para justificar la escapada nocturna. La prueba del delito se dispuso allí, una encrucijada moral demasiado compleja para una niña de catorce años, y en ese momento se decidió su destino.

Técnicamente, solo confesaría la falta de haberse fugado del dormitorio, y dada su fama, arrastrar a la inocente Isabel en su escapada. Pero la realidad fue muy distinta: “[...] Comprendí que se me estaba culpando del asesinato que había cometido Isabel y que la única escapatoria que se ofrecía era contar la verdad y echarle a ella, literalmente, el muerto. Mis sentimientos, claro está, impedían este curso de acción” (MENDOZA: 1978, XI, pp. 60-61). La honda amistad hizo que cargara las culpas del asesinato, pese a carecer de móvil, capacidad o vínculo alguno con el finado, y eso bastó para forzar su expulsión del centro y posterior exilio de Barcelona, situación compartida con Isabel, aunque con evidentes salvedades, pues mientras su amiga pasó a instruirse en el extranjero, gracias a la fortuna familiar, ella acabó prácticamente recluida en aquel pueblo:

“—Todos son iguales. La policía se mostró comprensiva. Isabel y yo no teníamos aún edad penal. Nos aguardaba el reformatorio y una vida truncada. Decidieron considerarlo legítima defensa. A Isabel la sacaron del colegio. Creo que la mandaron a Suiza, como se hacía entonces. A mí me enviaron aquí. La central lechera, propiedad de Peraplana, me pasaba dinero. Luego conseguí que me dejaran vivir por mi cuenta y trabajar en algo útil. Me convertí en maestra de escuela. El resto ya no hace hoy caso.” (MENDOZA: 1978, X, p. 53)

El dinero proviene de una de las industrias controladas por los Peraplana, el negocio de la leche, aunque ese detalle no repercute en el caso. Sí lo hace el destino de Isabel: Suiza, la patria del hombre muerto al principio de la novela. Además, de este personaje se conoce, al menos, el contenido de sus bolsillos en aquel cacheo efectuado por el protagonista: tres pequeños sobres llenos de cocaína; tres láminas de papel con ácido lisérgico, es decir, LSD; y tres anfetaminas, droga sintética vulgarmente conocida como *speed*

(MENDOZA: 1978, IV, p. 24). La exactitud en las cantidades transportadas, tres unidades de cada droga, sugiere un motivo ajeno al consumo personal, y en su lugar pareciera un muestreo sobre mercancía ilícitas, destinada a mostrar la calidad del producto en una negociación. La presencia de Suecia en dos historias sin conexión aparente solo motivan las sospechas en la trama criminal, pero la pretendida falta de información sobre el fallecido refuerza la confusión respecto al caso.

Volviendo al caso de Isabel y Mercedes, esta última aceptó su exilio, con el dinero de los Peraplana costeadando su estancia allí, siempre que mantuviera en secreto los eventos de aquella noche, y asumiera las culpas del asesinato presente en la cripta. Aunque el precio de su silencio favorecía una vida acomodada, múltiples penurias derivaron de aquella responsabilidad: la mala fama en torno a ella, el menosprecio de su familia, el forzado silencio, y la promesa implícita de no volver a Barcelona. De hecho, Negrer se tituló como profesora, trabajo que abandonó dada la mala fama derivada del secretismo en torno a su vida, pues no podemos olvidar la creencia de sus ninfomanía y/o prostitución, justificación de su forzada estancia en *Pobla de l'Escorpí*.

Más adelante, tras el regreso del investigador a Barcelona, descubre el presunto suicidio de Isabel, pues cerca de su casa ve una ambulancia donde se la llevan, y se oyen rumores sobre la ingesta de veneno. En un principio, se atribuye la culpa por aquel infructuoso interrogatorio, pero se reencuentra con Mercedes, quien admite la responsabilidad del asunto. Desde una perspectiva crítica, es consciente del papel que tuvo Isabel en su vida, siempre asumiendo distintas culpas por las faltas de su amiga, quien mantenía esa imagen de “niña perfecta” para beneplácito de su familia. Las apariencias constituyen un valor social, pues la implicación de Mercedes en el asunto propició su actual condición de marginada, salvaguardando en aquel proceso la dignidad y honra de su amiga. No obstante, el dinero y la posición acomodada en aquel pueblo no bastaron para silenciarla, y ya en la ciudad se atreve a encarar a Isabel.

No llegamos a saber qué conversan, pero sí el resultado de su encuentro. La posición de Isabel Peraplana se ve comprometida, y ante la posible pérdida de su estatus, al verse implicada en un asesinato, toma la decisión de poner fin a su vida, aunque al final se descubre que todo fue una exageración (atribuida al al histrionismo propio de su clase social) y su vida no corre peligro, más allá del vahído causado por su encuentro con Mercedes. Se retrata una sociedad donde priman las apariencias, y el dinero avala el control sobre el poder, como demuestra el sr. Peraplana al haber decidido el destino de su hija y de Negrer. Mientras una visitaba el extranjero, planificaba su boda y disfrutaba de la fortuna familiar, la otra quedaba apartada en un destino alejado de la civilización y de su familia, todo por los caprichos de la clase pudiente.

El control de la burguesía frente a los distintos poderes de la sociedad justifican esta situación, pues ni la policía ahondó en el caso, ni la prensa trató la noticia, ni tampoco la familia Negrer defendió a su hija, todo gracias al dinero de los Peraplana, capaces de influencias sobre cualquier colectivo. Su proceder absolutista

solo desencadena una serie de víctimas para salvaguardar su posición, incluso la propia Isabel se convierte en un peón dentro de la trama. Aquí, el *statu quo* no supone la situación donde la ciudad presenta una justicia dictaminadas por unas leyes equitativas, sino una desigualdad flagrante avalada por un colectivo minoritario, que ha transformado la ciudad según sus caprichos. ¿Y qué herramienta emplean para controlar a la población? La amenaza de la marginación.

De no haberse sacrificado por su amiga, los Peraplana hubieran ejercido su autoridad para inculparla, ya fuera manipulando pruebas o mediante sobornos. El propio narrador le comenta a Mercedes esta problemática, al haber roto su pacto de silencio y fomentar el suicidio de Isabel, el sr. Peraplana no tenía motivo alguno para seguir manteniéndola, y dada su fama en conjunción al cese de ingresos, acabaría en el estrato más bajo de la sociedad: el suyo. Pese a su locura, es plenamente consciente de la dinámica social, y conoce su lugar en la jerarquía estamental: “Yo, pobre de mí, siempre me he empeñado en ir a la mía, sin tratar de entender la maquinaria de la que quizá soy pieza, como el escupitajo que en las gasolineras echan a las ruedas después de inflarlas. Pero esta filosofía, si es que es alguna, no me ha dado buen resultado. Ya me ves, nena.” (MENDOZA: 1978, XVII, p. 81). Al igual que Negrer, es una víctima de las circunstancias.

Aparte de las circunstancias entendidas como naturales, provenientes del entorno y nacimiento, tenemos las que derivan de factores humanos. La obvia diferencia entre los orígenes del protagonista e Isabel, uno criado en la miseria y la otra entre algodones, justifican la primera categoría, mientras que la segunda proviene de la familia Peraplana y sus influencias. Tanto el investigador como Negrer fueron incriminados de intereses ajenos a su voluntad, mientras que Isabel y la anónima desaparecida se dispusieron como víctimas. El cadáver de hace seis años sentenció a Mercedes, y la muerte del sueco motivó la persecución del narrador durante toda la novela, y esto debido a los intereses de la familia Peraplana.

Su ejercicio de poder afecta incluso al carácter de la obra, pues la investigación no logra resolver gran parte de los misterios planteados. El misterio en torno a la cripta nunca será resuelto, pues las identidades de aquel primer finado y del sueco nunca sabremos nada, mucho menos de las razones en torno a sus asesinatos, o las implicaciones del sr. Peraplana en el asunto pese a los claros indicios. El protagonista, quien logra establecer una hipótesis lógica del caso, no dispone de los medios para formalizar la acusación, pues carece de pruebas sustanciales. Para obtenerlas, se aventura a la cripta, donde experimenta visiones de sus mayores temores: un negro fornido, entonando la canción publicitaria de Cola Cao mientras le amenaza con su sexo (escena obviamente cómica), y su hermana repudiándole arañando su cara (MENDOZA: 1978, XVII, p. 82). Las alucinaciones mantienen el tono propio de la narrativa gótica, pues fomentan la sensación de histeria propia de esa literatura, y no es la única similitud.

Aunque su condición inicial fuera la de loco, el caso suponía la oportunidad de reintegrarse en la sociedad, un enfoque personalizado del medrar picaresco a su situación particular. Pero, tras los diferentes episodios

adscritos a la trama criminal, la falta de pruebas fehacientes, y los delirios causados por la inhalación de éter motivan la lectura gótica del asunto. Frente a la imposibilidad de resolver el caso, y presionado por las limitaciones de su condición, recae en los delirios y locuras que lleva padeciendo cinco años. Se podría entender esto como el resultado de unas emociones desbocadas, lo propio en la literatura gótica, pero el tono del protagonista simula la fórmula picaresca, y en lugar de rendirse a la adversidad procura atender a los aspectos positivos de su experiencia.

Aunque el discurso procure captar la benevolencia del público, ensalzando las pocas alegrías de la aventura y su condición, en ningún momento abandona su estado marginal, y aunque procure obviarlo, él también fue víctima en toda esta intriga. Mercedes logra sobreponerse a la marginalidad impuesta, pues las nuevas pruebas en el segundo caso de la cripta demuestran su inocencia, si bien el protagonista no goza de esa suerte, y regresa al mismo lugar donde empezó. No se restituye el *statu quo* de la ciudad, pero sí el propio, en una curiosa parodia de lo acostumbrado por el género policíaco.

2.2.3. La misma historia

El nexo común entre los dos casos de desaparición transcurridos en el internado de las madres lazaristas de San Gervasio, en 1971 y 1977, se localiza en la familia Peraplana. La implicación en el primer episodio de la trama fue el más evidente, al incluir la participación de Isabel Peraplana, y si en este segundo misterio no había una conexión obvia, la pesquisa manifiesta ciertas verdades sobre el papel del clan en todo este enigma. Si en *La verdad sobre el caso Savolta*, la duda se generaba por la alternancia de diferentes voces y testimonios, cada uno aportando su propia visión de la serie de asesinatos en torno a la empresa de Savolta, aquí solo se da una interpretación sobre el asunto, y de ahí las obvias lagunas en la investigación. No se suma el discurso del comisario Flores, de Mercedes Negrer o del propio Peraplana, por eso el sesgo respecto a los datos que se compilan.

Aunque la incertidumbre sea constante en la presente novela, y el protagonista no pueda acusar a Peraplana por falta de pruebas, este recoge una serie de evidencias irrefutables. El barrunto hacia Peraplana no surge de la nada, sino de la implicación de este en las primeras desapariciones, en 1971. Fue él quien acordó con los Negrer el forzado exilio de Mercedes, además de impedir que el asunto trascendiera a la prensa, todo gracias a su influencia sobre los diferentes colectivos. Había comprado el silencio de la niña y forzó su exclusión marginal, e independientemente de sus vínculos con el delito, favoreció una gran injusticia. La actuación policial fomenta las sospechas en torno a su figura, pues en ningún momento guardaron algún recelo sobre el caso, pues solo atendieron la presencia de la llave en el bolsillo de Mercedes, y por tanto, la escapada nocturna. En ningún momento mencionaron la cripta, identificaron el cuerpo, o analizar las extrañas circunstancias del suceso, pues la investigación finalizaba ante la sentencia a las niñas, exculpadas por su minoría de edad.

Basta una simple ojeada para comprobar la magnitud del suceso en las implicadas, pues todas las culpas recayeron en la misma, Mercedes Negrer, sobre la que se le atribuían los cargos de las travesuras, mientras Isabel Peraplana quedaba impune. Una acabó exiliada en un pueblo, estigmatizada por un crimen ajeno a ella, repudiada por su familia, con una inmerecida fama de ninfómana e incapaz de ser respetada en el colegio donde trabajaba. La otra, por el mismo delito, viajó a Suiza y, pese a suponer un destino más agradable que *Pobla de l'Escorpí*, no necesitó de formación alguna, su alta cuna ya la avalaba para mantener un estilo de vida desahogado, de ahí su boda con tan solo veinte años. En esos seis años de diferencia desde el suceso en la cripta, su condición se vio determinada por una clara voluntad: la del sr. Peraplana.

Fue su dinero lo que motivó esta resolución, y se aprecia una distinción en el comportamiento de las chicas. Mientras Isabel se limitaba a conservar la apariencia cándida de hija perfecta, Mercedes estudiaba una carrera y se formó como profesora, pese a que ambas recibían el dinero del empresario. La necesidad de sentirse útil o valorada motivó esta actitud, a diferencia de Isabel, cuya imagen impoluta no requería de esfuerzo alguno. Peraplana invirtió su dinero para mantener un estado inalterable de la situación, donde su hija quedaba libre de cualquier cargo o responsabilidad, y las culpas recaían sobre Negrer. A primera vista, no podríamos acusar al empresario de los delitos o las desapariciones, pero es obvia su implicación en esta trama. Para defender la posición de su familia, impuso un *statu quo* que les favoreciese, una apariencia pública inmaculada, donde todos admiran sus virtudes, aunque se sustenten en una red de mentiras y secretos.

Isabel sufrirá un hondo episodio de ansiedad por la confrontación de Mercedes, y al ver amenaza su posición, consumirá una variada selección de medicamentos con objeto de suicidarse (sin éxito, aunque esto se revelará al final de la novela). El dramatismo patente en su comportamiento denota el miedo frente a la verdad, presentada como una amenaza para los Peraplana. A diferencia del modelo clásico, donde el fin último consiste en revelar la verdad tras el caso, aquí los intereses de una familia imponen la defensa de una mentira, un conflicto de intereses cuya resolución define el tono de la novela. Obviamente, dado el rol del protagonista en la sociedad, y la posición de poder ostentada por Peraplana, se puede deducir que la solución ejemplar es inviable, pues no dispone de los medios para desenmascarar e inculpar al empresario. Esta polémica no es nueva, pues en la novela negra *hard boiled* ya se trataba esta posibilidad, donde la jerarquía social y la posición del culpable lo hacían inviolable ante la ley.

Un inciso necesario se encuentra en la adaptación de esa fórmula al contexto barcelonés, pues obviamente la sociedad manifiesta difiere de las características propias de las urbes norteamericanas. De nuevo, el recuerdo de la novela predecesora contribuye al análisis de la presente, pues ambas se desarrollan en el mismo lugar, si bien transcurrían en diferentes épocas. *La verdad sobre el caso Savolta* abarcaba los episodios del pistolero en 1920, un conflicto debido a las nefastas relaciones entre patronal y obreros,

donde asesinatos y atentados por ambas partes constituyeron una cruenta realidad. En ella, pese a una narración de varios testimonios encadenados, se planteaba la misma situación vista en Peraplana con el personaje de Leppince, un aburguesado cuya imagen pública difiere de la realidad, más cuando se descubren los asuntos ilícitos en los que se implica.

Se ambientaba en los años setenta, cuando finaliza la época franquista y se atisba cierto espíritu de cambio, manifiesto con la llegada de la democracia. Hay menciones marginales a políticos de la época, siendo Adolfo Suárez (MENDOZA: 1978, V, p. 28) y Felipe González (MENDOZA: 1978, XIV, p. 69) ejemplos, así como la escena donde huye de la policía, donde grita la consigna “¡Bravo por la CNT! ¡Aúpa Comisiones Obreras!” (MENDOZA: 1978, V, p. 29) para animar a un grupo de trabajadores a oponerse a las fuerzas policiales, y aprovechar el tumulto para escapar. No obstante, son casos aislados sin apenas peso en la trama, no se pretende usar el contexto socio-político en un sofisticado discurso reivindicativo a diferencia de la vertiente contemporánea, donde la ambientación denota un carácter crítico hacia la situación plasmada en el marco.

De igual manera, referencias a marcas como Pepsi-cola o SEAT (MENDOZA: 1978, XIV, p. 69) no explican las políticas tecnócratas de la Transición española. La novela no pretende ser un panfleto sobre la situación nacional, y esas cuestiones se recogen en un subtexto identificable por los lectores españoles. Esta decisión se distancia de la tendencia *neo-polar* y la posterior novela negra social, la tendencia vigente en nuestra época. Sí es cierto, que en el discurso implícito se recoge la misma polémica entre patronos y obreros, demostrado en el trato referido hacia Isabel y Mercedes, cada una representando su respectivo bando. Los privilegios de la clase burguesa enriquecida ya han sido presentados en la historia de las víctimas, tanto en su disposición como carencia, y tras contextualizar la importancia de estos, pueden verse sus implicaciones en el misterio y la trama criminal propuestos.

En un primer momento, la implicación de las prerrogativas ostentadas por la familia burguesa atendían a un fin concreto, guardar las apariencias de los Peraplana cargando la responsabilidad en una niña de clase obrera, una dinámica consentida por la sociedad, pese a las revueltas del pasado. Sin embargo, y tras todos los sucesos relatados, se hace un descubrimiento tan conveniente como esencial. Tras la supuesta muerte de Isabel, Mercedes y el investigador mantienen una vigilancia, hasta ver al sr. Peraplana salir del hogar, y reunirse con un sujeto inesperado: un dentista. Plutonio Sobobo Cuadrado respeta la tendencia mendocino de incorporar matices cómicos en los nombres, y si Negrer aludía al “negro” sino del personaje, Sobobo avisa de su carácter estúpido. E igual que Mercedes, se le dedica un capítulo para exponer su testimonio, y si la joven relataba en el capítulo X, “La historia de la maestra homicida”, su peculiar caso, Sobobo emplea los capítulos XIV y XV, respectivamente, “El dentista misterioso” y “El dentista se sincera”.

Comenta su peculiar situación, cómo se endeudó para adquirir un torno eléctrico alemán (y cambiar así su actual modelo a pedales), para luego descubrir unas instrucciones exclusivamente en germano, un lujo

inútil que trajo la ruina económica y la amenaza de divorcio por parte de su esposa. Todo el episodio se relata de modo confuso y farragoso, ensalzando aún más la comedia descrita, en conjunción a la característica verborrea del protagonista. Pareciera no tener vínculo alguno con el caso, hasta que confiesa su trato con Peraplana, quien se haría cargo de sus deudas a cambio de implicar a su hija en cierto asunto. Ella resulta ser la desaparecida al principio de la novela, y según el acuerdo ella tendría que desaparecer durante unos días a petición del burgués, sin explicar este la naturaleza o necesidad de la forzada ausencia.

Por conveniencia del guión, se descubre en este punto el vínculo entre ambos episodios y la participación de Peraplana, quien lo orquestó todo por motivos inciertos. Desde su puesto como burgués privilegiado, drogó a las niñas para llevarlas hacia la cripta, donde se toparán con un finado, para luego reaparecer en la habitación del internado. Inculpando a las niñas, quienes no podían ir a la cárcel dada su edad, evadía los cargos por el crimen, y un feaciente tráfico de influencias donde controla a la prensa, la policía e, incluso, a las clases obreras, no solo por su trato con los Negrer, también por las amenazas y extorsiones hacia Sobobo: “—Ya es tarde para arrepentimientos —dijo—. No sólo obran en mi poder las letras que usted aceptó e irán al protesto al menor indicio de insubordinación, sino que este asunto ha trascendido ya los lindes de lo preceptuado por el código penal. Ni usted, ni su señora esposa, ni siquiera su hija se verán libres de procesamiento si no se atienden estrictamente a mis órdenes” (MENDOZA: 1978, XV, p. 74), lo que muestra el control absoluto y abusivo ejercido por Peraplana hacia la sociedad.

Finalmente, la cripta será la pieza clave en el misterio, pues la gruta se une a una vivienda (mediante un funicular subterráneo), antigua propiedad de Peraplana. Ese descubrimiento permite acusar al empresario, pues aunque otra familia habite la casa, fue su hija la primera desaparecida, responsabilizó a la segunda de aquel primer caso, y extorsionó a la familia de la tercera, con el añadido de haber descubierto a la muchacha drogada con éter y existir los papeles donde reconoce su trato con Sobobo. Mediante todas estas pruebas, se formalizaría una acusación sólida desde la cual investigar el asunto, pues haber organizado la segunda desaparición inferiría una conexión lógica con el caso de 1971, y estudiar así la relación del empresario con hasta dos asesinatos, pues existe constancia de su implicación en sendos delitos, ya sea por disponer de una vivienda conectada a la cripta en 1971, y habersele descubierto con la desaparecida de 1977.

Pese a las evidencias, no se formulará acusación alguna, hecho demostrado cuando el comisario Flores menosprecia los argumentos del protagonista. La hipótesis del tráfico de drogas y la implicación de Peraplana en este queda forzada y sin defensa, pues el protagonista asocia las extrañas circunstancias en torno a la muerte del sueco, y la variada selección de drogas acarreadas por este, con el misterio de la cripta. Durante la víspera de la desaparición, quedó malherido en alguna trifulca, para morir en una pensión marginada, y que su cuerpo se trasladara a un piso con objeto de incriminar a un ajeno, del mismo modo que pasó hace seis años cuando otro muerto apareció en la cripta, y se culpó de su muerte a una niña sin

móvil alguno. Son demasiadas coincidencias para atribuir las a la suerte, aunque el tema de la droga carece de alguna prueba, más allá de unas dosis encontradas en un cadáver.

Aunque solo se traten de especulaciones, en ambos casos el cuerpo se trasladó, en 1971 de un lugar desconocido a la cripta, y el de 1977 desde el hostel al piso de Cándida. Los dos asesinatos coinciden con súbitas desapariciones en el internado de las madres lazaristas de San Gervasio, ambas ocasiones implicando el uso de éter para drogar a las secuestradas. Se repite la misma historia, y en ambas sobresale un nombre sobre los demás: Peraplana, aunque no se conozca la naturaleza de la operación. Puede inferirse algún negocio ilícito, como drogas (dada las posesiones del sueco) o algún tipo de venganza personal, sin ninguna prueba que avale la hipótesis de estos asesinatos. Por el contrario, los indicios presentan su participación en ambos casos, pues el *modus operandi* aplicado en la hija del dentista, en 1977, imita la desaparición sin resolver de 1977.

Independientemente de la especulación sobre la razón tras los crímenes, la participación de Peraplana en ambos es obvia, y debería investigarse la magnitud de sus acciones y los motivos tras estas operaciones. El comisario Flores ignora convenientemente todos los argumentos, centrándose en el asunto de las drogas y su falta de pruebas, solo para desmerecer cómo Peraplana extorsionó a una familia para mantener cautiva a la hija del matrimonio, drogada, e igualmente tampoco admite la propiedad vinculada al internado como indicio, pese a la coincidencia de que en 1971 fuera inmueble de los Peraplana. Todas estas deducciones se tildan de locuras nacidas de una mente enferma, justificando así el nuevo internamiento del protagonista en el psiquiátrico, pero su insistencia reaviva nuevas sospechas.

La policía aceptó que Mercedes Negrer pudo matar a un hombre, pese a disponer tan solo de catorce años, una clara desventaja en caso de forcejeo. Supo dónde se localizaba el cadáver del sueco, y acudieron allí predispuestos a encarcelar al presunto culpable, pese a que en ningún momento iniciaron pesquisa alguna. También estaban presentes cuando el protagonista interrogó a Isabel aquella primera vez, y en pocos minutos irrumpieron en el lugar para salvaguardar a la Peraplana. Y el comisario deroga al pícaro sobre investigar en el caso, aunque consintió su salida inicial, además de ignorar la vinculación de Peraplana con Sobobo. Ya compró el silencio de los Negrer y del dentista, con dinero y amenazas, pero el favoritismo de la policía hacia los Peraplana se hace demasiado evidente, y solo acusa aún más el absolutismo de la familia, capaces de ejercer su control sobre las diferentes esferas de la sociedad.

Entonces, ¿por qué la liberación del protagonista, con el objeto de investigar los bajos fondos dada la desaparición de aquella niña? Es una decisión extraña dada la confrontación policial futura, pero existen indicios para justificar esa decisión. Primero, la insistencia de la madre superiora para que los agentes busquen a la desaparecida, y estos, cómplices de Peraplana, acceden a encargar la tarea a un incompetente, un loco, solo para no levantar sospechas por su inoperancia. También está la necesidad de un cabeza de

turco, pues quisieron detenerle por el asesinato del sueco, pese a que de este ni investigaron el nombre. La existencia de una policía corrupta impide las soluciones ejemplares del género, pero solo refuerzan las sospechas hacia la burguesía privilegiada, cuyos abusos ya se demostraron en los atentados y revueltas de los años veinte. Herencia de esos privilegios se encuentra en un intocable Peraplana, cuyas influencias afectan incluso a la formulación de la novela, con todos esos cabos sin resolver para salvaguardar un *statu quo* que, ajeno a las normas del género, constituye una imagen coherente de Barcelona.

2.2.4. Conclusiones

Producto de la ansiedad literaria despertada tras el éxito de su primera novela, *El misterio de la cripta embrujada* supone un verdadero pastiche, donde volcó conceptos descartados en la obra anterior y los contextualizó en su contemporaneidad, la Barcelona de los setenta, durante la Transición del Régimen franquista. Sus lectores podían reconocer las pinceladas del cuadro presentado sin mayor esfuerzo, gracias a factores como los diálogos, su elenco y las interacciones entre ellos. Gracias a los peculiares modos del protagonista, mantiene variadas conversaciones con personajes de muy distinta posición, a los que observa desde su condición marginal. Repite al personaje del loco picaresco, al que adapta al nuevo marco, y lo coloca en una trama policíaca sin mantener los tópicos del género nacidos de la placa.

Mediante ese peculiar investigador, se aborda una nueva visión de lo policíaco, distinta a la tendencia cada vez más vinculada a lo social. Para él, la novela negra era la interpretación urbana del relato de aventuras (EL PAÍS: 25/5/1979), y no una plataforma para la crítica hacia temas políticos. En lugar de actualizar el género, recupera fórmulas tradicionales propias del saber español: un investigador en clave picaresca y un tono absurdo y exagerado, al estilo dictaminado por el esperpento. Al igual que don Quijote, la locura permite un discurso hacia la sociedad, pero conservando su independencia, ya que un policía debería adentrarse en el juego político. Se ha etiquetado al protagonista de antiheroico, pues desempeña el rol de investigador sin sus cualidades ejemplares.

No es el único personaje quien experimenta la transformación, pues el artífice del misterio representa otra figura patria, ya vista en la novela predecesora: el aburguesado. El crimen nace de los intereses de una familia acomodada, quien ostenta un control absoluto sobre los diferentes aspectos de la sociedad. Una dinámica propia del caso español se encuentra en la lucha de clases, reivindicando esa disputa mediante referencias al contexto socio-político en los diálogos, así como en la situación de las víctimas. "El estafador de buena familia es un personaje muy catalán" (DORIA: 24/10/2009, ABC), palabras del escritor sobre la cuestión nacional, e igualmente podría decirse "el pícaro es un personaje muy castizo". Ambas figuras soportan el desarrollo de la historia, convirtiendo el marco en la justificación del asunto, lo que estimula la convergencia entre sendos personajes y las diferentes literaturas planteadas.

Adapta las diferentes piezas con objeto de armar un sofisticado puzle, un relato tan divertido de escribir como de leer. Un pícaro de investigador, limitando su proceder dado el rechazo ; un burgués ajeno a la mafia, quien maquina el delito por intereses individuales; un caso policíaco ambientado de gótico, tanto en el escenario como en su planteamiento; un interés mayor hacia el conflicto de clases que a los asesinatos presentados; un cuadro de Barcelona sin describirse, pues se rechaza al propio narrador; un planteamiento intimista por parte del protagonista, forzado al ridículo para despertar el sentimiento cómico; todos esos ingenios aparecen en esta novela. Mediante el propuesto vodevil se deconstruye la novela negra, se juega con sus elementos para dirigir una nueva perspectiva hacia el género.

La obra de Eduardo Mendoza se caracteriza por plantear diferentes episodios nacionales y las problemáticas que se padecieron, siempre desde una acentuada documentación, la cual avala todos los aspectos relevantes de la ambientación propuesta. Puede reconocerse en este caso la ciudad de Barcelona, por sus barrios, sus calles y sus gentes, pero no interesa un análisis profundo. Tampoco reivindica ninguna cuestión social, no le interesa ahondar en ello, y prefiere un comentario íntimo. Sobre la cuestión, presenta a Isabel y Mercedes, dos caracteres opuestos, pero no enmarca el caso en el contexto, no se aprecia el estado de la cuestión. La fórmula se mantendrá en el resto de la saga, pues tenemos la transformación de Barcelona en diferentes etapas, pero nunca las explicaciones pertinentes sobre esos cambios.

Prefiere trabajar el impacto de esos cambios sobre el narrador a tratarlos de forma explícita, y su locura excusa un comentario generalmente positivo, en contraste a la crítica imperante dentro del género, pues como buen pícaro se adapta a la situación, no protesta sobre esta. Por ello, rompe con la novela negra al uso, pues toma distancia de los modelos contemporáneos respecto al enfoque de la cuestión social. Tampoco respeta el estilo más clásico, pues el enigma carece de una resolución satisfactoria, no solo en el sentido de ajusticiar al culpable (tendencia propia de la novela enigma), sino en exponer toda la verdad sobre el asunto tratado. La incertidumbre respecto al misterio planteado nunca se resuelve, con diversas lagunas en torno al relato.

Fracasa en la investigación, sin que esta aúne las pistas necesarias para reconstruir la verdadera historia tras el misterio, pues tampoco es el interés del autor. La sociedad vista desde un ajeno, quien desde el humor plantea el caso desde la marginalidad, condición según la cual afronta la situación. Demente y ladrón, se interesa por el componente humano del misterio, y así conoce los abusos de la clase privilegiada sobre la obrera. No reivindica la situación, simplemente conoce la historia de Mercedes e Isabel, y se aprovecha el caso para salvaguardar a la inculpada. Como novela negra, presenta los elementos clave, pero ignora la normativa mediante la parodia; sobre el comentario social, no se plantea a modo de crítica más allá de un episodio histórico concreto: las diferencias entre ricos y pobres.

Mendoza aprovecha la figura del loco para deambular por Barcelona y exponer su transición, la cual motiva misterios de índole criminal, cuya resolución queda imposibilitada dada las limitaciones del protagonista. Aunque pretende la restitución del *statu quo*, la justicia se concibe desde el idealismo, y finalmente la resolución se aplica desde la cruda realidad: el loco queda encarcelado y el criminal impune. Se reconocen todos los elementos propios de la novela negra, pero incorpora una visión más personal del asunto. Ni novela social ni mediterránea, aunque sea innegable el peso de Barcelona en la novela, la temática no se fagocita por ese discurso, y en su lugar parodia las vertientes con una clara pretensión: actualizar la figura del pícaro y adentrarlo en la novela negra, donde el caso sirve de herramienta para tratar su condición y, desde el humor, presentar cómo le afectan los cambios y crímenes de su querida Barcelona.

3. Alicia Giménez Bartlett

Natural de Almansa (1951), municipio de Albacete de Castilla-La Mancha colindante a la Comunidad Valenciana. Hija de un ferroviario, la familia emigraba con él hacia distintos lugares de la geografía española, situación que se repetiría con sus matrimonios: con su primer esposo, de profesión médico, estuvo residiendo en Barcelona un tiempo; y con el segundo marido, ingeniero de caminos, permaneció año y medio en Zaragoza (DE ESPAÑA: 28/2/2000, *El País*); además de los viajes motivados por su carrera literaria. Estudió Filología Moderna en Valencia (ADELL: 10/2/1999, *El País*; EL MUNDO: 9/10/2015) y se doctoró en Literatura Española por la Universidad de Barcelona, con su tesis *La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester* (EL MUNDO: 7/1/2011). Desempeñó el oficio de profesora durante trece años, hasta dedicarse por completo a la escritura (SILVER: 22/4/2009), iniciando su carrera en 1984 con *Exit*, momento en el que llevaba nueve años en Barcelona, si bien pasa temporadas en Vinaroz. También dispone de una página web, www.aliciagimenezbartlett.es, donde se disponen informaciones varias en torno a su persona y carrera.

Fue en los noventa cuando arrancó el ciclo de Petra Delicado, una serie de novelas negras sobre una inspectora afincada en Barcelona. Con ellas ha ganado un considerable prestigio en el mundo de la ficción detectivesca, pero su obra incluye otras narrativas, igualmente reconocidas. Entre novelas y ensayos, sus obras ajenas a lo policíaco son: *Exit* (1984); *Pájaros de oro* (1986); *Caídos en el valle* (1989); *El cuarto corazón* (1991); *Vida sentimental de un camionero* (1993); *La última copa del verano* (1995); *Una habitación ajena* (1997); *El misterio de los sexos* (2000); *La deuda de Eva* (2002); *Secreta Penélope* (2003); *Días de amor y engaños* (2006); *Donde nadie te encuentre* (2011); *Hombres desnudos* (2015). Además de esta producción, se suman las once novelas de Petra Delicado, desde *Ritos de Muerte* (1996), presente en la muestra, hasta *Sin muertos* (2020), donde prosigue la evolución del personaje mediante una serie de casos. Su obra ha sido listada y comentada ya fuera en prensa (FERNÁNDEZ: 7/1/2011, *ABC*) o en blogs (SILVER: 22/4/2009), lo que transmite un saber generalizado de su obra, conocida por la mayor parte del público.

Sobre su estilo, descrito en pocas palabras, procura reivindicar la voz femenina en el ámbito literario, y esto no se limita a la autoría. Del género negro afirma un patente machismo (ABC: 17/8/2002), y de ahí la necesidad de proponer un personaje femenino. La marginalidad en los papeles de la mujer, generalizados dentro de la ficción *noir*, impuso la necesidad de una protagonista femenina quien, rompiendo los arquetipos, ostentara el rol de policía (CRESPO: 18/11/1999, *El País*) y, de este modo, tratar los temas propios del género desde una perspectiva distinta. Sobre sus influencias, se declara admiradora de Elmore Leonard, Ruth Rendell, James Ellroy, de quien elogia su visión de Los Ángeles, y Patricia Cornwell, pese a la decepción provocada por sus últimos libros (DE ESPAÑA: 28/2/2000, *El País*; ABC: 17/8/2002; EL MUNDO: 18/9/2002).

Traducida a más de quince lenguas, su obra ha destacado especialmente en países como Estados Unidos, Francia, y, sobre todo, Alemania e Italia (ABC: 17/8/2002; SILVER: 22/4/2009; ABC: 6/10/2014; NÉSPULO: 8/10/2014, *El Mundo*), países donde es *best-seller*. Dado su éxito, se han preparado estrategias editoriales como publicar una misma novela, *Un barco cargado de arroz* (2004), de manera simultánea en Alemania, España e Italia. Sobre la situación en España, adolece una serie de condiciones respecto al número de lectores, resumidos en dos argumentaciones: primero, cierto menosprecio hacia la novela negra (INTXAUSTI: 30/5/2004, *El País*), por parte de la crítica y el público, quienes la consideran intelectualmente inferior a otros géneros; en segundo lugar, el interés del público hacia las variantes extranjeras, pues así conocen una cotidianidad y unos dramas sociales que le son ajenos, y por tanto, constituyen algo nuevo para visitar.

No obstante, debemos discutir estos argumentos, pues no reflejan el verdadero estado de la novela negra en España. Aquel menosprecio institucional hacia la novela negra existía en sus inicios, pues la élite la trataba como literatura de segunda, pues su formulación reiterativa y marcada, sumada al público popular al que se dirigía, justificaba cierto resentimiento. No obstante, la aceptación del público y el éxito masivo rompió con esa percepción, y prueba de ello son las ferias y festivales, donde muchas veces la novela negra se transforma en protagonista. En dichos encuentros han asistido escritores de corte internacional, y por tanto, las variantes de sus países llegaron al pueblo español, si bien no han gozado de un triunfo que pudiera eclipsar el producto nacional. Las listas hablan, y compitiendo ante el mérito extranjero se defienden autores superventas como Eduardo Mendoza (EL PAÍS: 24/4/1991; ABC: 11/6/2012), quien también compone novela negra.

Por tanto, son quejas infundadas a partir de una opinión sesgada, sin aportar datos que avalen su juicio. La novedad de un clima social diferente no justifica el panorama editorial castellano, pues los episodios nacionales siempre han gustado al público patrio, ya se vio con las novelas de Mendoza y puede incorporarse aquellos escritos por Galdós (1872-1912), una de las obras históricas más trascendentales en las letras hispanas, donde se aborda el siglo XIX de la historia nacional; *Los girasoles ciegos* (2004) de

Alberto Méndez, Premio de la Crítica de narrativa castellana y Premio Nacional de Narrativa, donde se ahonda el tema de la Guerra Civil. Solo son algunos ejemplos para demostrar el interés del pueblo español hacia su historia, ya sea la crónica histórica, el relato cotidiano o el suceso negro-criminal. “[...] La literatura más genérica ha perdido la testimonialidad y se considera garbancera. No diré que estamos en un país cainita que no percibe el talento propio, pero las cosas son como son” (LORENCI: 6/1/2013, *ABC*), llegó a declarar, cuando el gusto por lo genérico forma parte de la novela negra, situación ya vista desde la época *pulp* (donde los relatos se imitaban en una retroalimentación constante), la cual podría etiquetarse de literatura garbancera, pero esa actitud cainita respecto al país del premio Pepe Carvalho no procede, pues se sigue apreciando el gusto por la historia española, del pasado y del presente, independientemente del género.

Volviendo a la autora, esta agradece a Petra Delicado el éxito respecto a su narrativa (VÁZQUEZ SALLÉS: 5/2/2015, *El Mundo*), pues incluso ha motivado la adaptación de la saga al formato televisivo (NÉSPOLO: 8/10/2014, *El Mundo*; (VÁZQUEZ SALLÉS: 5/2/2015, *El Mundo*), ya sea la miniserie sobre *Día de perros* (1997) para el mercado italiano (EL MUNDO: 18/9/2002) o aquella protagonizada por la actriz y cantante Ana Belén en el papel de Petra Delicado, junto a Santiago Segura como Fermín, producida por Andrés Vicente Gómez, de *Lola Films* (ADELL: 10/2/1999, *El País*). Sobre la serie, declaró un rotundo “sin comentarios” ante la mezcla de *thriller* y *sitcom* propuesta (DE ESPAÑA: 28/2/2000, *El País*), si bien disfrutó de Segura en aquel papel (EL MUNDO: 18/9/2002), dada la bilis cómica que incorporó al personaje.

A modo de reconocimiento por su obra, ha ganado multitud de premios, de los cuales podemos listar:

Premio Femenino Singular de la Editorial Lumen de 1997 (EL MUNDO: 9/10/2015); el Internazionale Ostia (Mare di Roma) en 2004 (EL MUNDO: 9/10/2015); Premio Internacional de Literatura Grinzane Cavour en Italia a la mejor novela extranjera de 2006 (ABC: 6/10/2014; EL MUNDO: 9/10/2015; MORÁN: 15/10/2015, *ABC*; EL MUNDO: 10/2/2016); Premio Women Fiction en el Festival de Matera Award de 2006 (EL MUNDO: 9/10/2015); Premio Raymond Chandler en el *Courmayeur Noir* de Suiza, de 2008 (CONSTENLA: 1/5/2009, *El País*; ABC: 6/10/2014; EL MUNDO: 9/10/2015; MORÁN: 15/10/2015, *ABC*; EL MUNDO: 10/2/2016); Premio Internazionale Fregene de 2009 (EL MUNDO: 9/10/2015; MORÁN: 15/10/2015, *ABC*); LXVII Premio Nadal de 2011, dotado con 18.000 euros (EL MUNDO: 9/10/2015; FERNÁNDEZ: 7/1/2011, *ABC*; MORÁN: 7/1/2011, *ABC*; EL MUNDO: 7/1/2011; EL MUNDO: 10/2/2016); Premio Pepe Carvalho concedido en BCNegra, 2015 (ABC: 6/10/2014; EL PAÍS: 6/10/2014; VÁZQUEZ SALLÉS: 5/2/2015, *El Mundo*; EL MUNDO: 9/10/2015; MORÁN: 15/10/2015, *ABC*); Premio José Luis Sampedro (ABC: 9/10/2015); LXIV Premio Planeta 2015, el galón más cuantioso en las letras españolas, con 601.000 euros (ABC: 9/10/2015; MORÁN: 15/10/2015, *ABC*; GELI: 15/10/2015, *El País*; FERNÁNDEZ: 17/10/2015, *El Mundo*); y el Farolillo de Papel, concedido por la Asociación de Librerías de Bizkaia (RUCABADO: 22/4/2015, *El Mundo*).

Por *Hombres desnudos* (2015) logró el Premio Planeta, accedió a participar en diversas entrevistas con objeto de promocionar el título, y por ello en menos de dos días visitó cinco periódicos, cuatro televisiones, doce radios y varios grandes almacenes (BENÍTEZ: 7/12/2015, *El Mundo*), aunque no fuera una novela sobre Petra Delicado. No son los únicos actos donde ha participado para difundir su obra, y también ha participado en conversaciones directas con sus fanes (EL PAÍS: 15/7/2009; ENCUENTROS: 5/11/2015, *El Mundo*), donde ha respondido a varias cuestiones sobre sus novelas y, especialmente, aquellas dirigidas hacia la saga de Petra Delicado, y su entendimiento de la novela negra.

3.1. La dama en el crimen

Este epígrafe refiere al título concedido a Giménez Bartlett por su dedicación y reconocimiento hacia el género negro, motivo por el cual se la refiere con dicho sobrenombre en varios artículos (EL MUNDO: 7/1/2011; MORÁN: 7/1/2011, *ABC*; FERNÁNDEZ: 7/1/2011, *El Mundo*; NÉSPOLO: 8/10/2014, *El Mundo*; MORÁN: 15/10/2015, *ABC*; FERNÁNDEZ: 17/10/2015, *El Mundo*; EL MUNDO: 10/2/2016), en los que se concreta aún más: “la dama del crimen patrio”, connotación necesario por el abuso de la expresión, usada en cualquier mujer dedicada a la literatura negro-criminal. La propia Bartlett es consciente del hecho, y se alegra ante la creciente aparición de más damas del crimen (MORÁN: 28/1/2015, *ABC*), pese al problema que atañe: una cada vez mayor indistinción hacia las autoras del *noir*, por ese empeño de etiquetarlas a todas del mismo modo.

Las damas del crimen apuntan hacia el modelo de Agatha Christie, quien atendía a un modelo muy característico de ficción detectivesca, aquella fiel a las primeras normativas: la novela enigma. Bartlett opina sobre la novelista inglesa de forma tajante (EL MUNDO: 18/9/2002), pues su carencia de ambientación y su esquematismo la distancia del canon actual, y pese a ello, se sigue abusando de la referencia. Aquella novela se centraba en la metodología de la investigación, un componente cada vez más relegado a un segundo plano, y en su lugar se prefiere dirigir el tono hacia la descripción de la sociedad. Sobre este nuevo enfoque, se puede localizar en Jean-Patrick Manchette, el cual incorporó el realismo crítico en la ficción negra (NAVARRO: 18/11/2015, *El País*), lo que transforma el género en una herramienta para el análisis de la sociedad y sus problemáticas. Gracias a esa nueva perspectiva, se rompieron los dogmas entorno a la novela negra, e inició la deconstrucción de esta.

Sobre la visión de Bartlett hacia el género, se ha caracterizado por aportar un nuevo enfoque a fórmulas ya establecidas. Al igual que la parca cantidad de escritoras dedicadas a la novela negra, también detectaba una imperante falta de protagonistas femeninas, lo que presentaba el *noir* como una escritura eminentemente masculina. Prueba de esto se encuentra en la variante dura del género, aquella protagonizada por investigadores cínicos, rudos, solitarios y violentos, un modelo derivado de la figura del ex-soldado, pues en aquella época, los años cincuenta, regresaban de la Segunda Gran Guerra

ánimicamente destrozados, mientras que la mujer ocupaba papeles encasillados en los atributos femeninos, principalmente por medio de la *femme fatale*, quien usaba sus encantos como herramienta, ya fuera la viuda de la víctima, una mujer independiente, o una prostituta. Bartlett resume esta variante como de sexista: “El género negro es muy machista. Los clásicos han sido autores que han reivindicado mucho la figura masculina” (MORÁN: 28/1/2015, ABC).

Por tanto, la figura femenina se encontraba anquilosada en unos límites muy marcados, y la propuesta de Bartlett consistía en desarrollar nuevos papeles para estos personajes, un enfoque donde la mujer podía interpretar los temas hasta entonces acaparados por el hombre. También sumó temas pertenecientes a la mentalidad femenina, y reivindicó su importancia, introduciendo asuntos como la relegación histórica de la mujer a un segundo plano, así como su lucha por la igualdad, motivos por los cuales ha logrado destacar en el panorama literario, como informa Lorenzo Silva (EL MUNDO: 9/10/2015). Hasta entonces, a cada sexo se le atribuían una serie de rasgos innatos, y mientras el hombre se ocupaba de la investigación criminal por su vigor y fortaleza, la mujer padecía de las cuestiones sentimentales asociadas al caso. Era ofensivo para ambos, pues impedía cualquier actitud sensiblera por parte de los hombres, y ninguna mujer cobraba un papel activo en pesquisa y sus avances, salvo contadísimas excepciones.

Un ejemplo de esta forzada distinción puede verse en los investigadores de Christie: Hércules Poirot, y *miss* Marple. El primero se trataba de un caballero cínico, capaz de acusar directamente a los implicados, narcisista y soberbio; mientras que ella se trataba de una anciana afable, vulnerable, simpática y piadosa. La apariencia y carácter eran definidos por su género, y ya desde las vestimentas podía apreciarse la diferencia, pues con una simple ojeada uno podría identificar su mentalidad y proceder. Al romper esa barrera y dotar a la mujer de características ajenas al sexo permitió ahondar en otros aspectos del género, desde una perspectiva muy distinta a la acostumbrada. Se reivindican temas propios de la mujer, como la exigencia de belleza, la explotación sexual, su “fetichización”, la rivalidad entre mujeres, o la violencia en el hogar, asuntos tratados por Bartlett en *La deuda de Eva* (2002), donde conecta la belleza femenina como herramienta de poder (JARQUE: 8/6/2002, *El País*), un prejuicio ya interiorizado por todos, pero aquí enfocado desde la visión de la mujer.

Marginación, así se resume la situación de la mujer en la literatura, pues siempre interpretaban roles donde la sensibilidad o la vulnerabilidad eran sus características clave. Bartlett ha manifestado su interés por los ajenos a la norma social, aquellos que habitan en los límites de la comunidad, olvidados o menospreciados por el resto de colectivos. La escritora se siente más próxima a los marginados que al resto de estamentos, pues en ellos encuentra cierto sentimiento de piedad, la cual suscita cierta intriga respecto a las historias dispuestas tras la marginación. Ejemplifica con casos reales, como un vagabundo mugroso con rastas, quien fue un gran abogado que abandonó a su familia por culpa de la esquizofrenia; o una mujer de setenta años incapaz de recordar su pasado o su identidad, y que recorre las calles in ningún rumbo

(INTXAUSTI: 30/5/2004, *El País*). Contrapone una historia de carácter público y otra privada, un vistazo superficial y otro más profundo, un relato donde se va ahondando cada vez más en la intimidad de los personajes.

Una prueba de este planteamiento se localiza en *Una habitación ajena* (1997), novela donde trata las tensiones entre Virginia Woolf y su sirvienta Nelly, mediante un discurso que oscila entre las apariencias y la confianza íntima (GELI: 15/10/2015, *El País*). Como ella ha declarado, busca la pasión, aquellos sentimientos ocultos en las profundidades del alma humana (GELI: 15/10/2015, *El País*), para que el lector reflexione, gracias a la empatía, de las cuestiones afrontadas por los personajes. Se abordan preocupaciones generales, temas que el lector puede conocer y opinar sobre ello. La lectura anima a indagar hacia otros puntos de vista, y a partir de ello madurar nuevos juicios acerca de la situación. Informa y al mismo tiempo, favorece la opinión sobre la temática planteada.

Por ejemplo, en *Un barco cargado de arroz* (2004) sitúa a dos familias y una pareja en un crucero de lujo por el Nilo, cada grupo afrontando el viaje desde su punto de vista. La familia judía, la americana, y la pareja reviviendo su luna de miel, mantienen diferentes perspectivas acerca del viaje, todos extraños, pero compartiendo el mismo barco. No es la única vez que el tropo del viaje para indagar en la psique de los personajes, pues en *Vida sentimental de un camionero* (1993) se relata la historia por medio de los desplazamientos por la carretera. El protagonista, Rafael, un camionero de treinta y cuatro años, gana bastante dinero por los extensos trayectos de su ruta (conectando Cataluña, Valencia y Andalucía), pero el dinero no se destina a su familia. Actúa como se espera del “macho ibérico”, frecuenta clubs de carretera, prostitutas e incluso mantiene a dos amantes, para desdicha de su esposa. El papel de ambos personajes se afianza en lo que se espera de su sexo, él disfrutando de su hombría y ella en un rol pasivo. Finalmente, y reivindicando el feminismo, decidirá abandonar a su marido, al igual que sus amantes, y este, solo y desolado, finalizará el texto entrando a uno de esos clubs.

Como indica Hernández González en *Una novelista social española a finales del siglo XX: Alicia Giménez Bartlett* (2005), la novela prescinde de la temática socio-política y de la situación laboral, pues son temas que no afectan a los personajes de la historia. En su lugar, aborda la mentalidad de los personajes, quienes pretenden justificar sus actos interactuando con personajes afines, ya sea entre camioneros (los hombres) o prostitutas (las mujeres). Así, se explota la marginalidad, pues son dependientes de un grupo con límites muy marcados e ignorado por el resto de la sociedad. Tampoco surgen problemas respecto al camión (no se pinchan sus ruedas, ni cambia el aceite, entre otras labores de mantenimiento), ya que no interesa para el interés de la novela. Finalmente, se reivindica el carácter femenino, y las mujeres deciden abandonar a Rafael, quien mantiene su inocencia pues, a su juicio, no obró mal. Nosotros, desde una vista panorámica, somos capaces de ver todas sus acciones y el trato hacia las mujeres, ya sean prostitutas o la propia esposa, quienes reciben el mismo trato vejatorio y abusivo. Por medio de estas escenas, se construye una

perspectiva de la mujer como víctima, y se anima a criticar la figura del “macho ibérico” abusivo, pese a las constantes defensas y excusas proporcionadas por Rafael, quien acaba constituyendo una figura apática.

Pasa lo contrario en la novela *Donde nadie te encuentre* (2011), una crónica sobre Teresa Pla Meseguer (1917-2004), alias “La Pastora”, “Teresota”, “Durruti” o, después de transicionar, “Florencio”. Vinculada al maquis y más tarde al contrabando, fue una de las figuras más populares de la España de los años cincuenta, pues se convirtió en el criminal más buscado por la Guardia Civil. Por medio de su biografía (FERNÁNDEZ: 7/1/2011, *ABC*; MORÁN: 7/1/2011, *ABC*; EL MUNDO: 9/12/2011; LORENCI: 6/1/2013, *ABC*), expone la situación de la España de posguerra, a través de los ojos de una peculiar condición. Hermafrodita, fue despreciada por su familia, y tras un episodio de violación, se unió al maquis, donde operó en delitos varios. Fue allí cuando abandonó su identidad de mujer (la que había mantenido todos esos años) y pasó a vestirse y actuar como hombre, Teresa había pasado a ser Florencio. Perpetró 29 asesinatos, sin contar otros delitos como el estraperlo, y la crudeza de sus actos inspiró varias leyendas y cuentos aterradores, una advertencia para que los niños no fueran al monte, pues allí acechaba el maquis y, más concretamente, Florencio.

Finalmente, fue atrapado en 1960, donde se le condenó a muerte, pero sería amnistiado en 1977. Como preso, demostró una actitud modélica, y una vez libre se encontró con un panorama desolador: no tenía a dónde ir. Un funcionario de prisiones lo acogería en su hogar, donde viviría los últimos veintisiete años de su vida. Aunque su nombre evoque la leyenda negra, Bartlett ahonda en sus orígenes, explica su condición, aquella duda sobre su verdadera identidad. Por ejemplo, su unión al maquis no se desarrolla desde una oposición al gobierno o la sociedad, sino como la integración al único grupo que le aceptó tal como era, a diferencia de su familia, quien le maltrató dada la incompreensión hacia las peculiaridades de su hija. Para tomar distancia, el relato se va componiendo a partir del trabajo de un psiquiatra francés interesado en el caso, quien junto a un periodista que realizó un artículo sobre Florencio, indagan en la historia y reconstruyen el perfil del sujeto.

Una mezcla de *thriller* rural y novela negra, a la investigación de sus crímenes se suma el perfil psicológico de su peculiar estado. No se estanca en la idea preconcebida del sujeto, la que comunican las cancioncillas de su leyenda negra. Intentan profundizar en su condición marginal y entender las motivaciones de sus actos. De nuevo, la idea preconcebida da lugar a un saber más profundo acerca de la verdadera identidad del maquis, pudiendo el lector adquirir una conciencia crítica para entender el marco histórico donde operó, esa España gris de los cincuenta, donde policías y delincuentes operaban desde una ambigüedad moral que justificaba la violencia y hasta el asesinato. En ese círculo de violencia entre la ley y el crimen, se dio este peculiar caso, y Bartlett lo trata en profundidad para no quedarse en una visión imprecisa. Procura tratar su carácter marginal y cómo entre criminales pudo integrarse, para después protagonizar su propia leyenda negra. A partir de un episodio nacional, vuelve a tratar la indefensión, el menosprecio, la

vulnerabilidad, y las diferencias entre hombres y mujeres, esta vez mediante una persona quien decidió en qué rol posicionarse.

La literatura de suspense también ha permitido un relato más contemporáneo, con *Hombres desnudos* (2015), la obra que obtuvo el Premio Planeta, y cuya temática repite la línea propia de su autora. En ella se aborda el tema de la prostitución masculina, cuya inspiración llegó durante una curiosa anécdota: en una fiesta pudo ver cómo una amiga vino acompañada de un joven, de unos treinta años, atractivo y culto, que despertó varias envidias, aunque se trataba de un gigoló (GELI: 17/10/2015, *El País*). Dado el entorno donde se produjo la situación, nadie cuestionó la moralidad del acto, si bien generó las dudas necesarias para que Bartlett se aventurara en el caso. Según el planteamiento de la novela, subvierte el caso típico, pues a diferencia de aquel camionero, aquí la prostitución es enteramente masculina, y los clientes mujeres adineradas. La relación de poder se ha invertido, y se aprovecha para intercambiar las percepciones, pues se tratan temas tradicionalmente femeninos desde la visión de los hombres, más concretamente, de aquellos necesitados de capital, y el papel de consumidor masculino por medio de la nueva mujer trabajadora.

A partir de los datos actuales, la prostitución masculina se ha incrementado en un 30% (RUCABADO: 12/11/2015, *El Mundo*), y las circunstancias de este auge se presentan en la novela. Se debe recordar el tema de la prostitución femenina, donde muchas veces se las violentaba para desempeñar tal oficio, mientras que aquí se opta por otras motivaciones. Los gigolós son hombres cuyo empleo es insuficiente para mantener su estilo de vida, y no tienen más remedio que convertirse en trabajadores del sexo con objeto de ganar ingresos extras. Su situación guarda poca relación con la figura prototípica, pues su situación deriva de problemas actuales como la crisis económica, pero se aprovecha el nuevo contexto para el desarrollo de unos planteamientos hasta entonces relegados a las mujeres en esa misma tesitura. Comparten ideas e impresiones respecto a su forzado oficio, y suman detalles propios de la mentalidad masculina, al tiempo que las mujeres ahora plantean sus razonamientos desde una posición de poder.

Se la ha considera un cruce de costumbrismo y *thriller* sexual (MORÁN: 15/10/2015, *ABC*), por las escenas que se presentan y el tono de la narración. El estilo característico de Bartlett se basa en dos principios: un tono pausado, que dé tiempo a la reflexión sobre aquello que se narre; y partir de unas cuestiones generales en las cuales se profundiza a medida que conocemos a los personajes. Así, esa atmósfera propia de la literatura de suspense se consigue gracias al *tempo* narrativo, saber en qué momento se debe trascender de una perspectiva generalista a un tono más personal. Gracias a esto, puede enfocar el asunto desde la perspectiva de las víctimas y de sus verdugos, además de incorporar una nueva meta literaria. Bartlett ha dotado a la mujer de un rol más activo, ha planteado nuevas cuestiones y respuestas, ha deconstruido géneros con el objeto de tratar varios asuntos desde una perspectiva femenina. Se ha podido ver en todas las novelas listadas en este apartado, y su saga más popular no es una excepción. Pues en sí,

Petra Delicado constituye la reivindicación de la mujer en el desempeño policíaco, cambiando los preceptos del *noir* en pos de un literatura más equitativa, donde los personajes femeninos puedan desempeñar papeles más allá de la víctima y la conspiradora.

3.2. *Ritos de muerte* (1996)

La primera novela sobre la inspectora Petra Delicado constituye un ejercicio transgresor respecto a la ficción *noir*, pues aunque podemos identificar las claves de una ficción policíaca, la mayoría de sus elementos han sido transformados para atender a propósitos diferentes de su concepción originaria. Quizás el cambio más significativo ha sido la reivindicación de una detective femenina. No se pretende magnificar a la protagonista como la primera mujer en calidad de investigadora, pues sería una falacia al momento en que se recordara a la *miss Marple* de Agatha Christie, y no es lo que define la propuesta. Se contextualiza la inserción de la mujer en el ámbito policíaco, desde una perspectiva realista, es decir, abordando las reacciones de sus compañeros, el trato recibido, y el impacto social de su ocupación. Son temas que, por lo general, han sido ignorados por falta de interés o para agilizar el relato, interesando más la resolución del caso o la metodología antes que profundizar en la cuestión propuesta.

Sobre dicha duda se generan diferentes planteamientos en busca de respuestas. Para empezar, ¿hacia qué ámbito se dirigiría la inclusión de la mujer: el policíaco o el social? ¿qué diferencias supondría respecto a la novela negra contemporánea? ¿se liga al canon actual, o su propuesta toma distancia de este? La primera respuesta atiende a la proyección del personaje, pues debería tratarse cómo se recibe a la mujer en el cuerpo de policía, pero también la forma en que los ciudadanos reaccionan a dicho fenómeno, entonces, requiriendo dos perspectivas para concretar su impacto. La tendencia actual se resume en un realismo crítico, postura desde la cual se comentan los diferentes asuntos del marco propuesto, y al incorporarse la mujer, añade la visión de esta hacia los temas tratados, pues disponen de una contextualización diferente del hombre, ya que cada sexo se vincula a unas circunstancias determinantes en su carácter y rol en la sociedad. Por último respecto a la formulación de la novela negra, mientras conserve sus claves (un crimen y la investigación consecuente), se adscribirá al género, si bien puede experimentar rasgos de las diferentes variantes.

Existen cuatro ejes desde los cuales podemos concretar las innovaciones planteadas en esta novela respecto al canon literario, al mismo tiempo que se profundiza en las respuestas anteriormente concedidas. Supone evaluar las características de la novela según el uso proporcionado en la propia novela, y así comprobar el alcance e intención motivados por estas peculiaridades, así como el grado de innovación (o cambio) respecto al entendimiento generalizado de ficción negro-criminal. Para ello, hay que concretar los límites en los que se plantea la presente novela, y esos tres ejes permiten discernir sus incorporaciones del canon existente. Estos serían lo policíaco, lo social, el *noir*, y lo cotidiano, entendidos, respectivamente,

como la caracterización de los cuerpos de seguridad y sus procedimientos; la vida diaria de la protagonista, relatos sobre su intimidad y las relaciones sociales; la recreación de Barcelona y sus gentes, infundiéndole sus ánimos y comportamientos tradicionales en el avance de la novela; y comprobar el planteamiento del caso y la metodología a seguir, de qué manera se resuelve el crimen propuesto.

La noción policíaca abarca las dinámicas y procedimientos del cuerpo, incluso aquellas sin relación a la investigación criminal. De hecho, las condiciones en torno al caso manifiestan el panorama institucional, pues solo conceden el caso a la inspectora Petra Delicado por falta de personal, al encontrarse el inspector González de baja (por un accidente de esquí). Aunque ostenten el mismo cargo, ella se encuentra recluida en el Departamento de Documentación, por tanto, desempeñando un trabajo exclusivamente burocrático. Sobre la jerarquía policial, es la que justifica la posición y rol de Petra en el cuerpo, a quien se le concede el caso por falta de personal y exclusivamente por tratarse de un delito que implica a mujeres, aludiendo a la sensibilidad atribuida a las mujeres con el único aval de su sexo. Y se suma cierto tono de condescendencia por parte del resto de los agentes, desde los cargos superiores a sus subalternos, papeles desempeñados, respectivamente, por el comisario Coronas y el subinspector Fermín Garzón.

Del caso deriva la cuestión social, pues a diferencia de lo que acostumbra la ficción *noir*, no inicia con asesinatos, no hay ningún delito de sangre, y en su lugar la investigación persigue a un violador recurrente, quien suma hasta cuatro víctimas distintas (Sonia, Patricia, Salomé y Cristina), todas dentro del mismo espectro: chicas jóvenes, de complexión delgada, apariencia cándida, y quienes por temas de trabajo o estudio mantienen una ruta de tránsito que recorren solas, momento en que son asaltadas. Todas pertenecen a familias humildes y viven en barrios de clase obrera, a excepción se encuentra en la última afectada, quien recibirá un trato preferencial. La novela trata la repercusión mediática y las condiciones de ambos colectivos, las presiones hacia las mujeres y la cuestión espinosa que han afrontado, pero solo aplica a la clase trabajadora, mientras la élite salvaguarda a su víctima con recelo, evadiendo el circo mediático y lo que supone.

Como mujer, Petra Delicado debiera empatizar con su situación, lo que supone pasar aquel lance de impotencia y agresión, pero esto se produce de forma sesgada. El asunto se contempla desde la postura de la inspectora, quien mediante un amplio monólogo narra cómo experimenta el caso. Además de una opinión directa sobre el asunto, se incorporan varias escenas sobre su vida personal. Delicado es una mujer de cuarenta años, experimentada, cuyas decisiones en la vida y las consecuencias de estas sigue padeciendo. Tras dos divorcios, inicia su nueva vida en una nueva casa, en las afueras, pero el trato con sus dos ex-maridos interrumpe la trama policíaca, y en su lugar, se desarrollan escenas en clave costumbrista, en las cuales se mantiene la misma personalidad manifiesta en el caso, pero dirigida a episodios personales. De igual modo, ese carácter también queda patente en sus conversaciones con Fermín, quien se presenta como el ayudante clásico.

Y aquí entra el tono de la investigación, condicionado por todos los puntos expuestos. Petra Delicado no es solo una policía, a esa voz se suma su experiencia, su rol como mujer, la esfera íntima y su historia previa, que se amalgama en el discurso ofrecido. Por ejemplo, cuando se intenta desempeñar como policía, se la cuestiona por ser mujer, y cuando intenta empatizar con las damnificadas, rechazan su juicio al ser policía. Por medio de estas confrontaciones, se resalta la idiosincrasia del personaje a través de todos estos ámbitos, donde se produce una retroalimentación en la que sus circunstancias y carácter personal se suman en el discurso. A la fórmula canónica del género se ha incorporado la voz de la mujer, y no exclusivamente desde su rol como policía, pues recogen diferentes ámbitos para concretar su discurso por medio de sus experiencias. Este interés ha caracterizado la novela (y puede que la saga), promocionándose como una reivindicación del feminismo, opinión arraigada en los medios y en el ámbito literario.

Se le ha concedido el mérito de reavivar la literatura de los años noventa, entre otros logros, por los cuales las aventuras de Petra Delicado han gozado de cierto auspicio y renombre. En esta primera novela se desarrolla su propuesta, el germen de lo que motivaría esta opinión, y es importante formalizar qué rasgos auspician a la inspectora y su saga. Declaraciones tanto de la prensa, especialistas y la propia autora han caracterizado la concepción del personaje, y por medio de la argumentación ofrecida, se debe evaluar su aportación al género negro mediante la misma perspectiva dirigida hacia la muestra, es decir, en qué grado innova y desde qué intereses se proyecta, para de este modo evaluar si las razones ofrecidas respecto a la presente novela (y posterior saga) justifican sus méritos.

Petra Delicado supone la “encarnación perfecta de la mujer contemporánea”, quien se suma a roles exclusivamente masculinos en ejercicio de poder y responsabilidad, además de una referida preocupación humanista y social (EL MUNDO: 9/10/2015). Este cambio de paradigma deriva una línea de comportamiento distinta, pues se le atribuye una compasión intrínseca, capaz de interiorizar los diferentes abusos, si bien esta facultad se sustenta casi por exclusiva en el sexo de la protagonista, y este pensamiento chocaría con el problema de atribuir y generalizar ciertos comportamientos según el género. Del mismo modo, se ha dicho que se trata de un personaje “genuinamente barcelonés y genuinamente negro” (POLO BETTONICA: 27/1/2015, *El País*), del mismo modo incurriendo en la misma falta, pues si antes se le concretaban unas características justificadas por su sexo, ahora se la etiqueta por el marco y género de la novela, sin defender por qué esos rasgos deberían ser relevantes en su caracterización.

Del mismo modo, los méritos asignados por la élite intelectual peca de esta misma vulgarización de sus claves, y prueba de ello se encuentra en las declaraciones del jurado asignado para el Premio Pepe Carvalho de 2015, quienes condecoraron una obra adscrita al “género negro barcelonés en la línea de Manuel Vázquez Montalbán, en la memoria del que se falla este premio” (ABC: 6/10/2014; EL PAÍS: 6/10/2014), idea opuesta a la declaración de la propia autora, quien acusó la obra de Vázquez Montalbán de ser un producto

del franquismo y, por tanto, limitado a unos prejuicios distintivos alejados de la atemporal (MEDINA: 14/7/2010, *El Mundo*). Un apunte necesario, la novela negra siempre se ha caracterizado por delimitar su marco a la metodología ofrecida, es decir, los elementos propios de la investigación contribuyen a localizar la época de la obra, por las herramientas dispuestas para la trama detectivesca. Es decir, avances como la balística o la química permiten diferenciar una de estas novelas de otras. Del mismo modo, la inclusión del feminismo no constituiría una garantía de atemporalidad, pues la cuestión recibe un trato diferente según el marco de la novela.

Sí es cierto que comparte un interés con el propio Vázquez Montalbán, pues ambos concebían la literatura, hasta cierto punto, como un ejercicio de observación, y más concretamente, hacia la mirada exhaustiva, incluso morbosa, del *voyeur*: “¿El escritor tiene que ser un poco detective, un poco *voyeur*?/Creo que sí, sobre todo, observador. No se puede investigar siempre, pero sí observarlo todo. Es básico” (EL MUNDO: 18/9/2002). En su caso, y dado su interés por el rol y trato de la mujer, es obvia la perspectiva adoptada, lo que conlleva un nuevo debate: ¿qué cambios supone la incorporación de esta voz a la novela negra?

3.2.1. La inspectora Petra Delicado

Antes de entrar en materia, se hace necesario proporcionar unos ligeros apuntes sobre la visión del personaje en los medios, donde se ha caracterizado de tal modo que sus rasgos definitorios parecieran ser de conocimiento público. Sobresale la dualidad presente en su nombre (SILVER: 22/4/2009), donde “Petra” alude cierta brusquedad en sus modos, mientras en su apellido destaca la finura, la sensibilidad, “Delicado”. La propia autora destaca la fuerza de su carácter, dureza e irreflexivo, con unos ideales férreos que motivan su predisposición a la acción (ABC: 17/8/2002; EL MUNDO: 18/9/2002), en lugar de un comportamiento meditativo hacia el caso. Se le ha tildado de “bestia” e incluso, de “violenta” (POLO BETTONICA: 27/1/2015, *El País*), pero esta decisión localiza a la inspectora en una línea obvia. En lugar de presentar a un investigador reflexivo y paciente, Petra Delicado se comporta al estilo de las novelas negras de corte duro.

Un ejemplo de esta concepción se encuentra en los primeros capítulos, donde vemos la actuación de Petra frente al primer sospechoso, un joven del correccional con antecedentes en corrupción de menores (las esperaba al salir del instituto, les hacía insinuaciones y hasta les mostraba pornografía), quien salió del centro el mismo día cuando transcurrió la primera violación. Ambos, Petra y Fermín, entrevistan al joven, Jorge Valls, y la inspectora arremete con varias insinuaciones a su impotencia, mientras desmiente su coartada (estuvo con su madre viendo la televisión, respaldado por el testimonio de sus vecinas). El subinspector queda mudo ante el comportamiento de la superior, y esta lo atribuye a su sexo, pues más adelante, y ya en su hogar, plantea un breve monólogo interno sobre la metodología policial y los roles de género. Gracias a ese planteamiento, se indaga en una de las cuestiones más apremiantes en la novela, un tema constante entre los recelos de la inspectora.

Sobre el papel de Fermín en estas filosofías, conoceremos su opinión y juicio acerca de su nueva superior, pero ahora debemos centrarnos en la protagonista, quien al principio solo puede inferir en los pensamientos del subinspector, y del episodio con Valls predispone el juicio de este, meditando: “[...] Sólo que le resultaba intolerable que esos mismos métodos los empleara yo. Se espera otra cosa de una mujer. Comprensiva con los débiles, solidaria con su sexo, recatada en la expresión, lamentando que en el mundo exista tanta maldad [...]” (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, II, pp. 24-25). No es la única ocasión donde se contraponen los tópicos del género a la situación de la novela, pues, como se ha dicho, es una constante tanto en los diálogos como en los pensamientos de Petra.

Prácticamente al inicio, se recuerda la tradición *noir* respecto a la policía: “[...] No había entrado en la policía inspirada por las películas de acción ni por las novelas del género negro: persecuciones, peleas, mucho whisky, ademanes resabiados... Sin embargo, mantenerme siempre en los estadios especulativos y librescos me producía un sentimiento inevitable de frustración [...]” (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, I, p. 6), un planteamiento que permite, para quienes no estén familiarizados con el género negro. Si bien en el interrogatorio no se produce ningún altercado, es decir, Petra no recurre a la violencia física para sonsacarle la verdad, sí bien lo agrede verbalmente. Este tipo de violencia constituye un cambio a la fórmula, pero atiende al mismo propósito: una extra-limitación de sus funciones como agente de la ley, con objeto de obtener información esclarecedora respecto al caso.

La terquedad de la inspectora se manifiesta en todas sus interacciones, profesionales y privadas, y este rasgo no debe entenderse como algo negativo. Es una cualidad propia del investigado, especialmente desde la aparición del modelo *hard boiled*, la novela negra estadounidense, pues en ella se requerían de métodos más expeditivos e incluso violentos, pues la información se debía sonsacar de fuentes recelosas, las cuales impedían las soluciones ejemplares de la novela enigma, asentadas en la metodología científica y las dotes de observación. Esas cualidades se muestran insuficientes en un contexto más realista, donde la interacción humana y el secretismo intentaban desmentir el rigor científico, y de ahí la necesaria muestra de brutalidad. Petra hace uso de ese espíritu, y si bien afirmaba que su decisión no partía de esos referentes literarios, emplea sus mismas formas, aunque despiertan cierta sorpresa dado su género.

No solo en su actuación respecto a Valls prueba dicha herencia, los comportamientos de Petra apuntan hacia los tópicos propios de la novela negra estadounidense, cuya repercusión en la literatura española quedó manifiesta en la multitud de escritores que adaptaron dicha tradición al público nacional, como ya hicieron Juan Madrid o Andreu Martín. Entonces, surge la duda sobre qué distancia a Bartlett de estos modelos, qué innova su prosa, y la respuesta es clara y contundente: reivindicar el rol de la mujer en la sociedad española (y más concretamente, el reflejo de la sociedad española de la Transición). Se tratan temas como su incorporación al mercado laboral y no exclusivamente en la policía; lo que se espera de

ellas, en actitudes, comportamientos y modos vistos como ejemplares; sus deberes atribuidos por sexo, y de forma independientemente a su edad.

Es un tema ampliamente manejado en la novela (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, I, p. 6; I, pp. 6-7; III, p. 33; III, p. 40; V, p. 65; V, p. 66; VI, p. 84; VI, p. 85; VIII, p. 117; IX, p. 133; IX, p. 134; IX, pp. 140-141; X, p. 148; X, p. 150; X, p. 159; XI, p. 164; XII, p. 181; XII, p. 183; XII, pp. 187-188; XII, p. 188; XII, p. 199; XIII, p. 208; XIV, p. 215; XIV, p. 219; XIV, pp. 220-221), un interés más que evidente tanto en el retrato de la España manifiesta, como en las atribuciones a la mujer, situación que la propia Petra experimenta, y no sin pesar. De las múltiples desestimaciones respecto a su labor como policía, consideramos especialmente importantes dos momentos. Uno es la continuación de aquella primera práctica laboral con Garzón, en ese monólogo interno tras el episodio, donde habla de qué se espera de una mujer:” [...] Comprensiva con los débiles, solidaria con su sexo, recatada en la expresión, lamentando que en el mundo exista tanta maldad [...]” (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, II, p. 25), impresión donde se denota un carácter pasivo, donde la piedad se estima como la virtud más representativa de la mujer.

Y la propia Petra recae en esa conducta al profundizar en el caso, pues en un momento debe sospechar sobre una posible venganza, donde una de las víctimas se presupone responsable de matar al violador, indicio que prefiere no constatar. Ella misma se aqueja de esa misericordia, infundada por la acusación de Ana Lozano, periodista quien prácticamente acosará a la inspectora para conocer la verdad tras el caso: “La hipótesis de que fuera ella la asesina se me desplomó en aquel instante. Una chica que ha sido violada, que adopta una postura entre el resentimiento y la aceptación fatal, no tiene el perfil de una culpable. Me sentí culpable yo. Quizás Ana Lozano tenía razón y estaba dejándome llevar por mi subjetividad de mujer. Debía ser rigurosa” (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, X, p. 159). No obstante, es únicamente un pensamiento, y no coacciona la actuación de la inspectora, quien mantendrá aquella persecución respecto al criminal responsable. Por esto, se puede hablar de cierta compasión, mas no como una carga propia del sexo femenino, sino como peculiaridad en sus juicios, sin que estos mantengan conflicto alguno hacia sus labores policíacas.

Volviendo a esa temática, hay que diferenciar dos aspectos: la mentalidad (teoría sobre el deber policial) y la conducta (práctica propia del cuerpo). Sobre el primero, ya se ha comentado la marginalidad patente en el cargo de la inspectora Delicado, relegada al Departamento de Documentación el cual, pese a su importancia a nivel burocrático (incluso recibiendo publicaciones extranjeras, así como libros del FBI, la INTERPOL, la ONU y la UNESCO), nunca se ha visto asociada a la investigación de un crimen. Ella misma acucia este problema, donde la mujer queda distanciada de la “acción policial”, y sabe bajo qué condiciones se le ha hecho partícipe en este, su primer caso. De hecho, cuando el asunto trasciende a la prensa, el comisario Coronas plantea reasignar la investigación a otros agentes más capacitados, con objeto de resolverlo cuanto antes y evitar la crítica hacia el cuerpo de policía.

La inspectora Delicado, en reacción a este suceso, redacta una carta para reclamar a sus superiores (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VI, pp. 87-88), si bien es interrumpida primero por Garzón, y luego por Pepe (segundo ex-marido), quienes elevan la queja de un modo más agresivo, pero sin procurar solución alguna. Cuarenta y ocho horas después (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VII, p. 89), se les devuelve el caso, demostrando así la diferencia entre el comportamiento femenino (quien apostó por un diálogo) al masculino (los cuales protestaron, pero no tomaron ninguna medida). Se podría acuciar una distinción entre ambos caracteres, de no ser por el comportamiento de Petra respecto a Jorge Valls, momento donde la violencia se sobrepuso al diálogo, más probablemente debido a una cuestión individual que a sus respectivos sexos. Petra manifiesta una capacidad de juicio desde la cual comenta los vericuetos de la novela, independientemente de la naturaleza patente en dichos asuntos. De hecho, es ella quien nos explica el motivo de la asignación, para indagar en la opinión de su nuevo compañero, sin éxito dado el carácter reservado de este:

“—Hablando de otra cosa, Garzón, ¿tiene alguna idea de por qué nos han encargado este caso precisamente a usted y a mí?

Quedó por completo desmarcado. Me apresté a darle el puntillazo sin compasión.

—Pues ya que no lo sabe se lo diré: nos lo han encargado porque no tenían a nadie más, así de sencillo. Me he enterado esta mañana. El resto de compañeros está realizando una operación muy complicada, algo de drogas [...] Como de costumbre no quieren gente de otra comisaría, y de no haber sido por la falta de personal, nos hubieran dejado donde estábamos a *fulltime*, yo en mi archivo y usted con su alijo. No creo que tuvieran confianza en nosotros para un trabajo de tanta responsabilidad. Al fin y al cabo usted es casi un jubilado y yo sólo soy una mujer.” (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, II, p. 20)

Cabe destacar la inclusión de una referencia al policíaco normativo, es decir, al asunto propio de una novela propia de este género. La asignación del caso se debe a la falta de operativos, quienes trabajan en un asunto de drogas, un delito más en la línea contemporánea del género, y que denota cierta acción. En cambio, los protagonistas se desligan de todo esto para ahondar en el crimen propuesto, algo con mayor sintonía a la supuesta sensibilidad de la inspectora Delicado, mientras que la inclusión de Fermín Garzón se debe a la suma de su avanzada edad (prácticamente un jubilado) y su procedencia, pues llega de Salamanca tras una reasignación. Con esto, se rompe la dependencia respecto al modelo predecesor, y al mismo tiempo, se propone una nueva línea de investigación, alejada de los casos propios del género negro, ya sean crímenes de sangre o tráfico de droga, para atender a la violentación de la mujer, un tema tan desatendido por la policía en la propia novela como en la literatura *noir* en general.

Respecto a la metodología, la novela pareciera defender ciertos términos, especialmente sobre las virtudes preconcebidas en el sentir femenino, esa alusión a una tendencia más humanista y sentimental. Ciertamente, ya hemos detectado cierta tendencia hacia la acción, algo ya visto en el interrogatorio de Jorge Valls, donde se le violentaba verbalmente con objeto de sonsacarle información. Y no es la única escena de este tipo, pues también llegamos a verla en el gimnasio, lugar donde descarga su estrés (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, V, pp. 57-58) de una forma similar a otros medios propios del género, mediante los cuales el investigador se evadía durante unos momentos del drama criminal. También protagoniza una escena de persecución, donde el criminal escapa al partirle la nariz de un golpe (GIMÉNEZ BARTLETT, VIII, p. 115), por lo que falla en este intento por recrear un tópico del género. Son momentos propios en esta literatura, pero se deconstruyen para adaptarse a los rasgos del nuevo elenco.

Imita sucesos propios del género, pero su desarrollo difiere de lo acostumbrado, pues la lógica del género establece la necesaria persecución y captura del malhechor, una vez este intenta evadir la justicia mediante la huida, pero aquí ese momento concluye con la nariz rota de la protagonista y la escapada exitosa del criminal. De igual manera, se supone que la escena del gimnasio permitiría un instante de reposo y evasión, pero todas se dirigen hacia Petra, identificándola por las noticias, y animándola respecto al caso, bajo el salmo “Contra violación, castración” (V, p. 58), en claro apoyo tanto hacia la inspectora como respecto a las víctimas. La necesidad de esto se debe al papel de los medios, prensa y noticias, donde el caso se reinterpreta a las necesidades mediáticas, buscando el mayor *rating* posible, es decir, las cifras respecto a la audiencia conseguida por la naturaleza del crimen: se intenta apelar a la empatía del público recalcando la vulnerabilidad de las víctimas, al tiempo que demonizan la labor policíaca, vista como insuficiente e, incluso, inútil:

“La inspectora Petra Delicado pertenece al servicio de documentación, del que nunca se ha movido desde su ingreso en la policía. El subinspector Garzón es una especie de ficha movable entre cuerpos e incluso entre comisarías. Cabría preguntarse si alguno de los dos tiene la experiencia que el caso requiere. Cabría sospechar si no están a punto de ser relevados de una misión que les viene obviamente grande. El caso del «violador de la flor» se ha complicado extraordinariamente y tiene un fuerte componente de alarma social. Muchos padres empiezan a preguntarse: «¿no estarán nuestras hijas en constante peligro por el simple hecho de salir a la calle?».” (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, V, p. 58)

La mención de aquella “alarma social” y la constante amenaza sobre “nuestras hijas” apela a ese componente humano, a la sensibilidad de la que siempre se acusó a Delicado. Por parte de la prensa, aprovechan la falta de esta en su ataque contra la inspectora, pero el humanismo y la empatía son rasgos que se han defendido profusamente en esta saga. ¿Quién miente, entonces? Es una respuesta presente en la lectura, y es que las propias víctimas, las cuales acaban yendo a un programa para relatar su traumática

experiencia, le recriminan a la agente: “Usted no quiere que salgamos en el programa para que no se sepa que hace mal la investigación [...] Además [...] ¿Cuánto nos pagó la policía por declarar?” (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VII, p. 94), acusan Patricia y Sonia, para indignación de la propia Petra, quien las considera presionadas por Ana Lozano, la periodista quien ha convertido todo el caso en un circo mediático.

Independientemente del papel ejercido por la prensa, la relación entre Petra y las víctimas se plantea de un modo dispar, pues según la opinión generalizada, lo que caracteriza al personaje es un fuerte sentimiento de misericordia, cualidad propia de su género, aunque se trate de una verdad a medias. Ella misma denota este rasgo en su pensamiento, aunque también reivindica trascender los tópicos femeninos. Pues, cierto es que medita sobre la condición de la mujer, tanto en sus labores como en su percepción, y entiende que ella rompe con la imagen delicada y prístina de esta, al ser una policía, pero observa cómo la sociedad mantiene ese modelo de pensamiento. Todas las perjudicadas son jóvenes delicadas, de apariencia extremadamente vulnerable, lo que se espera del llamado “sexo débil”, y esta posición se remarca por la actitud manifiesta de sus familias, quienes defienden y refuerzan el estado de las jóvenes, en clara muestra del consenso social respecto a la mujer.

Sobre las propias víctimas, estas también rechazan a la policía, y no por el hecho de que la inspectora sea mujer. Mientras que en el gimnasio se apoyaba a Petra, considerando su trabajo como un empoderamiento, las muchachas violadas solo recalcan su incompetencia, pues no ven progreso alguno en la investigación. Patricia y Sonia mantienen esta postura, Salomé prefiere callar, y Cristina, dada la mediación de su padre, se mantiene distanciada de la policía y la prensa, por lo que en ningún momento llega a conocerse su postura. Debido al planteamiento del caso, tenemos un desconocimiento absoluto sobre la identidad del violador, pues ninguna pudo dar una descripción del perpetrador, más allá de un par de señas distintivas (un diente ennegrecido, y el artilugio con el cual las marcaba). La falta de pistas imposibilita el trabajo policíaco más allá de la hipótesis, un ejercicio teórico sin utilidad alguna para el caso, pues únicamente hablan de posibilidades aunque no puedan verificarlas.

Durante ese paréntesis sin indicio alguno, la narrativa se centra en otros temas, como la relación entre Petra y Fermín, la vida personal de la inspectora, sus intimidaciones, etcétera. Hasta la cuarta damnificada no se recupera el interés por el caso (más allá de repetir la escena donde charlan con la víctima de forma igualmente infructuosa), pues en ella se encuentra una púa metálica (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, V, p. 72), parte del instrumento usado por el violador para marcar a sus presas. Tras un examen, se descubre la composición de esta, rodio (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VII, p. 91), un metal usado en joyería hasta descubrirse una peculiaridad, y era su propensión a despertar alergias cutáneas. Es curioso, pues se aclara quiénes padecieron aquel mal del rodio, específicamente mujeres, un recordatorio más del pensamiento generalista de la sociedad, pues los temas de joyería aquejan, como no podía ser de otro modo, a estas.

Volviendo al caso, y más concretamente, a su metodología, la capacidad deductiva y de observación se relegan a un plano terciario, pues las hipótesis apenas concretan la verdad, y las pistas se presentan gracias al análisis de terceros (el doctor quien extrae la púa, el joyero que la identifica), por lo que un enfoque científico tampoco encajaría con la pretensión de la novela. Es más, el callejeo característico de la novela negra se presenta de forma deslucida, pues Fermín Garzón es quien desempeña ese labor fuera de escena, en parte por el hastío que le genera a Petra, y también para evitar la repetición de escenas iguales donde la narrativa se estancararía. La pericia de Garzón respecto al tránsito por los barrios y calles, así como sonsacar información a los confidentes, se alaba en múltiples ocasiones (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, III, p. 38; IV, p. 43; VI, pp. 75-76), y en él se relega esta parte de la investigación, como se demuestra en el siguiente fragmento:

“Al quinto antro pensé que me iba a dar un ataque de desesperación. Teóricamente, un «peinado de bares» hubiera podido ser algo atractivo, un compendio entre sociología y baño neocultural. Pero las teorías pivotan sobre lo cualitativo y olvidan por completo la reiteración. Estaba harta de ver muros despintados, barras gélidas, de las preguntas siempre parecidas del subinspector. Estaba hasta las narices de música estridente y de cerveza [...]” (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, III, p. 38)

Apartan esta faceta de la investigación a un segundo plano, donde Fermín interacciona con estos personajes y revela las informaciones más relevantes, eliminando el componente humano del proceso al prescindir de la identidad de estos personajes, un manifiesto sobre el desinterés por esta rama del trabajo policíaco. De igual modo, el análisis científico también se delega en otros personajes, con la peculiaridad de ser ajenos al cuerpo de policía, pues como se comunica al principio, no hay personal para el caso más allá de Petra y Fermín. Cuando el asunto gana importancia (por su impacto mediático), y se llega a presentar la amenaza de una delegación, la carta de la inspectora evita el proceso, pero se les asigna un inspector para dirigir el caso, Ramón García del Mazo (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, XII, p. 188), cuya única relevancia en la novela es una charla sobre el proceder técnico: “La comida se hizo eterna. García del Mazo discurseaba sobre la importancia del factor humano unido a la tecnología dentro de la praxis policial [...]” (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, XIII, p. 204), reacción de interés para evaluar el proceder de Petra.

El proceder de la inspectora se dirige hacia otros propósitos, y sus modos refuerzan esta distinción. Ya hemos visto, por ejemplo, el enfoque diferente para la acción, ya fuera con la humillación de Jorge Valls o la de Tomás, un falso confeso al que se desenmascara mediante un procedimiento inusual: Petra lo interroga desnudo (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, IV, pp. 49-53). La brutalidad tradicional en el *hard boiled* se transtoca para presentarnos a una mujer quien, desde una posición de poder, reduce a los hombres por medio de vejaciones, una violencia que no llega a lo físico, pues opta por un enfoque más psicológico. Otra diferencia es el método elegido por la inspectora para relajarse, pues si bien presentan licores como el chinchón o la *grappa* (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, II, p. 24; XI, p. 166), nunca cae en el éxtasis etílico de los investigadores

rudos. Por el contrario, prefiere escuchar música clásica, y más concretamente, Chopin (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, I, pp. 7-8 y p. 15; V, p. 64; IX, p. 126), o sumergirse en un baño relajante (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VII, p. 106) algo más en la línea de los tópicos femeninos y su gusto por lo sensible y la belleza.

Lo femenino eleva su importancia más allá de la protagonista, y es el tema que ocupa el interés de su discurso pues, una vez se descartan la acción, el callejeo, lo científico, la deducción y hasta la observación, ¿de qué se encarga Petra? Toda la investigación se desarrolla de forma conveniente, con pistas que parecieran desvelarse en el momento justo, lo cual resta importancia al trabajo policíaco. Y ese hueco se complementa por medio de reflexiones varias, lo que sirve de nexo para los diferentes temas planteados en la novela. Obviamente, la importancia de la mujer ocupa el grueso de esta opinión, y de él derivan el resto de asuntos, lo que dota al tono de un carácter filosófico. Debido a la continua reflexión sobre el estado de la cuestión, Petra indaga en las problemáticas patentes en la sociedad y, más concretamente, en el papel de la mujer desde varias perspectivas: edades, trabajos, virtudes, defectos, y en definitiva, cualquier aspecto que sirviera para ahondar en el trato proferido hacia el colectivo femenino.

Aunque es importante comentar sobre los márgenes de su discurso, es decir, hasta qué límites ahonda en la tesis femenina. Para empezar, su comentario arranca desde su experiencia personal, ya que Petra es una mujer cercana a los cuarenta años, quien abandonó su carrera como abogada para entrar en la policía, y que atravesó hasta dos separaciones. Debido a su condición de mujer, así como al pensamiento impuesto por la sociedad, a veces piensa que todas sus decisiones fueron un error, y carga con las culpas tanto de sus fracasos como los de terceros, aludiendo a los problemas de sus ex-maridos. Su martirio se debe a la imposición del dogma conservador, una corriente de pensamiento donde la mujer es responsable del hogar, mientras el hombre atiende al trabajo, por lo que sus labores conectan, respectivamente, con la familia y la economía. Este pensamiento, asentado por el fascismo que atravesó Europa durante gran parte del siglo veinte, y mantenido en la postura ideológica conservadora, hace a las féminas responsables de mantener la institución del matrimonio y la familia, por lo que todo problema del esposo sin relación a su oficio era culpa de la mujer.

No se presenta este marco histórico-social, aunque sí las consecuencias de aquella ideología, manifiesta en la mayor parte de los personajes, a excepción de la protagonista quien, desde una postura similar a una foránea, impone un nuevo visionado de la cuestión femenina. A cada suceso de la novela acompaña su sincero juicio sobre lo presentado, un conflicto directo entre el pensamiento generalizado y la opinión de la protagonista. Podría parecer que esta decisión favorece el comentario social, y justificaría la piedad de Petra hacia las víctimas, pero esta formulación solo toma distancia respecto a esa consideración. Para tratar la cuestión social es necesaria una implicación, y el discurso de Petra solo se realiza desde una perspectiva

teórica, alejada de cualquier postura activa. Incluso como mujer policía, ya la hemos visto incapaz de aplicar los modos propios del género, relegados a personajes masculinos.

Desde su experiencia, cuestiona el dogma femenino mediante un juicio profundo, dirigido a la crítica de un pensamiento demasiado afianzado en la sociedad manifiesta, como lo es el trato hacia la mujer y su apreciación en su contexto. Pese al discurso progresista y transgresor de la protagonista, siquiera repercute en la opinión pública, menos aún en otras mujeres. Estas son mayormente las víctimas, y siguen un arquetipo de mujer muy concreto, descrito gracias a los pensamientos de Petra, la cual pareciera conocer a la perfección el estado por el que transitan, claro, solo desde un punto de vista teórico. Más allá de las primeras impresiones y un interrogatorio grupal, Petra no mantiene ningún trato con las afectadas, y tampoco atiende a su estado más allá de lo necesario respecto a la investigación. Cuando le recriminan su incompetencia no les falta razón, pues en ningún momento mantuvo alguna conversación sobre la traumática experiencia.

La novela limita su narrativa a las impresiones de la voz protagonista, de forma similar a lo que se verá en *La verdad sobre el caso N'Gustro* (1971) de Manchette (pues en ella se popularizó esta técnica), y la inspectora Delicado eclipsa los temas a tratar mediante sus propias experiencias y juicios. Para excusarse aquella falta de interacción con las afectadas, se alude al trabajo policíaco, pero ya hemos visto cómo toda la investigación se relega a un plano secundario, donde las pistas aparecen según la conveniencia. En su lugar, lo que se desarrolla es la historia personal de Petra, quien debe lidiar con su nuevo compañero, sus superiores, sus dos ex-maridos, así como tratar la experiencia que le está suponiendo su primer caso, y los problemas derivados de este, la opinión pública, la prensa, entre otros. Con todo esto, debería ser obvia la ausencia de trato para con las jóvenes, pero se ha defendido, y hasta ensalzado, el carácter humanista de esta inspectora, cuando en la práctica no mantiene implicación alguna respecto a las víctimas, pues su teorización del asunto no puede estimarse como prueba práctica de dicha virtud.

La inspectora constituye un testimonio muy personal de la sociedad que refleja, mas no dispone de los elementos acuciados por la opinión general. Esto se debe a los intereses muy concretos en los que se ha estructurado la novela, donde no se pretende realizar un cuadro psicológico sobre la vulnerabilidad de la mujer, ni tampoco retratar en profundidad a la sociedad española, y más obvio es su rechazo ante el modelo de novela negra previa. Transmuta la fórmula y los tópicos del género para componer una visión feminista de la cuestión, mediante una serie de ideas y planteamientos sobre el estado de la cuestión, en detrimento de otras temáticas. La investigación, en todas sus facetas, queda reducida a un mínimo, y se suple con la incorporación de una voz crítica. Por esto, el rechazo de las víctimas hacia la policía y, más concretamente, hacia la inspectora queda justificado, pues en ningún momento la perspectiva humanista adquirió un enfoque práctico, solo se teoriza sobre su dolor y trauma.

Y por todo esto, se desmerecen los méritos del personaje, pues la pretensión en la novela difiera con los logros atribuidos. No se proyecta como la firme defensora de la mujer, hecho patente en la relación mantenida con las aquejadas, y en su lugar profiere un discurso feminista, donde se comenta de la situación y estado, pero sin acciones que justifiquen su postura. Se trata de una mirada tan crítica como personal sobre las circunstancias del “sexo débil”, incapaz de cambiar las cosas debido al pensamiento arraigado y hasta defendido, incluso por otras mujeres. No obstante, su inacción provoca el rechazo de varios personajes, entre ellos las aquejadas por el crimen, las cuales responsabilizan a la inspectora de su situación. De hecho, y como se reflejará en las secciones posteriores, la inspectora Delicado y su ayudante, el subinspector Fermín Garzón, pueden ser enfocados más allá de su concepción policíaca, pues más allá de su caracterización de investigadores, también desempeñan los roles de víctima e, incluso, de culpables.

3.2.2. Flores y espinas

El motivo de la flor se repite en numerosos momentos de la novela, constituyendo una metáfora de los diferentes aspectos tratados en el argumento. Para empezar, el *modus operandi* del violador incluye marcar a la víctima, y para ese fin emplea un reloj adornado con varias púas las cuales, al presionar sobre la carne, deja la marca de una flor. La referida seña se ciñe a una serie de conceptos empleados para exponer una idea clara, la concepción de la mujer en la sociedad manifiesta, y aunque pudiera parecer una interpretación forzada, existen varias razones desde las que dirigir esta argumentación. En primer lugar, el nombre de la protagonista, Petra, rompe con la idea de fragilidad propia de las flores, pero su apellido, Delicado, recupera ese matiz, y esto servirá para defender su postura respecto al asunto, pues en toda la disertación ella mantendrá una postura de observadora, aportando un trasfondo teórico al desarrollo de los acontecimientos.

La vulnerabilidad femenina cobra importancia a través de a las marcadas, quienes cumplirán todas con el mismo arquetipo de mujer: apariencia débil, físico enjuto, carácter endeble, y edades al final de su adolescencia. Estas sílfides indefensas son reunidas al mismo tiempo, lo que revela la semejanza (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, V, p. 60) y sustenta la primera sospecha hacia el criminal. Todas son mujeres asaltadas en barrios marginales, donde son conducidas hacia algún callejón, donde son violadas y, posteriormente, se les deja la marca en el brazo. El acto se caracteriza por la ausencia de semen (lo que inhabilita el análisis de ADN) y tocamientos superiores, los cuales son referidos cómicamente por Fermín, cuyo pudor incapacita una descripción más gráfica, como se muestra en las “succiones mamarias” (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, III, p. 29), expresión que despierta la risa de su compañera. Y no es lo único que distingue a esta serie de violaciones.

Tras el somero análisis de las primeras tres víctimas, componen su primera hipótesis sobre la mente criminal: un señorito de alta cuna quien, aburrido de la vida, decidiera abusar de su posición al imponerse

sobre mujeres jóvenes de clases más humildes (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, IV, p. 46), pero, y como veremos en el resto de hipótesis, quedarán desmentidas. En esta primera ocasión, por la cuarta víctima, Cristina, quien a diferencia del resto proviene de una familia rica, y por ello su caso es tratado de forma especial. Su padre restringe cualquier interacción con la policía o la prensa, mientras que las otras familias carecen de los recursos e influencias para salvaguardar a sus hijas del escándalo. Acuden obligadas al interrogatorio, donde la inspectora pretende obtener alguna respuesta (sin éxito), experiencia que solo despertará cierto rencor por parte de las víctimas hacia la policía.

Petra lidiará con las aquejadas y sus familias, más concretamente con sus madres, quienes reivindicarán el abuso dirigido hacia sus hijas, una herida más profunda de lo que muestra la novela. Según el contexto socio-político, la Transición despertaba nuevas esperanzas en cuanto a la situación de las familias, pues las clases más humildes esperaban poder medrar, ofreciendo a sus hijos las oportunidades que ellos no tuvieron. Por ello, los asaltos ponen en jaque ese sueño, y más cuando han quedado marcadas, un símbolo del maltrato, de su debilidad, de lo frágil en su situación. Una flor de pequeños alfileres, indicativo de que la mujer y el símbolo comparten ese mismo carácter: la vulnerabilidad. Pese a la intención por medrar, se concibe a la mujer de la misma manera que señala el asesino, débiles como flores, y ese pensamiento es mantenido por la mayoría de personajes, incluso el propio Garzón (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, III, p. 40; GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VIII, p. 117; GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, XI, p. 164) refiere a ese carácter impoluto y prístino, como impone la naturaleza.

Incluso la propia inspectora sufre de esta predisposición, mediante la figura de sus dos ex-maridos quienes, ya sea de forma intencionada o indirecta, recuerdan lo que se espera de ella dada su condición femenina. Mientras Hugo dispone de un par de escenas, el papel del segundo ex-marido, Pepe, será una constante, obligado por su función respecto a la obra. La interacción con el primero se caracteriza por la hostilidad, pues desde el primer diálogo se aprecia el rencor que Hugo profesa a Petra, a quien culpa de su úlcera (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, II, p. 17) y de su imposibilidad para tomar café, por lo que cuando se reúnen pide dos té, aunque en ningún momento le preguntó a Petra qué pensaba tomar. La historia detrás de su hostilidad proviene de cuando Petra y él acabaron la carrera, y montaron un bufete de abogados junto a dos amistades, y pese a ser brillante en su oficio, quedaba desplazada por Hugo, quien ostentaba el cargo de jefe exclusivamente por ser su marido (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VII, p. 96), negándole cualquier protagonismo o, dicho de forma más exacta, cualquier posibilidad de sentirse realizada más allá de su rol como esposa.

El divorcio fue una humillación, para Hugo, un ataque a su persona manifiesto en esa herida interna, la úlcera, y por ello no duda en culpar a su ex-mujer de aquella traumática experiencia. La venta de una propiedad en común fuerza el contacto entre ambos, y no duda en aprovechar la ocasión para vengarse, forzando reuniones pese a la petición de la inspectora para cumplimentar los documentos vía telemática.

Más adelante irá a una comida (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, IX, pp. 128-130), por petición de este, para ultimar la firma, si bien solo es una excusa para presentarle a su nueva esposa y, por supuesto, devolverle la humillación pasada. A dicho evento llevará a Fermín como apoyo, y este deberá lidiar con el ex-marido, quien desde una postura pasivo-agresiva, fingirá una charla casual únicamente para atacarla. Empieza con las virtudes de un segundo matrimonio, no de su nueva esposa, sino el hecho de poder superar los errores y fallas del pasado. Luego, recuerda cómo era Petra en el pasado, una mujer sofisticada, y entre las cualidades a ensalzar destacan: su gusto por la moda e ir de tiendas, la práctica la danza, escuchar música clásica, no relacionarse con personas vulgares, y forzar la voz para hablar desde un tono más bajo que el acostumbrado. En resumen, verse atractiva, atender a *hobbies* exclusivamente femeninos, y no alzar la voz, en definitiva, una mujer florero.

Todas esas virtudes se presuponen en la segunda esposa de Hugo, Elvira, quien permanece callada durante la escena, perfectamente maquillada y sin avergonzarse a su marido, como este espera en una mujer. El abogado habla sobre la dignidad de la mujer, una postura donde estas deben evitar el bochorno y el escándalo, para salvaguardar la honra de sus familias, aunque sea a costa de sacrificar cualquier realización, pues se les priva del derecho a elegir sobre cualquier aspecto de su vida, ya fuera comportamiento, ideología, profesión, entre otras decisiones. Al momento en que Fermín le describe como Petra opera de inspectora, y más concretamente, cuando hizo desnudarse a un sospechoso, Hugo solo reacciona incrédulo, con evidente cara de asco, no solo por lo soez de aquella imagen, sino también por el hecho de que sea una mujer quien motivara esa anécdota.

Por el contrario, Pepe se muestra más abierto, con una postura más alejada del conservadurismo manifiesto en el abogado. Este segundo matrimonio fue más espontáneo, nacido de la pasión en lugar de la lógica, si bien esta debe entenderse dentro del pensamiento machista imperante en su tiempo. Se conocieron en un bar, donde trabajaba de camarero, y más tarde pasaría a ser copropietario del Efemérides (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, III, pp. 38-39), un bar en asociación con su amigo Hamed, dirigido a la gente joven, de pensamiento ecológico y naturalista, antimilitaristas y reaccionarios a la política y la sociedad moderna, prácticamente anarquistas quienes promueven una vida más alternativa. Pese a disponer de una carrera en Sociología, rompe con lo que se espera de un hombre, y en lugar de ocupar un oficio seguro para garantizar la economía del hogar, se arriesga en un negocio cuyos parroquianos dependen del clima político.

Su oposición a Hugo no se encuentra solo en los motivos del matrimonio, también en la caracterización, como denota la propia Petra: mientras el abogado escuchaba música clásica, como Beethoven o Chopin, el dueño del Efemérides se decanta por el *heavy metal* y la música étnica africana (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, I, p. 6). Comparada con la figura autoritaria de Hugo, quien pretendía instituirse como un ídolo al que adorar, pareciera que Pepe respetaría más a su esposa, una verdad sesgada. No imponía su postura ideológica a su mujer, aunque sí la presiona en busca de atenciones, como demuestra a lo largo de la

novela. Se trata de una constante en la vida de Petra, quien debe lidiar con los intentos de Pepe por volver, y por ello su continua predisposición para ayudarla en la mudanza, si bien cuando se revela su local, también participa en escenas donde cumple su rol de mesero, y hasta opina sobre las noticias que la inspectora y Fermín comentan.

Estas incluyen el programa *La vida complicada*, de Ana Lozano, con quien finalmente Pepe iniciará una relación, pues al parecer surge algo durante las continuas visitas de la periodista para sonsacar información al ex-marido. Hasta esa revelación las apariciones de Pepe oscilan entre su negocio y los intentos por recuperar a Petra, cuyo tono se aclara desde el inicio de la novela. Para no enumerar todas sus apariciones y enturbiar el mensaje, destacamos la ocasión donde Petra, al regresar a su nuevo hogar, encuentra una caja donde Pepe le ha dejado fotografías de su gata, junto a la noticia de que la mascota ha fallecido (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, II, p. 25), un apunte donde pretende despertar la simpatía de la inspectora por medio de la pena. Además de la obvia dependencia emocional hacia su ex-mujer, otro motivo de la ruptura fue la opinión de Pepe sobre el trabajo policial.

Ambos ex-maridos guardaban cierta reticencia hacia el trabajo policíaco de Petra, si bien por motivos diferentes: Hugo consideraba el ambiente demasiado marginal, una profesión de la que no podría presumir ante sus amistades; Pepe lo veía demasiado peligroso, teniendo que lidiar con asesinatos crípticos y delitos propios del melodrama novelesco (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, II, pp. 26-27), sendas opiniones nacidas de una opinión estereotípica, propia del visionado de series policíacas donde su labor se supedita a los intereses de la audiencia, es decir lo sórdido en la lucha contra el crimen. Independientemente de su postura respecto al oficio de Petra, la relevancia de Pepe en la novela trasciende el matrimonio, pues como propietario del Efemérides, es partícipe en las reuniones extra-laborales entre Petra y Fermín, y es el lugar donde comentan sobre el papel de la mujer en la sociedad, mediante aquella metáfora de la mujer como una flor.

“Brindemos por las flores —propuse—. Aunque tengan espinas —añadí” (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, XIV, p. 219) es la frase con la que se cierra el caso, imagen evocada por varios personajes, como el propio violador y su marca ritual, o los comentarios de Fermín, e incluso la propia inspectora, mediante un sueño (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VIII, p. 112). Si la flor constituye la idea de vulnerabilidad, las espinas serían los medios con los que defenderse, en un ejercicio de interpretación donde su rol de policía serviría de ejemplo, así como la labor periodística de Ana Lozano, ambas desempeñando trabajos donde pueden ejercer una posición de poder, al cobrar papeles activos en la dinámica social presentada. Delicado por medio de la lucha contra el crimen, hecho patente en sus interacciones con Jorge Valls y Tomás, a quienes ultraja en su investigación, y Lozano escudándose tras el salmo “Para un periodista todo es legal” (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VII, p. 106), medio que justifica todas sus intromisiones y acoso hacia la inspectora.

De hecho, es gracias a su programa *La vida complicada* que las víctimas encuentran un medio para vengar su honor. Gracias a la televisión difunden su vivencia, airean los sentimientos despertados tras la violación y el trato de la policía, con una dura crítica hacia la institución que, en teoría, debería haberlas socorrido, y más concretamente, respecto al trabajo realizado por la inspectora Delicado. Por supuesto, ella reacciona negativamente hacia la situación, pues se critica su trabajo desde una perspectiva, a su juicio, incorrecta. Delicado se escuda en las limitaciones de la policía, así como en la escasa cooperación por parte de las aquejadas, en parte por la negativa de sus familias. A esto debe incorporarse una apreciación sobre el comportamiento de la inspectora respecto al caso, pues si bien es cierta la reticencia por contribuir a la investigación, tampoco la actitud de Petra ayuda en el trato con las aquejadas. Las mismas preguntas sobre el asalto, un recuerdo constante a la violación, y sin ninguna estimación hacia su malestar e impotencia.

Sobre la relación con las violentadas, las interacciones son tajantes y secas, indagando exclusivamente en el crimen, sin preocuparse por la víctima. Ciertamente, hay un momento donde se reivindica la sensibilidad de la inspectora hacia el caso, más allá de la investigación técnica. En ese momento (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, V, pp. 60-64), la asistente social conversa desde una postura muy marcada, una muestra de la opinión imperante en la sociedad. De las tres primeras víctimas declara su condición como “chicas lumpen”, jóvenes de los barrios bajos sin dinero ni educación, quienes trabajan para seguir malviviendo, hasta someterse a sus limitaciones o darse a la delincuencia (ya sea este el robo, el tráfico de droga o incluso la prostitución). Afirma que ya “saben bastante de la vida”, que la violación no dejará trauma alguno, pues solo ha sido “un golpe más de la vida”, reafirmando el pensamiento clasista imperante. La inspectora declara, entonces, si da igual que las hayan violado, para escándalo de su interlocutora, pese a que literalmente apoyaba ese mismo pensamiento.

Aunque Petra Delicado sea la única que proteste frente a esta marginación, la reflexión llega tras el testimonio de las víctimas, y en su conversación con estas no manifestó interés alguno sobre sus circunstancias, ni empatía hacia lo que ha supuesto la violación. Si bien conocemos su opinión sobre el asunto, en ningún momento exterioriza sus opiniones hacia las ultrajadas, no ahonda en los sentimientos de estas, por lo que es normal su colaboración en *La vida complicada*, un medio donde su opinión cobra relevancia. En él pueden transmitir qué ha supuesto la violación, y aunque Petra sospeche sobre la instigación hacia las chicas para su crítica, fue ella quien ignoró cualquier componente emocional en su pesquisa, y por ello se contradice su juicio personal con la metodología empleada.

La caracterización de las muchachas atiende a un fin muy concreto, pues su físico es lo que justifica la metáfora de la flor. Todas ostentan una apariencia igualmente frágil, cuya vulnerabilidad motivó el asalto, pero existe una diferencia crucial entre las tres primeras asaltadas, esas “chicas lumpen”, y la cuarta víctima, lo cual desmorona la teoría de un sujeto acomodado en busca de imponerse sobre las clases marginales. Patricia, con quien nunca se llegará a interactuar, fue atacada a la salida de su clase de tenis en la zona

rica de la ciudad. El valor de los barrios en la obra de Giménez Bartlett ha sido estudiada por Jiménez-Landi Crick en *La metrópolis en la novela negra española actual: caras y voces de Madrid a Barcelona* (2015), donde se enumeran a las víctimas de *Ritos de muerte* y su disposición en la geografía urbana barcelonesa.

Gracias a la escena referida donde se reunía a las tres primeras violentadas (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, V, p. 60) y al estudio en profundidad de su novela (JIMÉNEZ-LANDI CRICK: 2015, pp. 228-229), se pueden listar los nombres, oficios y procedencia de cada una de ellas: Salomé, la más joven, es quien padece el mayor trauma, pues el asalto le robó su virginidad, y este se produjo cuando esperaba a su madre, de profesión cocinera, a la salida de su trabajo, en el barrio de la Trinitat; Patricia, la peluquera, proviene del barrio de la Verneda (un barrio originalmente destinado a la población inmigrante), y es quien más reivindica la necesidad de encontrar y castigar al culpable, incluso manifestando su deseo de matarlo ella misma; Sonia, la estudiante de confección y diseño, procede del barrio de Gracia, y le atemoriza la reacción de su novio, quien trabaja en un lavacoche, al ver que ha sido marcada; y Cristina, de familia acomodada, siendo su padre es quien limita su trato con los medios, e incluso cuando testifica, prácticamente drogada, es él quien responde. Mientras que el papel de Patricia y Sonia es tremendamente similar, pues comparten su obvia impotencia y frustración ante el caso, el caso de las restantes es muy dispar.

Ambas se comportan desprovistas de emoción alguna, prácticamente convirtiéndose en peleles para uso de sus padres. En el caso de Salomé, su madre reivindica el ultraje cometido, y acude al programa exclusivamente para recibir un pago, así como manifestar su rechazo hacia la policía y su nefasta labor. Cristina, por el contrario, obedece a su padre, y para evitar la deshonra la envían a un curso intensivo de inglés en Nueva York, una excusa con la que sacarla de la ciudad y evitar la humillación pública. Por tanto, se aprecia la diferente postura frente al mismo dilema de dos familias cuya mayor diferencia es el grado de riqueza. Salomé debe acudir a un programa para airear sus miserias, para garantizar así la estabilidad económica de su madre, y Cristina se ve forzada a emigrar para salvaguardar el honor familiar. Aquella idea inicial sobre la relación de la mujer y la estabilidad del hogar se justifica en estos episodios, pues ambas son forzadas por sus propios padres a una solución que, si bien no las satisface, permite salvaguardar la posición de los suyos, una en cuanto a lo económico, y la otra respecto al honor.

Destaca la vaga caracterización de Barcelona, pues no se aclara la disposición de los diferentes locales presentados en la investigación, ni tampoco importan los rasgos de los barrios donde ocurrieran los asaltos, al punto de que para el de Cristina solo se dice que ocurrió en “la parte alta” de la ciudad, en un barrio elegante. Incluso las víctimas repiten motivos para resaltar la indefensión de la mujer en la sociedad, pese al enfoque inicial donde se reivindicaba la situación marginal de algunos barrios de la ciudad. Por ello, la diferencia de clases no constituye el eje central de la novela, y el dibujo de Barcelona apenas importa, pues en lugar de tratar las características de las diferentes barriadas, compone un discurso basado en las limitaciones del mal considerado sexo débil. Petra Delicado y las cuatro víctimas son ejemplos vivos sobre el

papel femenino y su voz respecto a la cuestión social, y la novela desarrolla el trato recibido por diferentes colectivos y opiniones.

3.2.3. Retrato delicado

Ciertamente, el peso de la novela recae sobre la cuestión femenina, y por ello se deconstruyen los elementos principales para atender al nuevo discurso crítico. En las víctimas no fue necesario un crimen de sangre para reivindicar su vulnerabilidad, y hasta se les concedió voz mediante la cual pudieron exponer su percepción sobre el caso. Con el criminal ocurre algo similar, y debe aclararse una distinción, pues durante gran parte de la novela se perseguirá al violador, pero una vez parezca solucionarse el conflicto, y prácticamente al final, se suceden dos asesinatos, los cuales motivan una nueva investigación que, al tener ya dispuestas todas las piezas para su resolución, no supone reto alguno para el lector. La obra no pretende constituir un relato detectivesco tradicional, pues la identidad del asesino no puede deducirse con las pistas y personajes introducidos, por lo que no respeta la noción de juego limpio, mientras que el estilo se asemeja más a un relato de persecución.

Dicha búsqueda acaba cuando descubren al chico del diente ennegrecido y propietario del artilugio para marcar a las chicas, un reloj con púas insertadas, cuyo nombre es Juan Jardiel, un camarero en el Café el Picador, y quien presenta una serie de circunstancias que motivan su enfermiza conducta, así como un retrato más profundo sobre la familia y el pensamiento tradicional en la sociedad reflejada. Un apunte necesario, es la existencia de un par de arenques rojos, a donde se dirigen las sospechas tras defenderse la inocencia de Jardiel, pese a que todos los indicios lo apuntan. Sendos conectan con el Diamond pub (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, XI, p. 167), un local donde un joven se dedica a vender pornografía, quien resultará ser el medio hermano de Juan, Emilio (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, XII, p. 183), y cuya novia señalará como sospechoso al padre de ambos, Ricardo Jardiel, el cual abandonó a la madre del primero, mientras que la del segundo falleció. La importancia de los locales en su relación al caso será un tema a tratar después de analizar a Juan Jardiel, pues su importancia y función en la obra es digno de comentario.

Hasta su captura, poco se sabe de él más allá de su físico y la parca descripción dada por las cuatro asaltadas, y tanto Petra como Fermín solo pueden conjeturar sobre el agresor, sus pulsiones sexuales, y las circunstancias en torno su situación familiar. La raíz del problema aparece en el capítulo noveno, cuyo inicio describe la vivienda de los Jardiel: una vivienda de muebles dispuestos meticulosamente, con pequeños cuadros de paisajes y flores decorando las paredes, casi como si fuera un decorado. Allí vive la madre de Juan y Luisa, cuya relación con los Jardiel supone una historia interesante: sobrina de la señora Jardiel, sus padres fallecieron en un accidente de tráfico, tras el cual se responsabilizó de la muchacha.

Pese a su condición de hija, se instigó un romance entre Juan y Luisa, cuya boda se planea celebrar en unos meses, y aunque todo esto pareciera pretender una imagen idílica de familia unida, al final del capítulo Luisa expondrá la verdad. Durante la primera conversación, la madre respondía por ella, ejerciendo una clara posición de poder, y una vez elude la supervisión materna, explica sus verdaderos orígenes: sus padres no murieron, pero sí es cierto que nació de la hermana, la cual mantuvo un romance con el padre de Juan, llegando a fugarse. Por tanto, son hermanastros, pero se oculta el secreto para salvaguardar la honra familiar, y evitar así el escándalo, situación parecida al caso de Cristina y su exilio a Nueva York.

El físico de ambas mujeres es similar, una constitución fornida y robusta en clara oposición a las víctimas, motivo importante para entender la naturaleza del crimen. A Juan se le impuso un modelo de vida, casándose con su prima y hermanastra para respetar la voluntad de su madre, una mujer fuerte a la que no deseaba contrariar. Esta, ante el abandono del marido, impuso un férreo control sobre sus hijos, mediante un control absoluto en cada aspecto de sus vidas. Juan, frente a una vida destinada a la servidumbre femenina, veía en su prometida un reflejo de , y como protesta se armó con el reloj personalizado, asaltó a varias mujeres, y las violó. Buscaba chicas jóvenes e indefensas sobre las que imponerse, mediante una superioridad física incapaz de salvarle de las mujeres de su hogar, pero suficiente para estas delicadas flores. Y para manifestar la deshonra, esa preocupación de su por salvaguardar las apariencias, las marcaba con esas espinas de las que carecían, en un ejercicio metafórico donde las púas aluden a la flor y a los atributos femeninos.

Con tan solo cinco episodios restantes, la novela acelera en el desarrollo de su trama, y es que en estos últimos capítulos, el tercio final de la obra, las mujeres Jardiel mantienen la inocencia de Juan, apoyadas por los medios y desprestigiando el trabajo policial. Cuando el presunto violador aparece muerto, se intensifican las acusaciones, y la señora Jardiel culpabiliza directamente a la inspectora. Salomé es encarcelada, pues su cuadro psicológico apunta a una posible venganza como móvil, y su fianza se impone en medio millón de pesetas, cantidad imposible de reunir para una familia de su condición. Petra acaba pagándola, y lo que pareciera un ejercicio de empatía o sensibilización, acaba en tragedia, pues la joven constituye el segundo crimen de sangre en la novela, una muerte caracterizada por incluir un abuso sexual antes de la ejecución fatal.

Finalmente, y aunque se presentan varios sospechosos (los hombres Jardiel, el padre de Cristina), el caso se cierra al verificarse el empleo de un objeto para simular la última violación, probablemente una botella, y la investigación conduce hasta Luisa, quien reconoce la autoría de sendos asesinatos, cuya justificación proviene del mismo contexto que motivó a Juan: su familia. Para salvaguardar su honor, era necesario acabar con ese hombre infiel, y para desviar las sospechas de este, se imitó un último asalto, para que la policía siguiera persiguiendo al violador de la flor. Así, nadie atribuiría los delitos a Juan, y su familia quedaría como una víctima de la mala praxis de la policía, a quienes culparían de estas últimas muertes. Del

mismo modo que la madre protegía el honor familiar, ocultando las miserias del pasado, ella pretendía esconder los pecados de Juan. Al final, una vez encarcelada, la madre se negará a verla, pues niega tener hija alguna (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, XIII, p. 221), de nuevo, una estrategia para proteger su imagen pública, si bien accede a visitarla una última vez, pos mediación de la inspectora.

La importancia del “qué dirán” es otra de las constantes preocupaciones, pues hasta cierto punto, todos los personajes ocultan sus miserias para evitar el rechazo social. Hasta el propio Fermín Garzón manifiesta una historia similar, pues las primeras revelaciones sobre su vida difieren de las confesiones finales. Ya vimos su defensa de la mujer, a quien estima como una delicada flor a proteger, y habla de su mujer, quien tristemente falleció. En un principio, el subinspector se escuda en su dogma “órdenes son órdenes”, reservándose su opinión (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, II, p. 24; IV, p. 46; V, p. 69), pero a medida que aumenta la confianza con Petra, revela los aspectos más oscuros de su historia. Curiosamente, el vínculo se va afianzando a medida que visitan diferentes locales, pues la relación es fría en La jarra de oro, el local cercano a la comisaría donde toman alguna cerveza, y se va acrecentando a medida que visitan una tasca gallega, El Egipto (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VII, p. 96) y, finalmente, el Efémires.

Por medio de estas breves conversaciones, se construye otro retrato familiar, pues en él se reflejan los dramas de los Garzón, los problemas que tuvieron que afrontar y sus secuelas en el Fermín actual. Habla de una feliz vida con su esposa, una dama ejemplar, y de su hijo, un médico quien logró un importante puesto en el extranjero, trabajando en el departamento de oncología en un hospital de Nueva York (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VII, p. 99). Lo que se va revelando a medida que aumenta el vínculo hacia Petra, son las mentiras tras esa fachada, y que aquel viaje para visitar a su hijo, descrito tan afablemente, no ocurrió tal como dijo en aquella primera ocasión. Su hijo lo trataba con falsa cordialidad, pues mientras permaneciera con él no podía seguir con su vida, a sabiendas de que su padre no encajaría en los selectos círculos donde se movía, y con su esposa ocurría algo similar, pues se casó con ella exclusivamente por la presión. Se le inculcó cierto modelo de mujer virtuosa, como su madre, y por ello su esposa le evocaba esos aspectos, los cuales en la práctica fueron nefastos. Una excesiva beatería, característica de aquella época, se convirtió en un tormento para Fermín, quien siendo un hombre joven, y tras una intervención que dejó a su mujer estéril, esta le negó cualquier encuentro sexual, pues el acto carecía ya del propósito de procrear.

Todas estas revelaciones se dan en el mismo capítulo, el noveno (y más concretamente, en las páginas 140-141), y rompe con aquella primera imagen idealizada, de una forma similar a las apariencias guardadas por la familia Jardiel. La novela confronta el problema de las apariencias, esa necesidad de escudarse tras una honra que, a efectos prácticos, supone una excusa para justificar secretos vergonzosos, y promocionarse como personajes intachables y hasta ejemplares, independientemente de su condición o estamento. Dicha pretensión se ha expuesto con todos los implicados en el caso, desde la protagonista hasta las víctimas, quienes rompen ese idealismo al exponer una opinión verdadera respecto al asunto. Garzón evoluciona

desde una postura neutra hasta apoyar a su compañera, trascendiendo esa idea preconcebida sobre la mujer como mero objeto de adoración, y mantiene un juicio crítico hacia esta, cuando admite las fallas de su matrimonio y comparte las ideas de la inspectora.

Podría parecer que la gastronomía contribuye en este vínculo, mediante un afianzamiento en el trato entre Petra y Fermín, el cual pasó desde una posición gélida a genuina confianza, pero supone una verdad sesgada. La presencia de los locales, cuya vaga caracterización se localiza en la ausencia de rasgos definitorios, lo parco en su exposición y la inexistencia de otros parroquianos se debe a la pretensión de la novela, la cual no pretende tratar un cuadro costumbrista de la sociedad, si no exponer un retrato de la familia tradicional y, más concretamente, del papel de la mujer en esa unidad. La presencia de diferentes platos solo atiende a cumplir esta meta, gracias a las interacciones entre Delicado y Garzón, quienes aprovechan estas escenas para compartir ideas, pensamientos y reflexiones sobre el caso, pero también respecto a sus vidas personales. Es por ello que el uso de comida o bebidas alcohólicas, pese a su innegable participación, adquieren un papel efímero, prácticamente sin peso alguno en el desarrollo de los personajes o la situación.

Durante la escena en El Egipto, Petra mantiene un monólogo interno sobre el papel de los diferentes componentes del caso (culpable, policía sociedad, víctimas) y las hostilidades redirigidas desde el criminal hacia los agentes de la ley, mientras que Fermín solo la interrumpe al disfrutar de sus lentejas (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VII, p. 96). Aparece mencionado ese manjar, pero no aporta nada en la reflexión de la inspectora. Y del mismo modo, en el Efémerides el subinspector degustará el cuscús (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VI, p. 75) y, más tarde, las habas con yogur en compañía de Petra (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VI, p. 83). Pese a las intenciones de Petra por abandonar la comida rápida e iniciar una dieta más casera, propósito manifiesto al inicio de la novela, esta mantiene el consumo de platos congelados al no tener tiempo para cocinar, como muestra el uso de guisantes congelados o, y estas protagonizan un momento relevante, las *pizzas* precocinadas.

Junto a Garzón, se reúnen en su piso y discuten sobre el caso, incluso anotando en un pizarrín las pruebas de la investigación y sus hipótesis. A la base suman ingredientes sin control alguno, dando lugar a curiosas recetas, que consumen y ya. En dicha escena (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, X, 150) la cocina tampoco importa, pues la atención recae sobre sus meditaciones en torno al crimen, y prueba de esto es la carencia de un interés cultural en la receta, más allá de ser un ejemplo de la llamada comida rápida. Pareciera más una crítica hacia los investigadores del mediterráneo y el empleo de la gastronomía como elemento para la catarsis, donde se aprovechan esas escenas para tratar características propias de la sociedad retratada.

Aquí eso no importa, pues una pizza congelada puede obtenerse en cualquier mercado, por lo que no ahonda en la dieta del lugar, ni tampoco en la mentalidad patente. Las referencias a la gastronomía árabe

introducidas por Hamed en el Efemérides añaden cierto exotismo, pero no tienen peso en el desarrollo de la novela. De la misma manera, se localizan otras referencias culturales en la vivienda de la inspectora, las cuales tampoco son relevantes al asunto tratado. Se mencionan litografías de Chagall, pinturas flamencas, discos de Beethoven, de Chopin y de jazz, así como algunos libros sin título sobre ciencia, leyes y novelas (GIMÉNEZ BARTLETT, IX, p. 126), las cuales aparecen para defender el carácter culto de la inspectora Delicado, aunque ese rasgo no importe en el desarrollo del caso.

Del mismo modo tenemos una subtrama con Garzón y la ópera, que finaliza cuando la inspectora le invita a ver *Aida* (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, IX, pp. 137-139), sin que este hecho aporte algo a la trama, pues después del diálogo a la salida del espectáculo, no vuelven a mencionar este suceso, el cual tampoco contribuye a la investigación ni al desarrollo de los personajes, y solo queda como una muestra más de la amistad establecida entre ambos, pese a unos comienzos gélidos, y momentos después, Fermín relatará la verdad sobre su vida familiar, prueba de esta mayor confianza.

En ningún momento se tratan más allá del listado, no disponen de ningún uso en particular y, por supuesto, no aportan nada al caso o a la investigación. Prueba de ello es la ausencia de referencias en la misma línea pero sobre los gustos de otros personajes, dado que la novela no avanza en esa dirección. El trato hacia el culpable expone un retrato sobre la conducta imperante, y el rol de la mujer, por lo que la cultura o la gastronomía no añaden matiz alguno, pese a sus menciones. Se tratan de muestras marginales y prescindibles, pinceladas para un cuadro más amplio, y si bien ayudan en la exposición de Petra y Fermín, no definen su carácter, y de suprimirse las líneas donde aparecen, no variaría el asunto de la novela.

3.2.4. Conclusiones

Una vez analizados los elementos clave en *Ritos de muerte*, las declaraciones emitidas sobre la inspectora Petra Delicado entran a discusión, pues la propuesta en esta primera novela es clara y firme. Aquel jurado del Pepe Carvalho de 2015 aludían a unos rasgos “en la misma línea que Vázquez Montalbán” (ABC: 6/10/2014; EL PAÍS: 6/10/2014), cuando las pretensiones apuntan a otros intereses. La presencia del personaje de Hamed, copropietario del Efemérides, añade cierto exotismo, pero las referencias a la gastronomía o cultura árabe no encarrilan la trama de la novela. Comenta sobre el trato de la mujer en su educación, una flor a la que no se debe maltratar (GIMÉNEZ BARTLETT: 1996, VIII, p. 117), pero como se ha visto, no importa la perspectiva de este personaje o su credo, y constituye solo un testimonio para defender la idea propuesta por Fermín.

Del mismo modo, cuando se defendió a la inspectora como un “personaje genuinamente barcelonés y genuinamente negro” (POLO BETTONICA: 27/1/2015, *El País*), pareciera que la caracterización de Barcelona sería más compleja, cuando ni las barriadas ni los restaurantes se describen para transmitir cierta atmósfera

al lector, quien no puede inmiscuirse en el marco barcelonés. La situación de las víctimas se posicionan en extremos, sin que sus barrios de origen aporten alguna significación en especial, y más allá de la oposición “pobre-rico” no importa su rol en la obra. Y sobre su pertenencia a la tradición *noir*, es importante entender que se trata de una deconstrucción de la fórmula tradicional, por lo que el empleo del término “genuino” podría ser también objeto de discusión. Los dos primeros tercios de la novela exponen un crimen inusual en el negro, una serie de violaciones, en lugar de tratar un asesinato o un robo, y esto se debe a la intención de la novela, distanciada respecto a las pretensiones de una obra negro-criminal tradicional.

Para empezar, la investigación adquiere una relevancia prácticamente nula, y su desarrollo es completamente lineal, pues la ausencia de unos indicios sólidos para la pesquisa impide el ejercicio deductivo para el lector. Además, la propia Petra resume el proceso a una escena de interrogatorio central (si bien le preceden algunas preguntas marginales), y descarta tanto el callejeo como la inmersión en las circunstancias sociales de las víctimas alegando cierta repulsión a las tareas repetitivas. Estas limitaciones rompen lo esperado en una novela negra al uso, y en su lugar apunta hacia otras metas. Prueba de este cambio de intereses se localiza en el personaje de Fermín, a quien se delega la investigación por las calles y el trato con los informantes, e incluso temas ya vistos en otros autores mediterráneos, como sería el gusto por la gastronomía o la relevancia de sus circunstancias personales, en este caso, la familia.

Aunque en un primer momento pudiera parecer que el subinspector imitaría el papel del típico ayudante, como se pudo ver en el inspector Adrien Danglard del comisario Adamsberg (VARGAS: 1996) o el sargento Raffaele Maione del comisario Ricciardi (DE GIOVANNI: 2007), en quienes recaían aspectos secundarios de la investigación para, mediante un paréntesis, presentar al lector sus descubrimientos. Fermín mantiene esta técnica, aunque cobre un rol más activo en la novela, al servir de interlocutor para Petra. Gracias a la interacción entre ambos, se profundiza en la situación de la mujer, ya sean las víctimas o la propia inspectora, y ese es el interés de la novela, un tema ya presentado en el género, pero desde otro enfoque. Desde siempre, el rol de la mujer como víctima ha sido una constante, y aquí se aprovecha ese tópico para ahondar en la opinión y perspectiva social de su trato.

La mujer se concibe desde su vulnerabilidad, pero desde un enfoque teórico, en la práctica nadie busca su defensa, y por ello la metáfora de la flor y sus espinas, la disposición de la fuerza necesaria para reivindicar su rol en la sociedad, siempre desde el respeto que se merece, tanto hacia su honra como a su integridad física. El grueso de la novela desarrolla la propia interpretación de la protagonista sobre estas cuestiones, que se extienden hacia al papel de la mujer en múltiples esferas, como la profesional, la familiar, e incluso la social, gracias a la presencia de los medios en la novela. Y la cuestión femenina se proyecta hacia la repercusión masculina, ejemplos patentes en las historias de Fermín Garzón y Juan Jardiel, sobre cómo fueron reprimidos por las mujeres de sus familias, y el modo en que exteriorizaron esas inhibiciones: el

subinspector desarrollando una postura pasiva y siguiendo órdenes sin cuestionarse, y Jardiel abusando a las jóvenes cuya fisonomía era contraria a las de su madre y prometida/hermanastra.

Se ha descrito a Petra Delicado como la encarnación perfecta de la mujer contemporánea española (EL MUNDO: 9/10/2015), cuando en esta novela se resalta lo contrario. El trato recibido en su entorno laboral denota el machismo imperante en la época, junto a las primeras acusaciones de Fermín sobre su modo de actuar, “impropio de una mujer”. De hecho, en varias ocasiones se plantea si de veras debería mantener su conducta, o forzarse para encajar en la sociedad. Ese retrato perfecto de la mujer se vería en las víctimas y sus familias, así como en el debate generado sobre el rol de estas en la dinámica de la urbe. La autora acusó a Vázquez Montalbán de hacer una literatura producto del franquismo (MEDINA: 14/7/2010, *El Mundo*), cuando ella expone aquí a la mujer de la Transición, quien tuvo que luchar para superar la concepción femenina del franquismo, es decir, el mismo marco empleado por el escritor. En sí, la novela trabaja el estado de la mujer en los límites del pensamiento fascista, propio de aquellas sociedades quienes padecieron un régimen autoritario y militar tras la Segunda Guerra Mundial, y por ello no es una situación exclusiva de España.

Todo esto se refleja en la narración efectuada por la propia Petra, ya sea en sus diálogos o monólogos internos, pues no deja de vivir las consecuencias de aquella ideología, donde la mujer únicamente se concebía como el pilar de la familia, y su única responsabilidad era la crianza de los hijos y la economía del hogar. La vulnerabilidad femenina quedaba demostrada en la metáfora de la flor, y la necesidad de un cambio en el paradigma eran las espinas. El violador las marcaba, precisamente, por la carencia de poder, mientras que Petra tuvo que ganarse sus propias espinas, a pesar de las críticas que recibe en su proceder. Existe un tono crítico y reivindicativo, donde se justifican las decisiones de la inspectora pese al detrimento de la trama criminal, pues el discurso filosófico opaca la investigación detectivesca.

La saga de la inspectora Petra Delicado ha reivindicado lo femenino por medio de la novela negra, pues aprovechan la fórmula del género para ahondar en el tema. Pero tratarla como tal, una obra de ficción negro-criminal, no sería del todo adecuado, y prueba de esta limitación se encuentra en las contradicciones patentes en los medios, quienes defienden unos rasgos inexistentes en la obra. Su propósito es claro, una exposición de la cuestión femenina en el marco de una sociedad conservadora, donde se han modificado aspectos clave de la novela negra con objeto de motivar el planteamiento filosófico del tema. Dicho enfoque teórico justifica la ausencia de acción por parte de la inspectora, quien apenas trata con las víctimas, por lo que es difícil tildarla de “novela negra social”. No se puede negar esta peculiaridad, pues la protagonista rehuye esta interacción por cuenta propia.

El componente policíaco es innegable, dado el oficio de la protagonista y su compañero, y ciertamente asistimos a un caso, con víctimas y culpables, pero aunque el planteamiento cumpla las condiciones, su

desarrollo se distancia de la tradición negro-criminal. Por las decisiones que toma respecto a la investigación del caso, así como una narrativa centrada en la introspección de la voz protagonista, se asemeja a la situación presente en *El caso N'Gustro* (1971), de Jean-Patrick Manchette, una novela etiquetada como obra de suspense, aunque incluya una trama negra, con su policía operando, sus criminales y hasta sus asesinatos. Del mismo modo, aquí se presentan los elementos propios de una ficción negra, pero son una excusa para tratar diferentes temas de corte político y social, y mientras el escritor francés presentaba en la novela el conflicto colonial y un protagonista quien pretendía enriquecerse durante el convulso período, aquí se presenta la Transición española, y una mujer quien, lejos de conformarse, pretende reivindicar la importancia de la mujer en dicho marco. Por tanto, *Ritos de muerte* se localizaría en un subgénero muy concreto dentro del *noir*, y dado que el neo-polar de Manchette alude solo a literatura francesa, debemos emplear el término generalizado para la herencia de esta escritura en el extranjero: el realismo crítico.

VI. Francia

1. Jean-Patrick Manchette

Referido como el *père du polar*, Jean-Patrick Manchette (Marsella, 1942 - París, 1995) fue una de las figuras literarias francesas más importantes en el género negro-criminal. Para entender su vinculación con el género, esta comienza durante su infancia, donde su abuela, de origen escocés, le daría a conocer la literatura inglesa (BIBLIOTECA NEGRA: 2017). Al finalizar sus estudios, desempeñaría una amplia variedad de trabajos, algunos vinculados con la literatura, siendo escritor, traductor y crítico, pero también con la prensa, en calidad de cronista, e incluso para el mundo del cine y la televisión, a través de guiones varios. Polifacético fue una persona caracterizada por alternar unos férreos valores con diversas profesiones, las cuales le permitían legar su opinión al gran público. ¿Y cuál era aquel mensaje, transmitido por diferentes medios, que Manchette quiso comunicar? Para entenderle, es necesario indagar en el marco en que se desarrollaron sus obras.

La capital francesa se erigía como la principal referencia en el mundo del cine, inspirando películas como las que se recoge en el trabajo, París, musa cinematográfica en la década de 1920 (2015), de Navarro y Parejo, mientras que en la literatura se asentaba una libertad creativa, pudiendo tratar sin tapujos temas como la prostitución, el amancebamiento o la corrupción gubernamental, ampliamente censurados en otros países, como demuestran textos como el de Palacios Bernal, Amor y prostitución en la literatura francesa. Manon, Margarita y Nana: tres hermosas heroínas frente al amor (2000), donde se analiza la perspectiva francesa del amor, encontrándolo hermoso incluso en la sordidez de los bajos fondos, o el de Vicente-Yagüe Lara, *La corrupción de la sociedad o la lucha del vicio contra la virtud "La Mode, Conte" (1807)* de Boufflers (2014), que desarrolla la voz crítica de un autor concreto frente a las instituciones del gobierno y los modos que predominaban en su época.

Quizás por la reivindicación del pueblo francés durante la guerra civil de 1789 asentó dicho precedente, el de dotarles de una libertad plena para exponer y tratar los diferentes temas, y por ello disfrutaron de una creatividad sin impedimentos, con la cual podían tratar cualquier interés por medio de la literatura, desdibujando las diferencias entre la alta literatura y la literatura del pueblo. La llegada de nuevos medios solo alentó aún más la libertad creativa, y es por ello que hasta el propio Manchette participara en proyectos tan dispares como la serie televisiva *Les Globe-trotters*, que narra los viajes de un grupo de periodistas, con películas de corte erótico (BIBLIOTECA NEGRA: 2017), incluso dándose anécdotas de él participando en los rodajes como actor (TENTACIONES: 26/5/2015, *El País* y MARTI: 8/6/1995, *El País*). No había lugar para la sorpresa o el escándalo, pues la sociedad no impone límites en la creatividad.

Y en dicho panorama, caracterizado por un público y editoriales permisivos, se produjo la llegada de la novela negra, y pese al éxito que había tenido en otros países, al público francés no le suscitó interés alguno. Hubo excepciones, como los relatos y novelas de Arsenio Lupín, el ladrón de guante blanco creado

por Maurice Leblanc (1864-1941), quien siendo contemporáneo de Arthur Conan Doyle, desarrolló la ficción detectivesca bajo la perspectiva del delincuente, contrario al detective inglés; y el otro caso es Eugène-François Vidocq (1775-1857), delincuente reformado que usaría su experiencia para dirigir la *Sûreté Nationale*, uno de los primeros cuerpos de seguridad privados, y en el que desarrollaría procedimientos que asentarían la futura disciplina de la criminología (como los archivos de expedientes, los estudios de balística, la documentación de pesquisas, etcétera), y que inspiraría al propio Edgar Poe para crear a Dupin, el protagonista de la primera novela negra.

Por tanto, existen unos antecedentes sobre la presencia del género en el país, pero entonces, ¿por qué fracasó la iniciativa de Marcel Duhamel por traer la novela negra a Francia? Como recoge Lara en su investigación sobre *El problema del límite en la «narrativa sensacional de suspense»* (2011, pp. 38-39), el intento de traducir las primeras novelas negras para los lectores franceses fue infructuoso, teniendo que esperar al fin de la II Guerra Mundial para que proliferara el gusto por lo americano, a quienes habían conocido por la llegada de los Aliados al conflicto. Es cuando comienzan a consumirse marcas estadounidenses como el chocolate Hersey, los cigarrillos Lucky Star, así como la música del momento, el jazz y, por supuesto, la novela negra.

El sello literario inaugurado durante ese *boom*, la *Série noire*, es el que da nombre al género, o esa es la opinión generalizada. Inicia así una nueva literatura llena de acción, humor negro, inconformismo, inmoralidad, violencia y sexo, que se distancia del antihéroe romántico que prevalecía, ese criminal visto como el héroe o la víctima del relato. La primera oleada consistieron en traducciones de autores estadounidenses ya curtidos, como Dashiell Hammett, James M. Cain y Jim Thompson, y otros que empezaban a disfrutar del éxito, siendo Cheyney y Hadley Chase ejemplos de ello. Más tarde comenzaron a publicar autores franceses, quienes adaptaban el modelo negro a los temas y preocupaciones nacionales, como es el caso de Albert Simonin, André Helena, André Piljean, Auguste Le Breton, Boileau-Narceja, Boris Vian, G. J. Arnaud, Jean-François Coatmeur y Sebastián Japrisot. Y del éxito derivado de esta nueva oleada de noir, nuevas publicaciones recogían los diferentes relatos del género, como *Alfred Hitchcock Magazine*, *Le Saint Detective Magazine*, *Minuit*, *Mystère Magazine*, *Suspense* o *Polar*.

La reiteración de unas mismas estructuras y tópicos derivó en una situación de hastío y estancamiento, donde el público perdió interés por este tipo de historias. Y fue entonces cuando Manchette aportó su perspectiva del género, pues hay que recordar su conocimiento del *noir* anglosajón, habiendo traducido a autores como E. Donald Westlake, Ross Thomas, Margaret Millar, entre otros, e incluso trabajando como lector en un colegio para ciegos de Inglaterra en 1964 (BIBLIOTECA NEGRA: 2017). Conociendo de sobras las limitaciones que planteaba el género, decidió proponer un nuevo estilo, y tras la recepción de su primera novela, publicada bajo el sello negro en 1971, con veintinueve años, *El asunto N'Gustro* asentó las bases de una nueva oleada de novelas.

Para empezar, no ocultaba su gusto por lo americano, y la presencia de marcas y referencias culturales era una constante, aludiendo tanto a cigarrillos, coches, películas o canciones del jazz que imperaba. Tampoco censurada su ideología política, de extrema izquierda y vinculado a grupos comunistas y situacionistas, por lo que en su discurso fluían las diferentes posturas acerca de los conflictos que definían la sociedad francesa de la época. Los años setenta fueron muy convulsos, con los asesinatos de los Kennedy, de Martin Luther King Jr., la guerra de Vietnam y la invasión de los rusos a Praga (LARA: 2011, p. 40), pero Manchette fijaría su atención en las revueltas estudiantiles de 1968, especialmente la que se dio en París.

Motivadas por la guerra iniciada con las colonias francesas en África y el trato dado a los nativos, Manchette encuentra en el conflicto la inspiración para remodelar el *polar* francés, y rompe así con el anquilosado panorama que se había extendido durante los años cincuenta y sesenta. Amante del estilo *thriller* de los estadounidenses, el novelista recreaba esa atmósfera de suspense, incluyendo un verbo ágil y rápido, grandes dosis de acción en breves espacios, todo muy fotográfico, a imitación de lo que se veía en el cine. También, y siguiendo la estética del Situacionismo, cuya definición queda recogida en *El País* (TENTACIONES: 26/5/2015, *El País*), siendo una ideología política centrada en usar el surrealismo como medio para criticar al gobierno francés y la idea de bienestar que intentaban promover.

Al incluir en el canon de la novela negra la crítica social, da lugar a un producto distinto del *polar* al que los lectores estaban acostumbrados, y ante la ausencia de un término o explicación por parte de su creador, la crítica bautizó el movimiento como *néo-polar*. Hace uso de lo cultural, lo político, y lo social para complicar el suspense y la violencia, y por ello se alternan episodios donde se describe el ambiente real de los personajes, la sociedad en la que se mueven o los productos que usan, al ya sí arquetípico momento del crimen. Para Manchette, sin embargo, la violencia no acaba con el crimen, idea que considera, como indica López, una “dulcificación” que adapta la brutalidad y lo sucio del crimen a los gustos del público (DÍAZ ALARCÓN: 2009, p. 72), prefiriendo él apostar por una violencia constante, capaz de reaparecer en cualquier momento para sorpresa del lector.

Con respecto al género, y usando las palabras de Díaz Alarcón: el *néo-polar*, género que rompe radicalmente con lo que se publicaba en la *Série Noire française* de los años 50 y 60: Manchette utiliza la forma del *roman policier* como trampolín para hacer crítica social, con lo que el *roman noir* reanuda su función original” (DÍAZ ALARCÓN: 2009, p. 72), por lo que, pese al chocar con la perspectiva de su época, la visión que tenía Manchette del género coincidía en muchos aspectos con la que dispone el presente público: ambientes sórdidos, violencia como constante, reflejo de las miserias del presente. De hecho, ese interés por la crudeza de los hechos, y ese estilo tan marcadamente visual, se debe a su pretensión de ver sus obras llevadas al cine.

Meta que logró cuando siete de sus diez novelas son adaptadas al cine, promocionando sus obras y dotándole de gran popularidad (MARTI: 8/6/1995, *El País*). Directores como Jacques Deray, Claude Chabrol. Alain Delon y Pierre Morel son ejemplos de quienes han llevado sus argumentos a la gran pantalla (OCAÑA: 21/5/2015, *El País* y TENTACIONES: 26/5/2015, *El País*), siendo este último quien se encargó de *The prone gunman (Caza al asesino)*, que narra la huida de un ex-asesino de la organización para que trabajaba, y esta ahora intenta acabar con él. Con dicha excusa se aprovecha para presentar una persecución a lo largo de Europa, siendo el protagonista interpretado por Sean Penn y el antagonista por Javier Bardem (GARBUS: 8/8/2013, *El País*). La película, estrenada en 2015, demuestra la vigencia de sus tramas, habiendo manejado temas capaces de suscitar interés al público contemporáneo, pero quien encontró más limitaciones en su estilo fue él mismo, retirado del mundo literario por miedo a convertirse en aquello de lo que renegaba: un mero entretenimiento, o lo que es igual, que su obra pasara a ser una repetición constante de tópicos y temas como ocurrió con el *polar*:

“[...] Aunque continuará trabajando en campos afines a la creación literaria hasta su muerte en 1995, al propio Manchette le gustaba calificar esta retirada de la publicación de novelas como un ejercicio final de coherencia ante la evidencia de que también su propuesta había sido devorada por la industria del entretenimiento [...]” (LÓPEZ: 2004, p. 2)

Por desgracia, un cáncer de páncreas intervenido en 1991 generaría complicaciones, y en 1995 fallecería dejando aún escritos por publicar. Entre ellos, su última obra, *La Princesse du sang*, con la que habría puesto fin a ese hiato literario. Del mismo modo, también se publicaron artículos, novelas y guiones sin acabar, y hasta un diario íntimo. No obstante, su mayor contribución al género negro radica en la noción del *néo-polar*, y las ideas que por medio de esa propuesta desarrolló.

1.1. Concepción del *néo-polar*

Dentro de la novela negra, la principal aportación de Manchette al género es la variante conocida como *néo-polar*, que incorpora una serie de características y cambios a la interpretación nacional de la ficción criminal, por lo que el producto sorprendió a los lectores, acostumbrados a una serie de tópicos que se habían prolongado a lo largo de una década. En el apartado anterior, dedicado a la biografía, ya se mencionó la *Série Noire* y la primera oleada de novela negra que experimentó el país, tras el anterior fracaso de Gallimard por traer las traducciones de los autores estadounidenses a Francia. Cuando finalizó la Segunda Guerra Mundial, aprovechando el fervor despertado hacia “lo americano”, pudo iniciar un sello dedicado al género negro, y después de publicar a los autores más emblemáticos de América, los novelistas franceses comenzaron a iniciarse en la escritura negra.

Cuando arranca el modelo de novela negra, que sigue las directrices impuestas por Dashiell Hammett, se

abandona el estilo procedural para proponer un nuevo tipo de literatura policíaca, que buscaba reflejar las ciudades americanas tras la Primera Guerra Mundial, culminando en la Depresión de los años treinta. El marco de estas novelas, sumado a estructura, tópicos y arquetipos que llevaban diez años desarrollándose, se convierten en el referente a adaptar. Las historias sobre gánsteres, la Ley seca, el *crack* del 29 y otros tantos dramas históricos, constituyen temas que afectaban directamente a los estadounidenses, quienes podían reconocer estas referencias al ser la realidad que les tocaba vivir, eran asuntos que los franceses solo conocían por medio de la prensa internacional, por lo que no despertaba en ellos la misma empatía que en el público americano. Y por ello, cuando los novelistas franceses quisieron aventurarse en la ficción negra, tuvieron que adaptar el producto a los gustos y temas nacionales, y de allí surge la visión patria de la novela negra: el *polar*.

Termino surgido como contracción de *policier*, comprendía tanto la novela negra como aquellas que se le asociaban, tales como la enigma, la policíaca, la de suspense, y el resto de variantes. Aunque sea confuso, esta situación determina que, para el público francés, la “novela policíaca” no es aquella protagonizada por policías, ni la que incluye una investigación o caso, sino la que sigue el estilo de los americanos, lo que el resto llamamos “novela negra”. Y de dicho modelo se inspiran para componer sus primeras ficciones, que hacen uso de la iconografía y los tópicos ya asentados: la figura del detective privado, al límite de las leyes; la violencia como principal recurso, muchas veces sustituyendo los procedimientos de la investigación; la variedad de escenarios, muchas veces suburbios, que permiten tratar con ciertos colectivos y sus lenguas, etcétera. En definitiva, parten de la misma estructura de la que se servían los novelistas estadounidenses, con la salvedad de cambiar los escenarios y los personajes por unos más acordes a la Francia de los años cincuenta.

En su análisis sobre la novela negra francesa, Díaz Alarcón informa acerca de la existencia de un *roman policier* como antecedente del polar, que respetaría las ideas clásicas de la novela enigma en la presentación y resolución del caso por medio del procedimiento deductivo (DÍAZ ALARCÓN: 2009, pp. 69-70), para luego presentar los mismos cambios que experimentó dicho modelo al imponerse el estilo americano. Nos interesa la localización de estos cambios, entre los años 1945 y 1960, que coincidirían con la llegada de la novela negra canon al país, y por ello el cambio de una estética hacia la otra. Si bien no queremos repetir qué ofrecía cada variante, ni qué rasgos imperaron, puesto que en el párrafo anterior se han listado, consideramos necesario hablar acerca de las incorporaciones que estos primeros escritores del *noir* hicieron al modelo establecido.

El cambio más característico del *polar* es la postergación del crimen, el cual ya no se presenta como primer evento, si bien mantiene su rol como detonante de la trama deductiva. La estructura pasa a ser más libre, y los autores inician sus novelas exponiendo el marco, mediante una descripción de la ciudad donde se desarrollará la acción, las gentes que lo habitan, y presentando al protagonista. Ya no se reconstruye el caso

buscando el origen del crimen, sino que la narración presenta una serie de acontecimientos cotidianos que anteceden al delito, para después constituir pistas y testimonios. De esta manera, se incrementa la libertad creativa gracias a la nueva estructura, la cual permite, a su vez, delimitar mejor los acontecimientos que rodean el caso propuesto.

También se experimenta un mayor interés por la ambientación, dedicando párrafos al contexto por el que se mueven los personajes, lo que muchas veces acaba derivando en episodios accesorios, cuyos datos solo atienden al reflejo de la sociedad, lo que justifica la presencia de colectivos, barriadas, argots y otros elementos solo disponibles en la Francia que recogen estas novelas, lo que lleva a situaciones más cercanas al público deseado.

Se conservan los modos del *noir* estadounidense, como la presencia reiterada de la violencia, el tránsito por diferentes estratos sociales, o la desmitificación del caso, siendo más importante la acción que el proceso deductivo, pero supeditada esta al comentario social, pues el verdadero interés era la propuesta de ambientes puramente franceses. Y esa meta derivó en el *noir* de los años setenta, de corte más psicológico, en el que el protagonista manifestaba su preocupación por la sociedad y su tiempo, lo que transforma la trama criminal a una excusa del comentario social, y los rasgos tradicionales del *noir* se desdibujan para dar cabida a esta nueva narrativa.

No obstante, siempre se trataban los mismos temas y preocupaciones, por lo que el tono de este *polar* acabó hastiando a los lectores, quienes no encontraban interés en la repetición de los mismos asuntos por parte de distintos autores, lo que derivó en el estancamiento de la novela negra francesa. Y es en este contexto cuando Manchette propone una nueva perspectiva del género, partiendo de las mismas ideas pero dando lugar a un tipo de novela que sorprendió a todos. Tan inesperado fue, que la crítica tuvo que acuñar un nuevo término para referir ese nuevo estilo, y de ahí nace el *néo-polar*, que no sigue la tónica de la novela negra que se había asentado en la última década. Y la mayor prueba de ello es que Manchette no propone un monólogo crítico, como venía haciendo el *polar*, sino que la trama desarrolla los problemas contemporáneos de la sociedad, como indica López:

“Jean-Patrick Manchette es el primer escritor de novela negra francesa que asume que el conato revolucionario de 1968 ha sido un fracaso y que sus formas culturales han dejado de ser innovadoras para convertirse en clichés escleróticos perfectamente explotables por la industria cultural [...]” (LÓPEZ: 2004, p. 1)

Para entenderlo, basta con exponer dos diferencias claves. En el *polar*, se imitaba la narración de la novela negra, proponiendo ambientes sórdidos y cruda violencia, pero aquejaba el mismo problema que las traducciones de los autores estadounidenses, una completa carencia de temas franceses. Las descripciones

eran similares a lo que ya se encontraba en las novelas negras originales, y por ello, los asuntos tratados parecían corresponder a las preocupaciones americanas antes que a los asuntos nacionales. Y fue Manchette quien expuso las miserias de Francia, por medio de los tópicos *noir*, lo que por fin supuso la aparición del país y sus problemas en la literatura negra. No se limitó a calcar la estructura ya existente, e incluyó nuevos temas que se solapaban con los antiguos, lo que daba lugar a que la violencia y la criminalidad compartieran protagonismo con lo erótico, la política y lo social, sirviendo todos estos ejes para tratar problemas que asolaban a la esfera francesa tales como la corrupción, la pobreza, el racismo.

El *néo-polar* incluye la realidad política y social, y no camufla la crítica al gobierno y a sus instituciones, puesto que el resultado de sus decisiones se encuentra en la precaria situación del país, reflejado en sus gentes y en los conflictos que caracterizaron el final de los sesenta. El descontento, las protestas y las revoluciones constituyen el telón de fondo de sus obras, y por tanto, el discurso de la situación presenta el sentimiento por el que los franceses pasaban en esa convulsa época, por lo que su voz supone testimonio de los eventos, se comprometen con la situación. La novela negra se hace, en definitiva, crítica social, por medio de un discurso político crudo, que manifiesta de forma clara y directa la situación, como lo fueron la masacre de los manifestantes argelinos de 1961 o el secuestro y posterior asesinato del disidente político Ben Barka en 1965, son episodios nacionales que inspiran y se reflejan en el *néo-polar*, tratándose en las novelas *Asesinatos archivados*, de Didier Daeninckx y *El asunto N'Gustro*, del propio Manchette.

Por tanto, el *néo-polar* se percibe como un instrumento con el que tratar la realidad, pese a que rompa con el modelo estándar de novela negra. Manchette transforma los elementos vinculados al género para que sirvan a sus intereses, y radicaliza muchos de ellos para incrementar la rudeza de su discurso. La violencia, por ejemplo, tan típica en la novela negra, alcanza nuevas cuotas y ya no se resume solo a los asesinatos, sino que se manifiesta como una constante, ya sea por medio del descontento de los ciudadanos, o por la presencia de la policía o el ejército como elemento represor, se siente que en cualquier instante puede estallar un conflicto, y es que la novela transmite una atmósfera de ebullición constante. En cuanto a los temas, partiendo de esa misma violencia nos expone el estado de la nación:

“[...] Este nuevo tipo de novela evidencia los aspectos más negros de la sociedad francesa contemporánea: el *néopolar* denuncia el racismo, los abusos policiales, las argucias ilegales en la política y los negocios, a través de personajes marginales o a punto de serlo, desempleados, perdidos, excluidos de la sociedad, chivos expiatorios de una sociedad que los repudia a las sórdidas *banlieues* [...]” (DÍAZ ALARCÓN: 2009, pp. 72-73)

Con respecto al estilo, Manchette prescinde de exponer el contexto político, no ve necesario recordar al lector la realidad que está viviendo. Se distancia del *polar* al no dedicar monólogos que justifiquen el contexto de la obra, y en su lugar dedica las líneas a presentar los resultados de los diferentes movimientos.

Pese a su ideología de izquierdas, no duda en presentar las revueltas del 68 como un fracaso, y sin necesidad de remontarse a los orígenes de estas, puesto que él no pretende aleccionar ni adoctrinar, solo quiere dar a conocer la situación de su país, trascendiendo las limitaciones de la prensa y el, hasta entonces, género negro. Y de este modo, asienta una nueva base para escribir novela negra, más libre en cuanto a estructura, y más francesa, en cuanto a los temas que trata.

También innova en el uso del lenguaje, el cual es “punzante, de frase corta y estilo duro” (GALINDO: 28/7/2016, *El País*), y al que atribuye un gran poder. No es solo el medio por el que avanza la trama, o el mecanismo con el que se despliega la crítica social, y es que Manchette complica esos dos usos, pues para empezar, con el lenguaje manipula el ritmo de la obra, alternando pesadas descripciones sobre la sociedad y el ambiente, donde muchas veces pierde el tiempo en detalles sórdidos y morbosos, con episodios de acción rápida y gran violencia, los cuales pretenden tanto deleitar al lector de novela negra como constituir un evento seco y breve, sin distraerse en la escena; en cuanto al comentario de la sociedad, dota de voz a todos los personajes, y aunque no todos gozan del mismo protagonismo, manifiestan su opinión, llena de matices como los celos, el interés, el rencor, y otras tantas emociones humanas con las que justificar la conversación y el conflicto.

Alternando descripción y acción en episodios breves, el *néo-polar*, también escrito como *neopolar*, *neo-polar*, *néopolar*, etcétera; el cual intenta crear una tensión constante, la sensación de que en cualquier momento todo puede cambiar, y es que como informa Lara, la evolución en los personajes es otra constante: “Un personaje puede evolucionar dentro de una historia y al final dinamitarla, dado que su función puede cambiar como lo hacen los seres humanos.” (LARA: 2011, p. 41), lo que rompe con el tono estático del *polar* en cuanto a opiniones y juicios. En su análisis sobre *Fatal*, Ravelo comenta ese dinamismo en el trato de la violencia, tan típica en el *noir* del que nace: “La violencia ocurre de un golpe, porque sí y sin avisar y uno (como señala Andreu Martín) debe leer dos veces para asegurarse de que sí, efectivamente, no ha leído mal: alguien ha matado a alguien” (RAVELO: 14/3/2012, *Revista Calibre.38*), y ese efecto de sorpresa lo conecta con el mundo del cine y el cómic, intentando ser lo más conciso y visual posible.

Ya quedando solo los argumentos, la crónica social y el comentario político se superponen al crimen, restándole importancia. Del mismo modo que en el *polar*, la obra no queda obligada a comenzar con dicho acontecimiento, y en su lugar retrasa esos momentos con copiosas escenas de una cotidianidad extremas, centrándose en la opinión de los personajes ya no con respecto a la realidad política, sino en torno a todo lo que les rodea. Cada novela del *néo-polar* presenta una idea base, a menudo sencilla, y que parece seguirá un orden, marcado por lo que estipula el canon de la novela negra, pero es entonces cuando se dan las amplias descripciones que no llevan a nada, los giros inesperados, la violencia breve, lo sórdido, y todo para exponer los resultados de una sociedad en decadencia.

En dicha decadencia es donde se gesta la crisis, pese a la idea de protección que vende la sociedad de consumo, modelo extrapolado de los Estados Unidos al Mundo, y cuyo reflejo aparece tanto en el *noir* clásico como en el *néo-polar*. Por ello Manchette puede afirmar que “Hoy todo el mundo es Chicago” (RODRÍGUEZ LA FUENTE: 29/7/2013, ABC), aludiendo también a ese *noir* más clásico. Se asentó así las bases de una interpretación del *noir* que muchos, especialmente los más jóvenes, siguieron para manifestar sus ideas políticas y exponer cómo se vivía en aquella Francia convulsa, y por ello autores como Didier Daeninckx o Jean François Vilar engrosaron en las listas del nuevo estilo (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 6/11/2012, *Revista Calibre*.38), e incluso Alain Camille, novelista posicionado ideológicamente en la derecha política (DÍAZ ALARCÓN: 2009, p. 69). Puede que el último gran movimiento del *néo-polar* fuese *Le Poulpe*, iniciativa donde se publicaría las aventuras de un mismo detective, pero en cada entrega se encargaría un novelista diferente (LÓPEZ: 2004, p. 2). Aunque muchos rasgos de esta perspectiva perduran en nuestro tiempo.

Principalmente, el empleo del género negro para tratar temas sobre política y sociedad, lo que ha llevado a considerar la novela negra hermanada a la social, se debe a que muchos autores contemporáneos siguen los intereses marcados por Manchette y los autores del *néo-polar*, como es el caso de Yasmina Khadra o Carlo Lucarelli (LÓPEZ: 2004, pp. 2-3), y dichos intereses parten de romper con la idea de novela negra, usando el pretexto del crimen para debatir cualquier tema surgido del mundo que se refleja en la obra.

1.2. *El asunto N'Gustro* (1971)

Gallimard publicó en 1971 la novela *L'affaire N'Gustro*, con la que Jean-Patrick dejó claras sus intenciones. Cualquier lector contemporáneo que se disponga a leerla, se encontrará con la misma sorpresa que experimentó el público francés y la crítica de la época, y es que Manchette no quiso atenerse a los cánones del género, por lo que la obra reinterpreta y experimenta con las bases, al tiempo que juega con el género para romper las ideas preconcebidas, para sorprender a quien decida adentrarse en la historia de Henri Butron. Esa es la primera sorpresa, pues aunque la novela se titule N'Gustro, este personaje apenas tiene presencia en la obra, y es que la primera vez que se habla acerca del “asunto” ya estamos en la página treinta y ocho, y de hecho, el propio Butron reconoce, por medio de una narración en primera persona, que apenas trata el tema y que divaga, dando como excusa que necesita ponernos en contexto:

“¿Cuánto tiempo llevo hablando? ¿Una hora? ¿Dos? Aún no he dicho ni una palabra del caso N'Gustro. Paciencia. Hay que levantar todo el decorado si no queremos quedarnos en la superficie de las cosas, que es de escaso interés y carne de semanario.” (MANCHETTE: 1971, p. 49)

Sin embargo, no será hasta la página sesenta y ocho que Butron, quien va narrando su día a día, por fin nos informe de su conexión con N'Gustro, accediendo a un puesto de guardaespaldas con el que por fin podrán

presentarnos al personaje. Y aunque reitera su interés en contarnos en qué consistió el asunto, no llega a proporcionar un testimonio útil, a diferencia de lo tradicional en las novelas negras, que distinguen entre verdad y engaño. Toda la novela es el testimonio de Butron acerca de lo que pasó con N'Gustro, intercalándose en su relato el discurso de otros dos narradores.

En primer lugar, un narrador omnisciente que va revelando a los implicados en la trama y los motivos que la impulsan, y otro quien expone la biografía de Butron, que más tarde se revelará como Jackie Guin, periodista y amante de Henri, quien le propone colaborar en unos artículos para defender la idea de que Butron es un producto de sus circunstancias, derivadas de la situación que Francia pasaba en aquellos años, con las revoluciones en las colonias africanas y una sociedad que apoyaba a los nativos frente a su propio gobierno. Con esta narradora se presenta la crítica a la París de los años setenta, y, por la presencia de esta crítica social, se justifica su pertenencia al género negro.

Antes de hablar sobre sus semejanzas y diferencias con una novela negra arquetipo, debemos volver con la trama de Butron, ya que después de garantizar una explicación, regresa una vez más a la divagación, pues él no sabe quién es el hombre que anuncia el título de la obra: “Os prometo que ahora os lo cuento. Si es lo que quiero, además. Que queden las cosas claras. Que se sepa lo que ocurrió y lo que tuvo que aguantar Butron” (MANCHETTE: 1971, p. 76), y tras eso, nos encontramos con “yo no sabía nada del hombre a proteger. N'Gustro no era más que un nombre. Sabía de él lo mismo que vosotros antes de que estallara el asunto. Puede que un poco más, pero no mucho. Estoy convencido de que eran legión los que ignoraban si era ministro u opositor, ni de qué país venía” (MANCHETTE: 1971, p. 76), y la confusión aumenta al comprobar que, con una extensión aproximada de cien páginas, solo el último cuarto de la novela se dedica a la investigación del crimen.

Entonces, ¿por qué lectores y crítica la consideran una novela negra? Machette inicia la obra con una lista de testimonios sobre el caso Butron, y cuando arranca por fin la obra, ambientada en la ciudad francesa de Rouen, se nos presenta a Henri comprobando la grabación de un magnetofón, con el cual ha dictado su propia vida (aunque no sepamos ni quién es él ni para qué lo ha hecho), y antes de que se nos expongan indicaciones sobre el personaje o sus acciones, es asesinado brutalmente por dos personajes, a los que se refieren como el Blanco y el Negro, de los cuales no sabremos nada más a lo largo del libro. La escena se describe con todo lujo de detalles, como se puede contemplar en el siguiente fragmento:

“[...] Butron ya no controla sus funciones corporales. Se ensucia el pantalón. El Negro le pega un balazo que le perfora el corazón y le sale por la espalda, bajo el omóplato izquierdo, dejando un orificio del tamaño de un tomate; carne y sangre se emplastan contra la pared; el corazón de Butron ha explotado. La cabeza se da contra la pared y rebota hacia delante, y él se cae de cara en mitad de la alfombra. Sus excrementos siguen saliendo durante tres o cuatro segundos después de su

muerte.” (MANCHETTE: 1971, p. 6)

Al exponer un asesinato en las primeras páginas, Manchette juega con la predisposición del lector, que siguiendo el modelo clásico, piensa que la investigación arrancará con ese primer evento, y nada más lejos de la realidad. Los asesinos telefonean para informar sobre Butron, afirmando que se trata de un suicidio, y la policía, que llega a la escena minutos después, corrobora dicha sentencia. Sin que proceda ninguna investigación, empieza a narrar el propio Butron, pero remontándose a su adolescencia, y desde ese punto avanzará hasta el momento de su muerte, si bien a menudo se interrumpe su monólogo para que prosiga la trama de su asesinato (revelándose quiénes ordenaron su muerte) y fragmentos de los artículos escritos por Jacquie Gouin. Poco a poco, se van armando las piezas del caso (tanto de Butron como de N'Gustro), pero el grueso de la obra se dedica a que Henri nos relate su vida y opinión de la sociedad, sirviendo el testimonio de Gouin para que conozcamos la impresión que causaba Butron en otros, y la trama del asesinato para que se recupere el interés por la resolución del caso.

Todo atiende a las verdaderas intenciones de Manchette, en una enrevesada estratagema para, mediante la excusa de una novela negra, darnos a conocer la situación que atravesaba Francia en 1968. En *La novela negra en Francia*, de Díaz Alarcón, se nos indica el estado del género en aquellas décadas, entre las que se produjo el cambio de traducir novelas negras de origen inglés y estadounidense a la producción nacional, con autores como Léo Malet, Simonin, Le Breton y Giovanni, quienes incluyen en sus ficciones ambientes puramente franceses, el submundo de los truhanes y el argot (DÍAZ ALARCÓN: 2009, p. 74), surgiendo así el llamado *roman policier*. Pese al esfuerzo por innovar, ya fuera mediante los usos del lenguaje, su visión de la sociedad, los modos y las ideas políticas, ciertamente no abandonaban el molde impuesto por la tradición, un investigador que se enfrentaba en ingenio contra el criminal.

Por el agotamiento que le suponía encontrarse siempre con las mismas ideas y procesos, Manchette publicó *El asunto N'Gustro* para acabar con esas normas, y mediante lo que sería referido como *néo-polar*, subgénero con el que los autores “rompen con los conceptos tradicionales a los que el “roman policier” nos tenía acostumbrados: detective, crimen, intriga y asesino. Ahora cada autor y cada estilo son únicos, los límites y los conceptos de “roman policier”, “à suspense”, “à énigme”, “roman noir”, “thriller”, se han difuminado” (DÍAZ ALARCÓN: 2009, p. 75). El carácter híbrido en el género, que comparte con la novela negra actual, surgió en Francia por iniciativa de Manchette, y eso explica la presencia de una fuerte crítica social, detalles históricos, trama con política internacional, así como una fuerte proximidad a la trama de suspense o *thriller*, todo esto en detrimento del canon, que si bien no rechaza esos añadidos, impone que la trama detectivesca debe sobresalir de las demás, ocupando el grueso de la narración, regla que no sigue el *néo-polar*.

Manchette rompe con la tradición del *polar* surgido en los años cincuenta para alejarse del modelo

estadounidense, y para ello se sirve de la crónica social e histórica. De hecho, la trama de la novela se inspira en un hecho real, como lo es el secuestro y asesinato del opositor marroquí Ben Barka por parte de los servicios de inteligencia franceses, quienes siguieron las órdenes del monarca de Marruecos, el rey Hassan II, lo que propició una serie de sospechas y protestas por parte del pueblo francés ante el trato que el gobierno daba a las colonias africanas. N'Gustro se encuentra inspirado en dicho activista, y recibe el mismo trato que su referente, pero la novela, como ya se ha dicho, no se centra en el caso, sino en el clima de hostilidad y revuelta que brotó en Francia como consecuencia de dicho episodio nacional.

Las intenciones del autor eran muy claras, y para ello se sirvió del género más popular en la época. Otros autores han examinado sus pretensiones para evaluar la visión que mantenía sobre el género, así como su interpretación de los tópicos, y es el ejemplo de trabajos como *Del black al noir: el neo-polar* (LÓPEZ: 2004), en el cual se afirma, ya desde la primera página, la intención de Manchette de confundir a los lectores de la Serie Negra, quienes vivieron las convulsas protestas políticas 68 y, viendo el tono en la narración de Henri Butron, pensaron que el autor era un fascista que apoyaba las decisiones del gobierno con respecto a Ben Barka; o *El problema del límite en la «narrativa sensacional de suspense»* (LARA: 2011), donde se comenta también la crítica hacia la moral laxa y los sanguinarios abusos efectuados por los servicios de inteligencia franceses hacia el opositor marroquí, y se añade la pretensión de Manchette por aunar el canon clásico con las ideas modernas, combinando elementos de la novela policíaca, la novela de espías y la de suspense para encaminarse “hacia una literatura más socio-crítica”, y como afirma el investigador, cuyo argumento se gesta “demostrando la corrupción gubernamental y el estado de indefensión de la sociedad ante un Estado que oculta sus fechorías” (LARA: 2011, pp. 40-41); y por ello queda patente de la contribución de Manchette el añadido de crónica social en el género negro.

Lo que inició esta novela arengó a otros novelistas, como Didier Daeninckx o Jean Bernard Pouy a contribuir al *neo polar*, intercambiando el modelo estadounidense por uno más adecuado a la realidad cotidiana que experimentaban, y de hecho, esa tradición ha perdurado hasta nuestros días, donde la novela negra siempre incluye una ambientación lo bastante profunda para dar a conocer la situación que se vive en las ciudades reflejadas. Y ese interés, como indica Olivier Truc (GALINDO: 28/11/2013, *El País*), corresponsal de *Le Monde* en Escandinavia, ha permeado en otros subgéneros, como ocurre en el *nordic noir*.

1.2.1. Butron y N'Gustro

Lo primero que sorprende al lector, es el hecho de que los testimonios de partida nos hablan de un tal Henri Butron, y como se ha explicado antes, se va postergando el caso de N'Gustro hasta el final de la obra. La novela presenta la biografía de Henri Butron y su vinculación a dicho suceso, pero se remonta a la adolescencia del personaje, y por medio de sus diferentes vivencias acabará implicado en la trama, y aunque no lo pretendiese, es él quien posibilita la conspiración, el secuestro y futuro asesinato de N'Gustro.

Al partir desde la juventud del personaje, que parte de los años sesenta, se nos presenta un testimonio muy concreto, y la narración en primera persona transmite una idea aún más personal de los sucesos que se dieron en la década, pero al poco de avanzar en la lectura, descubrimos que Butron apenas se interesa por el contexto en el que se mueve.

De hecho, durante las primeras páginas solo asistimos a preocupaciones de índole personal, lo que supone una primera toma de contacto con el personaje, el cual, desconocedor de la situación del país, comenta de sus gustos musicales y su interés por comprar un disco del músico de jazz Less McCann, pero carece de fondos. Y es entonces cuando nos presenta la figura de sus padres, a los que tilda de “viejos estúpidos” y desprecia de sobremanera, habiéndole recortado la paga él, y pensando en cómo engañar a su madre para conseguir el dinero (su plan es pedir el dinero con la excusa de comprar libros de filosofía). La actitud despectiva hacia sus padres será una constante en su vida, pues a ellos culpa de sus limitaciones político-sociales. Las mayores muestras de este desprecio se encuentran en la flatulencia que despide en el funeral de su madre (MANCHETTE: 1971, p. 14), y en el destrozado de la casa del padre una vez hereda la propiedad (MANCHETTE: 1971, p. 28).

Aunque disfrute de una posición acomodada, pudiendo vivir de la pequeña fortuna legada, nunca dedicará una palabra o pensamiento de agradecimiento a sus padres, y de hecho, su comportamiento rebelde se extiende hacia cualquier figura de autoridad, y es que cada que aparece una, Butron alude a sus defectos físicos, vestimenta, o cualquier comportamiento u actitud que considere negativa, y así rebaja al resto de personajes a un nivel donde se siente más cómodo, tratándolos como inferiores, independientemente de que sean superiores a él en cuanto a cultura, posición o influencias. Dicha forma de pensar y actuar viene de su percepción del mundo, ilustrada en la escena de la playa a la que va tras el instituto, cerca de Dieppe (MANCHETTE: 1971, pp. 9-10), un paisaje inspirador para los poetas, según nos dice, que fue arrasado por las bombas de la Segunda Guerra Mundial.

Evoca su situación anterior, llena de hoteles repletos de turistas ingleses, elegantes, jóvenes, sofisticados y ricos, todo lo que Butron aspira a ser, y la contrasta con el panorama que él ve, una barriada de chabolas donde residen los proletarios, congregación que repulsa al protagonista dado que los ve ruidosos, sucios y zafios, una clase social que ha proliferado gracias al progreso social y que ahora ocupa toda la ciudad. El ideal de vida al que él aspira acaba cuando ve su entorno, donde impera la clase obrera, y detecta en ella que el triunfo de la revolución es, de hecho un fracaso.

Como nos dice “Odio toda esa vulgaridad. Y creo que habría brillado a mayor altura de nacer en un entorno realmente educado, en vez de tener que conformarme con ser el hijo de un médico” (MANCHETTE: 1971, p. 10), pensamiento con el que proyecta su mentalidad: la idea generalizada de querer derrocar al gobierno, la clase que ostenta los lujos y el poder, atenta contra su ideal, pues él no quiere erradicar el sistema, lo que

supondría una equiparación de todos hacia el modelo de los proletarios, lo cual le aterra. Lo que él desea es alcanzar esa posición acomodada, disponer del poder para vivir a costa de otros mientras disfruta de privilegios exclusivos. Y por ello, su repulsión hacia la sociedad, hacia los revolucionarios, hacia la policía e incluso hacia sus padres.

Partiendo de esta mentalidad, y como ya se ha dicho antes, el monólogo de Butron se centra más en sus intereses que en la sociedad por la que se mueve, debido a un desinterés pleno por todo lo que le rodea. Todo lo mide con su persona, dado que la opinión de sí mismo es que “no está nada mal”, y, siendo incapaz de reconocer a alguien como superior, justifica su trato vejatorio y críticas hacia ellos. La presencia de insultos y el lenguaje soez será una constante, dado que es el medio con el que Butron se expresa, y debido que es quien narra, nunca admite culpa o error por su parte. Y es aquí cuando aparecen las anotaciones de Jacquie Gouin, personaje que aparecerá más adelante, pero de quien obtenemos una importante documentación, pues ella compila los datos objetivos acerca de la vida de Butron, y nos los expone para que podamos contrastar la opinión del protagonista con lo que de veras pasó.

Es el caso de Albert Ventrée, negociante de *Chalons-sur-Marne* y víctima de Butron. Cuando este debe ir a la playa, habiendo quedado con su novia, no duda en robar un automóvil, y para ello usa el mercurio en el termómetro que roba a su padre, con el que manipula el sistema del coche. Y el crimen descrito nos interesa, dado que aporta un ejemplo sobre la opinión social que describía Butron, puesto que procura robar un coche de clase pudiente, e ignora los vehículos de la clase proletaria, que considera burdos y pobres. La importancia de las marcas cobra importancia, puesto que con este primer ejemplo supondrán un reflejo del poder, más concretamente, económico. Siempre se indicará el modelo del coche, y de este primer Fiat heredará un Ondine, que tras varios años de manejo, acabará destartalado, y una vez comienzan los “negocios” de Butron (ilegales, por supuesto), podrá sustituirlo por un Alfa escarlata, y considerándolo horterera, finalmente elegirá un Matra amarillo (MANCHETTE: 1971, p. 57), y a esto se le suman constantes referencias a productos de la época, ya sean marcas, como Fiat o Nescafé (MANCHETTE: 1971, p. 28), o culturales, como ya vimos en su primer interés, un disco de jazz, y se seguirá viendo con alusiones a las discográficas y al cine.

Tras esta exposición del contexto cultural, regresamos a los primeros robos de Butron, práctica delictiva que, según nos indica Jacquie, mantiene desde hace tiempo, revela su deseo por vivir del mismo modo que los poderosos, pilotando un coche caro cada día y negándose a robar los más modestos. Cuando el propietario lo pilla dejando el auto, forcejea con Butron, y este no solo lo agrede con una llave inglesa, sino que además defiende su acción. Para Butron, solo es un juego, dado que no tiene nada que perder. A continuación, y para justificarla irreverencia del personaje, se adjuntan sus palabras acerca de su detención, y cómo insulta a todos los implicados:

“Puede decirse que es del género tonto que ese imbécil se haya partido el cráneo.

Complicaba las cosas, además. Pero no me quejo. Así es el juego. No se puede ganar siempre. La verdad es que yo no pensaba que fuera a haber consecuencias [...] Lo que más me preocupaba era la posible reacción de mi padre. Para el viejo capullo, que en casa nunca había dejado de mirarme mal, fue la decepción definitiva que le hizo sentirse como un soberano despreciado. Comparado con él, me consideraba un degenerado, el muy maricón. La verdad es que me encantaba poder arrastrar su nombre por el barro. Así aprendería a preocuparse por mí [...] En comisaría, un zoquete me abofeteó porque me había entrado la risa floja. Nunca he soportado la humillación. Así que me puse como las cabras [...] No soy maricón ni masoquista, pero hay que reconocer que da cierto placer eso de ser manipulado brutalmente por una pandilla de bestias, sobre todo cuando son intelectualmente inferiores a uno [...] Luego vi al juez, pero no conseguí tomármelo en serio. Conocía a algunas de las furcias que se había cepillado. No le tenía el menor respeto.”
(MANCHETTE: 1971, p. 13)

No obstante, por los contactos de su padre, en lugar de prisión acabará forzosamente en el ejército, y acaba destinado en Orán. Encargado de transmisiones, él mismo reconocerá que no participó en ninguna batalla, pero un accidente con una granada le herirá en los ojos, y a raíz de ello, su madre pedirá que regrese a Francia (acto que no estimará ni valorará). Sobre el conflicto, apenas dedicará unas líneas, y nos permite reiterar su despreocupación acerca del estado por el que pasa su país, y dará la misma importancia al odio de los nativos por los franceses residentes que a su situación, pues en esa etapa contrajo una venérea:

“No tardé nada en encontrarme en Orán, en el departamento de transmisiones. No vi ni una batalla. Los únicos momentos de tensión sucedían cuando circulábamos por los barrios europeos. Los *pieds-noirs* nos odiaban. Se daban cuenta de que nos sudaba la polla que se los comieran los nativos. Contraje una enfermedad venérea [...]” (MANCHETTE: 1971, p. 14)

Aprovechará su condición para disfrutar de cierto prestigio, mintiendo sobre su veteranía al atribuirse la participación en varios interrogatorios y torturas, con lo que conquista a varias mujeres. La actitud de Butron con respecto al sexo femenino es plenamente misógina, pues en ellas, al igual que en el robo de coches, solo ve un juego, y él de veras disfruta con los placeres que obtiene de ellas, sin dar importancia a la persona. Prueba de ello se encuentra no solo en esta seducción, sino también en las descripciones que da de las mujeres, siempre atendiendo a la sexualidad (nunca falta la alusión a los pechos) o el trato que les da. Esta no es la primera vez que vemos a Butron actuar así, pues retornando al episodio del auto robado, este recogió a su actual pareja, una chica de la que solo se dice el nombre, Lyse, y a su amiga Anne Gouin, hija de Jacquie. Abandonará a la primera para tener un romance con la segunda, y cuando conozca a la madre, extenderá el idilio a ambas, sin importar el daño que hace a la familia:

“Nunca vemos a Anne. Jacquie se las apaña para que la chica nunca esté en casa cuando voy a verla. No me molesta. Nunca hay que ordeñar dos vacas a la vez. Más adelante, Jacquie explicará que yo no era una buena compañía para su hija. Permitid que me ría. Esa quería que me la follara, pero no que viera a su hija. Por motivos morales, claro está.” (MANCHETTE: 1971, p. 40)

Jacquie contribuye a la trama con las notas externas que se nos va presentando para conocer la vida de Butron, y las cuales se acaban revelando como los apuntes que ella iba tomando sobre la vida de Henri para confeccionar un artículo sobre su experiencia como militar, y el modo en el que al regresar al país no recibió nada, derivando en su activismo violento. Butron no está de acuerdo con muchas de esas afirmaciones, pero considera que lo que están vendiendo es un “personaje” que él ha confeccionado, y como producto saldrá *El regreso del soldadito* (MANCHETTE: 1971, p. 34), publicado en varios medios como un testimonio de la época, que vende la idea de Butron como producto de las circunstancias por las que atraviesa el país. Aunque él afirme que no es así, puesto que se considera el resultado de sus propias elecciones, este episodio le alentará a iniciar su carrera como escritor, y es que el magnetofón, al que se alude constantemente, será su medio para tomar apuntes. No llegará a escribir nada, salvo un guión del que hablaremos luego, y todo este preámbulo sirve para justificar la existencia de una grabación acerca de su vida.

Mientras, la figura de Anne es importante por dos momentos clave en el desarrollo de la historia. El primero se encuentra tras el regreso de Butron de Orán, y como por exigencia del padre, acude de nuevo al instituto para retomar sus estudios (pese a que todo el asunto choca contra su ideal de vida). Lejos de interesarse por ello, participará en hasta tres ataques contra grupos de izquierda, que describe con gran pasión y lujo de detalles (las armas de las que disponía cada bando, cómo inicia la trifulca, las retiradas), y sus anécdotas permiten conocer el panorama político en institutos y universidades. Dada su condición, indica que no podía participar en ataques serios por el miedo a que sus ojos empeorasen, pero llega a participar en un atentado con granadas.

En una de las trifulcas, coincidirá con Anne, y retomando la relación, volverán a compartir lecho. Será entonces cuando la policía, investigando ese último ataque, llegará a la casa, y Butron, después de haber descrito cómo ha sido el idilio sexual con la chica, huirá desnudo de los agentes de la ley, y por usar un arma prestada por uno de sus compañeros, será encarcelado diez años. Al final de su condena, en el año 1965, se verá huérfano y heredero, por lo que adoptará una vida acomodada durante el resto de la obra: “La pasta de mi padre sigue esfumándose. Pero ¿a mí qué coño me importa? A este ritmo de vida, aún me queda para dos o tres años. O sea, una eternidad” (MANCHETTE: 1971, p. 63). Hay que recordar que la aspiración de Butron es vivir ostentando un puesto de poder, que se traduce en la ganancia de dinero con el que mantener su estilo de vida. Como él mismo indica, “Solo tengo un objetivo: la pasta. Sin pasta no se llega a ningún lado” (MANCHETTE: 1971, p. 51), y su meta es alcanzar dicho objetivo con el menor esfuerzo

posible.

Y aquí es cuando entra la segunda participación de Anne, puesto que tras ser libre y participar en algunos proyectos, intenta retomar con ella la relación, pero cuando llega a la casa la ve acompañada de lo que él referirá como “tres negros” (aunque en otras ocasiones los llamará monos), y cuando se explica la situación, de la que Butron solo entenderá una parte, colaborará con ellos. La situación inicia en una de las colonias francesas, que ahora se ha independizado por medio de la sublevación armada, y el Frente de Liberación de Zimbabul parecía asentarse en el poder, pero este acabó escindiéndose en el Movimiento Popular de Liberación de Zimbabul (MANCHETTE: 1971, pp. 45-50), y Butron ofrecerá su vivienda en Rouen y su coche Ondine para alojar y transportar las armas, que del puerto llegarán a África para apoyar al movimiento. Podría parecer que el personaje por fin se implica en el clima político, pero su propósito de todo esto es enriquecerse:

“[...] Pronto llevaré treinta años en este mundo y soy el único superviviente de la dinastía Butron. El Ondine y la casa de Rouen no pintan mal. Pero quiero un velero, buenos hoteles, una ociosidad extrema y un trato distinguido. Teniendo en cuenta cómo las gasto, mi única vía de acceso a la tranquilidad consiste en catapultarme bien alto, hacia la pasta gansa.” (MANCHETTE: 1971, p. 52)

Por esta actividad, Butron comenzará a codearse con los activistas, y estos le solicitarán un último favor: convertirse en el guardaespaldas de N'Gustro. Sin saber muy bien qué supone dicho personaje en el panorama político, aceptará para alcanzar sus metas personales. Y durante su labor, se nos permite ver las escasas intervenciones de N'Gustro en la obra, y siempre desdibujado dada la ambigüedad con la que Butron lo describe. Llegamos a saber que es un activista político, que se ha vinculado con otros grupos de extrema izquierda y que defiende abiertamente la necesidad de liberarse del opresor francés. Y por ello, encabeza y apoya las actividades del MPLZ, el grupo al que Butron ayuda con el almacenamiento y traslado de armas.

La parte donde más información se aporta de N'Gustro es durante la rueda de prensa (MANCHETTE: 1971, pp. 77-82), donde se le pregunta acerca del régimen de Pekín, y tras corregir que se debe hablar o bien de República Popular de China, o Régimen de Taiwan, declara tener relaciones amistosas con él, para después extender la respuesta hacia Zimbabul, y deja claro que el movimiento de su nación no se identifica ni con China, ni con naciones que pasan por situaciones parejas, como Suecia o Cuba. Si bien se inspiran en ellos, su patria pasa por problemas concretos y únicos que deben ser tratados como tal, sin imitar las soluciones tomadas por esos otros países. N'Gustro es, claramente, un personaje implicado con la situación política que afecta a su país y a Francia, a diferencia de Butron, que resume la intervención del activista con la expresión “estilo comemierda”, refiriéndose a que este solo intenta contentar al colectivo. Se concluye la jornada con un poema de N'Gustro que presenta una alegoría de la situación, aludiendo a la guerra, el

hambre y el miedo, pero que deja entrever la esperanza del cambio.

Butron, lejos de conmoverse por las declaraciones de N'Gustro, ideará cómo obtener beneficio, y con ayuda de otros personajes, compondrá el guión de una película basada en el personaje. Ciertamente, y antes de que se implicara en todo el proceso, Butron ya publicó la historia de su vida, como pudimos ver en la mención de Jacquie, y obtuvo ganancia de ello. Más tarde, querría lucrarse como escritor, y el magnetofón donde va grabando todas estas declaraciones es lo que emplea para anotar sus experiencias. Y entre ellas, habla de Eddy Alfonsino, un timador y proxeneta que finge ser director de cine para estafar a los adinerados, y con él planifica esta iniciativa. Resulta que N'Gustro, tras recibir el primer guión, se interesa por el proyecto y lo manda con ciertas anotaciones, que Butron comenta:

“[...] Y es que unos días antes llegó un paquete de Ginebra: mi guion, con las pertinentes notas a mano de N'Gustro junto a una carta de lo más amable en la que se me sugería que tamizara un tanto su personalidad, si el proyecto tiraba adelante, y se potenciara la imagen del pueblo en general; había que dejar bien claro que se trataba de la lucha de toda la población [...] A ese N'Gustro se le llenaba la boca con el pueblo, ¡el Pueblo!, pero yo ya sabía por qué: subido encima de la gente parecía más alto. Cuánto más se sublevaba el pueblo, más pueblo era el pueblo, con lo que su líder, N'Gustro, brillaba con luz propia al dirigir a todo un pueblo, y no solo a un pequeño estado mayor [...] Si eso fuera cierto, cabía preguntarse cómo era posible que ese pueblo, tan devoto de N'Gustro, no hubiese expulsado todavía de palacio a la pandilla de fantasmones que lo ocupaba para propulsar hacia el triunfo a su líder [...]” (MANCHETTE: 1971, p. 96)

Aunque discrepen en el papel del pueblo en el asunto, dicho acontecimiento supone el momento en que se propicia la conjura. La derecha política, que se fijó en Butron durante la entrevista a N'gustro, consultó sus antecedentes, y tras ver sus antiguas colaboraciones durante su época estudiantil, le convencen para que cite al activista en un bar, un “terreno neutral” para debatir sobre algunas cuestiones. Butron sospecha, dado que hasta él sabe que N'Gustro está ganando relevancia al pactar con otras figuras políticas y convendría eliminarlo.

Por ello, accede a la petición, pero asiste para fotografiar todo el suceso, cómo N'Gustro entra en un coche para luego desaparecer, y cuando pregunta al mismo personaje acerca de qué ha pasado, este reconoce que el plan era retener al político, sin saber que Henri graba la conversación con su magnetofón. Es en este momento, cuando la novela pasa de centrarse en el hedonismo egocéntrico de Butron para convertirse en una trama más centrada en la novela de espías o en el *hard boiled*, pues comenzará a recibir amenazas e incluso tratarán de matarlo en dos ocasiones (con una bomba en su coche y con un tiroteo). La acción se vuelve una constante y es cuando Henri Butron por fin entiende que solo ha sido un peón.

El resto de páginas recogen los preparativos que ejecuta Butron para cubrirse las espaldas. Teniendo las fotos y la grabación, se pone en contacto con diferentes personajes, como Jacquie, Debourmann o Eddy, pero cometiendo varios errores. Para empezar, en su explicación nunca nombra quienes planificaron el secuestro de N'Gustro, tampoco hizo copias de las fotos, que acaban siendo destruidas junto a su coche. La grabación, que deja sellada a Debourmann, acaba siendo requisada mediante la fuerza, y finalmente, su magnetofón, en compañía de sus cintas, acaban en manos de los conspiradores, quienes las escuchan para saber el conocimiento que Butron tenía acerca del caso, y después de escuchar por completo el relato de su vida, que compone el grueso de la obra, descubren que ciertamente no conocía nada importante, por lo que sus amenazas estaban vacías.

Ciertamente, Butron no cumple con el rol del investigador, pues de principio a fin apreciamos un desinterés absoluto por su contexto, aunque en las últimas páginas trate de desenmascarar la verdad. Tampoco es un asesino, ni mucho menos culpable de la desaparición de N'Gustro. Butron, como se demuestra en las primeras páginas, es víctima de la conjura, pero tras conocer toda su vida y circunstancias, y su forma de pensar, podemos establecer una opinión más crítica sobre el personaje.

Él mismo afirma que no es un producto de su tiempo, y que su forma de proceder, tan distinta a los demás, se debe a su repulsión por ser parte del colectivo: “Creían que yo era igual que ellos. Y ellos creían ser iguales que todo el mundo. Solo pensaban en las grandes masas. Y a mí me la suda la gran masa. A mí solo me interesa Henri Butron, y a ese no le va a salvar la gran masa ” (MANCHETTE: 1971, p. 61). Es un testimonio de la época, alguien que se ha implicado tanto en la extrema derecha como izquierda del país, pero que no condiciona su discurso a los juicios de los colectivos.

Con la excusa de este personaje vanidoso, Manchette comenta el estado de su país, pero solo como algo de fondo, y es que a Butron solo le interesa su persona y no el caso: “Para ser sincero, la verdad es que me la suda que N'Gustro la haya diñado o no; a mí solo me interesa Henri Butron, quien no piensa dejarse dar por el culo de ninguna de las maneras” (MANCHETTE: 1971, p. 110), y por ello, no nos encontramos ante un *polar* tradicional, sino a una propuesta que innova el discurso, donde sigue habiendo un crimen, pero importa más la realidad social que el procedimiento deductivo.

1.2.2. Testimonios sobre Francia

Dado que la parca investigación efectuada por Henri Butron se entremezcla con su rol como víctima, y debido a que todo el asunto N'Gustro se ha tratado desde la vinculación del protagonista en el apartado anterior, este segundo punto, donde generalmente se trataría la importancia de la víctima, se destinará a profundizar en los aspectos de Butron que se han dejado de lado, y a su vez, ahondar en el elenco de secundarios que también participan en la trama.

A excepción de Anne, todos participan en las *"Consideraciones previas sobre Henri Butron durante las semanas posteriores a su defunción"*, los testimonios con los que inicia la obra, y que constituyen un confuso primer contacto, dado que la mayoría aparecen a mediados o al final de la obra, lo que complica entender a qué se refieren cuando hablan de Butron. Para comprender sus reacciones ante la muerte de este, así como el papel que desempeñaron en el asunto N'Gustro, es necesario completar la lectura de la obra, puesto que los testimonios se amoldan al contexto en el que se produjo la trama, y con ello referimos a que, en su práctica totalidad, mienten. Incluso la señorita Gouin, la cual no gana nada con el engaño, acaba mintiendo, pues pese a que trata a Henri como un inferior dada la postura política de este (la cual ella cataloga "de derechas"), acabará desarrollando afecto por este.

Será una subtrama convulsa, puesto que ella es consciente de que Butron representa todo aquello contra lo que lucha, y por ello tenemos la escena donde, borracha, intenta resistirse: "—No, por favor —dice ella entre hipidos—. Te desprecio tanto que acabaría despreciándome a mí misma" (MANCHETTE: 1971, p. 24), pero finalmente, Butron y ella dispondrán de varios encuentros sexuales, todos descritos por el propio Henri con una amplia gama de vulgarismos, dado que tras esa misma escena, indica que "se la endiñó", y no es el único ejemplo del que se dispone. Sin querer listar todos los casos, tanto con Anne como con el resto de mujeres, se ofrece uno de los fragmentos donde Butron describe uno de sus encuentros amorosos:

"Me he acostado con Anne Gouin. La muy zorra debe de ponerse en pelotas de vez en cuando en el jardín, subrepticamente, pasando de los vecinos, pues está bronceada donde no debería [...] Me la follo siete veces entre las siete de la tarde y las cinco de la mañana. Solo dejamos de chingar para cocer salchichas y beber cerveza [...] en el centro de la cual estoy yo taladrando a Anne, derrapando sobre la sábana con cada rabazo que le endiño." (MANCHETTE: 1971, p. 26)

Las numerosas escenas donde Butron se distrae en los banales detalles forman parte del juego narrativo, puesto que el propósito de Manchette es distraernos para que no atendamos al caso N'Gustro, Anne forma parte de este juego, sí, pero también incorpora los datos necesarios para conocer los antecedentes del conflicto, ya que pretende concienciar a Butron al poco de conocerlo, y para ello nos ofrece un resumen de la política internacional: "Fíjate en Argelia. En muy poco tiempo, todo el Tercer Mundo se deshará de sus amos. Y entonces, el capitalismo, desprovisto de materias primas, se enfrentará a una sobreproducción de contradicciones y a una crisis económica" (MANCHETTE: 1971, pp. 10-11). Del mismo modo, su madre Jackie también contribuye a las dos tramas, tanto a la descripción del panorama político como a la exposición de lo sexual, y esto se debe a la meta del autor de encubrir el contexto social con detalles y tramas sin importancia, y aprovechando el elemento sexual (no hay que olvidar su participación en películas de corte erótico) distrae al lector de los verdaderos problemas que se tratan de fondo. Sin embargo, Jackie sí dispone de un testimonio:

“[...] Cuando intentaba hacerse el duro, daba pena, pero si te apiadabas de él, entonces sí que se ponía duro. Tenía una especie de rabia congelada con respecto a todo, absolutamente todo [...] Si hubiese sido inteligente, habría tenido un punto siniestro, no sé si me explico. Pero no lo era [...] Es el producto de una época y un entorno. Lo he comentado ampliamente en mis artículos, y creo que todo está ahí. Hostil a toda clase de autoridad. Rabioso.

Terriblemente rabioso. La rabia es una pesadez.” (MANCHETTE: 1971, p. 5)

Para evitar repetirnos, en ese fragmento se vaticina la publicación de *El regreso del soldadito* (MANCHETTE: 1971, p. 34), un artículo sobre la vida de Butron, que vende la idea de que su mala fortuna (delitos menores, servicio militar forzado, falta de trabajo, participación en ataques terroristas, encarcelamiento) se debe a la convulsa época social que le ha tocado vivir, en lugar de a sus propias decisiones. El relato acaba en numerosos medios, como *El Nuevo Informador* y *Contemporaneidad* (MANCHETTE: 1971, p. 40), que ahondan en los medios de la época, fuertemente vinculados a la política, y que pretendían dar a conocer la postura e ideas a defender, señalando con vehemencia a los enemigos. Por ello, Jacquie dispone de una biblioteca donde se citan a los principales pensadores y filósofos de la izquierda que destacaron en la época, y su doctrina sería transmitida a Anne.

Del mismo modo que su hija justificaba su presencia para introducir el elemento ideológico dentro del panorama político, Jacquie da a conocer el papel de la prensa durante el panorama que se nos presenta en la novela. Si bien Butron ya habla, durante su participación en los ataques, de las confrontaciones entre las juventudes de izquierda y derecha, con *El regreso del soldadito* se exploran los temas de interés, en este caso las presiones del gobierno hacia los jóvenes y su forzoso alistamiento y el modo en que el bando izquierdista pretende dar notoriedad a las miserias sociales, producto de las políticas tomadas por la derecha asentada en el poder. Aunque todo esto pueda apreciarse en el contexto donde se mueve Jacquie, Butron apenas presta interés, y del mismo modo que las disputas políticas, se desdibuja todo por la cerrada percepción del protagonista.

Y dicha perspectiva se manifiesta en las conversaciones que tiene Henri con Jacquie, en donde revela sus intenciones y, una vez la periodista puede hacerse una opinión, descubre esa “rabia” de la que habla en su testimonio. Butron no quiere acabar con el gobierno y el sistema de clases, dado que pretende aprovecharse de la situación para beneficiarse, y así alcanzar la posición acomodada que desea. Según Jacquie, le falta inteligencia, y esto se debe al desinterés de Butron por la situación que atraviesa el país, así como carecer de un plan con el que alcanzar sus metas. Él afirma querer “desplumar a los merluzos” (MANCHETTE: 1971, p. 30), pero sin estafas, ni mediante la fuerza, y en su lugar dándoles algo a cambio, en este caso, el artículo escrito junto a Jacquie.

La “rabia” viene de su irreverencia, del menosprecio de Butron hacia el poder establecido y la autoridad, lo que le lleva a desafiar a todo el mundo, y como se veía en el apartado anterior, Butron es un personaje egocéntrico y vanidoso, que ve en el resto de personajes medios para alcanzar los fines que desea, como manifiesta al mantener una relación simultánea con Jacquie y Anne, sin pensar en las consecuencias de su acto. De hecho, cuando se le recrimina su actitud, reacciona de un modo violento, y al momento en que Jacquie le abofetea, este le responde con un puñetazo al hígado. Es cuando Jacquie habla de la ausencia de sentimientos y empatía por parte de Butron, visto ahora como un psicópata, y es cierto que no fallan argumentos, pero en realidad, es más complicado. Él es consciente de lo que hace, solo que valora más su felicidad, y la idea que mantiene de sí mismo, manifestada en lo que refiere como su “inteligencia”, como le indica a la periodista:

“—Eres un desgraciado. Te compadezco [...] Es porque estás vivo —farfulla—. Creemos poder soportarte porque estás vivo. Porque parece que te debates. ¿Pero qué te han hecho? [...] No es posible ser tan egoísta —continúa—. Esto ya roza la enfermedad mental. Porque tú ignoras los sentimientos ajenos, no sabes ni que existen, pues tú careces de ellos, tú no tienes sentimientos. Y de repente, la falta de corazón equivale a la falta de inteligencia.

—No niegues mi inteligencia —le advierto.

Y ella dice que no con la cabeza, sin levantarse de la alfombra. No niega mi inteligencia. Eso está bien.” (MANCHETTE: 1971, p. 53)

La mentira de Jacquie no radica en el hecho de ocultar su relación con Butron, y de hecho, explica de forma sincera cómo era. Sin embargo, no menciona la relación que tuvo con él, ni mucho menos el vínculo que mantuvo con su hija durante años. Tampoco hace mención de las intenciones de Butron por ser escritor, o de las grabaciones que este hacía, inspiradas por el desafío que ella le propuso. No se debe a un simple despiste, y el silencio de Gouin con respecto a estos temas procede del miedo. Tanto ella como Ben Debourmann, personaje del que hablaremos a continuación, saben de la grabación de Butron y su implicación con el caso N'Gustro, pero ambos no mencionan en su testimonio la verdad que este les reveló. Debourmann, al igual que Jacquie, es un periodista posicionado a la izquierda, y aunque su aparición es bastante tardía, ya en la página ochenta de la novela, ingresa en el círculo de amistades de Butron, al que conoce durante la rueda de prensa a N'Gustro.

Al igual que Jacquie, su testimonio es un comentario puramente negativo sobre Butron, y también recalca su psicopatía, por medio de insultos que usa concretar su carácter: “Butron era un cabroncete. No me di cuenta hasta después, cuando me enteré del papel que había jugado en el caso N'Gustro. Era un genuino

nazi. Un chacal. Un chacal de lo más cabrón” (MANCHETTE: 1971, p. 5), aunque ciertamente, en el desarrollo de la obra no se da ningún episodio de confrontación entre ambos, a diferencia de Jackie. De hecho, tras el primer encuentro en la ya comentada reunión, se toparán en un bar donde Butron le revelaría su interés en filmar una película sobre N'Gustro, y Debourmann, además de comunicarse con amistades y contactos para financiarla, ayudaría a componer el guión. El único conflicto se produciría cuando, prácticamente al final, Butron confiaría a él y a Jackie la cinta donde se encuentra la confesión del secuestro de N'Gustro.

No tardarán en perder dicha grabación, ya que cuando la trama comienza a cerrarse (y regresa a ese mismo inicio con el asesinato de Butron), el Blanco y el Negro, los sicarios que asesinaban a Butron al inicio de la obra, irrumpen en la habitación, y tras encerrar a Jackie y proferirle una paliza a Debourmann, se hacen con las pruebas. Después de la escena, intentan transcribir el episodio vivido hace unos minutos: “el pobre Debourmann le dictaba a Jackie Gouin un texto idiota en el que se hablaba de fuerzas oscuras e imperialistas. No radicaba ahí su idiotez, sino en su llamada de atención a la conciencia universal” (MANCHETTE: 1971, p. 111). No obstante, el asesinato de Butron les sirve de advertencia, de que quienes traten de revelar lo sucedido con N'Gustro acabarán igual, y por ello sus testimonios cambian, en el caso de Jackie ocultando a su hija, y en el de Debourmann negando su vinculación con Henri.

Lo mismo pasa con Eddy Alfonsino, quien a diferencia de los anteriores, no trabaja en el medio periodístico. Al igual que Butron, disfruta de la situación que atraviesa el país, y saca provecho estafando el dinero de los más pudientes. Proxeneta, dirige un pequeño grupo de prostitutas, con las que seduce a los adinerados a quienes, mediante unas primeras negociaciones, convence de filmar una película, con escenas explícitamente sexuales con las chicas, y generalmente protagonizadas por el inversor, en un claro guiño a la participación del propio Manchette en proyectos similares.

El propio Butron participarán en una de ellas, además de entablar buena amistad con Eddy, como se demuestra en las múltiples ocasiones que nos recuerda cuando Alfonsino le ofreció un arma con la que defenderse y él la rechazó (como dice en fragmentos presentes en MANCHETTE: 1971, p. 36, p. 61, p. 78, p. 104). Aunque la aparición del personaje se produce ya más adelante, tras el viaje del protagonista a París, en unas pocas páginas se nos relata sus primeros encuentros, su filosofía de vida afín y la amistad que traban, y esas escenas chocan con el testimonio que aporta Eddy sobre el asesinato de su compañero:

“[...] Vamos a ver, yo no afirmo nada, ¿eh? [...] Cuidado, ¿eh?, que yo apenas le conocía [...] Que pregunten a otros. Que no me toquen los cojones [...] Le di trabajo en uno de mis cortometrajes. No tengo gran cosa que decir, a excepción de que no era de los que se quitan de en medio [...] A mí me parecía un tío honrado. Confiaba demasiado en la gente. Cuidado, ¿eh?, que yo apenas le conocía [...] Si la poli dice que se ha quitado de en medio, no seré yo el que les lleve la contraria [...] La

prensa está intentando convertirme en el último que le vio con vida, y puede que sea verdad, pero yo no era su mejor amigo ni nada de eso [...]” (MANCHETTE: 1971, p. 5)

Intenta romper cualquier vinculación con él, y si bien informa sobre su vínculo laboral, afirma que solo lo llegó a conocer de forma superficial. No quiere que la prensa lo vincule, tampoco pretende desmentir a la policía, y reconoce que puede ser el último que lo vio, pero no está dispuesto a que lo asocien con Butron, y ese interés nace de la misma preocupación que Jacquie y Debourmann, y es que sabiendo que Henri ha sido asesinado precisamente por vincularse con N'Gustro y su desaparición, no quiere ser silenciado del mismo modo. El terror que rodea el caso es una realidad, y ya no solo censura a la prensa, sino que los propios ciudadanos no quieren hablar del tema, y es que Eddy sabía de N'Gustro al punto de aceptar la propuesta de Butron, con la que realizarían una película sobre el político financiada con los fondos del MLPZ.

No es el único vínculo que mantiene con el caso, pues cuando Butron comienza su chantaje, y empieza a ser víctima de ataques y atentados, es Eddy quien lo aloja en su casa, y además de ofrecerle su arma (como ya hemos comentado), asistirá a la reunión con Jacquie y Debourmann para hablarles del asunto N'Gustro, para que Henri no se ponga en peligro al deambular por las calles cuando ya le están buscando. De hecho, cuando comiencen los ataques hacia su persona, y durante un intento de asesinato, será Eddy quien intervenga para salvarle, y al más puro estilo del *noir* clásico, abrirá fuego contra el atacante. A continuación se presenta dicha escena, que justifica la implicación de Eddy con respecto a su amigo Butron:

“El bueno de Eddy me salvó la vida en ese preciso instante. Su MG llegó pegado al suelo y por detrás, con un rugido salvaje. Había oído el ruido desde el otro extremo de la manzana y regresaba dándole la vuelta.

Todo un *western*. Eddy conserva un Colt en el retrete, una genuina pieza de colección con cápsulas para encender la pólvora y todo tipo de mecanismos arcaicos. La principal ventaja de esa arma es que hace un ruido inverosímil. Eddy le disparó al simio a través del parabrisas, como una bestia, y, evidentemente, falló, pues esos viejos cacharros tienen menos precisión que una manga de bombear mierda [...]” (MANCHETTE: 1971, p. 103)

El único testimonio que no queda coartada por el miedo es el del comisario Goemond. El personaje es el que más tiempo pasa con Butron, y es que siendo amigo de su padre, interviene en todas las detenciones de Henri. Cuando este es un adolescente, aparece para explicarle el funcionamiento de la sociedad, desde un cinismo crudo que revela el papel de la policía en la sociedad que refleja la obra, y tras su exposición, Butron irá al ejército. Más tarde, durante las revueltas estudiantiles, Goemond no comentará nada y Butron irá a la cárcel, y ya en la tercera y última intervención, Butron lo tratará con desprecio, insultándolo y declarando en la grabación su deseo de asesinarlo, ya que considera que desde el principio le ha mentado y

tratado de estúpido. Goemond intentará explicarle el problema en el que se está metiendo, y que sus atentados eran vistos como “cosas de críos”, irrelevantes y sin importancia alguna, lo que indica que fue a la cárcel solo por el tiroteo con la policía durante su huida.

Ignora los consejos del policía en esta última conversación, Butron seguirá implicándose con los disidentes políticos, y del tráfico de armas pasará a vincularse con N'Gustro, y de esa relación se desarrollará la trama que acabará con la muerte de los dos. En dicho caso Goemond participa más allá de su conexión previa con la familia Butron, dado que es quien encubre la escena del asesinato. La policía llegará tras la muerte de Henri, y aún con los asesinos presentes, declararán que se trata de un suicidio, hecho que aparecerá en la prensa sin que nadie pueda cuestionar el suceso.

De hecho, Goemond justificará el acontecimiento con la opinión que han transmitido los anteriores testimonios, y recalca la psicopatía que hemos ido comentando: “Estaba cargado de odio. Y era un maleducado. Ya se veía venir que acabaría mal. Conocí muy bien a su padre y me alegro de que no haya vivido para verlo. Y además, mitómano [...] El caso Butron es, a fin de cuentas, un caso patológico” (MANCHETTE: 1971, p. 5), y del mismo modo que los anteriores, miente, pero su mentira no se debe a la necesidad de protegerse. De hecho, la rabia y grosería que siempre ha caracterizado a Butron no le afecta en lo más mínimo, y tampoco se ve implicado en su intento de chantaje, por lo que es el único personaje que no teme las posibles represalias.

La situación del cuerpo de policía se manifiesta en los comportamientos de Goemond, quien conoce perfectamente el contexto en el que se desarrolla la trama, pero sus esfuerzos no se dirigen a proteger a la población, sino a respetar los deseos del gobierno. Prueba de ello es el modo en que considera los atentados de Butron, organizados por las juventudes afines al régimen, como un “juego de niños sin importancia”, dado que con sus ataques a la izquierda apoyan la mentalidad dirigente, así como que la solución que ofreció al joven Henri tras su primer delito fue ingresar al ejército, ayudando así a los conflictos que atravesaba el país. Su mentalidad, reflejo del colectivo policial, se resume en que la sociedad debe funcionar por medio de la colaboración, impuesta por los deseos de quienes ostentan el poder, y para mantener dicho sistema, su función es corregir a los individuos que no siguen dicho sistema.

Se presentan como un primer comentario acerca de Butron, pero para saber la verdad sobre su implicación en la trama, debemos completar la lectura de la novela, y así discernir entre la verdad y las mentiras. Henri tampoco es sincero, pero al igual que él, las mentiras de estos personajes atienden a la época que se describe en la obra. Todo el mensaje queda condicionado al terror que usa el gobierno para controlar a la población, y les funciona, pues Butron acaba convertido en un ejemplo de lo que ocurre cuando se quiere salir del sistema impuesto.

1.2.3. La conspiración

Aunque el planteamiento inicial de la obra respeta el canon, con el asesinato de Henri Butron, lo que le sigue es una propuesta distinta, dado que no se invita a la resolución del crimen, sino a entender las razones de fondo, surgidas del contexto político-social e histórico, que han motivado dicho episodio de violencia. El juego ya no consiste en descubrir a los responsables, sino enlazar la ficción propuesta con los casos reales que se vivían en la convulsa París de 1968. Y para reivindicar este modelo, tras el asesinato de Butron los responsables irán al encuentro de quien ha orquestado toda la conspiración, y se nos revela su nombre y su cargo: el mariscal George Clemenceau Oufiri (MANCHETTE: 1971, p. 7), quien recibe la última grabación de Butron antes de que los ejecutores salgan de escena para no reaparecer (salvo el *flashback* que supone su intervención con Jacquie y Debourmann) más.

De este modo, aunque se parta de un tópico del modelo negro estadounidense, como lo es el uso de secuaces para efectuar el crimen, y la existencia de un poder establecido y organizado que los dirige, la propuesta de la trama se desliga rápidamente de dicha tradición. En un principio, la escena es un calco de lo que el *hard boiled* acostumbra, un despliegue inmediato de violencia con personajes desdibujados, de los que no sabemos nada, por lo que la víctima y los ejecutores podrían ser cualquiera, pero ya se incumple una de las reglas, pues de Butron ya leímos sus testimonios, y al poco de avanzar en la trama, se revela quién está detrás de su asesinato, y aquí entra la propuesta de Manchette. Oufiri no es un líder mafioso ni el dirigente de alguna célula terrorista, ya que se nos presenta como una autoridad de índole militar, y por tanto, vinculado al gobierno. Esto será importante más adelante, cuando analicemos al personaje.

Antes de ello, y para acabar con los aspectos relevantes sobre los asesinos, es que el narrador omnisciente que relata su crimen, y antes de que el magnetofón comience con la historia de Henri, mantiene el mismo tono que la narración del protagonista, puesto que el relato mantiene el tono mordaz de Butron, así como la alusión de marcas, no solo aludiendo a los cigarrillos de Oufiri, pues antes y después del asesinato se listan varias referencias con respecto a cómo se ven los asesinos: el Blanco viste abrigo de cuero, el Negro una gabardina Royal Navy y una gorra azul marino; el arma del asesinato es una Astra automática española, con silenciador; huyen en un automóvil Ford Mustang; y en la radio suena *Melody for Melonae*, de Jackie McLean (MANCHETTE: 1971, pp. 6-7); todos estos elementos son necesarios para evocar la atmósfera que interesa al autor, una eminentemente sensorial, que transmita lo que se veía y escuchaba en la época, del mismo modo que se narraban las historias del cine.

No es el único paralelismo con la historia de Butron, y es que al estilo audiovisual se le incorpora la importancia del sexo, también con referencias al pene de Oufiri, el cual reacciona por los eventos de la trama, que ahora se dividen en dos: el estado del país, con la crisis que deriva de las revueltas y conflictos; y la perspectiva de Henri como testimonio de aquella época y, más concretamente, su relación con N'Gustro.

Los fragmentos donde indica el estado de su miembro los localizamos en “La idea de una crisis del régimen se la pone morcillona” (MANCHETTE: 1971, p. 25) y “Escuchar la cinta magnetofónica, hace un momento, le ha excitado sexualmente. Pero reacciona para nada. Se siente orgulloso de su virilidad” (MANCHETTE: 1971, p. 18), lo que evoca las ocasiones donde Butron aludía a su excitación e intereses sexuales. El componente sexual en Oufiri nos llega por medio de Josyane, una adolescente que tiene de amante en la finca:

“Entra sin hacer ruido en la habitación de Josyane, que está durmiendo. Es una chica muy joven, casi una niña, pero ya sabe un montón de cosas. Está tumbada sobre el vientre [...] Así pues, se contenta con fumarse el Bastos en el umbral de la habitación mientras contempla el cabello rubio platino de la adolescente dormida [...]” (MANCHETTE: 1971, p. 18)

Con ella, se rompe el tabú acerca de las relaciones con menores, del mismo modo que Butron rompía el tabú sexual de yacer con madre e hija (aunque nunca de forma simultánea). Aquí se manifiesta el triunfo por medio de trofeos, y Josyane se trata como mercancía, ya que Oufiri se la ofrecerá al coronel Jumbo, quien dirigió el ataque del Blanco y del Negro, a modo de recompensa, escena que se prolongará a lo largo de la narración debido a que Oufiri imagina cómo va el desempeño de su subalterno. No es el único trofeo del que hace alarde el personaje, pues de él se nos dice que porta objetos de lujo, como un traje italiano, una pistola mexicana y, como arma, un Colt Peacemaker del 45, que sustituyó a su P38, un modelo más moderno y servicial (MANCHETTE: 1971, p. 39), pero el cambio se debe a que su nueva pistola es una réplica del que usaba el *sheriff* Wyatt Earp, y hay que recordar la moda de productos americanos.

Y sobre pistolas se produce otra conversación, esta vez entre los hombre asignados para vigilar la finca, quienes portan diferentes armas: Sten yugoslavas, Schemeisser alemanas y una Miroku japonesa. Esta última, dada su condición de arma exótica, atraerá la atención de Oufiri, quien le pedirá al soldado que se la regale una vez acabe la misión, a lo que este accederá. Puede verse aquí un paralelismo con la pistola de Eddy (un arma igualmente llamativa) y el rechazo continuo de Butron, pero en este caso, el mariscal es quien pretende adquirir la pistola, lo que diferencia su previsión con la falta de inteligencia de Henri, y no es la única similitud.

Cuando se expone la vida de Oufiri (MANCHETTE: 1971, pp. 55-56), lo primero que se indica es que, a diferencia de Jumbo, él no pasó el instituto. Tuvo que trabajar desde muy joven de conductor, trasladando coches entre diferentes garajes. Cuando pudo manejar un Chrysler, al que siguieron otros coches de alta gama americanos y hasta un Porsche, sedujo a la camarera del bar donde paraba a descansar, y aunque le despidieron, su meta pasó a ser la misma que la de Henri: aprovecharse de lo que la sociedad ofrecía para prosperar. Y curiosamente, también hizo uso del automóvil como medio de seducción, por lo que una vez más se establece este como símbolo de poder.

Tras esa experiencia, estuvo amancebado con varias “viejas”, a cada cual más pervertida, hasta que, finalmente, el asco le hizo alistarse en el ejército. Se nos describen varias de sus experiencias en las diferentes guerras, lo cual permite conocer el estado de guerra constante por el que atravesaba Francia. Y él, de ideología centrista, supo apoyar a la izquierda y a la derecha a medida que el gobierno cambiaba, por lo que a diferencia de Butron, quien pasó su estancia en el ejército dedicado únicamente al sexo y al aburrimiento, Oufiri escaló hasta llegar al puesto desde el que se nos presenta, y es más, su vinculación al gobierno le coloca en una posición de poder cercano a un ministro. Aunque empezase desde una posición más baja, su ideología y forma de actuar conectan con Butron, salvo que el resultado no podría ser más distinto, pues donde uno acabó dependiendo de su herencia y de la estafa, el otro alcanza la deseada meta. Y es que los vicios y caprichos de Oufiri son atendidos por un gobierno desesperado que requiere de su ayuda.

Su superioridad no surge solo al compararlo con Butron, pues a medida que avanza la historia, va comentando con el coronel Jumbo, su subalterno, la opinión que le despierta el personaje, y no duda de cuestionar y humillar a su lacayo. Pese a una mayor instrucción, dado que Jumbo estudió en la Sorbona, procura atender a su labor sin cuestionar las órdenes, lo que le convierte en un más que confiable brazo ejecutor, y por ello se le encargó la tarea de silenciar a Butron y a sus compañeros (si bien delegó dicho encargo en los ya referidos matones). Rechaza los ofrecimientos de alcohol y drogas que Oufiri le dispone, a lo que este le alaba, en clave irónica, al verlo puro y sin vicios, como un Robespierre. No obstante, y como se vio antes, sí que tiene un único vicio, el sexo. Y por ello, Oufiri aprovecha para burlarse de él:

“—En resumen, que hay una notable diferencia de nivel entre nuestras respectivas inteligencias, Jumbo —declara Oufiri—. No digo que seas tonto. Pero desempeñas un oficio que entontece. Ya no puedes ni follar.

El ministro-mariscal es plenamente consciente del hecho de que su última frase no tiene nada que ver con las precedentes, pero la ha soltado porque se muere de ganas de hacerle daño a Jumbo [...]” (MANCHETTE: 1971, p. 70)

Él mismo se considera un “hombre de gobierno”, alguien que ha trascendido ya el oficio militar, y esto se debe a su mayor perspectiva del asunto. De Butron opina que es un “gilipollas”, debido a que simplifica el conflicto de Zimbabue en una pelea entre la población blanca cristiana contra el bando negro musulmán (MANCHETTE: 1971, p. 55), cuando el propio Oufiri es negro y cristiano. Mientras que a Jumbo le recrimina esa evasión al placer, solo aceptando a Josyane, y de hecho se burla porque no logra complacerla. También le habla de su experiencia en el Congo, donde la brutalidad y la histeria se convirtieron en lo cotidiano, como explica por medio de los Simbas, una panda de jóvenes de no más de catorce años, quienes aprisionaron a unas monjas a las que violaban sin descanso (MANCHETTE: 1971, pp. 59-60). A Butron le

falta perspectiva, pero le sobra el deseo, y Jumbo carece de ambición, aunque sí entienda el contexto en el que vive. Solo Oufiri aúna ambos rasgos, y por ello es quien ostenta el poder.

Es la broma final de la obra, pues si a Butron se le intentaba justificar con que era producto de la época, al finalizar el testimonio de su vida sabemos que no, que era un ser egoísta y manipulador, quien pretendía vivir a costa de otros y sacando provecho del clima de caos que imperaba en la sociedad. Oufiri, no obstante, carecía de la fortuna que Butron heredó, y tuvo que participar en todos los frentes que Francia había abierto. Y tras granjearse vínculos en las altas esferas, es sobre quien recae la tarea de cortar el problema de las revueltas coloniales, centradas en el activista político N'Gustro. Por supuesto, accede, aunque a él poco le importe el tema político, procediendo únicamente para mantener su tren de vida, costado por el gobierno que permite sus vicios y perversiones. Todos los lujos, riquezas y placeres que se van exponiendo, de hecho, constituirían el sueño de Butron, quien no supo aprovechar la fortuna y facilidades que se le dispusieron.

Oufiri sí es un producto de su época y sociedad. Nacido en un colectivo marginado (como lo eran los negros cristianos), sin fondos con los que costear sus estudios, solo le quedó prostituirse, hasta que el escrúpulo le hizo huir al ejército, y es entonces cuando pudo ver los horrores del mundo, horrores que el propio estado francés produjo. Y lejos de ignorarlos por estupidez, como Butron, o por servicio, como Jumbo, él decidió aprovecharse. Solo hay que ver la forma en que finaliza la obra, y la diferente reacción ante el método escogido: "Oufiri abre un cajón del escritorio y extrae de su interior una gran bayoneta. El coronel aparta la mirada y el mariscal sonríe" (MANCHETTE: 1971, p. 105). Un verdadero psicópata, como Butron, que solo piensa en el beneficio que le supone dar muerte a N'Gustro.

Su historia guarda numerosas similitudes con la de Butron, como se han comentado en este apartado, pero con respecto a su función como asesino de la obra, es en el cierre donde se revela el destino de N'Gustro, y por fin entendemos la historia. Tras los testimonios iniciales, y el discurso de Butron, podemos discernir las mentiras y verdades, al tiempo que se comprueba el papel de cada personaje en la trama. Oufiri solo transmite la voluntad del gobierno, quien desea eliminar al disidente que les acarrea tantos problemas. Accede para mantener su tren de vida, y no le importa recurrir a la violencia o la extorsión, métodos que emplean sus subalternos, ya sea Goemond, encargado de encubrir el asesinato de Butron, Jumbo, quien dispuso la fuerza militar para el crimen, y el Blanco y el Negro, los matones quienes llevaron a cabo el ataque.

El miedo a ser los siguientes hace que el resto de personajes quieran desvincularse de Butron y N'Gustro, y la grabación permite conocer la relación que Henri trabó con ellos y con el propio N'Gustro. Por suerte, su entendimiento del caso era mínimo, sin saber qué pasaba en Francia, información que el lector dispone al ser la obra un reflejo de la realidad. Y por ello, cuando Oufiri y Jumbo se asean en las últimas páginas,

afeitándose con cuidado, para reunirse con un maltrecho N'Gustro, ya no hay sorpresa. Con la bayoneta, el mariscal acaba con la vida del cautivo, y con parsimonia, pide a los matones que lo entierren en algún lugar de la finca, donde las remolachas. La naturalidad y calma con la que se produce el asesinato rompe con los modelos previos, pues no es motivado por intereses personales o por los intereses de las mafias.

Manchette coloca al gobierno como responsable de esta serie de asesinatos, extorsiones y secuestro, todo para preservar un equilibrio que veían amenazado por aquellos que reivindicaban los derechos humanos. Tanto Butron como Oufiri son productos de esta sociedad, repleta de violencia e interés, pero cada uno sacó diferente provecho de la situación. El autor, en estas últimas páginas, describe un asesinato realizado tranquilamente, sin escándalo ni investigación alguna, porque esa era la realidad. Quien encubría estas desapariciones y muertes era, de hecho, el propio gobierno, por lo que los peores asesinos no eran los matones de las mafias ni los criminales en las calles, sino aquellos amparados por el régimen.

1.2.4. Conclusiones

Dentro de su contexto, *El asunto N'Gustro* se publicó en un medio especializado en novela negra, pero si el público contemporáneo se aventura a su lectura, ignorando las circunstancias que rodeaban a Manchette, dudarán de los criterios usados para catalogarla como “novela negra”. La estructura de una novela de corte policíaco está muy asentada, y basta con que incluya un asesinato y su investigación, y aunque desarrolle de forma simultánea otros temas y tramas, mientras preserve esa estructura canon, nadie dudará de la identidad negra de la novela. Manchette aprovecha ese preconcepto del lector para engañarlo, y es que, aunque inicia con testimonios sobre el caso, y luego se describe el asesinato de Henri Butron, el resto de la obra poco o nada tiene que ver con el resto de la literatura *noir*.

Tras unas primeras páginas donde la acción parece seguir el tono de la novela negra estadounidense, el *hard boiled*, que describe perfectamente la acción y el ambiente a costa de los procedimientos deductivos. Y que continúe con la policía encubriendo el crimen tampoco rompe con los tópicos, puesto que en el modelo a seguir se incluye la corrupción en este tipo de instituciones, e incluso el *flashback* para recapitular la vida de la víctima, conociendo ya el lector su muerte, no rompe con los cánones. La diferencia radica en la magnitud de ese testimonio, que llega a extenderse al punto de extinguir cualquier investigación o proceso deductivo, que se relega únicamente al inicio de la obra, que sirve como “gancho”, y al final de la obra, con las informaciones que recopila Butron y que constituyen la razón de su asesinato. E incluso la obra expone que las pistas que siguió y con las que llegó a amenazar no servían para nada, pues solo tenía unas fotos y poco más, provocando la risa de los conjurados.

Y obviando esas escenas, queda el grueso de la novela, una biografía ficticia acerca del personaje de Henri Butron, quien aporta su testimonio sobre todos los acontecimientos que vivió, y aunque su perspectiva se

encuentra limitada por su enorme ego, las reacciones de otros personajes, la propia sociedad y las tramas simultáneas a su discurso permiten entrever la realidad, y no solo en el sentido de comprobar la verdad tras las exageraciones y mentiras del protagonista, sino para conocer cómo se vivieron las protestas y manifestaciones en la Francia convulsionada de 1968. Que Butron no recuerde los motivos tras las rebeliones y disputas, los nombres de los dirigentes, los grupos implicados en la trama, y una amplia lista, solo constituyen el nuevo juego que propone Manchette, una renovación de la meta que incluía la tradicional novela-enigma.

La vaguedad en las declaraciones de Butron son las pistas que se ofrecen para el caso. En esta ocasión, resolver el asesinato de dicho personaje no es el desafío propuesto, dado que su solución se revela en las primeras páginas, y si bien quedan dudas por resolver, las acciones de Henri van concretando la situación por la que transita Francia. Quien sepa leer entre líneas, podrá reconocer el caso de Ben Barka, prueba de la brutalidad y tiranía que el gobierno y el ejército podían ejercer sobre la población. Los asesinatos dirigidos durante la época, sin duda, podrían servir de inspiración para novelas de espías, intrigas políticas o policíacas, pero Manchette prefiere combinar todas las opciones en un nuevo producto, que desafía el entendimiento del género para promocionar uno de los episodios más violentos en la historia de Francia.

Con un discurso que presenta a un producto de la época como lo es Butron, el autor da a conocer un rostro desconocido, pues no se preocupa por las víctimas de la represión, o por los luchadores de la libertad, sino que el protagonismo recae en una de esas personas que querían aprovecharse de la situación, sacando beneficio al proporcionar ayuda al mejor postor, sin pensar en las consecuencias de sus actos ni en cómo evoluciona el conflicto. El discurso ampliamente hedonista y egocéntrico de Butron juega a confundir, a que el lector solo pueda acceder a una pequeña parte de la realidad que se pretende reflejar, pero que sigue estando ahí.

Prueba de ello son las menciones a lugares emblemáticos, ya sea en la ciudad de Rouen, con la Ciudad Universitaria de Mont-Saint-Aignan, el Instituto Pierre Corneille, el río Sena, y en París con destinos tales como los Campos Elíseos, el Museo del Hombre, el Museo de la Marina, el Palacio de los Descubrimientos, el Planetario y el Trocadero; marcas de productos, ya sean coches como Alfa Romeo, Chrysler, Fiat, Matra, Ondine, Porsche, los cigarrillos Bastos y Schimmelpenninck, Nescafé; armas como la Colt, la Miroku, la Schmeisser, la Skoda o la Sten; escritores como Balzac, Castro, Dumont, Jakobson, Levi-Strauss, Marx, Orson Welles, Paul Ricoeur, Robbe-Grillet, Trotsky, Troyat; menciones musicales como Al Haig, Charles Mingus, Gerry Mulligan, Jazz Messengers y Stan Getz; o las vestimentas, con pormenorizadas descripciones sobre los atuendos que portan, que permiten distinguir entre las diferentes clases sociales y modas; además de incluir elementos como las bebidas alcohólicas, el cine y la prensa de la época.

Todo constituye una densa muestra de la realidad que se pretende imitar, y con ella se proporcionan

referencias con las que el lector imagina el mundo por el que se desplazan los personajes. Son informaciones que sitúan la trama en un espacio y un tiempo concretos, y que no permite confusión alguna al respecto: el caso N'Gustro solo pudo producirse en el París de 1968, como atestiguan las referencias citadas anteriormente. Claro que al dedicar gran parte de la narración a estos detalles, se reduce la parte dedicada a lo puramente negro-criminal, presentando el mínimo necesario para que la obra se considere en los límites del canon. Es innegable que se produce un crimen, y que hay pinceladas de una investigación, y ahí acaba la contribución.

Por ello, la crítica de la época la catalogó de *neo-polar*, dada la necesidad de vincularla a la tradición literaria en la que se amparaba, y dado que experimentaba a partir del *romance policier* surgió ese término. A medida que Manchette publicaba novelas se iba concretando esta nueva variante, y siendo la primera, *El asunto N'Gustro* constituye el principal referente. Es una novela de crónica social con tintes negros, cuyo discurso pretende exponer una crítica hacia un periodo de tiempo y sociedad concretos, tendencia que se ha ido incorporando a la novela negra a medida que el género evolucionaba. Es la principal tendencia a día de hoy, y aunque otros de sus rasgos se asemejen a los tópicos de la variante mediterránea, no podemos incluirla en los resultados.

La narración simultánea entre vida privada e investigación no se produce, cuando es esencial en el resto de casos. Aquí, Butron relata sus últimos años, y su implicación con la trama política representada por la desaparición (y ejecución) de N'Gustro, pero el hecho de que se alternen las notas periodísticas de Jacquie Gouin, las grabaciones del propio Butron y los fragmentos de omnisciencia donde se presenta a los verdaderos culpables supone una experimentación con la estructura canónica. No obstante, la trama negra constituye un fondo fácil de olvidar, pues aunque Butron afirma constantemente que llegará al caso de N'Gustro, finalmente apenas da datos de este, sin saber muy bien los motivos de su asesinato ni de los conspiradores. El título y la promesa del protagonista, unido a las referencias que se va haciendo del caso, son más una herramienta con la que mantener la atención que un verdadero caso criminal. Y más cuando intenta reflejar un caso real, lo que facilita a los lectores adelantarse y reconocer a los culpables.

Se distancia de la novela negra arquetípica por desatender lo criminal por centrarse en el testimonio de una sociedad moderna, y más concretamente, del conflicto que se vivía en esa época, con la violencia y el asesinato como manifestaciones claras de esa atmósfera decadente. Butron participa en la guerra y los altercados, pero solo por el gusto por la violencia y el control, sin ahondar en los orígenes de esas problemáticas o en qué cambios produjo en la realidad social que le tocó vivir, y eso también separa la novela del *noir* estándar, puesto que allí se exponían los dramas de la ley seca, la crisis económica o el crimen organizado. En este caso se incluyen problemas similares, pero Butron no los expone, su ego lo distancia del contexto en el que se mueve, y en su lugar centra sus intereses en el sexo, la buena vida, las marcas caras y el dinero fácil. En ese aspecto, se acercaría más a una *crook story*, o novela sobre criminales.

La presencia de los dramas sociales, las desigualdades sociales, el hedonismo modernista, el crimen organizado, las corruptelas políticas, el amor libre e incluso la unidad familiar se da tanto en este caso, como en otros catalogados en la novela negra mediterránea, pero el trato que se le da es muy distinto. Por ejemplo, la familia y los amoríos son una constante en dichas novelas, pero aquí Butron menosprecia a sus padres, llegando incluso a festejar sus muertes (dilapidando su herencia en lujos y caprichos), y sus encuentros amorosos se caracterizan por un menosprecio absoluto hacia la mujer, a la que ve poco más que como un objeto. Esos ejemplos, junto con otros tales como el robo o compra de coches, el tráfico de armas o sus andanzas en el mundo del cine pornográfico, son anécdotas del personaje que poco tienen que ver con el misterio a resolver.

Butron, al igual que el lector, no sabe qué ha pasado con N'Gustro, y por ello la resolución se basa en una exposición clara de los culpables. Manchette no quiere que resolvamos el caso, y por ello, se distancia de los intereses de la novela negra, para que el comentario acerca de la sociedad parisina cobre el verdadero protagonismo. El cuadro que ofrece es el de una sociedad moderna en crisis, y la presenta con todo lujo de detalles, incluso con notas de *noir* (como los crímenes y las escenas de cruda violencia), pero la interpretación que realiza del género se aleja de las bases mediterráneas. Guardan similitudes, como la presencia del ámbito privado y familiar, la inclusión de marcas y productos de la época, y los lujos de la sociedad moderna, pero en el resto de elementos ejecuta una propuesta distinta, pues aunque el modelo mediterráneo incluya escenas ajenas al caso, aquí estas fagocitan el grueso del caso a investigar.

2. Jean-Claude Izzo

A pesar de incluirse en el triunvirato de “padres de la novela negra mediterránea”, junto a Vázquez Montalbán y Camilleri, ciertamente Izzo es el autor al que menos atención se le ha prestado, y prueba de ello es la bibliografía presente en los diferentes medios sobre su vida y obra, reducida en comparación con los otros dos. Del mismo modo, la muestra que constituye por sus novelas negras también es menor, dado que Camilleri supera la treintena de obras, Vázquez Montalbán alcanza las veinte, y Jean-Claude dispone una trilogía, por lo que es indiscutible que proporciona una cantidad menor de elementos a analizar. O así sería, de no ser por la utilidad que aporta dado su origen, como veremos a continuación. Tanto por las experiencias que conformaron su vida como por el carácter de sus tres novelas, no podemos sino reivindicar la importancia de Izzo para las bases de la variante que pretendemos demostrar.

Nacido en Marsella en 1945, suele hacerse la broma de que, como marca el tópico local, era hijo de inmigrantes, y esto se dice por ser la ciudad un enclave con otras ciudades del Mediterráneo, lo que la convierte en el punto por el que los inmigrantes acceden a Francia, o bien asisten por motivos de turismo o asentamiento en la propia urbe. Con todo esto, aclaramos que es una verdad parcial, pues si su padre era

un italiano que arribó a la ciudad con 14 años, su madre era marsellesa, hija de inmigrantes españoles. Con respecto a su vida (resumida en SILVER: 21/6/2016), lo más destacable es que siendo buen alumno, se formó como tornero fresador, pero desempeñaría otra serie de oficios, tales como bibliotecario, guionista de cine, librero, locutor de radio, redactor en periódicos, etcétera.

Sirvió en Toulon y Yibuti, donde haría una huelga de hambre con la que perdería quince kilos y lo encerrarían. A su regreso, se casaría con Marie Hélène Bastianelli, afiliándose al *Parti Socialiste Unifié*, cuando antes había militado en el *Pax Christi*, el movimiento católico por la paz. Más tarde se uniría al Partido Comunista, y tras una relación con Laurence Rio se casaría en 1999 con Catherine Bouretz. Su paso por diferentes ideologías políticas y mujeres, además de sus abandonos y regresos a Marsella, serían rasgos que compartiría con su creación literaria más valorada: Fabio Montale. Inició sus aventuras en 1995 con *Total Khéops*, a la que le siguieron *Chourmo* (1996) y *Solea* (1998), con la que finaliza el ciclo del personaje, decisión con la que ignoraba las peticiones de sus editores por mantener la saga. De todas formas, fue en el año 2000 donde, por culpa de un cáncer, fallecería a los cincuenta y cuatro años.

Su opinión acerca de Marsella queda recogida en la trilogía, puesto que Montale nos sirve de guía tanto en el plano físico como en el espiritual. En *Con la muerte en los talones*, Mazorra dedica un artículo a la visión que el personaje tiene de su Marsella, y nos lega líneas tan conmovedoras como “Marsella pertenece a quienes viven en ella. Una ciudad en la que, nada más poner el pie en el suelo, ese hombre podía decir: Aquí es, estoy en mi casa” (MAZORRA: 6/5/2010, *El Mundo*), y es que en una declaración tan breve pueden encontrarse multitud de propósitos. Alude a los inmigrantes, como Mavros el griego y Hassan, de Argelia, quienes contribuyen a la sociedad trabajando pese a las críticas o ataques de otros colectivos, pero también a los marselleses quienes, pese a ser autóctonos, participan en las campañas para desprestigiar a estos grupos o, incluso peor, cooperan abiertamente con la mafia, proveniente de Italia, que mantiene relaciones cordiales con el gobierno.

La obra se caracteriza por un fuerte uso del lenguaje poético, que emplea para describir las virtudes y miserias de la sociedad marsellesa, así como para exponer las emociones del protagonista o del resto de personajes, y quizás las más emblemáticas sean las amplias descripciones del mar, escenas donde se evoca la belleza natural en contraste con la obra del hombre, los astilleros, el puerto, las casas. A veces, la comparación presenta tintes alegres, otras cae en la melancolía, o manifiesta su odio más crudo, pero no siempre recurre a la poesía. Izzo también señala con el dedo, alude a la realidad, y sin pudor alguno expone a los colectivos en contra de la inmigración, o a las familias mafiosas que influyen sobre el gobierno, lo que ha transformado Marsella en la ciudad que se refleja en sus novelas, antaño un hogar para los desamparados del Mediterráneo, hoy urbe donde el clasismo impone su férreo control sobre sus ciudadanos.

Pero el viaje que se propone no es únicamente moral, también se nos describen las calles, barriadas y plazas que componen el microcosmos marsellés. Algunos ejemplos de estas inclusiones las tenemos en la Capelette, el barrio italiano; la Castellane, el barrio árabe; Le Panier, el barrio viejo; locales como la Canebière, la Marine, la Samaritaine y des Maraîchers; la Place des Tréise Coins, que sigue a la Vieille Charité, lugares llenos de arte y cultura; la Catedral de la Majore (lugar donde se casarían sus padres); la Corniche, el paseo marítimo; la Joliette, previo a los astilleros, y otros tantísimos ejemplos que se presentan en las novelas, si bien estos constituyen la muestra seleccionada por Mazorra (MAZORRA: 6/5/2010, *El Mundo*). Es Puntí quien afirma que, por todo lo dicho, “Ningún escritor ha cartografiado como Izzo el ritmo vital de esa ciudad mediterránea en los últimos tiempos. Sus costumbres, gentes, calles y bares son siempre el decorado vivísimo en el que transcurren sus novelas policíacas” (PUNTI: 18/8/2009), declaración que acompaña luego con el contraste de luces y sombras que antes se ha comentado, y al igual que Mazorra, repite la misma fórmula en su análisis.

Arranca con una cita del propio Izzo, extraída de la trilogía de Montale, y de nuevo se aprovecha el fuerte lirismo para presentar el caso de Marsella, una opinión que, con pocas palabras, pretende ahondar en la situación que atraviesan sus gentes: “Marsella solo puede amarse llegando por mar. A primera hora, cuando el sol aparece detrás del macizo de Marseilleveyre, abraza a sus colinas y devuelve el color rosado a sus viejas piedras” (citado en PUNTI: 18/8/2009). De nuevo se reivindica el espíritu de Marsella, ciudad portuaria a la que arriban los viajeros, quienes ven en ella su nuevo hogar, y acaban conformando el crisol multicultural que compone su sociedad. De nuevo, vemos como en la narrativa de Izzo el componente espiritual, la vida cotidiana de las gentes y sus pensamientos, cobra especial importancia.

Otros autores reiteran la presencia de las gentes que pueblan Marsella y la importancia de los barrios por los que se mueven. Salazar habla de una población compuesta por españoles, italianos, argelinos sumados a los nativos franceses (SALAZAR: 11/10/2008), y en la revista *Calibre.38*, en el artículo destinado a Marsella, se nos presenta un itinerario real de las rutas que cruzó Montale, con los bares que ya hemos listado antes y las *cités*, los barrios donde los inmigrantes se agrupan en diferentes comunidades (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 20/11/2012, *Revista Calibre.38*), pero lo más llamativo del texto son las referencias musicales, típicas en Izzo, y que aquí enlistan según la zona de la ciudad que se visite: óperas, jazz, reggae, ragga, rap y el hip-hop son algunos de los géneros musicales a los que se aluden, y su importancia radica en que incluso el título de la primera novela, *Total Kheops*, procede de una canción del grupo IAM.

Luengo resume todo esto con el “efecto Izzo”, término con el que se hace uso de emplazamientos reales en la novela, por lo que el texto sirve como guía turística que el lector puede usar para visitar los emblemáticos lugares por los que pasea el protagonista, y que se resumen en las tres B, que Luengo indica como *bars-bordels-boîtes de nuit*, es decir, bares, burdeles y discotecas (LUENGO: 2013, p. 191). Esos son los ambientes

por los que se moverán los personajes cuando cae la noche, si bien durante el día los veremos en sus trabajos o transitando las calles y barriadas ya descritas, si bien también hay espacio para la vida cotidiana.

Montale, que vive solo, será representante de la *joie de vivre*, y tanto por los discos de jazz que escucha, como por los amoríos que mantendrá en su vivienda o los platos que cocinará, apreciaremos esa alegría de estar vivo. Clavé indica que “La cocina mediterránea y el *Lagavulin* nos acompañaran por toda su magnífica trilogía. A Fabio Montale le gusta cocinar. Cuando cocina se siente apaciguado” (CLAVÉ: 1/1/2012), lo que permite ver el uso que se le da al componente gastronómico. El *Lagavulin*, el *whisky* que consumirá Montale en los diferentes bares, se reserva para los momentos amargos, cuando lidia contra el crimen, mientras que para los momentos de felicidad se decanta por el pastis, licor más dulce, como indica Mazorra (EL MUNDO: 6/5/2010).

Por todo esto, pareciera que la obra de Izzo se centra más en la crónica social o la novela de viajes, tanto por el componente costumbrista como por el realismo en los destinos que se incluye, pero nadie duda de que su trilogía pertenece al género negro. Y esto se debe a que Izzo plasma en su narrativa los problemas que aquejan a Marsella, pero sin caer en lo explícito. Se comprende que dichos asuntos ya son conocidos por el público, por lo que no es necesario ahondar en ellos, sino demostrar las consecuencias. Salazar expone que Marsella se encuentra, tras la Segunda Guerra Mundial, en una situación débil donde el Frente Nacional aprovecha para dirigir el descontento de los ciudadanos (SALAZAR: 11/10/2008), y esa rabia se proyecta hacia los nuevos habitantes: los inmigrantes.

Campañas de desprestigio hacen que se ataque y menosprecie a estos colectivos, los cuales a su vez responden organizándose en guetos donde planifican crímenes menores contra la sociedad que les rechaza. Y entre estos problemas se esconde la verdadera amenaza, la mafia que, llegando de Italia, manipula al gobierno para que este favorezca sus actividades, como el uso del puerto para el tráfico de diferentes mercancías. Pero ese no es el único riesgo, y es que las poblaciones más radicales no dudan en recurrir a los atentados para reivindicar su ideología y condición.

Es en este clima de múltiples conflictos donde Izzo se crió, y con una visión desencantada, como se puede contemplar en sus diferentes afiliaciones políticas, transforma su voz en la del propio Montale, para así proyectar una opinión única acerca de un lugar que, pese a encontrarse maltrecho por los diferentes frentes que lo hieren, sigue albergando esperanza por una regeneración, la cual intenta sobreponerse a todos estos males, como se muestra en esos viajeros que llegan a Marsella con la pretensión de formar un hogar, una patria. Se complica hablar de Izzo sin vincularle a su creación literaria, pues como se ha dicho, es en su trilogía donde podemos apreciar su sensibilidad, su ideología, sus esperanzas y temores.

2.1. *Flâneur* mediterráneo

Debido a la fuerte relación existente entre Izzo y su creación literaria, ha sido complicado indagar en su biografía sin mencionar los rasgos de su estilo literario y la fuerte personalidad de Fabio Montale. Por ello, en el apartado anterior se alternó entre los rasgos de su trilogía y su propia experiencia, lo que rompe con el modelo seguido en otros autores, en los que se dedicaba la primera sección a su vida y obra, y la segunda a su aportación al género. En este caso, y dado el trato que se le ha dado a Izzo en el mundo académico, hemos preferido dedicar este segundo apartado a reivindicar aquello que caracteriza a sus novelas negras, y si bien se deben mencionar los rasgos que lo posicionan dentro del ya comentado triunvirato (conformado por él, Camilleri y Vázquez Montalbán), exponer qué detalles lo distancian del canon y de sus semejantes.

Para empezar, la defensa a ultranza que se hace del vínculo entre Izzo y Simenon. Este, George Simenon (Lieja, Bélgica, 1903 – Lausana, Suiza, 1989), fue un escritor de novela negra al estilo francés, lengua que usaba para sus publicaciones, y por tanto adscrito a la tradición del *polar*, género en el que destacó gracias a Jules Maigret. Cada que se menciona a uno de los dos autores, casi parece obligado aludir a los parecidos que se encuentran entre ambos, y es que Simenon fue quien puso de moda la figura del *flâneur*, término que da título a este punto. Con Manchette ya comentamos los tópicos del *polar*, y lejos de repetirlos, solo aludir a su imitación del modelo americano y la adaptación de los temas a preocupaciones reconocidas por el público francés.

El término *flâneur*, que puede traducirse por “paseante” o “callejero”, alude al investigador de novela negra que se caracteriza por sus viajes por la geografía urbana que se presenta en la trama. De este modo, a la búsqueda de pistas se le suma la interacción con las gentes que conforman la sociedad, y sus testimonios pueden aportar información sobre el caso, o bien proporcionarnos datos sobre la propia ciudad y la situación que atraviesa. Es similar al personaje del modelo *hard boiled* pero sin el elemento de la violencia ni el predominio de lo marginal, puesto que sus conversaciones pueden darse con cualquier miembro de la sociedad, no necesariamente con los colectivos vinculados a los suburbios. La metodología del *flâneur* recuerda al proceder de Montale, puesto que él también conversa con diferentes personajes de origen muy diverso, lo que justificaría la conexión, pero también se da en casos como Camilleri y Vázquez Montalbán, que ya sin las bases del *polar* para explicar su técnica, incluyen también diferentes clases sociales con las que el protagonista se relaciona.

Aparte de esta función de viandante, Simenon añade el elemento gastronómico a sus novelas, así como las escenas cotidianas, que manifiestan su auge con la figura de Madame Maigret, esposa encargada de verdaderos despliegues culinarios, como el *blanquette de veau*, el *coq au vin blanc* y la *tarte aux mirabelles* (CLAVÉ: 1/1/2012), recetas que serían incluidas en libros de cocina que recrean estos platos, del mismo que pasa hoy día con los autores que se incluyen en la corriente mediterránea. De hecho, Casadesús Bordoy, en

su trabajo *Gastronomía y novela policíaca. Aspectos culturales y de género* (2011), atribuye el origen de esta costumbre a Simenon, pues localiza en su obra la presencia del componente culinario. Al hablar del papel que cumple este elemento (ya tratados en la sección dedicada a la gastronomía mediterránea), emplea términos como “sibarita” y “hedonismo” (CASADESÚS BORDOY: 2011, pp. 2-3), rasgos que se comparte con algunos autores clásicos quienes usaban las comidas para añadir exotismo a sus obras, como S. S. Van Dine, sin necesidad de que se incluyeran en la vertiente mediterránea. Esta idea se refuerza por el hecho de que, dentro de los modelos más clásicos, era habitual que los personajes viajaran por diferentes partes del mundo, y al tiempo que resolvían los diferentes crímenes, se deleitaban con manjares procedentes de dichas tierras.

En cambio, los autores contemporáneos se suelen centrar en un espacio más concreto, y aunque, por ejemplo, Vázquez Montalbán hace viajar a su personaje, este siempre conserva los gustos patrios, que usa para contrastar las impresiones de los manjares extranjeros, lo que constituye una clara diferencia. Y con Izzo ocurre algo similar, puesto que el uso que se le da, por ejemplo, al alcohol, y ya en el apartado anterior con la diferenciación entre *Lagavulin* y *pastis*, cada uno reservado a un contexto concreto. Del mismo modo, el ánimo y situación del personaje condicionará las comidas, por lo que un picoteo de una barbacoa supondrán escenas que, pese a tratar la gastronomía, lo hacen de un modo muy diferente. Para empezar, no está casado como Maigret, y aunque una vecina se encargará de prepararle platos tradicionales, él también acudirá a distintos locales e incluso cocinará por sus propios medios, lo que contempla diferentes tipos de cocina, cada uno adecuado a una situación concreta, ya sea por medio de la comida o la bebida, como ejemplifica Luengo en el siguiente extracto:

“[...] El sabor de la comida cobraba distintos matices, cuando, con ella, se ingería un vaso de alcohol determinado. Además, existía todo un conocimiento versado en saber cuándo, y en qué medida, había que acompañar una comida con uno u otro tipo de alcohol. Montale será un experto en esta faceta, sobre todo cuando se trataba de vino: la *focaccia* de Honorine la acompañará con una buena botella de Cassis Blanco (Izzo, 2006a: 85); la anchoada de Fonfon con una de rosado de Saint-Cannat (Izzo, 2006b: 323); los boquerones a la parrilla, con algo de vino de Bohemia (Izzo, 1998: 91); para la cocina griega, Montale elegirá un *retsina* blanco (Izzo, 2006a: 100); y, así, sucesivamente, demostrando su sensibilidad y respeto hacia el arte culinario [...]” (LUENGO: 2013, p. 197)

Como se recoge en dicho trabajo, las bebidas son lo que permite al personaje avanzar, del mismo modo que el alcohol en la novela *noir* tradicional, pero con el añadido de ser bebidas autóctonas. Al seguir la lectura, se presentan más detalles acerca de la bebida favorita de Montale, como lo es el *pastis* marsellés, con una graduación del 45% y un sabor entre anís y regaliz, un sabor que es familiar en el paladar de sus compatriotas. En sí, cumple la misma función, pues permite al personaje tomar un descanso de la sórdida

realidad, mediante una abstracción que le permite ignorar las problemáticas que rodean al caso, y si bien esto no sorprende al lector, lo que acompaña a estas escenas sí destaca por lo inusual.

Aparte del cese en la acción que constituye la pausa en la que beben, aquí el momento se describe con mayor lujo de detalles, pues no solo se nos informa sobre el estado (anímico, físico, psicológico) del personaje, o de las características del trago elegido, como la marca, el tipo de bebida, sus propiedades, informaciones que ya se daban en el *hard boiled*, cuando inició la tradición de afrontar las penurias bebiendo. Entre las nuevas informaciones, se diferencia entre el acto de beber solo y acompañado, pues no supone la misma experiencia quedar meditativo a compartir opiniones con alguien, quien puede ser una amistad, un testigo, o incluso un sospechoso. La tradición previa despertó el interés por la cultura del alcohol, sobre los procesos de crianza y destilación, la diferencia entre licores patrios y extranjeros, pero fue el *flâneur* quien desarrolla el aspecto social de este acto, dando importancia a los diferentes locales y ambientes, cada uno con sus respectivos parroquianos, marcas y costumbres.

Aunque este tipo de narración se gestaba en la variante de los tipos duros estadounidenses, fue en Francia donde ganó matices. Recordamos que en las novelas de Westlake protagonizadas por Dortmund, este siempre iniciaba sus planificaciones reuniendo a su banda siempre en el mismo local, el *O. J. Bar and Grill*, y esa idea se repite en las novelas del viandante, donde tenemos los establecimientos frecuentes, con su clientela, así como el descubrimiento de otros emplazamientos. Simenon, quien reanimaría este interés por el urbanismo y lo cosmopolita, transformó estas escenas en ventanas por las que ver los diferentes ambientes que conformaban la sociedad representada, desde bares marginales hasta restaurantes de cocina *gourmet*. Por lo minucioso en sus descripciones, se llegó a especular que el escritor recibía un pago por parte de la Guía Michelin, a quienes convenía esta promoción (hecho citado en PINO: 2009, p. 52, recogido en LUENGO: 2013, p. 191), y lo que justificaría los viajes de su protagonista por toda Francia.

Dicho personaje, el comisario Jules Maigret, era miembro de la *Brigade mobile de la police judiciaire* en París, y por pertenecer a dicho cuerpo, precisamente, se explicaban sus viajes, puesto que su cargo le hacía transitar las regiones francesas para asistir en diferentes casos, y de esta situación derivaban sus visitas a los diferentes locales, por los cuales exponía la gastronomía gala. A la diversidad que proponían estos ambientes se le suma otra faceta culinaria, la de *madame* Maigret, la esposa del comisario, quien se encargaba de satisfacer el apetito de su marido por medio de recetas de corte más tradicional, ofreciendo de este modo escenas hogareñas, lo que ha inspirado a múltiples escritores. Destacamos los casos de Inés Ortega, compositora de recetarios, la cual afirma haber encontrado inspiración gastronómica en la literatura, ejemplificando con la señora de Maigret (ALTARES: 9/8/2014, *El País*); y del novelista *noir* Petros Márkaris, perteneciente a la muestra, quien declaró que "Todos hemos aprendido de las recetas de *madame* Maigret" (MORA: 21/1/2005, *El País*), en alusión a que fue en este momento cuando arrancó este tipo de narración.

Se mantiene el estilo de la novela negra norteamericana, el *hard boiled*, puesto que los personajes recurren al callejeo para iniciar sus pesquisas, y del mismo modo, se nos presentan los ambientes propios del género: barrios desolados, zonas empobrecidas, tugurios marginales, etcétera. Y a partir de esa base, Simenon incorpora lo que ya se ha mencionado, por lo que sus 75 novelas y 28 relatos protagonizados por Jules Maigret constituyen una muestra del *flâneur hard boiled*, donde el tránsito por las calles constituye su tónica de trabajo. La diferencia con el modelo anterior proviene del modo en que transitan por la urbe, puesto que el detective duro mantiene una confrontación, que se manifiesta por medio de amenazas, chantajes, palizas, sobornos, y toda clase de violencia, el *flâneur* se decanta por la interacción, con un trato cordial que le permite conversar con los diferentes personajes y, de esta manera, averiguar su implicación con el caso. Al igual que pasaba con los ambientes, repite los tópicos de sus predecesores, pero cambia el enfoque, lo que da lugar a un producto diferente, el cual abandona el tono crudo y negro en pos de una cotidianidad más amigable.

A partir de esta base, Izzo propuso una variante, pues aunque los paralelismos con Simenon son más que obvios, negar los matices que los diferencian también supondría un error. Para empezar, el protagonista de Izzo no es miembro de la Brigada Móvil, por lo que los viajes por las distintas ciudades francesas queda inhabilitado, y en su lugar, trabaja en la Brigada Social, lo que limita su actividad a un único entorno. Lejos de constituir una tara, el autor profundiza en todos los rincones de la sociedad que representa, y al igual que su antecesor, expone una gran variedad de ambientes, de los cosmopolitas y lujosos, a los sectores más marginales. En Simenon, la trama se centraba en unos grupos muy concretos, con los que se interaccionaba en pos de avanzar la investigación, al mismo tiempo que ofrecía un panorama generalizado de la ciudad, lo que dotaba a la obra de ese estilo de novela de viajes, como de guía turística. Izzo, por el contrario, localiza toda esa diversidad en Marsella, la ciudad en la que enmarca sus novelas negras, y por medio del tránsito entre sus diferentes barrios y ambientes, expone toda esa diversidad.

Simenon también ofrecía esa panorámica de la sociedad, y es que ambos, por medio del callejeo y el trabajo policíaco, querían mostrar lo cotidiano, la realidad que se vivía en aquellos lugares día a día. Las novelas establecen un diálogo constante con los diferentes grupos que conforman la sociedad, cada uno perteneciente a un estrato y ambiente determinado. A partir de esta premisa, Izzo hizo algo tan importante como dar voz al individuo, pues más allá de su pertenencia a un colectivo, les dotaba de opinión y juicio. De este modo, el marco político y social trascendía su rol de fondo, pues ya no se imitaba el modelo americano, donde estos acontecimientos no se mencionaban por ser conocidos por los lectores, quienes vivían aquel contexto histórico y, por tanto, conocían como este fomentaba el crimen; en su lugar, la situación es comentada por cada personaje, el cual interpreta su situación y la de la sociedad, defendiendo su opinión frente a la idea general.

No necesariamente se trata de reivindicar posturas ideológicas, no se ataca ninguna doctrina o bando político, simplemente se presta el juicio de los personajes para que comenten el estado de las cosas. Cuestiones sobre el gobierno, el trabajo, la inmigración, el comercio, entre otros, puede prestarse a la opinión de las diferentes voces que, desde la perspectiva del colectivo al que se adscribe, interpreta la situación que atraviesa la ciudad, el país, o el mundo. Por supuesto, el protagonista es quien ofrece el comentario más directo, y en ese aspecto, vuelve a ligarse con la novela negra estadounidense, pero que el mismo discurso pueda realizarse desde cualquier secundario, da lugar a un producto distinto. Al igual que ocurre con las novelas río o corales, cada personaje dispone de juicio propio, no subyace en torno a una idea general, ni bebe de estereotipos y tópicos, sino que procuran ser personajes realistas, cuya valoración puede compartir el público.

El tránsito por las diferentes capas de la sociedad permite, a su vez, conocer varias opiniones, lo que da lugar a un discurso coral, una superposición de voces que da acceso a las perspectivas con las que los diferentes grupos afrontan la situación. A diferencia del *hard boiled*, que presentaba una confrontación entre los intereses de los colectivos, gracias al *flâneur* se presenta un diálogo, lo que permite conocer a la sociedad sin que se predisponga una opinión concreta. Aquí, se puede compartir el juicio del protagonista o, por el contrario, empatizar con otro personaje, puesto que por su situación o argumentos llegamos a darle la razón frente al personaje principal, que se aleja de un ideal perfecto y, si bien desempeña su oficio en pos de resolver el caso, no tenemos por qué compartir su opinión.

Un claro ejemplo de dicha situación se da con los personajes femeninos, lo que supone una nueva diferencia con respecto al modelo de Simenon. Este casaba a su comisario, quien disfrutaba de una vida hogareña junto a su esposa, mientras que el personaje de Izzo gozaría de una merecida fama de mujeriego, enumerando varios de sus amores y romances, con los que el personaje de Fabio Montale entablará diferentes conversaciones, lo que da lugar a discusiones y acuerdos. Él es divorciado, lo que ya nos informa sobre que, de estos diálogos, no siempre sale bien parado, pero como veremos más adelante, esta decisión era necesaria para su bagaje. Lo cierto es que estos personajes femeninos trascienden las limitaciones del género, y ya no se dispone de arquetipos como la *femme fatale*, por el contrario, son personajes que conocen el papel que la sociedad espera de ellas, y en lugar de asumirlo, ofrecen su opinión.

Podemos establecer un paralelismo con Manuel Vázquez Montalbán, quien empareja a su detective con una prostituta, de nombre Charo, quien no se limita a ser una marginal debido a su profesión. Se nos presenta como una mujer compasiva, de carácter, quien es capaz de confrontar a los clientes más problemáticos sin depender del protagonista. En el análisis sobre la novela de Izzo, al momento de hablar de sus personajes, también podrá verse la importancia con la que estos se perfilan. No es la única similitud que puede detectarse entre ambos escritores, pues en ambos, tal y como se recoge en el artículo *La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria*, se narra la evolución de la urbe, los cambios que el

tiempo y la sociedad han plasmado en las gentes y su estilo de vida. En el siguiente fragmento se enumeran los cambios acontecidos en la sociedad marsellesa según lo recogido por Izzo:

“Análogas a las reflexiones del personaje de Vázquez Montaban sobre la transformación de Barcelona son las de Montale sobre el cambio experimentado por Marsella, a la que presenta en sus novelas como una ciudad beligerante y compleja sometida a varios problemas —presencia de mafias, inseguridad ciudadana, tráfico de drogas por su condición portuaria, corrupción policial, especulación inmobiliaria, etc.— amplificadas por el masivo crecimiento de la inmigración, causante, además, de la cada vez mayor importancia de los discursos xenófobos, de la instalación del miedo al diferente en la sociedad, de la creación de guetos, de las sospechas de relaciones entre ciertos sectores de la inmigración magrebí y el integrismo islámico [...]” (SÁNCHEZ ZAPATERO y MARTÍN ESCRIBÀ: 2011-2012, p. 50)

Más adelante también se mencionan los temas que estos autores y otros, como Márkaris o Camilleri, introdujeron en estas narraciones, tales como los problemas de índole político, como sería la corrupción institucional; o social, por ejemplo la tolerancia hacia la inmigración. Son problemas en la misma línea que presentaba la novela negra tradicional, pero si ahí teníamos la proliferación del crimen organizado o la Ley Seca como males sempiternos y constantes, la opinión acerca de estos asuntos fluctúan. Hay personajes que manifiestan su frustración frente a ellos, otros son más sumisos, e incluso los hay que desconocen de la situación, lo que fomenta esa diversidad de opinión de la que se habló antes.

Precisamente, la concepción de la diversidad es lo que nos interesa en Izzo, puesto que la sociedad que retrata, Marsella, se erige como un espacio multicultural, una ciudad en la que convergen diferentes poblaciones entre las que se han producido diferentes interacciones, y como producto de ello, la imagen de la urbe como un crisol de culturas, donde es posible asistir al mestizaje de las poblaciones que la conforman. Luengo ahonda sobre la gastronomía como manifestación cultural, Sánchez Zapatero Y Martín Escribà tratan la evolución de Marsella por medio de este diálogo entre la población, y como producto de esas interacciones, se fomenta ese clima cosmopolita y diverso que puede disfrutarse en las novelas de Izzo.

A raíz de estas ideas, otros han comentado la hibridación cultural que se produce en la trilogía negra del francés, hecho patente incluso dentro del periodismo, puesto que Gras (DIARIO INFORMACIÓN: 27/11/2010) refirió al estilo de Izzo como “mestizaje mediterráneo”, con especial atención a las rutas gastronómicas que se recogen en la obra. De modo similar, Suárez realizó una comparación entre el autor francés y Henning Mankell (17/12/2013) para la revista *Calibre*.³⁸ De este autor, creador del inspector Kurt Wallander y adscrito al *nordic noir*, señala la ausencia de motivos culturales, una trama apegada solo al caso, y por ello considera superior a Izzo, o lo que es lo mismo, que su personaje de Fabio Montale vence al ser, en sus propias palabras, un “hedonista, mujeriego, enrollado y mediterráneo de pura cepa”. Esas

referencias a la cultura pasan por el cine, la gastronomía, la literatura y la música, manifestaciones que se producen por medio de la geografía urbana, o las conversaciones y gustos de la gente.

En su artículo sobre Izzo, Salazar habla sobre dichas alusiones, y le da el crédito de hacer que hasta los más iletrados puedan entenderlas, pues incluye de la poesía de Louis Brauquier, marino capaz de aludir la belleza del Mediterráneo en conjunción a la costa marsellesa, con las letras del grupo de rap IAM, letras que hablan sobre la marginalidad en los suburbios de la ciudad, y por ello una de sus canciones da nombre al inicio de la saga: *Total Kheops* (SALAZAR: 11/10/2008), la novela que constituye la muestra sobre Izzo. En definitiva, su incorporación al *flâneur* fue, precisamente, aprovechar el viaje del personaje por la ciudad para que, mientras avanzaba en el caso, hiciera promoción sobre los elementos propios de la urbe y sus gentes, qué les caracterizaba y definía, fueran estas referencias a la cultura patria o extranjera, aprovechando el carácter multicultural que ofrece Marsella.

2.2. *Total Kheops* (1995)

Publicada en 1995, fue la primera entrada de Jean-Claude Izzo en el género negro, y con la venta de unos 140.000 copias (DÍAZ ALARCÓN: 2009, p. 73), su éxito quedó más que demostrado, lo que justificó la continuación de la saga con *Chourmo* (1996) y *Solea* (1998), por lo que las aventuras de Fabio Montale acabaron recogidas en una trilogía. El título de la obra que nos ocupa, que podría traducirse como “Follón absoluto”, proviene de una de las canciones del grupo de rap francés IAM, de quienes se puede destacar letras como “las dos plagas de Marsella son el caballo y el Frente Nacional” (recogido en SALAZAR: 11/10/2008), lo que denota el carácter fuertemente político de sus canciones, que por supuesto, utiliza Izzo para exponer el estado de la sociedad.

Al inicio de la obra se apunta, que pese al realismo crudo que presenta, así como las referencias reales sobre barrios, calles y similares, lo que se recoge es ficción, no queriendo alertar a un público despistado que pueda pensar que la obra se trata de una crónica fidedigna de Marsella. Ciertamente, la situación que se plantea encaja en la tradición de la literatura negra, respetando sus tópicos y clichés, pero el autor juega con estos para retratar Marsella, para imprimir en la novela sus preocupaciones e intereses. Como veremos en el análisis, la subversión del género permite, por medio de los personajes, transmitir sus juicios e impresiones sobre la vida en la urbe, exponiendo tanto los vicios como virtudes del lugar.

Prueba de este juego se contempla desde el prólogo, pues se aleja de lo que era ya costumbre en el género. No parte con la presentación del protagonista, Montale solo es vagamente mencionado, y en su lugar asistimos al regreso de Ugo, un consumado ladrón, a Marsella. La muerte de un viejo amigo, Manu, le ha hecho regresar, para reunirse con la pareja de este, Lole, con la que evocará recuerdos del pasado con los que obtendremos sutiles pinceladas de información: al hablar sobre el arma de Ugo, este revela que fue

Manu el que se la regaló al cumplir los veinte, edad donde ya comenzaba a adentrarse en el mundo del hampa; se menciona si Lole verá a Fabio, una antigua amistad en común, cuyo lazo se rompió al hacerse policía, y la negativa de esta informa de que aún no aparecerá. No es necesario avisar a Montale, puesto que no se trata de restituir la ley, sino el honor. Que la motivación se base en una venganza guarda cierta reminiscencia con *El cazador* (1962), la primera novela donde Westlake presentaba a Parker, y por tanto, la obra se aproximaría a la variante del tipo duro.

Y es aquí cuando empiezan a surgir las diferencias con respecto a lo tradicional. Para empezar, cada detalle de la obra recibe una pincelada de historia, lo que permite conocer, de forma simultánea, tanto la ambientación como la situación política que atraviesa el país. Por ejemplo, al momento de hablar sobre el arma, explican que Ugo la tuvo que enviar por correo desde París para evitar problemas en la aduana, llena de policías por el nuevo régimen republicano, quienes seguían la nueva normativa: acabar con la inmigración, lo que es llamado “el nuevo sueño francés”. Ugo, hijo de inmigrantes, podría haber tenido problemas de no disponer de documentos, aunque los suyos sean falsificados. Esta idea de “blanquear” Francia irá cobrando más importancia a medida que avance el relato, pero lo cierto es que ya desde los padres de Ugo, cuya vidas podemos conocer por evocaciones en este mismo prólogo, observamos el trato que han recibido los extranjeros.

A medida que se describe la geografía urbana se van conociendo estas historias, pues cada calle se ve acompañada de un relato sobre Marsella, sus costumbres o sus gentes. Cuando se nos explican los orígenes de Ugo y Manu, se presta especial atención al origen de sus padres, de dónde procedían y qué encontraron en la ciudad. Primero, con Ugo, se nos habla de sus padres, de origen napolitano, huyendo del régimen de Mussolini, y cómo se afincaron en la rue de La Chanté para luego pasar a la rue des Petits-Puits. Siendo “nabos”, el término despectivo para los napolitanos, ambos trabajaban bajo condiciones abusivas (él, como estibador en el puerto, y ella, en el negocio del dátil), pero eran felices en la comunidad establecida con los inmigrantes italianos. Con Manu y Lole ocurre algo parecido, pero desde España, donde los franquistas fusilaron al padre de este, lo que justificó su huida y asentamiento en la rue Bausseque. Las historias no se resumen únicamente a episodios personales, pues con el barrio de Le Panier se habla del exilio forzado que provocaron los nazis, de nuevo, por el menosprecio al inmigrante:

“Vivir en el *Panier* era la vergüenza. Desde el siglo pasado. Era el barrio de los marineros, de las putas. El cáncer de la ciudad. El gran lupanar. Y para los nazis, que habían soñado con destruirlo, *un foco de degeneración para el mundo occidental*. Su padre y su madre conocieron allí la humillación. Orden de expulsión en plena noche. El 24 de enero de 1943. Veinte mil personas. Una carretilla improvisada para apilar unas cuantas cosas. Gendarmes franceses violentos y soldados alemanes socarrones [...]” (IZZO: 1995, Prólogo, p. 11)

No obstante, la primera descripción que se nos ofrece requiere una mención, y esta es el encuentro de la Montée-des-Accoules con rue des Pistoles, un panorama desolado tras el cual se presenta un intento de rehabilitar, sin éxito, lo marginal: “[...] El suelo estaba plagado de bolsas de basura reventadas, y de las calles subía un olor agrio, mezcla de meadas, humedad y moho [...] Allí era como si las promotoras se hubieran cansado. Las casas estaban negruzcas, leprosas, corroídas por una vegetación de alcantarilla.” (IZZO: 1995, Prólogo, p. 8). Como se puede apreciar, juega con lo sensorial, lo que evoca el paisaje en el espectador por medio de los sentidos, en este caso, el asco por el aroma de los orines y el moho.

Se recurrirá a dicho recurso cada que pretenda transmitir las impresiones y vivencias de los personajes al lector, y no necesariamente por medio de la repulsión. En este mismo prólogo se presenta una escena agradable la cual, también por medio de los olores, pretende cautivar al espectador, y no es otro que el encuentro amoroso entre Manu y Lole, donde se describe el aroma tanto en el ambiente como en ella: “Flotaba en el aire un olor a menta [...] Ya no sabía nada acerca de los olores de la noche. De los cuerpos. El olor de Lole. Sus axilas, durante el amor, olían a albahaca. Se le cerraban los ojos. Su mirada regresó a la cama próxima a la ventana” (IZZO: 1995, Prólogo, p. 9). Los olores de la vida nocturna y, concretamente, los de la escena, compiten en intensidad en una suerte de *thanatos* y *eros* que se repetirá en la obra, especialmente con la figura de Leila.

No es el único sentido que emplea Izzo para transmitirnos la esencia de Marsella, pues la vista del paisaje tanto natural como urbano, los sonidos y música de la ciudad y, sobre todo, los sabores de la gastronomía marsellesa, serán una constante en la trilogía de Montale. De hecho, es por eso que su obra es tan recordada, por la capacidad de ahondar en la noción mediterránea por medio de los ambientes a los que nos trasporta. En el artículo *La Marsella de Fabio Montale* (6/5/2010), compuesto para la serie *Viajar con la muerte en los talones* del diario *El Mundo*, Javier Mazorra enlista una serie de referencias a la arquitectura y geografía de Marsella, refiriendo al panorama descrito por Izzo, mientras que en *Sabores y olores en la novela policíaca de Jean-Claude Izzo*, de Jordi Luengo López (2013) se mencionan los locales citados en la trilogía, los platos que figuraban en su carta (todos dentro de la rigurosa dieta marsellesa) y los olores o esencias que evoca cada mujer que se implica emocionalmente con Fabio.

Pero, y como ya se anuncia en el título del artículo, lo que ha dejado huella en el espectador y en el panorama literario es el despliegue culinario del que hace gala. Existen numerosos listados y referencias a los platos que se presentan en sus novelas, como los de *Silver* (21/6/2016), *Punti* (18/8/2009), *Gras* (27/11/2010) o la revista *Calibre.38* (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 20/11/2012), con especial atención al *pistou* y la *boullavesa*, los platos más tradicionales en la oferta gastronómica de Marsella, así como también se aluden a las bebidas alcohólicas, como el *pastis* o el *whisky Lagavulin*. Podría parecer que todas estas referencias rompen con el esquema de la novela negra, pero se presentan del mismo modo que los barrios

o las sensaciones. Izzo alterna entre diversas narraciones para dar lugar a un relato similar a la esencia de Marsella, ciudad que es crisol de varias culturas, del mismo modo que su historia es una suma de voces.

Aprovechando la figura del *flâneur*, incorpora los temas y preocupaciones que afronta la sociedad marsellesa, ese choque entre los nativos franceses y los extranjeros europeos, conflicto que se desdibuja con los estereotipos del género negro, lo que da lugar a una amalgama en la que lectura contempla ambos frentes. A partir de la figura de Ugo, se nos presenta una historia de venganza entre criminales, como en un drama *noir*, pero en su ejecución se incorporan las inquietudes de un *chourmo*, el término despectivo para los inmigrantes, cuya traducción sería “la chusma”, y que da título a la segunda novela de la saga. Incluso su ataque contra la mafia está cargado con ese tono “humano”, con referencias a la cultura popular, en este caso, el cine:

“Le horrorizaban esos viejos hampones. Culo y mierda con la pasma, con los magistrados. Siempre impunes. Orgullosos. Condescendientes. Zucca tenía el careto de Brando en *El Padrino*. Tenían todos ese mismo careto. Aquí, en Palermo, en Chicago. Y donde fuera. En todas partes. Y él tenía ahora a uno de éstos en el punto de mira. Iba a cargarse a uno. Por amistad y para liberar el odio.”
(IZZO: 1995, Prólogo, p. 15)

El uso del lenguaje malsonante junto con referentes que el lector pueda identificar facilita, junto con la estructura de novela negra, la comprensión de la obra, la cual se encuentra llena de estos guiños a la cultura de masas, pues en el prólogo se menciona, por ejemplo, la novela *Exil* de John Perse o la canción *Entre dos aguas* de Paco de Lucía. Por ello, la lectura de la obra se efectúa de un modo ágil, y dado la inclusión de temáticas profundas como la marginalidad, así como de sugerentes descripciones de los ambientes, da lugar a una novela negra que mantiene el tono propio del género, pero aportando un nuevo regusto a la fórmula.

Justifica dicho cambio este prólogo, que poca relación mantiene con el canon del género, pues aunque se tratan cuestiones de índole social (el estado de los barrios, la represión gubernamental, el trato a los inmigrantes, etcétera), son meras pinceladas. El grueso de la historia recae en el drama de Ugo, quien también expone de modo superficial la historia de su pasado, que cobrará más relevancia en la novela, y más importante, le vemos cobrarse su venganza. De forma similar a lo que acostumbran las novelas de criminales (desde las *crook stories* hasta las obras de Westlake sobre Parker y Dortmund), se revela cómo pasó la pistola por la aduana, el modo en que se hace con una motocicleta, y la forma en que asalta a Zucca, el hampón al que culpa de la muerte de Manu. El prólogo acaba una vez dispara contra este y se da a la fuga, para que minutos después, y de modo similar a la violencia gráfica de las más desafortunadas *flight and pursuit stories* (novelas de fuga y persecución), donde el protagonista no logra escapar y es ejecutado.

2.2.1. El agente Fabio Montale

Tras la muerte de Ugo, y la anterior pérdida de Manu, Fabio Montale afronta el caso desde su posición, la cual no podemos encorsetar bajo el término de “policía”, pues aunque la etiqueta sea acertada, no refleja por entero las limitaciones de su cargo, y precisamente por ello, en el primer capítulo ya se explica los límites de su oficio. Nos expone los deberes de la Brigada Criminal, dirigida por el comisario Auch, y cuyos agentes se describen como los vaqueros del general Custer, figura trascendente en la historia norteamericana, especialmente por su participación en diversas guerras, especialmente contra los indios. El uso que se le da a estas figuras referidas, permite asociar conceptos mediante la cultura popular, pues la figura del general estadounidense ya era conocida por su aparición en diversos *westerns*, y así se establecía una metáfora que el público podría entender, contrastando el trato xenófobo de estos vaqueros con los de la policía de Marsella. Montale acusa al cuerpo de imitar esas actitudes violentas y xenófobas, lo que despierta su temor a que el caso no sea tratado de forma profesional, pues Ugo es hijo de extranjeros:

“El expediente Ugolini había ido a parar al despacho equivocado. Al del comisario Auch. En pocos años su equipo se había labrado una mala reputación, pero se la habían ganado a pulso. Llegado el caso, se hacía la vista gorda ante sus patinazos [...] La represión de la alta delincuencia era, en Marsella, una prioridad. La segunda, el mantenimiento del orden en los barrios del norte. Las afueras, con la inmigración. Las *cités* prohibidas. Ése era mi curro [...]” (IZZO: 1995, I, p. 20)

Como se aclara en el fragmento, la función de la Brigada Criminal es el control de la población criminal, principalmente mediante el uso de la fuerza (lo que justifica su actuación al estilo *western*), el primer deber asignado a la policía. En cambio, él se encarga del segundo, el trato con las clases marginales para impedir futuros altercados, lo que le distancia de la acción propia del *hard boiled*, que pasa a manos del comisario Auch y sus chicos. Por esto, Montale lidera la Brigada Social, que él mismo describe como la suma del trabajo policial con el de asistente social, función que le distancia de los homicidios, los casos más típicos dentro del género negro. Por ello, su intromisión en los homicidios se hace de forma extraoficial, pero a la vez, no se ata a las limitaciones que traería el cargo, lo que permite tratar el caso desde una metodología más personal.

Si el protagonista se vinculara a la Brigada Criminal, estaría atado al proceder de esta, según dictamina el realismo propio del género, y por ello, daría trato preferente a los casos cuya víctima fuera francesa, lo que daría un trato injusto a los asesinatos de extranjeros e hijos de estos, menospreciando su situación para respetar el clasismo que imperaba en aquellos años. Por el contrario, el departamento de Montale se dedica a interactuar con inmigrantes y otras clases marginales, como se demuestra en el trato que el protagonista mantiene con personajes adscritos a estos grupos, de los que podemos resaltar a Mulud, emigrante argelino y padre de familia, y Marie-Lou, la prostituta antillana. Ambos constituyen ejemplos los

desfavorecidos que poblaban la sociedad marsellesa, con problemas que siguen vigentes en nuestro tiempo. Con ambos se aprovecha para indagar en la situación que afrontaban esta clase de desfavorecidos.

Mulud, padre de familia, será quien pida a Montale, como favor, que investigue la desaparición de su hija Leila, decisión que toma a sabiendas del trato que la policía da a los de su condición. A través de su relato (IZZO: 1995, II, pp. 34-35), se nos expone la historia de quienes arribaron a la ciudad con ilusión, pues en sus experiencias se incluyen eventos que padecieron todos los inmigrantes. Encontró trabajo como mano de obra en Fos-sur-Mer, el futuro puerto que se destinaría al sector metalúrgico, y se afilió a la CGT, junto con otros trabajadores extranjeros (españoles, griegos, italianos, portugueses, etcétera), para luchar por sus derechos. Levantaron viviendas y escuelas junto a las obras del puerto, para ellos y sus familias, pero las condiciones de su trabajo derivaron en la huelga, con la ocupación del puerto. Fue en ese momento cuando los antidisturbios, claros defensores de los intereses para la clase burguesa, iniciaron el desalojo del lugar, lo que derivó en una serie de violentos altercados. Por su participación en esta sublevación, Mulud fue fichado por la policía, motivo por el que no encontró un buen trabajo después de esto, relegado a un cargo menor en Carrefour.

Aparte de la cuestión laboral, incluido el drama de los sindicatos, de Mulud también se trata la situación de su familia. Inculca a sus hijos las tradiciones de su antigua patria, el respeto a sus costumbres, legado e identidad, como manifiesta en la frase que les repite: “*Alla Akbar, La ilah illa Allah, Mohamed rasas Allah, ayya illa salat, Ayya illa el Fallah*” (IZZO: 1995, II, p. 34), aunque sus hijos no entiendan qué quiere decir, sí que mantienen un trato amable para con sus vecinos, pues los valores inculcados les hacen congeniar con ellos, a pesar del trato que estos les profieren, con calificativos tales como “moro de mierda” o un deje despectivo hacia ellos, incluso por parte del droguero armenio al que van (es decir, incluso entre los inmigrantes, los musulmanes reciben un odio especial). De hecho, se habla de una noticia de *Le Meridional* (IZZO: 1995, XI, p. 120), en la que se culpa a los árabes de amenazas, extorsiones y robos a tiendas, y se aprovecha para defender los lemas del Frente Nacional, que impone la xenofobia como mecanismo para defender la pureza de Francia.

Pese al odio que se dirige contra ellos, Mulud y su familia mantienen la esperanza de integrarse en Marsella, por lo que soportan todos estos ataques contra ellos. La situación de menosprecio y discriminación se deja en claro desde el inicio de la novela, cuando se nos habla de los hombres de Auch y su proceder, junto con un par de casos. El asesinato de Lahauri ben Mohamed, de diecisiete años, a manos de la policía durante un control, fue un crimen olvidado pese a los partidos de izquierdas y asociaciones antirracistas, que exigían justicia; en cambio, la muerte de Charles Dobero, francés, hizo que se llevaran a cabo exhaustivas investigaciones y que se le instara a la policía que tomaran medidas (IZZO: 1995, I, p. 29). La desaparición de Leila, y su posterior muerte, reitera esta situación, junto a la de Ugo, pues la policía apenas muestra interés por estos casos. Mulud, al ser consciente de esta situación, abandona toda esperanza por Marsella, del

mismo modo que perdió la fe en su Argelia natal (IZZO: 1995, V, p. 64), a la que regresó con sus hijos por un tiempo, solo para descubrir que ya no tenía raíces allí... Ni tampoco en la tierra donde su hija murió.

Marie-Lou presenta el mismo problema de desarraigo, pues como dice Montale, “[...] La historia de Marie-Lou era la de todas las Marie-Lou del mundo [...]” (IZZO: 1995, X, p. 115), y nos resume cómo llegaron estas chicas a ejercer la prostitución. Violaciones en el seno de la familia, son menospreciadas por su sexo, y para escapar del maltrato acaban huyendo, bien con la pareja, bien con el primero que les ofrece un trabajo. Y por uno u otro, acaban en el bajo mundo donde son explotadas, a nivel físico y anímico. La joven antillana, que compartirá momentos con el protagonista, aparecerá en una ocasión con el ojo morado (IZZO: 1995, VII, p. 83), obra de su chulo quien la agrede por una simple protesta: el hecho de tener que acostarse con una cantidad inusitada de hombres. La cosificación y maltrato a la mujer queda patente en Marie-Lou y , posteriormente, en Leila, pues ambas son objeto de esta agresión únicamente por su sexo. La sociedad marselesa de los noventa, sin duda, promueve una ideología machista en los grupos que disponen del poder, como analizaremos más adelante.

Será la víctima el medio para indagar en esta cuestión, pero de momento, atendemos a Montale y su vínculo con la prostituta. Ciertamente, la relación con Marie-Lou no se limita a exponer su historia, y es que desde el principio se deja claro que el propio Montaleno es cliente habitual. La confianza entre ambos queda patente por medio de escenas íntimas, no limitadas a lo sexual, pues cuando ella es agredida por su “chulo”, le ofrecer alojamiento en su hogar, además de que ambos comparten alguna que otra cena, ya sea en Chez Mario (IZZO: 1995, IV, p. 51) o en casa (IZZO: 1995, X, pp. 109-110). Su relación presenta una serie de cuestiones morales que sopesa Montale, pues aunque reconoce su gusto por Marie-Lou, se niega a iniciar una relación con ella, hecho que se revela en la conversación que mantienen en el episodio décimo: ella pregunta si amaría a una chica como ella, y él responde que todas a las que amó se fueron. Pese a que Marie-Lou asegura que no se iría, pues no se iría, pues no tiene nada que perder, él asegura que para amar, debe existir la posibilidad de perder algo, excusa que da para que ella busque algo mejor, mismo argumento que repite con Leila y con Babette, su amiga periodista.

No puede negarse que las mujeres tengan vital importancia sobre el personaje, pues su mención es una constante en la obra. La propia Leila se le declaró antes de su desaparición (IZZO: 1995, II, p. 39), con Babette tuvo una breve relación (IZZO: 1995, V, p. 68), y con Lole, la amante de Manu que también yació con Ugo, acaba teniendo un encuentro (IZZO: 1995, VIII, p. 94). Solo con ella y Marie-Lou se nos describe el acto sexual, del que resaltamos los olores: Lole a menta y albahaca (IZZO: 1995, VIII, p. 94), y la antillana a nuez moscada, canela, pimienta y albahaca (IZZO: 1995, IV, p. 52). Pareciera que lo erótico cobra importancia en la obra, pero ciertamente se aboga más por el componente sensorial y las emociones, y por ello lo sexual queda reducido a un mínimo. En cambio, el olfato gana especial importancia ya que es el

sentido con el que Montale evalúa la sociedad, imitando la queja de Ugo sobre los barrios que apestaban a orines, pero ahora llevando la crítica a todos los ámbitos de Marsella.

Para el protagonista, el sexo supone un medio de evasión, con el que olvidar durante unos minutos la cruel realidad, y por ello busca en Marie-Lou este alivio. La primera vez que lo hacen, nos dice que durante el acto ya no son un policía y una prostituta (IZZO: 1995, IV, p. 52), sentido que se nos explica cuando, en otro encuentro, añade que solo eran “dos pobres lisiados de la vida” (IZZO: 1995, VII, p. 83). Marie-Lou dispone de una subtrama, en la cual, tras abandonar a su chulo, convive con Montale, y a medida que avanza la trama, van alcanzando una mayor confianza, además de que ella entabla amistad con Honorine, la vecina, y con Babette. De hecho, al final abandonará a Montale para irse a Saint-Cannat, pueblo cerca de Avignon, para vivir con la hermana de Honorine y su marido, ayudando a trabajar la parcela que disponen. Abandona la mala vida para empezar de nuevo, sin Montale, pues él mismo la rechazó como vimos, pues según su opinión, de quedarse a su lado estaría avocada al pesar de soportar la amargura que soporta Montale por su oficio.

Es la subtrama de índole romántico que posee mayor desarrollo, pero no es la única. Con Lole también se produce una, de carácter breve y conciso, mientras que a través de Babette se explora la mentalidad de Montale en cuanto al romance. Es interesante que, junto a Rosa, constituyen experiencias del pasado (con respecto a Lole, se rememora el tiempo en que estaban con Manu y Ugo), lo que delata su carácter mujeriego. Los recuerdos de su ex-mujer, la recién citada Rosa, aparecen a medida que se reencuentra con estas mujeres, a modo de contraste, y permite indagar más en su postura hacia el sexo opuesto. En su primera mención, se nos dice que llevan separados seis años, y que el principal motivo fue la imposibilidad de que él cambiara (IZZO: 1995, I, p. 29), para luego mentar a Muriel, Carmen y Alice, otros amores que han pasado por su vida. Poca trascendencia tiene esta figura, al ser un mero complemento, y es que las conversaciones con Babette ayudan a comprender, de mejor modo, qué pasa con Montale, ya que no se ocupan de la convivencia, sino del amor en general.

Comparten otros tantos momentos de intimidad, pero sin que esta derive a sexo, pues les vemos comer juntos, apoyarse, debatir ideas sobre el caso, y todo desde un cariño, que se despiertan dudas sobre ellos, pues nunca llegan al acto. Se explica, que el motivo de esto es Montale, quien buscaba un romance mientras que Babette solo se interesa por el sexo (IZZO: 1995, VI, p. 71). Parece contradecir esto lo que ocurre con Marie-Lou, pues en ella la situación era la inversa, siendo la antillana quien buscaba amor. Montale rechaza la relación con Marie-Lou al ser ella una “válvula de escape”, un divertimento con el que sobreponerse a los traumas de su oficio, o como él lo expresa: “[...] Por desesperación. Uno acaba de putas por desesperación. Marie-Lou se merecía algo mejor” (IZZO: 1995, X, p. 117), prueba de esto se localiza en otro fragmento, cuando sale con ella a bailar, y admite que durante esos momentos se sintió rejuvenecer (IZZO: 1995, XV, p. 161). Es similar a las escenas donde los personajes *hard boiled* tomaban un respiro, ya

fuera por medio del sexo (a menudo, por medio de la *femme fatale*) o del alcohol (fue la moda de la evasión mediante licores fuertes), pero se incorporan nuevos matices.

Además de recuperar dicha técnica, Montale suma nuevos matices, pues no se limita a un mero descanso con el que permitir al lector ordenar las ideas del caso. Aquí el protagonista es consciente del carácter efímero de estos placeres, y no por ello desatiende su trabajo. Se comparten momentos de intimidad, donde le vemos vulnerable frente a la confianza de estas mujeres, todas importantes en su vida, especialmente en la esfera cotidiana. Es cierto que Babette cobra especial relevancia en la investigación, y que Marie-Lou revela también información para el caso, pero no se limitan a proporcionar estos datos y desaparecer, sino que se incluyen en la tónica diaria de Montale. Solo hay que leer aquel momento, en el noveno capítulo (más concretamente, en la página 109), encuentra a ambas y a Honorine jugando al remigio (un juego de cartas), y ante esa estampa declara, que de conformar las tres una única mujer, se enamoraría de ella, pues las considera una madre (Honorine), una hermana (Babette) y una amante (Marie-Lou). Otra prueba más de la cotidianidad que comparte con estos personajes, se demuestra por medio de la gastronomía, la cual abarca los variados platos de la gastronomía marsellesa (a su vez, suma de otras tradiciones culinarias llegadas por la inmigración) y los licores que se sirven en los locales.

Cualquier momento puede servir para indagar en la cocina de la urbe, ya sea por medio de los diferentes bares o restaurantes, desayunos en el hogar, o charlas sobre el recetario patrio. Ejemplos de los primeros los encontramos en sus recuerdos sobre Leila, donde evoca las experiencias en el Mil y Una Noches, local de cocina marroquí, donde tomaron *pastela* de palomo, y les Tamaris, restaurante griego, en que piden ensalada de pepino y yogur, hojas de parra rellenas, *tarama*, brochetas asadas con especias, y queso de cabra (IZZO: 1995, II, p. 38) en la cena en Chez Mario, acompañado de Marie-Lou (IZZO: 1995, IV, p. 51), en la que se enumeran platos como la ensañada de tomate y *mozzarella*, anchoas y olivas negras, seguido de espaguetis con almejas y un tiramisú de postre, todo propio del recetario italiano. Mantiene desayunos con Marie-Lou y Babette, pero destacamos el de esta por la presencia de la música, que añade una distinción a una comida tan simple como las tostadas. Más concretamente, escucha *Stir it up* de Bob Marley, y es importante pues cuando cocina, también lo hace poniendo música de fondo, acompañando de ese modo su receta de lubina:

“Me puse a cocinar pronto por la mañana, escuchando viejo blues de Lightnin’ Hopkins. Después de limpiar la lubina, la rellené de hinojo y la rocié con aceite de oliva. El resto del hinojo había estado cociéndose a fuego lento en agua con sal con una punta de mantequilla. En una sartén bien aceitada, rehogué la cebolla picada y ajo y guindilla picados muy finos. Una cucharada sopera de vinagre y añadí los tomates que había escaldado en agua hirviendo y cortado en dados. Cuando el agua se evaporó, añadí el hinojo.” (IZZO: 1995, V, p. 68)

Sabemos que la música es importante en la novela, cuando es una canción lo que le da nombre, además de que se presentan otras tantas referencias a diferentes artistas, grupos y estilos, pero antes de indagar en ellos, concluiremos la gastronomía, cuyo listado se presenta en su entrada correspondiente en el blog de *Mis detectives favorit@s* (SILVER: 21/6/2016), donde se refiere a Honorine a modo de figura trascendental en el tema. Desde la infancia de Montale, fue ella quien le hizo conocedor de los platos propios de Marsella, pues veía en Manu, Ugo y él los tres hijos que nunca pudo tener con su marido, Toinou, y ya entonces les proporcionaba meriendas y sopas de pescado. La costumbre de cocinarle perdura en el futuro, con ella teniendo ya setenta años frente a los cuarenta de Montale. Acostumbrada a tener un hombre al que cocinar, la defunción de su esposo, hace tres años, hace que ahora sea el policía quien disfrute de estos manjares, cosa que él mismo reconoce amar.

Entre el menú que despliega Honorine a lo largo de la novela, iniciamos con una *focaccia* de jamón serrano y *mozzarella* (IZZO: 1995, I, p. 28), la sopa de *pistou*, elaboración que parte de una fritada de verduras (IZZO: 1995, V, p. 66), lenguas de bacalao en conserva, de las que se nos narra desde la marinada (de aceite, perejil y pimienta) hasta las posibles recetas (gratinadas, papillote [envueltas al horno, con mantequilla], cocidas con trufa y seta) (IZZO: 1995, V, p. 69), así como los pimientos rellenos a la rumana, que nos habla de la importancia de la cocción y el balance de especias (IZZO: 1995, X, p. 110). A diferencia de los locales, donde la toma se desarrolla solo o en pareja, la comida familiar siempre es un acto grupal, donde se conversan sobre temas amenos, y la mayoría de estas situaciones se producen gracias a los platos de Honorine. Mientras en los primeros se dan conversaciones de índole personal, e incluso hablan del caso, es en los segundos cuando vemos a Montale ser él mismo, pues habla de forma amena y manifiesta sus pensamientos sin preocupación alguna, hecho que la narración en primera persona ayuda a transmitir.

De hecho, la perspectiva ayuda a enfocar la trama desde una visión individualista, donde la opinión de Fabio Montale se nos transmite de modo directo. Gracias a esto, podemos comprender su reacción hacia los diferentes asuntos y temas que contempla la novela, desde temas como el racismo y el asesinato, hasta qué grupos de música son de su preferencia. Ya referimos este gusto anteriormente, y para completar los gustos hedonistas, tras las mujeres y la gastronomía, quedan sus aficiones. La música y la poesía cobran especial importancia por el uso que adquieren, donde se incluyen fragmentos enteros de diversas obras, además de la interpretación que da el propio Montale del mensaje patente en la pieza. Con los artistas se indaga en los gustos de la época, decisión que, a día de hoy, permite disfrutar de las obras referidas, pues si bien en su tiempo reflejaba las distintas modas, ahora el uso de internet permite la búsqueda de los artistas citados.

Sobre las canciones que gusta escuchar Fabio, tenemos a los músicos de jazz Thelonius Monk (IZZO: 1995, I, p. 30) y Dizzy Gillespie (IZZO: 1995, XV, p. 161), si bien se inició con el estilo soul de Ray Charles, más concretamente, *What'd I Say* y *I've got a woman* (IZZO: 1995, I, p. 25), también incluye en su repertorio de discos al cantautor italiano Paolo Conte, del que se incluye una pieza musical en su lengua original, mientras

se alterna el canto con sus pensamientos (IZZO: 1995, VIII, pp. 97-98), e incluso aunque no sea de su gusto, también se incluye una canción del grupo IAM, escuchada a través del radio-cassette de unos alborotadores, y comenta las consignas presentes en la canción (IZZO: 1995, III, pp. 46-47).

Las referencias no se limitan a lo musical, y de igual modo se incluyen también fragmentos de poemas, como el fragmento que Lole sustrae de *Grand hôtel des valises*, poemario de Christian Dotremont (IZZO: 1995, IV, p. 57), pero el poeta más relevante en la obra es Brauquier, de origen marsellés, y su poeta favorito, quien encabeza la lista de otros tantos rapsodas olvidados, como Emile Sicard, Toursky, Gérald Neveu, Gabriel Audisio (IZZO: 1995, II, p. 38). Los poemas de Brauquier sobre el desapego o añoranza de la patria se incluyen en la obra, tanto en boca de Leila como de Lole, momentos que se listan a continuación:

“Se puso a recitar un poema de Brauquier, en árabe:

*Nous sommes aujourd’hui sans ombre et sans mystère,
Dans une pauvreté que l’esprit abandonne;
Rendez-nous le pêché et le goût de la terre
Qui fait que notre corps s’émeut, tremble et se donne.”* (IZZO: 1995, II, pp. 38-39)

“[...] Lole murmuró:

*O convoi des gitans
À l’éclat de nos cheveux, orientez-vous...*

Uno de los poemas preferidos de Leila.” (IZZO: 1995, Epílogo, p. 168)

De igual modo, es muy selecto con las novelas que ocupa, habiendo formado su hábito lector desde bien joven, bajo las recomendaciones del viejo Antonin, el librero que relatava diferentes historias de aventureros y piratas, hasta que le regaló *Lord Jim*, de Joseph Conrad, autor del que también citará *Within the Tides*, que lee con Thelonious Monk de fondo (IZZO: 1995, I, p. 30). Leila, quien demuestra amplios conocimientos en literatura, intenta recomendarle a Ray Bradbury, más concretamente, sus novelas negras, pero Montale rechaza la idea, pues considera que los autores de su tiempo carecen de estilo (IZZO: 1995, II, p. 38), lo que puede entenderse como una metarreferencia a la propia obra, que también se trata de un drama *noir*, pero cuya fórmula, como podemos apreciar, se distancia mucho de lo que acostumbraba el género.

También construye un personaje a partir de sus opiniones, sin prescindir de los eventos típicos al oficio y carácter del policía. En el *hard boiled* se daba un atisbo del mismo interés, pero a menudo quedaba

colapsado por el interés hacia el caso, mientras que en Montale se desarrollan al mismo tiempo que se gesta la investigación. Todas sus aficiones aparecen de forma espontánea, a menudo acompañando la acción del momento, bajo una conexión vaga, pues incluso se recurre a *flashbacks* u opiniones personales. Sin duda, el mejor ejemplo de este recurso se trata de la pesca, la afición de mayor relevancia en la obra, ya que se nos presenta el origen de la afición, a través de un recuerdo donde Toinou, el marido de Honorine, le inculca el gusto por la pesca, además de legarle el barco que usa, el *Trémolino* (IZZO: 1995, I, p. 25). Se mencionan otras tantas veces la embarcación, cada vez que desea salir a pescar, una actividad que disfruta siempre que se cumplan unas determinadas condiciones.

Primero, no permite que nadie más suba al barco, para él es una experiencia individual, su remanso de paz. Luego, se profundiza en su concepto de la pesca, y se nos informa de la necesidad de estar en calma para poder pescar, para que la acción suponga un ejercicio catártico, debido al distanciamiento que le permite mantener con tierra, lugar donde la criminalidad es un hecho. Así, es capaz de tranquilizarse durante unas horas, escapar del horror que supone el estado de Marsella, una poza cuyos dramas no parecen tener solución, pues el racismo, la delincuencia y el crimen organizado permanecen. También, pese a suponer un acto individual, permite la interacción con otros, pues Montale reconoce dar las piezas que atrapa, y se queda solo con lo que va a comer. A lo largo de la novela, se dan muchas ocasiones en las que habla sobre la pesca (localizamos casos en IZZO: 1995, IV, p. 52; IV, pp. 57-58; V, p. 65; V, p. 65; VIII, p. 93; IZZO: 1995, VI, p. 76; VIII, p. 93; Epílogo, p. 166), pero si debemos resaltar solo una, la siguiente refleja lo dicho, pues ante las amenazas de la mafia no responde conque es policía, sino que, consciente de su impotencia, admite que solo quiere volver a los tranquilos momentos de pesca:

“—¡No tengo otra cosa que hacer! Soy un policía de poca monta, ya sabes. Tus colegas, o cualquier otro, pueden borrarne del mapa sin que se arme mayor revuelo. Y, además, a mí lo único que me gusta es ir a pescar. Tranquilito. Sin que me anden jodiendo. ¡Y tengo mogollón de prisa por irme a pescar!” (IZZO: 1995, XII, p. 135)

La impotencia, de nuevo, era un tema ya tratado en el *hard boiled*, donde justificaba problemas como la depresión y el alcoholismo. En cambio, a partir de ese tropo, Montale desarrolla una afición puramente mediterránea, como lo es la pesca, a la que incorpora otros gustos igualmente propios de dicha civilización, como el gusto por las mujeres y la gastronomía, así como un tema ya globalizado, las referencias a la cultura pop, desde la música hasta la literatura. Además, es por el trato con otros personajes por lo que indagamos en sus gustos y personalidad, generando distancia con el arquetipo del investigador solitario. Fabio Montale es, ante todo, un animal social, y por ello le vemos disfrutar de charlas y cenas, enfadarse ante una sociedad corrupta, quejarse de aquello que le disgusta, etcétera. De este modo, se nos presenta un policía quien, sin olvidar su responsabilidad, deja que las emociones muevan su hacer, y de esta manera se dota a la investigación de algo propiamente mediterráneo: el carácter pasional. No hay mayor prueba que el hecho

de iniciar sus pesquisas por motivos personales, pues Manu, Ugo y Leila eran personas importantes para él, asumiendo la responsabilidad de vengar el honor de estos, aunque sea a costa de la ley.

2.2.2. *Chourmo*

Ciertamente, el papel de la víctima principal es controvertido, pues a lo largo de *Total Kheops* suceden varios crímenes, y en todos ellos podemos apuntar uno o varios damnificados. Aunque no todos son delitos de sangre, sí que desarrollan una tónica obvia, donde se manifiestan los problemas que sufre la sociedad marselesa. Por ejemplo, ya hemos hablado de Mulud y Marie-Lou, víctimas de discriminación y marginalidad, así como de violencia (verbal hacia el origen argelino hacia Mulud, y física hacia la antillana por parte de su proxeneta). No son pocas las muertes que se van produciendo, con varias bajas importantes en el crimen organizado, además de Zucca quien muere en el Prólogo, mientras que por parte de la policía, pese a varias escenas de tiroteos, solo podemos contar al agente Pérol entre los caídos. Al igual que el agente Cerutti, se nos introduce en el episodio III, descrito como un agente serio y de confianza, quien gradualmente se va implicando en la investigación de Montale, sin desatender sus deberes en la Brigada Social, hasta que cae en acto de servicio, mientras frenaba un altercado en una de las *cités*.

Pese a que empiezan con una relación vaga, mezcla de compañerismo y cierto aprecio, a lo largo del relato se va gestando una bonita amistad, como se demuestra en momentos claves como la vez que lleva bocadillos de tomate, anchoa y atún, o cuando revela su nombre, Gérard, para que Montale lo refiera como Gégé, un apodo amistoso (IZZO: 1995, VIII, p. 95; XIII, p. 141). Su muerte afecta a Fabio, precisamente, por haberse formado un vínculo entre ambos, del mismo modo que los asesinatos que motivan la trama. Con esto, queremos indicar que las muertes pueden dividirse en dos grupos: las centrales, aquellas que constituyen un caso que poder investigar; y las periféricas, derivadas de la violencia nacida en las anteriores, gestadas por venganza o duelo. Por ello, no todas las muertes impactan del mismo modo, pues se les da un trato diferente, precisamente, por medio del protagonista.

Es el asesinato de Ugo el que arranca la investigación, y desde ese momento se nos presentan dos perspectivas. Por un lado, el perfil oficial del caso Ugolini, llevado por los hombres de Auch, quienes cierran el caso tras manipular los informes, mientras que por el otro, Montale indaga en la relación entre su asesinato y la muerte de Manu. Descubrimos que los datos han sido alterados cuando consulta la prensa, en la que se justifica el tiroteo por parte de la policía al supuesto criminal, al que inculpan de varios delitos de corte internacional que puso en jaque a la policía, pero, como observa el propio Fabio, “[...] en ningún sitio decía por qué Ugo era peligroso, ni cuáles eran los crímenes que había cometido” (IZZO: 1995, III, pp. 42-43). Al haber leído el prólogo, sabemos que en ningún momento opuso resistencia, por lo que no se justifica el brutal fin que tuvo, y esto solo aumenta las sospechas del protagonista sobre la manera en que se le ha tratado.

La muerte de Ugo deriva, a su vez, del asesinato de Manu, personaje del que solo se nos infiere una pequeña cantidad de información, por medio de las brevísimas menciones de Ugo y Lole durante el prólogo. Más tarde, se expondrá el pasado común de Montale con sus antiguas amistades, lo que proporcionará un trasfondo que justifique la empatía, ese vínculo emocional por el cual Montale investiga el caso. Se extralimita en sus funciones, marcadas por la Brigada Social, precisamente para desenmascarar la verdad, por qué razón murieron ambos, pese a la diferencia de años que se dan entre las muertes. No tiene ninguna información sobre Manu, y de Ugo solo parte del modo en que la policía lo abatió, un presentimiento de que algo se esconde tras el asunto, pues sabe que la policía no investigará qué pasó realmente, pues la seguridad de los franceses es el único propósito de las fuerzas del orden. Es importante recalcar esa idea de la población francesa, por el diferente trato que se dan a otras poblaciones, manifiesto en la comparativa de Lahauri ben Mohamed y Charles Dobero (IZZO: 1995, I, p. 29), ya comentada.

El mismo problema surge con Leila, la hija de Mulud, desaparecida hace unos días, y la cual no ha sido tratada en ningún medio. Es el padre quien debe contactar con Fabio, y ya no con la Brigada Social, para que desde la amistad le socorra. Hemos de recordar que en sí, el deber de dicha división solo es apaciguar altercados, trifulcas y rencillas iniciadas por los desfavorecidos en las zonas marginales, la investigación de un asesinato no forma parte de sus responsabilidades. Aún así, y por el mismo motivo que con Ugo, decide volcar sus esfuerzos en el caso, principalmente por estar emocionalmente implicado, ambos suponen amistades importantes para él, y por ello, son las muertes que motivan el desarrollo de la trama. Desafortunadamente, Leila aparece muerta, y al igual que Ugo, su cuerpo se encuentra en un estado atroz, peor que el tiroteado criminal, pues su cuerpo sin vida se encuentra en una cuneta, entre la naturaleza, desnuda y con varios disparos, además de evidentes señas de agresión sexual.

La situación que atraviesa la ciudad, junto al carácter del personaje, es lo que justifica sus pesquisas para descubrir la verdad tras estos casos, los motivos de la policía con respecto a Ugo, y los culpables en el caso de Leila. Toda la parte dedicada a compilar datos la realiza Babette, quien aprovecha sus habilidades de periodista para exponer el estado de la mafia en el extranjero, y el papel de Marsella en el crimen europeo, tema importante debido a las supuestas operaciones que mantenía Ugo en el extranjero. Montale, por su parte, se encarga de procesar las informaciones a medida que transita las calles, conversando con distintos personajes, como buen *flâneur*, para vislumbrar las lagunas del caso. Por medio de los diálogos, logra establecer los mecanismos necesarios para resolver el caso, y si bien la necesidad de Babette para exponer el contexto en el que se gesta el drama choca con lo habitual, logra que el interés de la investigación recaiga en lo social, por medio de comidas, charlas y viajes por toda la urbe.

Todas estas víctimas tienen algo en común, un rasgo que comparten con el propio Montale, y es que son *chourmo*, la “chusma” de la ciudad. El interés suscitado hacia la policía es mínimo, al contrario que ocurre

con el ánimo del protagonista, enturbiado por los horrores que padece la clase humilde. Por sus orígenes, comprende la forma en que se sobrevive en estos barrios, y se debe usar ese término porque la “vida” es un privilegio francés, y este principio choca con la dicotomía de Marsella. Por un lado, es una ciudad caracterizada por la convergencia de etnias y culturas, pero la política nacional disponía un tono supremacista, alentando el odio hacia quienes pertenecieran a los colectivos marginales, ya sean extranjeros o los hijos de estos, pues nacer en Marsella no basta para que se les consideren franceses. Este mal endémico es lo que justifica el maltrato hacia las clases desfavorecidas, y es el hilo conductor que permite conectar los diferentes asesinatos.

Puede apreciarse una diferencia en el trato que recibieron las víctimas centrales de la novela, lo que añade una distinción más. La historia que rodea a las muertes de Manu y Ugo atienden a unos intereses distintos a los que operan entorno a Leila, y por ello, en este análisis debemos diferenciar ambos núcleos narrativos. Con respecto a la pareja de amigos, junto con Fabio, se nos relatan sus vivencias en común mediante una serie de extensas analepsis, que recuperan episodios del pasado para que entendamos el modo en que acabaron, si bien la figura de Manu conserva un halo de misterio hasta bien avanzada la obra, al igual que la identidad y motivación del asesino de Leila. En cambio, Ugo es quien nos permite observar la crudeza ya no de Marsella, sino del país, con respecto a los inmigrantes. En el prólogo ya se hablaba del férreo control en las aduanas, del estado de las calles y el trato a lo que se estima inmigrante, problemáticas referidas constantemente a lo largo de la novela.

Fabio, Ugo y Manu conocen bien esa vida, pues los tres se criaron en *Le Panier*, el barrio céntrico de Marsella donde se concentraban los inmigrantes europeos. De hecho, se conocieron cuando Montale sufría una paliza al insulto de “espingüino”, término despectivo para referirse a los inmigrantes españoles y sus hijos, pese a que él era un mestizo de española e italiano. Puede que por ello, lo socorrieran otros en situación similar: Manu compartía su ascendencia española, y Ugo la italiana. Los tres coincidieron en el mismo instituto, e igualmente decidieron ignorar las clases para disfrutar de su juventud, escuchando los mismos discos, con las mismas lecturas y los mismos paseos por el puerto, buscando a las jovencitas, cimentó una amistad en aquellos que parecían compartir un mismo destino. Poco más podía esperarse de quienes estaban creciendo en el llamado “cáncer” de la ciudad, por lo que no era raro que acabaran delinquiendo, eso sí, pequeños hurtos, lo que Montale más tarde consideraría minucias, casos que su Brigada simplemente ignoraría, pues comprendía que solo era una forma de sobrevivir en aquellos barrios.

Poco más se podía esperar de los hijos de la chusma, menospreciados y maltratados desde su nacimiento por parte de los franceses. Los robos permitían, por una parte, costear sus caprichos y vicios, lo que ellos consideraban la buena vida desde sus limitadas miras: coches, juergas y mujeres, y por la otra, se vengaban de una población de la que solo recibían odio. Además, hubo un evento que afianzó más esta mentalidad: el alistamiento obligatorio, lo que les separó mientras hacían el servicio militar, del que regresaron aún más

cínicos y desencantados de la sociedad. Cuando regresaron, se dieron cuenta de que no tenían nada, pues al no haber acabado los estudios, solo podían desempeñar los trabajos que nadie más quería, o como ellos los definen, “currelillos de mierda” (IZZO: 1995, I, p. 26). Ejemplifican el caso con su experiencia en una empresa de construcción, donde cobraban 142 francos con 57 céntimos a la semana, lo que indignaba de sobremanera a Manu (especialmente, por esos céntimos tan concretos). Para evadirse de los horrores de la guerra y el futuro que padecían, no sorprende que acabasen vinculados al crimen.

Mas el hecho de que sus golpes fueran cada vez más ambiciosos, junto con la adquisición de dos pistolas, conseguidos por Manu, llevó a un desenlace fatal. Los atracos de estancos y gasolineras ya parecían poco, y la ambición quiso que asaltaran una farmacia, donde dispararon al dueño. Montale determinó que, si moría en el hospital, se haría cura, y de sobrevivir, policía, pero como acabó parapléjico, retornó al ejército, donde pasaría por los mismos destinos que el propio autor (como Frejus, Toulon y Frejus), para luego regresar a Marsella y hacerse agente de la ley. Ya nunca se reuniría con sus amigos, pues como Ugo dice, no podían fiarse de un policía, y por ello no supo qué fue de la vida de sus dos amigos, y a este listado debe añadirse el nombre de Lole. Primer interés romántico de los tres, establecieron un pacto donde ninguno iría tras ella, para no enturbiar la amistad, pero tras la partida de Fabio, ella y Manu iniciaron una relación, y Ugo, no queriendo soportar la carga del rechazo, se fue al extranjero, donde tendría una carrera en solitario como criminal, esta vez operando por distintos lugares de Europa. Aunque solo suponga una anécdota en clave erótica, finalmente los tres acabarán teniendo, en diferentes momentos, relaciones con Lole.

Al igual que Marsella, Lole constituye un vínculo entre los tres, uno que perdura en el tiempo por las constantes alusiones que Montale hace de ella. Ya se ha visto cómo rechaza a las mujeres, por considerarse indigno de amar, ya sea por mantener una relación seria como centrarse en encuentros esporádicos, pero Lole supone la excepción. Y esa es la clave para entender el fin de Manu, de cuya relación con Lole solo se hace hincapié en la precaria situación que se encontraban, y las promesas de este por llevarla a Sevilla, a vivir con su familia y retirarse definitivamente del crimen. Para lograr ese objetivo, se unió a una de las familias mafiosas de mayor relevancia en el hampa marsellesa, aquella con vínculos al crimen en Italia. Entabla amistad con Batisti, otro personaje relevante en la trama, y conoce a su hija, Simone, la esposa de otra figura mafiosa, Émile Poli. La primera mención de Batisti se da en el quinto capítulo, en la página sesenta y seis, mientras que para conocer de la existencia de Simone deberemos esperar al décimo episodio, en la página ciento trece, a cinco episodios para el cierre del caso. Su tardía mención dificulta que podamos estimar la investigación dentro del *fair play*.

Al final, todas las piezas que se han exponiendo sobre el estado de la mafia encajan, y el drama que estableció Lole entre el grupo de amigos se vuelve una pista necesaria. Ella se distanció de Manu, volviendo a España durante un tiempo, en el cual él inició una relación con Simone, que pese a ser una mujer casada le permitiría medrar en la *famiglia mafiosa*, y para ello, recurrió a las mismas promesas vacías que con Lole,

cambiando el destino por Costa Rica. Se habla de química, y Montale detecta un salvaje parecido con Lole, la cual regresó para reunirse con Manu, quien empezó a jugar a dos bandas. Simone, al descubrir que Manu pensaba irse con la española a Sevilla una vez reunido el dinero, planificó su asesinato junto a los hombres de su marido, quienes no dudaron en deshacerse de él. Al final, toda la trama socio-política de los mafiosos y su lucha de poderes se resume a un triángulo amoroso, en el que Simone puede verse como la *femme fatale* que tanto aparecía en la vertiente norteamericana.

Dentro de la mafia, además, se estaba gestando un cambio de poderes, pues el fallecimiento del capo marsellés Michele Zucca originó un clima de tensiones, con varios pujando por ser el nuevo dirigente. En la disputa por el poder, Zucca y Batisti se erigían como los candidatos más probables, y por ello, la necesidad de acabar con uno de los dos. Aprovechando la amistad entre Manu y Ugo, se le dio a este falsa información sobre la muerte de su antiguo compañero, y tras su regreso a Marsella, acabó con Zucca sin dudarlo, pese a saber cómo acabaría por matar al único colectivo extranjero privilegiado. La mafia no es chusma, son quienes gozan de la buena vida gracias a los diferentes negocios que controlan (armas, drogas, prostitución, etcétera), que les han permitido el control de la sociedad, mediante unas raíces similares a las que el crimen organizado extendió en otros países europeos. Se plantean los motivos de Ugo en cuanto su sacrificio, pues no solo fue por amistad, también por el hecho de saber la verdad: nadie hará nada por ellos, mero *chourmo*, condenados a vivir según los caprichos de los acomodados, ya sean franceses o mafiosos.

Manu intentó ascender en el hampa, con la fantasía de una mejor vida, mientras que Ugo acabó derrotado, sin miedo ya a las repercusiones de sus actos. Ambos eran de la llamada escoria social, pero adoptaron posturas distintas, buscando salir de aquella vida, sin éxito, solo hundiéndose más en un mundo que los consideraba meros y prescindibles peones. Al menos, el suicidio de Ugo puso a Montale sobre la pista de que algo pasaba en el hampa. Pese a ser policía, en la Brigada Social solo lidiaba con las bandas callejeras, y por ello su investigación parte del desconocimiento, a diferencia de Auch. Él no solo era conocedor del estado de la mafia, también sabía de la pretensión de Ugo para vengarse, y de hecho planeaba desde el principio usarlo para desestabilizar a la mafia, y por medio de la guerra que derivaría la caída de Zucca, atrapar a los sicarios, marselleses y extranjeros, en una redada masiva. Todo esto se lo hace saber a Montale, al que tilda de idiota por haberse inmiscuido en el asunto:

—Siempre andas jodiendo, Fabio. En cuatro días los íbamos a trincar a todos. Has monta o el cisco padre. Y ahora no tenemos más que cadáveres [...] No han hecho más que meter la pata. La primera, tu colega. Eso fue demasiado.

—¿Sabías lo de Ugo también? ¿Les dejaste hacer?

—Había que llegar hasta el fondo. ¡Estábamos preparando la redada del siglo! Detenciones en toda Europa.

Me ofreció un cigarro. Le endosé un puñetazo en la jeta, con la fuerza que busqué en lo más hondo de los agujeros negros y húmedos en los que yacían Manu, Ugo y Leila. Gritando.” (IZZO: 1995, XV, p. 164)

Podemos ver que Auch trascendió su rol de policía, al querer usar a la chusma para incitar el caos en la mafia, como si de una herramienta se tratara, mientras que Montale sabe qué supone ser uno de ellos, y desde la dignidad humana que le confiere al colectivo, golpea al agente, quien obviamente está insensibilizado frente al drama de las clases marginales, al igual que la sociedad francesa, los cuales ignoran los problemas que se afrontan en esos sectores de la sociedad. Manu quiso escapar de aquella vida, y Ugo encontró la misma situación en las ciudades que visitaba, siempre fueron *chourmo*, y Montale, pese al mismo origen, logró llegar a policía, oficio desde el que podía ayudar, con obvias limitaciones, a los desfavorecidos, pensamiento que no comparte el resto del cuerpo, quienes han interiorizado la mentalidad supremacista francesa.

Debido a esto, se nota cierto menosprecio hacia Montale por parte del cuerpo de policía, se le acusa un comportarse más propio de asistente social que de policía, comportamiento que se denigra al grito de “mariconadas”, en una escena donde le recriminan su amistad con Serge, un verdadero asistente social al que Montale consulta para saber cómo tratar al colectivo del que debe encargarse. Su superior llega a gritarle para que cese en esos intereses, con el pretexto de otras obligaciones vinculadas a su cargo, pero Fabio entiende qué pretende decirle en verdad: “[...] Preferían soplar en las brasas. Políticamente quedaba mejor hoy en día [...]” (IZZO: 1995, XI, p. 121). La muerte de Manu y Ugo demuestra esta mentalidad, la policía no debe defender al ciudadano, sino ejercer un control sobre la delincuencia que permita maniobrar según sus intereses, es decir, acabar con los riesgos para la población francesa, a costa, por supuesto, del colectivo inmigrante.

Leila no es una excepción al dictamen de esa ley no escrita, a pesar de su intento, muy contrario a la vida criminal de Manu y Ugo. A pesar de sus raíces, llegó a la universidad, y solo quedaba la defensa de su tesina para completar sus estudios, oportunidad que, en palabras de Montale, tiene uno entre mil (IZZO: 1995, V, p. 63), referido a la falta de opciones disponibles para los hijos de inmigrantes. De hecho, también expone la etnia como problema, pues al hablarnos de su proyecto, Fabio desconfía de que el tribunal apruebe a una árabe (IZZO: 1995, II, p. 36), a pesar del arduo trabajo de su investigación *Poesía y deber de identidad*, un trabajo sobre el autor libanés Salah Stétié, cuya obra sirve para vincular Oriente y Occidente, especialmente por medio del Mediterráneo, al igual que pasaba con Simbad en *Las mil y una noches* o la *Odisea* con Ulises, pues ambos personajes disponían, a partir de la figura del viajero, la oportunidad de observar diferentes países y culturas, para desarrollar una nueva perspectiva vital. Su trabajo, lejos de ser casual, manifiesta la esencia de ser mediterráneo, estar abiertos al diálogo con gentes ajenas a nuestro entorno, y aunque en la literatura puedan establecerse puentes entre ambos mundos, en Francia ya se ha visto como imposible.

Fabio Montale añade la situación lingüística en Marsella, para apoyar la importancia de esta tesina, y es que en la lengua de la ciudad se aprecia ese carácter mestizo: al francés se incorporan palabras y jerga procedente del árabe, español e italiano, además de los rasgos presentes en el argot *verlan*. A diferencia de lo que pasa con la población, la lengua sí ha permitido el cruce e interacción de culturas, y no manifiesta la violencia con la que los franceses tratan a los inmigrantes y sus hijos. Leila, desaparecida al principio de la obra, es víctima de ese menosprecio y odio, lo que conlleva al descubrimiento de su cuerpo sin vida en mitad de la nada, en una situación brutal y gráfica. Desnuda, en un charco de orines y heces, con tres balazos en la espalda, mientras las hormigas y las moscas se alimentan de sus restos, un cuadro que rompe completamente con los “cadáveres exquisitos” del modelo clásico, y que el propio Montale describe como lo más horrible que jamás vio. Tras su descripción, empieza a imaginarse la situación que llevó a eso, manifestando su preocupación e impotencia frente a una situación que ya se ha cobrado demasiadas víctimas, con especial detalle a los disparos:

“Después de violarla sin duda le habían hecho creer que estaba libre. Seguro que les excitó la idea de verla correr desnuda [...] Leila debió de seguir corriendo después de la primera bala. Como si no hubiera sentido nada [...] Una carrera al margen del mundo, ya. Allí donde ya no hay más que mierda, pis, lágrimas. Y ese polvo que morderá para siempre [...] A la segunda bala debió de chillar. Porque, aun así, el cuerpo se niega a callar. Grita. No es por ese dolor, violento, que ya ha superado. Es por su voluntad de vivir [...] La tercera bala puso fin a todos sus sueños. Unos sádicos.” (IZZO: 1995, V, p. 61)

A cada bala le dedica un tiempo, para recalcar la gravedad de la herida de forma individual, en lugar de resumir la escena en un simple recuento de heridas. Pretende transmitirnos el duelo, el dolor que él siente por la pérdida de su amiga, y por ello alarga el momento para concienciarnos, para que entendamos la gravedad del suceso presenciado. No solo ha sido asesinada, también queda patente la humillación de hacerla correr desnuda, tras una violación, y dispararla por la espalda hasta tres veces, solo para que sintiera que podía escapar y sobrevivir. Además, se recalca la importancia de sus sueños, pues antes de encontrar el cadáver, Montale supo que Leila había aprobado, y con matrícula, la defensa de su tesina. Tras exponer los esfuerzos de Mulud, su padre, por encajar en Marsella y trabajar de forma honrada, y cómo perdió eso por defender los derechos de los inmigrantes, a que su hija entrase en la universidad como estudiante sobresaliente, solo para perderlo todo a manos de un sádico, quien no dudó en arrebatarle la honra, el orgullo y la vida.

Se procura que Leila no quede reducida a una excusa para justificar la investigación, y en su lugar se ahonda en su historia, en los recuerdos de cuando estaba viva. Conversaciones sobre literatura, recuerdos felices, viajes, en definitiva, experiencias, son evocadas por Montale a lo largo de la novela, y estas recalcan el

horror del asesinato, pues evocan aquella imagen de su cuerpo sin vida, lo que choca con esos recuerdos. Además, no es Fabio el único que nota su ausencia, pues Mulud y sus hijos también notan la pérdida, y de igual modo, se describen momentos familiares (como el regreso a Argel, o Leila asumiendo un rol materno para sus hermanos), los cuales ayudan a comprender la vivencia del duelo, un elemento muy arraigado en la cultura mediterránea. No se olvidan a quienes se han ido, y menos cuando las circunstancias que rodean su muerte son tan atroces, y por ello la evocación constante a Leila. No son menciones marginales, es una tónica constante, para que un lector ajeno a la cultura pueda interiorizar la pérdida, y aunque no conozca a Leila, pueda entender el dolor mediante la lectura, que fomenta la empatía.

La constante del recuerdo permite ahondar en el protagonista, en como él afronta el caso y la pérdida. Su motivación para resolver el caso no es la justicia o el deber, sino restablecer el honor de Leila, en cierto sentido, vengarla. Pese a su oficio de policía, Montale no pretende restaurar el *statu quo*, pues según los estándares sociales, Marsella no presenta amenaza alguna, ignorando a propósito los pesares de las clases marginales. Y por ello la metodología imperante es menos científica y más emocional, pues a medida que avanza en el caso, Montale indaga en sus propios sentimientos y cómo afronta la pérdida. Manifiesta sus deseos y preocupaciones, como las veces que piensa que debería haberse casado con Leila, o cuando rememora la visión de su cuerpo sin vida, a modo de penitencia, hasta que pueda encontrar al culpable: “[...] Viviría con esa imagen horrible de Leila, y este dolor, mientras esas inmundicias estuvieran libres [...]” (IZZO: 1995, V, p. 65). La pretensión de Izzo es evidente al evocar de nuevo aquella horrenda imagen, dándonos a conocer una verdad incómoda que la población francesa prefería ignorar.

No solo manifiesta los espantos de la sociedad marsellesa, también intenta mostrar la belleza del lugar. La solidaridad entre los inmigrantes, el cariño hacia los vecinos, los banquetes en comunidad y, sobre todo, los paisajes. Como buen *flâneur*, Montale se pasea por toda Marsella a lo largo de la novela, ocasión que aprovecha para introducirnos por los diferentes callejones y, en especial, los locales presentes en la geografía urbana, pero hay un destino que cobra especial interés. Aunque la casa de Montale se sitúe en Les Goudes, cerca de la costa mediterránea, no le vemos disfrutar de sus aguas, pues el barco y la natación quedan denegados hasta resolver el caso, y por ello, cuando revela al culpable evoca un recuerdo muy especial, que también presenta el único entorno natural tratado con profundidad. La cala de Sugitton, descrita como uno de los lugares más hermosos del planeta por Montale, ofrece una vista completa del mar desde los acantilados de Devenson.

Acompañado de Leila en aquella ocasión, la excursión supone un recuerdo de suma felicidad, pues a la magnificencia de las vistas se incorpora cierta nota de erotismo, describiendo el cuerpo de Leila y el deseo de Montale por estar con ella, mezcla de cariño y pasión. Para asentar distancia con respecto a aquella experiencia, Fabio dice “La felicidad. Un día. Hace diez mil años” (IZZO: 1995, XIV, p. 149), en alusión al tiempo que ha pasado desde el asesinato hasta que, por fin, ha podido deshacerse de la nefasta imagen de

su cadáver. En su lugar, ahora evoca uno de los momentos que compartieron, donde se alterna la vista al mar con la visión de su cuerpo, además de incluir una charla sobre el amor, en la que Montale explica cómo entiende dicho concepto. También es importante el olor, pues en la escena del crimen teníamos el hedor de heces y orines, mientras que ahora Leila le evoca el olor del sudor y de la resina de pino, esencias presentes más agradables. Es ahora cuando puede descansar en paz, aunque sea en sus recuerdos:

“La podía volver a ver, por fin, al otro lado de la muerte. Los que la habían violado y matado después, la habían palmado. Podían ya las hormigas afanarse en su carroña. Leila ya no era vulnerable. Había regresado a mi corazón, y la llevaría conmigo, en esta tierra que cada mañana da una oportunidad a los hombres.” (IZZO: 1995, XIV, pp. 149-150)

En definitiva, Fabio se distingue por el enfoque que da a la investigación, centrada por completo en la víctima. Habla del pasado de estos, y del futuro que podría haber tenido, así como de los sentimientos que le despierta la impotencia y frustración con respecto al caso. Se implica emocionalmente, sus acciones y palabras se distan mucho del trabajo policíaco, y en su lugar tenemos un alma dolida que pretende dar respuestas a una pregunta que nadie hizo, dado el trato que recibe la chusma, *chourmo*, en Marsella. Se trata más de una cuestión de honor, buscando vengar a la víctima, más que un deber para resarcir a la sociedad. Fabio sabe que no va cambiar cómo funciona el mundo, pero sí quiere dar un cierre a esas historias de su pasado, a esos recuerdos, pues las víctimas no son vistas meramente como una cifra, sino como las personas que fueron importantes para él.

2.2.3. Hurto y crimen

La diferencia entre los términos que nombran este apartado, es la magnitud. Por hurto, se entienden los delitos de poca ganancia o sin violencia, mientras que el crimen ya supone una acción plenamente dañina, a menudo de carácter irreversible, contra la víctima. Un ejemplo de esta concreción la tenemos en el asalto a la farmacia, intento de robo sin violencia que acabó en una lesión perenne para el propietario, y evento por el cual Montale abandonó al grupo. Además de este cariz, se produce una nueva distinción, y es según quién cometa el crimen, puesto sin duda los inmigrantes salen peor parados en la delincuencia. Prueba de este hecho se encuentra en el trato diferente a los criminales: Mulud fue fichado por manifestarse en la huelga, y eso fue motivo para no volver a tener un buen puesto, mientras que Toni (de quien se hablará más adelante) dispone de impunidad para sus crímenes, llegando a poder efectuar una violación atestiguada por un policía, sin que este le detenga. Se produce un doble rasero por el que la población migrante recibe un trato peor, lo que justifica una división de la policía dedicada a ellos.

En su trabajo para la Brigada Social, vemos a Montale resumir a los diferentes maleantes de las *cités*, las barriadas marginales que componen su jurisdicción, escena donde habla de los quinquis, yonquis y

macarras, ordenados de mayor a menor peligro, pues los primeros son jóvenes implicados en negocios turbios, como la extorsión o el tráfico de drogas, los segundos solo atentan cuando necesitan dinero para sus vicios, y los últimos son meros bravucones (IZZO: 1995, II, p. 31), que frecuentan ambientes como FNAC o Virgin, negocios adscritos a la modernidad. Todos ellos se dedican al hurto, más palabras que actos, y por eso Montale, en la mayoría de los casos, se limita a un aviso o a medidas leves (multa, una estancia mínima en prisión), proceder más humanitario que los tiroteos a los que acostumbran Auch y sus hombres. Pese a que el rencor hacia los inmigrantes se haga patente desde el inicio de la novela, Fabio nunca adopta esta ideología de nacionalismo extremista, y en su lugar presenta un discurso en el que cuestiona esos modos, donde plantea los orígenes del problema y las consecuencias derivadas de estos.

Por supuesto, en dichos monólogos habla del origen de la cuestión y su desarrollo, y para ello se remonta a los años setenta, momento en que se acrecentó la crisis económica y el paro, junto con la llegada masiva de árabes, a quienes se culpaban de la falta de trabajos, pese a que para ellos tampoco había (IZZO: 1995, IX, p. 102), y a la existencia de una población inmigrante conformada por armenios, griegos, negros, portugueses y vietnamitas, además de otros tantos árabes, protagonistas ahora de la oleada de odio y ataques por parte de los radicales. Aprovechando el clima conflictivo, ciertos grupos emitieron un discurso de odio hacia esos grupos, a los que culpaban de la nefasta situación de la nación, y de este modo, grupos extremistas como el Frente Nacional ganaron fuerte popularidad, al servir a la población de origen francés un culpable de sus males. Dicho grupo, cuya influencia se arraigaba en la clase política e incluso en las fuerzas del estado, dotaba a sus seguidores de un fuerte sentimiento de pertenencia y libertad, pudiendo efectuar delitos con total impunidad.

Debido a la situación, los delitos no reciben un mismo trato, y la novela realiza un esfuerzo para transmitir lo arraigado que se encuentra este proceder en el juicio marsellés. La Brigada Social es prueba de ello, no siendo más que un medio paliativo con el que reprimir al colectivo más vulnerable. Ya se ha comentado las limitaciones impuestas a la división, donde prima más tener un flujo constante de hurtos que ponerles solución, pues esos actos son la excusa para que los grupos extremistas puedan atacarlos, sin castigo alguno. Mientras que los delitos perpetrados por las etnias minoritarias se solventan con poco más que una llamada de atención, los crímenes realizados por o contra franceses se complicaban, precisamente, por la implicación de instituciones y organismos, los cuales generaban una maraña de intereses que dificultaba su resolución. Para entender esto, remitimos a la escena del capítulo tercero, en el que los hombres de Montale son convocados por un escándalo ocurrido en el tren, donde unos chicos árabes tienen la música demasiado alta, molestando al resto de pasajeros. En sí, lo ofensivo se encuentra en la música escogida, las canciones protesta de IAM, el grupo de rap marsellés que criticaba el estado de las cosas:

“[...] El mundo, visto desde Marsella.

*On survit d'un rythme de rap,
voilà pourquoi ça frappe.
Ils veulent le pouvoir et le pognon à Paris.
J'ai 22 ans, beaucoup de choses à faire.
Mais jamais de la vie je n'ai trahi mes frères.
Je vous rappelle encore avant de virer là,
qu'on ne me traitera pas
de soumis `s ce putain d'État."*

[...] El rap no era mi música preferida. Pero las letras de IAM, hay que reconocerlo, acertaban de lleno. De verdad. Además tenían mucho *groove*, que dicen. No había más que mirar a los dos jóvenes que estaban bailando delante de mí." (IZZO: 1995, III, p. 46)

Una vez apaciguados, la letra irá ganando peso a medida que avanza el caso, pues el propio Montale lo referirá como un caos absoluto o, en su idioma original, *total kheops*. No solo por el clima socio-político por el que pasaba Marsella, también por las complicaciones adheridas al caso de Ugo y Leila, frente a la simpleza del conflicto presentado en el tres. Se entiende la idea y necesidad de una población desfavorecida que intente rebelarse, como estos chicos con su radio-cassette, para poder justificar el odio y resentimiento hacia ellos, con lo que apoyar las medidas y represiones contra los migrantes, pudiendo llegar estas incluso a la muerte, efectuadas por la policía o los grupos supremacistas, quienes gozan de una posición privilegiada de poder. Es el caso de un personaje mencionado hace poco, Antoine Pirelli, más conocido como Toni, y aunque se le menciona varias veces a lo largo de la obra, Montale trata con él en el noveno episodio.

Y la primera impresión no podría ser peor: en un coche GTI descapotable, bien vestido y peinado, con Whitney Houston a todo volumen (música que Montale tilde de "indigesta"), pide un combinado morisco (*mauresque*), y cuando Fabio intenta hablar con él, solo espeta amenazas y bravuconerías, sin que la visión de un policía le amedrente en lo más mínimo. En el diálogo, reconoce tener amistades entre la policía, y de ese modo, se expone como intocable, por lo que no duda en imponerse sobre Montale o, al menos, intentarlo, pues él le responde con la misma fiereza. No obstante, Toni nos pone en una pista crucial para resolver el caso de Leila. Como prueba de dicho momento, a continuación el momento en que Toni combina el insulto con la revelación:

"—¡A mí tú me das por culo siete veces! Lo que sabes de mí y nada: lo mismo. Tú no eres nadie. Para lo único que vales es para limpiarles la mierda a los moros. Y aun ni eso parece dársete muy bien. Estás metiendo la pezuña en asuntos que ni te van ni te vienen. Tengo unos amiguetes entre

tus colegas. Y creen que, como sigas por este camino, va a haber que partirte las piernas. El consejo te lo mandan ellos. Y yo estoy con ellos totalmente. ¿Está claro?” (IZZO: 1995, IX, pp. 103-104)

Poco a poco, se va revelando la implicación de Toni en el caso de Leila, hasta que finalmente Montale descubre que fue él quien, por medio de su hermana, amiga de la víctima, entabló contacto con esta, la sedujo, y llevó al lugar donde moriría. Allí fue violada, para después hacer que huyera y rematarla, todo esto bajo la cruel mirada de Morvan y Wepler. El primero es un policía miembro de la Brigada de Auch, quien a su vez pertenece al Frente Nacional, un grupo de ideología conservadora extremista y, por tanto, sumamente racista, el cual es dirigido por el otro sujeto, Wepler. Pese a su rol como defensor de la ley, Morvan no movió un dedo, es más, apoyó la tortura y vejación hacia Leila (esto se indica en IZZO: 1995, XIV, p. 153), razón por la que Montale manifiesta su absoluto desprecio hacia los perpetradores, de quienes refiere una homosexualidad patente e hipócrita, escudados tras “los amores viriles de la guerra”, razón por la cual solo miraron la escena, sin participar en la violación.

La clara corrupción se manifiesta en el proceder de Morvan, pero ciertamente Montale tampoco es un policía ejemplar, pues finalmente tendrá su venganza respecto a Toni. Este aparece muerto en el capítulo trece, cuando Montale va a ver a su hermana, Yasmine. Reunida con otras amistades, entre ellas el hermano de Leila, Dris, quien frente a las actitudes de Toni no dudó, ni frente a la pistola de este, y lo estranguló. Como dice Fabio, “Toni era el más fuerte cuando estaba delante de pobrecitos como Sánchez y compañía. El más fuerte con una pistola en la mano. Pero aquí, estaba perdido. Lo supo desde el momento en que las manos de Dris lo cogieron del cuello [...]” (IZZO: 1995, XIV, p. 148), comportamiento inculcado en los adeptos del régimen fascista, idea que ya se ha repetido, el hecho de creerse inmunes a las repercusiones de sus actos. Lejos de manifestar pena por él, ayuda a los jóvenes a deshacerse del cuerpo, pues sabe que la ley no sería justa con ellos, hijos de inmigrante, aunque se estuvieran defendiendo de las amenazas de un hombre armado, sí, pero francés.

Para indagar en el grupo que auspiciaba el comportamiento de Toni, el capítulo décimo es imprescindible, pues en él es donde la periodista Babette explica la situación de Marsella en cuanto a crimen organizado. Por medio de fotos y noticias de la prensa extranjera, proporciona a Montale la información suficiente para empezar a deducir los motivos e intereses tras los asesinatos. Nos habla de Zucca y su disputa con Batisti por el control de Marsella; de los hermanos Poli, Joseph y Émile; criminales consagrados en el robo y extorsión; y de Morvan y Wepler, ex-militares que trajeron el Frente Nacional y exacerbaron el odio al extranjero. De hecho, lo que pasó con Toni y Leila, para ellos, fue un simple acto de iniciación, casi una inocentada. Sobre Zucca poco más hay que añadir, salvo repetir que deseaba ocupar el puesto de capo tras la muerte del anterior. Los hermanos Poli ocuparían su puesto de poder, pues antes solo eran peones del mafioso, y ahora permitirían que el grupo de Wepler ganara poder. Pero, al igual que Zucca, acaban muertos (IZZO: 1995, XV, p. 157), y es que todos los mafiosos acaban siendo asesinados en la disputa por el control

de Marsella. *Total kheops* es un título con muchos significados, pues alude tanto a la hipocresía con la que se tratan a las diferentes poblaciones, como el enredo generado por las disputas internas de la mafia.

Dicha guerra se complica por la implicación de la camorra, que apoya a Batisti como nuevo líder, e incluso los enviados llegan a dar muerte a alguno de sus rivales, cosa que no contenta a Wepler. Cuando Montale descubre su implicación en el asunto, va a su casa para ajusticiarlo él mismo, a sabiendas de que la ley no hará nada. Prepara su pistola, pero al final, no puede: “Le metí una hostia. Una hostia que venía yo rumiando desde hacía tiempo. Y después otra, y otra. Llorando. Porque sabía que no sería capaz de apretar el gatillo. Ni de estrangularlo. No sentía odio. Sólo asco. Nada más que asco [...]” (IZZO: 1995, XV, p. 163), pese a que contempla otras posibilidades como estrangularlo, como hizo Dris con Toni. Se sabe incapaz de incidir en el crimen (puede que por aquella experiencia en el atraco a la farmacia), no es capaz de ajusticiar, pero al final es Wepler quien irrumpe en la escena, asesina a Batisti, para finalmente ser acribillado por los hombres de Auch. Tras la muerte de los últimos implicados en toda la trama, el propio Auch aparece para explicar la situación, y al ver que Ugo fue solo un cebo para incitar una nueva lucha de poderes, y que el caso de Leila fue ignorado para no comprometer a Morvan, finalmente le profiere un puñetazo con todas sus fuerzas. En cierto modo, ajusticia a uno de los culpables, aunque no con la muerte.

Sobre la trama criminal, se vislumbra claramente el impacto que tiene en la sociedad, pues entre las bajas tenemos gente unida a ese mundo, como Ugo, y otras personas inocentes, como Leila. La guerra de intereses hace que se tomen medidas extremas, pero no todos los asesinos disponen de la misma mentalidad: la cuestión de la mafia se entremezcla con los intereses nacionalistas del Frente Nacional, por lo que a un mal endémico como el crimen organizado se le suman motivos sociales, como la xenofobia y la mentalidad fascista. La corrupción policial y el maltrato a las clases marginales queda patente, especialmente por los delitos menores que cometen estas clases, parte por necesidad, parte como manifiesto, pero nada tiene que ver con los verdaderos criminales. Todos acaban ajusticiados, no por la ley, sino encontrando la muerte (a excepción de Simone), y cuando está en mano de Fabio, no hay duda a qué colectivo apoya, pues el cuerpo de Toni es manipulado para simular un accidente y eliminar pruebas, para así proteger a la familia de Leila.

2.2.4. Conclusiones

Fabio Montale presenta lo que se espera en el arquetipo mediterránea, por lo que desde su análisis podría haberse proporcionado una defensa de la variante o, por lo menos, de la idea generalizada que se tiene de la novela negra mediterránea. Sí, el personaje manifiesta un gusto evidente por la comida (le vemos comer en locales de diferentes culturas, así como en casa), las mujeres (tanto amoríos como prostitutas) y sus aficiones (más concretamente, la pesca), intereses que desarrolla a costa del proceder policial, hecho inherente en la ausencia de metodología científica. Es Babette quien desempeña esa labor informativa con

la que se proporciona un contexto al caso, dotando de trasfondo a cada uno de los implicados en la lucha de poder iniciada en Marsella.

Mantiene las bases del *flâneur*, pues la investigación prosigue mediante paseos por los diferentes barrios, charlas con Babette y los implicados, además del despliegue gastronómico al que acostumbraba la señora Maigret, pero hay nuevos matices. El callejeo no se centra únicamente en el estado actual de la urbe, sino que evoca el pasado de Marsella, así como la infancia del personaje y sus recuerdos (felices o amargos). Con respecto a lo culinario, gana como experiencia social, al ser el método por el que Montale inicia sus charlas, ya sea mediante copiosos platos o la ingesta de licores. No se puede negar la influencia, pero sí aclarar estas incorporaciones más vívidas, que ayudan a entender el modo en que Fabio percibe su ciudad. Es a través de sus ojos, olfato y lengua que se describen las sensaciones, y cómo estas afectan a la emoción.

A través de Fabio Montale, Izzo dibuja una Marsella viva, con los problemas que a día de hoy sigue padeciendo. Se nos pone en su piel, la de alguien que nació y se crió dentro de la “chusma”, para luego tratar de justificar su etapa como delincuente y consecuente redención en el ejército y en la policía. La experiencia le ha permitido conocer las dos partes, la del hijo de inmigrante en Marsella y la de agente de la ley, y de ambos señala los límites (sociales o profesionales) en los que se mueven. No pretende emitir un discurso moralizante, solo aporta un punto de vista concreto de una situación real. Obviamente, Montale denuncia el problema de xenofobia en Marsella, pero también señala el trato que reciben los heraldos de la mafia en su ciudad, ciudadanos prácticamente intocables como Zucca o Batisti. No es imparcial, reconoce estar personalmente implicado en el caso, transmitido por el tono de sus palabras, pero no resta fuerza a su discurso.

A pesar de que Montale es un producto de su tiempo, proveniente de un bagaje histórico y cultural muy marcado, sus palabras han permanecido vigentes hasta nuestros días. Por las referencias a cantantes, libros, poesías o marcas, podemos concretar las fechas en las que se produce su historia, la década de los noventa, con la regeneración (cultural, económica, laboral, y otras tantas esferas afectadas por el cambio) que trajo la caída de los regímenes totalitarios en Europa. La entrada al mercado por parte de estas naciones amenazaba el monopolio vigente, pero también permitía el desarrollo de nuevos negocios de índole nacional. Todo esto, en la obra, queda demostrado por las obras de *Fos-sur-Mer*, el puerto comercial destinado a ese fin, y por su historia apreciamos el problema con la nación francesa.

Estuvieron dispuestos a contratar mano de obra extranjera para las tareas más duras, pero sin concederles derechos, como viviendas o escuelas, y cuando estos mismos se organizaron para suplir la carencia, fueron atacados por parte del estado, quien hizo uso de los organismos pertinentes, como la policía. Destinar los esfuerzos de los cuerpos de seguridad nacional como medida disuasoria de estos colectivo, fue lo que permitió a otros negocios más ilícitos prosperar, cimentando el crimen organizado, el cual mediante

sobornos y extorsiones lograba el control de la cúpula gubernamental, y así riquezas individuales prosperaban a costa del pueblo. Este circuito de acusaciones, violencia y control deriva en problemáticas como el paro, la discriminación y la crisis económica, asuntos que la novela refleja y desarrolla.

Montale ahonda en todos esos temas, y desde su juicio personal, comenta los aspectos que considera oportunos. En resumen, denuncia el acoso y derribo a la población inmigrante, el modo en que se le ha relegado a los barrios más distantes, y cómo la ley aplica de forma distinta según el origen del ciudadano. Los casos de Ugo y Leila permiten explicar sus críticas: en teoría son miembros de la sociedad a ignorar, dada su procedencia, pero desempeñan un papel relevante. Ugo fue instigado por Batisti para asesinar a Zucca, y de este modo tomar ventaja en la lucha de poderes, y además, permitía a la Brigada de Auch vigilar los movimientos entre los líderes del crimen. Leila fue víctima de la violencia racial por parte del Frente Nacional, prueba del pensamiento victimista que culpa a los inmigrantes de todos los problemas, siendo su violación y asesinato solo un rito de iniciación. Ambos fueron vistos como peones, objetos de sacrificio por intereses muy concretos de diferentes grupos, que acaban integrados en un mismo caso, donde los grupos beligerantes mantienen relaciones con la mafia de Marsella, la cual dispone de vínculos con otras familias en el extranjero. La víctima refuerza el discurso de Montale, al convertirse en el ejemplo de las acusaciones que profiere a la sociedad donde todos conviven.

Aunque él tampoco sea un santo, los argumentos con los que defiende su juicio siguen vigentes en nuestra era. Al igual que pasa en *Total Kheops*, la crisis económica mundial de 2008 cimentó el desarrollo del pensamiento fascista, quienes culpaban de la falta de trabajo a la población inmigrante, por lo que los paralelismos del Frente Nacional con, por ejemplo, Amanecer Dorado, son más que evidentes. De hecho, la conducta xenófoba no ha sido algo exclusivo de los noventa, y es que en el año 2010, Francia protagonizó el éxodo forzoso y masivo de la población gitana, a quienes culpaban de la delincuencia y el paro. El suceso ocurrió diez años después de que Izzo falleciese, y aún así, la situación parece inspirada en su obra, pues previo la expulsión se fueron incorporando medidas para favorecer a la población autóctona, lo que promovía movimientos contra la población gitana, de modo similar al comportamiento de la policía en la novela de Izzo. Es un producto de su tiempo, como demuestran las múltiples referencias al cine, la literatura, la música, y otras tantos aspectos de la sociedad que refleja.

Todos estos rasgos guardan relación con una de las inspiraciones del personaje, pues el propio autor reconocía que Fabio Montale bebía del carácter de Pepe Carvalho (DÍAZ ALARCÓN: 2009, p. 73), y por ello ambos exponen una crónica de su sociedad y época, con el añadido de la cultura popular tanto en referencias como en conocimientos. A diferencia de una novela documental o histórica, los datos históricos se simplifican al mínimo, pues el narrador no pretende aleccionar, solo presenta cómo un personaje, con rasgos concretos, vive los acontecimientos de la trama, de los que aporta su propio juicio. Del mismo modo que el detective español, alterna la trama policíaca con la crónica social, fusión típica desde los años

setenta, pero también añade una sensibilidad y apreciación del mundo con el que se valora el estado de la cuestión. A la denuncia de los peores aspectos de su sociedad, se alternan los placeres que ofrece la vida mediterránea, que no solo se limita a la gastronomía.

La cocina permite ver el recetario local, y la esfera a la que se adscribe cada producto, ya que se diferencia entre la comida propia de un bar a una cena de restaurante, e incluso las comidas familiares en el hogar, matices que diferencian también el tipo de licor propio a la situación y el ánimo. En definitiva, ahonda en la vida marsellesa, citando experiencias solo disponibles en la ciudad, como sus gentes, sus barriadas, sus comidas o sus paisajes. El recuerdo de Leila en Sugitton, o la infancia común junto a Manu, Ugo y Lole, son pasajes que permite evocar un tipo de felicidad personal, pero reconocible por el lector, capaz de extrapolar, empatizar y comprender qué siente Montale por su ciudad. Como él llega a decir en la novela, Marsella no se contempla, se comparte, y no solo en referencia a los ciudadanos, pues incluye también al lector:

“Marsella no es una ciudad para turistas. No hay nada que ver. Su belleza no se fotografía. Se comparte. Aquí hay que tomar partido [...] Estar, hasta las cachas. Y sólo así lo que hay que ver se deja ver. Y entonces, demasiado tarde, uno se encuentra de lleno en pleno drama. Un drama antiguo [...] En Marsella, incluso para perder, hay que saber pegarse.” (IZZO: 1995, I, p. 22)

3. Fred Vargas

Siendo su verdadero Frédérique Audoin-Rouzeau (París-1957), hace uso del seudónimo por varias razones. La primera es su aversión por los apellidos franceses, lo que justifica la selección de estos en sus personajes, como demuestra el comisario Adamsberg (objeto de nuestro estudio). El segundo motivo radica en su hermana Joëlle “Jo” Vargas, pintora la cual decidió usar el apellido del personaje interpretado por Ava Gardner en el film *La condesa descalza*, cuyo nombre era María Vargas. La broma no se extiende a su hermano mayor, el historiador experto en la Gran Guerra Stéphane Audoin-Rouzeau, con quien sí comparte profesión. Licenciada en Arqueozoología e Historia, inicia en 1988 sus trabajos para el Centro Nacional de Investigaciones Científicas en París, para el cual ha realizado diversos estudios sobre los animales de la edad Media (época sobre la que se especializa) y su impacto en la sociedad, aunque más tarde pasará a trabajar para el *Institut Pasteur*.

La formación de Vargas interesa debido a la presencia del elemento animal en sus obras policíacas, como veremos en el análisis del *rompol*, nombre que recibe la variante de lo policíaco que ella realiza. También interesa por el hecho de que, al consultar su producción literaria, primero nos encontramos su producción científica, en la que desarrolla temas tales como el estado de los bueyes en el Imperio Romano, o la propagación de la peste negra durante la edad Media, y del paralelismo con dicha epidemia preparó una

máscara y una capa que protegerían contra la gripe aviar (como se indica en MONTERO: 31/5/2008, *El País*, MARTI: 2/2/2008, *El País* y SILVER: 12/4/2010), de diseño simple y bajo coste, pero que fue rechazada en diversas ocasiones, según ella, dado que las contramedidas pensadas por el gobierno aportaban mejores ganancias.

En el blog *Mis detectives favorit@s*, de Silver, se encuentran listadas tanto su producción científica como sus dos series de novelas, los "Tres Evangelistas" (SILVER: 12/4/2010) y el "comisario Adamsberg" (SILVER: 9/3/2011), quien también ha sido adaptado a otros medios como la novela gráfica, el cine (con *Pars vite et reviens tard*, de 2007) y a la televisión (Colección Fred Vargas, serie de cuatro capítulos que adaptan cuatro novelas diferentes, emitida durante 2008 y 2010).

Inició su actividad literaria a los veintiocho años, para entretenerse durante el transcurso de una excavación arqueológica (JARQUE: 27/8/2005, *El País*), y es en 1986 con *Les jeux de l'amour et de la mort* cuando da a conocer su estilo. Su primera incursión, de tirada limitada no tuvo buena acogida, con solo 1.500 ejemplares vendidos (MARTI: 2/2/2008, *El País*), y los editores rechazan sus siguientes novelas. Sin embargo, con el comisario Adamsberg logra el éxito, y con *Dans les bois éternels*, de 2006, vende más de 400.000 copias, publicándose en 35 países, y a permanecido en la misma pequeña editorial desde entonces, pese a las ofertas recibidas por otros grupos (MARTI: 2/2/2008, *El País*).

La decisión nace de su timidez, puesto que agradece el hecho de que en esta pequeña editorial no hagan grandes campañas publicitarias y que pueda pasear sin ser detenida por la calle. No es la única prueba de compromiso que ha demostrado, dado que pese al defecto expuesto, no duda en manifestarse contra las injusticias del panorama político, apoyando la candidatura de Daniel Cohn-Bendit así como el encarcelamiento de su amigo Cesare Battisti, activista en "Proletarios armados por el comunismo" (SILVER: 12/4/2010), y encarcelado en Brasil por un crimen que asegura no haber cometido. Ella ha volado a Brasil hasta en 44 ocasiones (ALCAIDE: 18/7/2009, *El País*), intentando impedir su extradición a Italia dado que es refugiado político, puesto que reveló la corruptela de un antiguo ministro de Justicia (MARTI: 2/2/2008, *El País*), quien aceptaba sobornos por parte de las Mafias.

Ha llegado incluso a publicar un libro-dossier sobre el caso, *La vérité sur Cesare Battisti*, donde habla del modo en que Sarkozy sabía dónde se encontraba, y que esperó a capturarlo cuando le convino (MARTI: 2/2/2008, *El País*). Su preocupación se extiende a la salud pública, pues a sus intervenciones en este caso se suma la publicación de otra obra, la cual trata sobre los peligros de la gripe aviar, y que se extiende a lo largo de setecientas páginas (MARTI: 2/2/2008, *El País* y SILVER: 31/10/2013). Y después de todas estas historias, las cuales han definido su contexto, nos ocupamos ahora de su implicación dentro del género negro, pues aunque en el siguiente apartado trataremos su perspectiva de la novela en sí, aquí vamos a

tratar su opinión contrastada con otros autores, y con ello pretendemos aportar una visión general antes de adentrarnos en su peculiar interpretación.

Afirma que en su casa, nadie leía novelas policíacas (JARQUE: 27/8/2005, *El País*), debido a que su padre, el escritor Philippe Audoin, adscrito a la tradición surrealista, le hacía leer los clásicos del XVII y el XIX (SILVER: 12/4/2010), y esto hizo, como afirma ella misma, “que le pusiera la cabeza como un bombo” (ALCAIDE: 18/7/2009, *El País*), y como muestra de rebeldía, acabó leyendo novelas policíacas a escondidas de su padre, aunque sus dos autores preferidos son Rousseau y Proust, de los que se declara plenamente enamorada, así como de Hemingway (MARTI: 2/2/2008, *El País*, JARQUE: 27/8/2005, *El País*), y si bien ha leído a Christie y a Doyle, ella misma se define como autodidacta en el sentido de que no ha estudiado literatura en profundidad. Esto será importante cuando veamos su opinión sobre el género, si bien la prensa también contribuye a la confusión. No obstante, sobre su conocimiento acerca del género negro aportamos la siguiente cita, en la que indica su acceso tanto a la novela enigma clásica como al cine *hard boiled*:

"Al principio, los ingleses. No reniego de Agatha Christie ni, sobre todo, de Sherlock Holmes", dice. Luego su hermana gemela, Jo -culpable de que adoptara el seudónimo de Vargas, porque ella, que es pintora, comenzó a utilizarlo antes, como homenaje al personaje de Ava Gardner en *La condesa descalza*, María Vargas-, la introdujo en los autores americanos. Y vieron juntas el cine negro de Hollywood. Su hermana es una referencia vital [...]" (ALCAIDE: 18/7/2009, *El País*)

Gran parte de la confusión acerca de su estilo se debe a la prensa. En dicho medio se ha propuesto una simplificación de sus rasgos, con objetivo de vender una imagen de ella que no tasa con sus novelas. Prueba de ello es cuando se la vincula a la tradición *polar* adaptada por Simenon, bajo pretexto de que ambos hacen uso de ambientes urbanos, pero centrándose en una atmósfera local e íntima, rasgos que, al poco de leer a Fred Vargas, podemos afirmar que dicha relación no se sostiene, puesto que en Simenon se produce una narrativa más clara en ese aspecto. También se la ha querido vincular con el *néo-polar* de Manchette (GELI: 10/2/2016, *El País*), autor ya analizado, y del mismo modo, se detecta una plena ausencia de la carga política y social que sí apreciábamos en Manchette, dado que Vargas desarrolla otros temas y problemáticas.

Quizás, la necesidad de encasillarla provenga de las dificultades que suponen su estilo, que analizaremos en el siguiente apartado, y las propias declaraciones de Vargas, la cual por su peculiar interpretación del género, o por esa ausencia de base que afirmó ella misma, han llevado a una serie de casos donde su opinión pareciera no conocer el panorama literario, y por tanto, no entender de forma plena el género en el que se adscribe su producción. Por ejemplo, habla de un “desierto narrativo desde los 70 y los 80” (AMÓN: 18/1/2010, *El Mundo*), que permitió el triunfo de la novela negra, que constituía una literatura “menos tormentosa y más placentera”. Pero cuando analizábamos a Manchette, ya tratamos esa cuestión, y de

hecho, la novela negra, el *polar*, no triunfó, pasando a ser parte de ese desierto, y tuvo que instaurarse el *néo-polar*, una literatura más comprometida con la realidad, y si bien ambos géneros atendían principalmente al ocio, el segundo presentaba el desolador panorama que se vivía en la época, por lo que el tormento siempre estaba asegurado.

También, afirma que una de las razones de su seudónimo es que la novela negra es un género “de hombres” (PARHAM: 2012, p. 149), especialmente dentro de la literatura francesa, pero eso no es cierto. Prueba de ello es la mesa redonda que dirigió Ángel de la Calle durante la VI edición de Getafe Negro (SILVER: 31/10/2013), a la que asistieron Didier Daeninckx, Dominique Manotti y la propia Fred Vargas, tres autoras afianzadas en la novela negra, y el hecho de que dos de ellas no deban hacer uso de un alias demuestra lo erróneo en la acusación de Vargas. En ese mismo evento, al tratar la distinción entre novela negra y novela enigma, se produjo otra aclaración similar, pues Vargas opinó que en la primera impera el fracaso mientras que en el *whodunit* se restituye el orden, y si bien eso respeta el canon, su opinión sobre cómo se contempla las novelas de corte más procedural, inició una discusión:

“Fred Vargas: La novela enigma es difícil, es acusada de ser cándida, naif, un poco tonta, los escritores de novela negra parecen más inteligentes y desesperados.

Agatha Christie se ha convertido en tabú, los franceses se tapan la nariz. Sus novelas parecen sencillas, fáciles de escribir, pero nadie ha conseguido imitar su estilo, tiene algo único e indefinible. Mi padre me prohibía leerla y por eso la leí.

Didier Daeninckx: No comparto tu razonamiento, es generalista, mete a todos en el mismo saco. Cada escritor sigue su camino, resuelve a su manera una situación bloqueada [...] Puedes leer un libro en distintos momentos de tu vida y es distinto ya que tú eres otro.” (SILVER: 31/10/2013)

Sobre la declaración del estilo “único e indefinible” con el que defiende a Christie, acudimos a las declaraciones que se aportaron sobre el *polar* durante el festival Barcelona Negra, más concretamente, en su edición número once. Michel Bussi habló sobre la necesidad de incluir tramas paralelas a la investigación y los saltos temporales, evitando de este modo una historia lineal (GELI: 10/2/2016, *El País*), innovaciones que permitieron al modelo alejarse del modelo estadounidense y cobrar identidad propia. Y a esto, Bernard Minier (GELI: 10/2/2016, *El País*) alude a la época en la que vivimos, donde los intereses y gustos del lector ya no atienden a los cánones de la época de Hammett o Simenon, por lo que imitar sus estilos no despertaría interés alguno en el público.

Por ello, y volviendo al argumento de Vargas, no es tanto que no hayan podido imitar el estilo de Christie, sino que este no atiende a los temas de interés, y la prueba de esto podemos encontrarla durante la crisis

del *polar*, donde se trataban las preocupaciones de los estadounidenses en lugar de su público, y ese mismo problema acarrea la imitación de estilos en otra época. Y pese a esta realidad, ella defiende que Agatha Christie es menospreciada por los lectores de novela negra (MARTI: 2/2/2008, *El País*), a los que también culpa de no distinguir entre el *noir* y la novela de enigmas, acusación vacía cuando en esas mismas declaraciones alude a un colectivo capaz de distinguir entre Hammett y Christie. De todas formas, sí es cierto que a ella se la cataloga dentro de la novela negra, un ejemplo más de la confusión sobre el género que ya tratamos anteriormente.

Llega a afirmar "¡Yo no escribo novela negra sino novela de enigmas! [...] ¡Y es que yo no escribo novela negra sino novela de enigmas!" (MARTI: 2/2/2008, *El País*), queja que mantiene desde sus orígenes, cuando sus obras eran rechazadas por no respetar las bases de la literatura negra, y es que las normas que la rigen son muy distintas de la novela enigma, si bien ambas parten del hecho criminal y su investigación. Sin embargo, y como última nota para este punto, debemos aclarar que su interpretación del *whodunit* tampoco es exacta. Para ella, la novela enigma guarda un paralelismo con la literatura "más arcaica" (ALCAIDE: 18/7/2009, *El País*), la epopeya clásica. Muchas veces presenta la conexión haciendo uso del mito de Teseo: el minotauro es el asesino, el héroe el detective, y el laberinto (o el hilo de Ariadna) las pistas con las que resolver el caso (MARTI: 2/2/2008, *El País*, JARQUE: 27/8/2005, *El País*). El problema es, que la epopeya no siempre tienen ese final ejemplar, pues múltiples casos incluyen la *hibris* ("desmesura"), el castigo impuesto por los dioses a quienes intentan alcanzar su grandeza: Belerofonte, Ícaro, el propio Hércules, muchos son víctimas de un desgraciado final.

Entonces, ¿ese castigo divino no constituiría el fracaso en la investigación? Al igual que Ulises tuvo que permanecer años alejado de su patria, Ítaca, en un viaje castigo por su afrenta a un poder superior, los investigadores, al no encontrar al asesino, quedan condenados a quedar con la responsabilidad y la culpa, atormentándose por haber fracasado en su propósito. La impotencia frente al sistema impuesto por los dioses se asemeja al drama vivido por los detectives del *noir*, dado que estos, de igual modo, parten a enfrentarse al minotauro, salvo que no todos resuelven el caso, y por tanto, no todos acaban con el monstruo. De hecho, el propio mito incluye ciertas desgracias, como el abandono de Ariadna o la muerte del padre de Teseo, que podrían ser vistos como la pérdida del amor (la típica mujer fatal presente en estas novelas) o la aparición de nuevas víctimas por el *serial killer*. Vargas parece atender solo a los aspectos que convienen a su argumentación, pero tras el despliegue de figuras intrincadas y cultura clásica solo apreciamos un desconocimiento de la materia.

Y esto último lo decimos dado el propósito original de la novela enigma. Según ella, surge de la necesidad de proponer historias de resolución ejemplar que animen el espíritu de una sociedad en crisis, pues su interés por el género nace tras el fracaso de las revoluciones del 68 en Francia, evento que sumió a su padre en la depresión, pero no es así. Poe actualizó la figura del héroe clásico, y transformó sus tópicos a

realidades de su tiempo, lo que dejaba el crimen como el nuevo mal de la época, y la investigación policial como el nuevo instrumento para combatirla. El problema es que quienes imitaron esa propuesta rápidamente apuntaron a otras metas, y al poco la novela enigma se convirtió en un pasatiempo, una literatura plenamente lúdica que invitaba al lector a resolver el caso antes de que la obra terminase, función de la que carece la epopeya clásica.

Según ella, cumple la misma función que los cuentos y los mitos, los cuales ocultan un peligro que el lector debe identificar para tranquilizar su espíritu, para aprender y prevenirse, pero si bien los relatos infantiles cumplen un propósito didáctico, transmitiendo conocimientos mediante enseñanzas veladas, y los mitos hacen uso de la metáfora para tratar temas de importancia en la época, la literatura negra, también en su variante de novela enigma, no aporta conocimiento alguno, ni tampoco posee esa capacidad terapéutica. Aunque un lector pueda deducir quién es el asesino, eso no disminuye la criminalidad, ni mucho menos lo salvaguarda de los peligros de esta. Nos parece exagerado que se intenten equiparar dos realidades tan distintas, y más cuando no se aportan verdaderos argumentos. Sus palabras acerca del vínculo que acabamos de explicar son las siguientes:

“[...] Creamos a partir de lo real pero lo desfiguramos, lo exageramos, lo miniaturizamos o le damos un carácter grotesco. Eso nos permite ver la realidad bajo otro prisma y comprender mejor y aceptar. Pero para que la creación artística funcione, para que tenga las virtudes terapéuticas que yo le atribuyo, hace falta que no esté demasiado alejada de lo real [...]” (MARTI: 2/2/2008, *El País*)

Habla de una función artística y una función terapéutica, pero ya hemos hablado de que no es así. Sí es cierto que el uso del lenguaje, la manipulación de la estructura y los tópicos, y el estilo de la narración pueden atender a la estética, y por tanto, a un ideal de belleza, pero el “arte” en la obra no se centra en cómo se manipula la realidad. Es cierto que se alteran los hechos, puede omitirse detalles o ser explícito, dado que algunas de estas obras se basan en hechos reales, pero todas cumplen un mismo principio, y es que parten de la realidad.

Fred Vargas, en cambio, defiende el distanciarse de lo real, pues afirma que no hay interés en que una novela refleje lo cotidiano, aunque es en ese mundo rutinario donde se produce el crimen, crimen que atiende a pasiones e intereses nacidos de la sociedad real, que inspiran estas novelas, pero ella menosprecia el género negro por su carga política y su “innecesario” realismo, pese a que la propia novela enigma también surge de la misma fuente. Buscando una conexión con lo clásico, ya sean los mitos o los cuentos, manipula las bases para proponer un nuevo modelo, que aunque intente catalogar de novela enigma, veremos que no merece dicha categoría, y por ello el término que la refiere, el *rompol*, fue acuñado por ella misma.

3.1. La interpretación del *rompol*

No queriendo repetir lo que ya se ha dicho con los anteriores escritores franceses, la mención del *polar* y su importancia se resumirá en la mención de su herencia del modelo *noir* estadounidense. Por tanto, la estética imperante en el país procede de la novela negra y *hard boiled* en lugar del procedural o el *whodunit*. Fred Vargas acusa una falta de tradición de la novela enigma en Francia, y es cierto, pero ella tampoco asienta unas bases sólidas con las que se fomente el interés por la variante. Prueba de ello es el hecho de que no respeta las normas impuestas por el concepto del *fair play* (juego limpio), veinte reglas propuestas por S. S. Van Dine en 1928, las cuales instituyen unos límites en los que desarrollar la ficción, pero la relación de Vargas con ese marco se resume en la siguiente cita:

“[...] Sus «rompol» –calificativo obtenido a partir de «roman policier» que se ha generalizado al hablar de las novelas de la autora–, podrían considerarse novelas de enigma desde un punto de vista estructural. Evidentemente, las novelas de Fred Vargas distan mucho de estar construidas según las estrictas veinte reglas impuestas por Van Dine y que exigían unas características determinadas para considerar un texto policíaco o no [...]” (ROBUSTILLO BAYÓN: 2011, p. 657)

Para empezar, en el fragmento se indica que las reglas sirven para determinar si un texto es policíaco, pero no es así, pues el término alude a cualquier novela (independientemente de que sea *noir*) centrada en la figura de los policías. Luego, se comenta lo estricto del sistema propuesto por Van Dine, y si bien sus reglas podrían parecer duras en una primera lectura, ya que prohíbe la presencia de romances y mafias, su creación se debía a la proliferación de excesivas novelas de crímenes, entre las cuales se detectaban algunas que no planteaban un enigma justo, ocultando pistas al lector o recurriendo a elementos mágicos o irreales, o que se amoldaban al canon de la creciente novela negra, como demuestran los ejemplos de prohibiciones, elementos que sí estaban presentes en el *noir*.

No es tanto “dureza” como la confección de un molde para que el producto pueda apreciarse como una novela enigma, además de que la lista de normas fue simplificada por Ronald Knox, quien pasó de veinte conceptos a diez, publicados en 1928-29, pero el hecho de que no se comente a este autor pareciera querer excusar a Vargas y a su estilo, bajo la problemática que suponía atender tantísimas leyes que, si alguien las consultase, vería que lo más reiterado e importante es, simplemente, proponer un enigma justo, donde el lector disponga de las mismas herramientas y pistas que el investigador, y que pueda resolver el caso justo antes del cierre.

Del mismo modo, Knox también realza eso como su principal interés, y es que el resto de reglas van dirigidas a otro fin, a separar los rasgos de la novela negra de la novela enigma, y por supuesto, denunciar las trampas más típicas, como lo era el uso de mellizos, habitaciones ocultas, venenos inventados, y otra

sarta de tópicos que impedían la correcta resolución de la novela, lo que generaba frustración y descontento en el lector. También es importante aclarar, que la mismísima Agatha Christie era defensora de este sistema, y si Fred Vargas acusaba en el apartado anterior que nadie había podido imitar su estilo, ella tampoco al no querer manejarse con el marco impuesto.

Al llegar a la parte de los ejemplos, recuperaremos estos argumentos para seguir con la defensa, justificando que el *rompol* no es una novela enigma, y no solamente “al uso” (dado que alterar y actualizar algunos preceptos no romperían las leyes del género) sino que sus intereses parten de una idea completamente distinta. Del mismo modo, tampoco es novela negra, puesto que la propia escritora detecta sus propias flaquezas, e indica que es incapaz de desarrollar una trama de fondo, que explote el tema político y social, por lo que únicamente puede centrarse en el crimen y en la actuación de los personajes implicados.

De hecho, su imposibilidad es tal, que ella misma defiende la ausencia de marcas, canciones y referencias (MARTI: 2/2/2008, *El País*), tanto culturales como sociales, puesto que no quiere imitar la realidad, sino confeccionar un producto ajeno a todo eso, pese a que el origen del género se vincula forzosamente al tiempo de una sociedad concreta, que limita las posibilidades del crimen y la investigación. Una vez más, ella no quiere aceptar lo impuesto por un canon externo, y por ello, su obra parte con una serie de impedimentos (todos debido a su peculiar forma de entender la novela de crímenes), lo que da lugar a que desarrolle sus tramas hacia otros intereses. A continuación, la declaración en la que Vargas reconoce no saber tratar el tema socio-político, así como las historias de fondo:

“[...] La escritora francesa también defiende la técnica. Sostiene que su flaqueza es la falta de imaginación y que siempre escribe la misma novela. "Libro tras libro, objetivamente, hay una historia, pero detrás no cuento nada. Tengo la impresión de que no escribo historias mías, sino que me limito a transcribir las de otros. No pretendo dar un mensaje", afirma. Y reconoce su incapacidad para trasladar a la literatura su activismo político. "No sé por qué, pero no me sale", afirma.” (ALCAIDE: 18/7/2009, *El País*)

A partir de esta afirmación, podemos desmentir algunos reconocimientos y méritos que se le han reconocido, pese a que su *rompol* descarte las ideas que le atribuyen, del mismo modo que podíamos apreciar al ver que la catalogaban como “novela negra”, y es que la confusión acerca de qué propone su estilo ha logrado una situación de incertidumbre tremendamente desagradable. La sensación negativa nace, precisamente, de las contradicciones que se produce entre la crítica y la propia escritora. Y por ello, ahora exponemos el caso que se produce con ella y el escritor Simenon.

Caracterizado por su renovación al limitado *polar*, Simenon creó a Jules Maigret, un comisario servicial, tranquilo y analítico, casado y feliz. A partir de estas ideas, se presentaba una novela urbana, donde el personaje investigaba paseando sin la celeridad y el riesgo de la novela negra, con una parsimoniosa interacción con los lugareños, predominando un afable discurso y un enfoque psicológico, pues por medio de lo cotidiano y el diálogo, se pretende desenmascarar al criminal mediante este interrogatorio. Además, a la rutina que propone añade el desarrollo de la vida marital, y usando el personaje de la esposa, da a conocer la vida íntima del personaje, que aprecia a su mujer como confidente y cocinera, puesto que la gastronomía tiene una gran importancia en la estructura de la novela.

El problema radica en la insistencia de justificar estos mismos rasgos en la obra de Vargas. Ya hemos presentado cómo ella misma reconoce alejarse de los autores fieles al *noir*, y de hecho, su estilo no puede catalogarse como psicológico, puesto que divaga a través de las manías y neuras de los protagonistas, quienes eclipsan ese enfoque, ni tampoco ocupa su atención en tratar la atmósfera cotidiana, tanto por el hecho de que sus protagonistas tienen por rutinas acciones banales, y la importancia de la familia es nula. Pese a los intentos por conectar el estilo de Vargas con Simenon (GUEL BENZU: 27/8/2005, *El País*; CORTINA: 2/9/2010, *El Mundo*; CLAVÉ: 19/2/2012), ciertamente no hay similitud entre su interpretación del género.

Por ejemplo, en la primera obra del comisario Adamsberg, la familia de Danglard ocupa dos escenas, y la subtrama amorosa del protagonista se basa en evocar una serie de recuerdos inconexos, donde no se explota ni lo sentimental ni lo sexual, él y Camille simplemente estaban juntos, y a partir de allí se narran episodios de convivencia que solo pretenden despertar extrañeza. La incorporación de un hijo en común varias novelas después (mencionado en GUEL BENZU: 2/2/2008A, *El País*) no cambia esto, pues del mismo modo el comportamiento es inusual: Adamsberg relata al pequeño sus dudas con respecto al caso, y aunque sí hay escenas donde él cuida del pequeño, ciertamente no se explota el tema de la convivencia, o los sentimientos del personaje al tener que cuidar del bebé sin que la madre haga acto de presencia.

Una vez se han desmentido los méritos asignados al *rompol*, toca hablar de los atributos que sí presenta, si bien ya se haya hablado del rechazo que experimenta la autora con respecto a los tópicos del *noir* americano. La violencia se reduce a los asesinatos, no hay confrontación armada contra delincuentes o mafias, por lo que la principal herramienta para la resolución es la investigación. Ahora, las diferentes escenas donde se localizan y reúnen las diferentes pistas se conectan por una serie de momentos que, en resumen, despliegan el peculiar humor de la escritora, donde se describen curiosos pasajes que intentan sorprender y extrañar al lector.

Sobre dichas pausas, Rivas Hernández alaba la capacidad de Vargas para interconectar varias tramas que se intercalan al caso principal, y que la función principal de estos es reducir la tensión, constituir una pausa que distrae al lector (RIVAS HERNÁNDEZ: 2016, p. 276), y si bien este tipo de momentos son típicos en el

noir, también son comunes en la variante *whodunit* (la novela enigma clásica, por lo que la incorporación de Vargas no se trata de ninguna innovación), la novelista le incorpora un nuevo matiz. Tradicionalmente, se ofrecen estos pasajes para que el lector tenga oportunidad de poner en orden sus ideas, dando tiempo a que desarrolle sus propias hipótesis y teorías sobre el caso, y Fred Vargas aprovecha esto para dar a conocer las rarezas de sus personajes, escenas llamativas y extrañas que sorprenden y distraen de la trama central, que se diluye al ver cómo los personajes, en lugar de pensar en el caso, atienden a problemas personales o cotidianos. El mejor resumen de ese rasgo, de los que hemos podido localizar, se localiza en el siguiente fragmento:

“[...] Esto, que puede tomarse como una intromisión, es sin embargo un guiño al lector: le hace reconocer que, a pesar de lo ficticio, lo forzado de la situación y de los personajes, no puede abandonar; la situación parece una cómoda invención en la que prima el gusto y autosatisfacción de la autora sobre la dosis de realidad exigible, pero la sensación de que ella tiene un as en la manga es muy intensa; por ahí corre también una dosis de "humor policíaco", de malicia de autor, que obliga a seguirla. El lector acepta y lo que parecía forzado se admite con naturalidad [...]”
(GUEL BENZU: 27/8/2005, *El País*)

Se indica que el humor es de corte “policíaco”, pero el humor no surge de la sátira o burla a los cuerpos del orden, sino del ridículo, de lo irreal y exagerado que son las situaciones que se proponen. Todo esto es capricho de la propia Fred Vargas, quien imita aquí a los surrealistas (estilo de su padre) por más que intente negarlo, y es que se fuerza a aceptar lo absurdo de sus novelas. Para disfrutar del *rompol*, hay que partir del hecho de que uno debe saber qué se va a encontrar, pues si se pretende leer una novela negra al uso, o incluso una novela de enigmas, no se va a encontrar con un producto que siga los tópicos del género, ya que lo que se pretende es confundir, sorprender y desconcertar, eso sí, por medio del humor.

Para entender sus bromas, acudimos a ejemplos extraídos del comentario de sus novelas. Con los tres Evangelistas (tratados en GUEL BENZU: 27/8/2005, *El País*; GUEL BENZU: 2/2/2008, *El País*; MORA: 23/7/2005, *El País*; NAVARRO: 27/3/2004, *El País*; SILVER: 12/4/2010) empezamos con el origen del apodo, que nace del hecho de que cada uno de los tres se llame como uno de los Santos que conforman dicho grupo. Todos son historiadores, especializados cada uno en una época distinta: Mathias/san Mateo trata la Prehistoria, y por ello es grande, viste con poca ropa (o ninguna) y apenas habla, pero cuando lo hacen son sonidos salvajes y autoritarios, dado que pretende imitar a un troglodita; Marc/san Marcos es medievalista, y por ello es bajo y delgado, además de vestir de negro con anillos de plata (como los hombres de la época), de carácter enamorado, trabaja como “negro” componiendo novelas amorosas, al más puro estilo provenzal; Lucien/san Lucas trabaja sobre la Gran Guerra, es voluble, pues en él se suman los caracteres de ambos bandos, y por ello pasa de un extremo a otro.

Que la profesión afecte a sus estilos de vida (y por tanto, a la investigación) es lo que incita la comedia, pero en el caso de Adamsberg, y por extensión, la comisaría donde se desarrollan sus tramas, es el opuesto. En ese microcosmos, el trabajo policial queda relegado a un segundo plano, y las extravagancias individuales son las que imperan en su proceder. Las manías de Adamsberg, el alcoholismo de Danglard o los alejandrinos de Veyrene amenazan con manifestarse en los momentos más inoportunos, y la forma en que estas peculiaridades confluyen con su trabajo da lugar a momentos de pura comedia. No podemos hablar de psicología cuando la mentalidad de los personajes queda condicionada por esta serie de peculiaridades, como se indica en la siguiente referencia, donde se definen a los personajes por sus rarezas:

“[...] la brigada, Adamsberg destaca por utilizar la intuición como herramienta de trabajo; Danglard es una enciclopedia viviente y cuida solo de cinco hijos pequeños, el menor de los cuales no es suyo; Veyrenc tiene mechales rojas en el pelo y habla en alejandrinos; Mercadet padece hipersomnia; Froissy es bulímica y Retancourt [...] es una diosa y utiliza su energía para conseguir cualquier cosa que se propone [...]” (RIVAS HERNÁNDEZ: 2016, pp. 278-279)

Como puede apreciarse, los personajes pueden ser fácilmente resumidos a partir de su aportación cómica a la obra, lo que choca con la idea de una investigación policial al no preocuparse por la tarea de cada uno, sino por la forma en que pueden trabajar pese a dichos rasgos. Y toda esta idea de humor choca aún más con la segunda aportación característica del *rompol*, lo que se ha llegado a llamar “terror gótico” (CORTINA: 2/9/2010, *El Mundo*). En estas novelas, lo criminal siempre tiene un deje sobrenatural, que inspira terror precisamente por el desconocimiento que se produce. Se plantea un suceso paranormal, que deriva en un asesinato, y la policía contribuye, pero no aportando razón al caso, sino reiterando la interpretación fantástica de la amenaza. Se origina así un debate entre dos partes: quienes apoyan la existencia de lo mágico y sobrenatural para explicar la naturaleza del asesinato, y quienes niegan esa posibilidad, los cuales recurren a la lógica para desenmascarar al culpable.

Fred Vargas conecta de este modo la novela detectivesca con los cuentos y fábulas, y se justifica por el hecho de que ambos tratan el mismo tema: el peligro cotidiano, con la salvedad de que en las historias clásicas se trata de un modo metafórico, mediante símbolos que oscurecen el peligro real, plenamente gráfico en la novela negra. Ella juega con esa conexión, y por ello se presentan ambas interpretaciones (la del cuento clásico y la de la novela negra), y de esta manera abre la conversación que permitirá el avance de la trama, y que va encaminada a resolver qué ha ocurrido. El juego, eso sí, mantiene una regla inquebrantable, y es que la resolución siempre apoya a la razón, desmintiendo la premisa fantástica, cuyas sospechas se relegan a una confusión u engaño. A continuación, una lista de los ejemplos que puede encontrarse de este planteamiento en las obras de Vargas:

“[...] Así, y por poner solo algunos ejemplos, aparece un hombre lobo en *El hombre del revés*, el tridente de Neptuno y el fantasma del juez Fulgence en *Bajo los vientos de Neptuno*, el espectro de una monja del siglo XVIII en *La tercera virgen*, vampiros y cazadores de vampiros en *Un lugar incierto* y un ejército de muertos vivientes en *El ejército furioso* [...]” (RIVAS HERNÁNDEZ: 2016, p. 277)

Por supuesto, todas concluyen con una resolución de corte veraz, donde la investigación acaba revelando el origen del mal, siempre encontrando al verdadero culpable, proceso en el que se desmiente la teoría de una amenaza de origen fantástico. Como indica Robustillo Bayón en dos de sus trabajos, *Lecturas del extranjero en l'Homme à l'envers de Fred Vargas* (2013) y *Tiempo y novela policíaca: el caso de Sous les vents de Neptune de Fred Vargas* (2011), donde se analizan los argumentos de la segunda y la cuarta novela dentro de la saga de Adamsberg. La trama explotan la idea del hombre lobo y la posesión. Dentro del planteamiento, puede apreciarse que, desde la perspectiva de novela enigma, no se propone un misterio verdadero, pues la premisa sobrenatural oculta el inicio de la investigación, y más cuando el propio Adamsberg, en lugar de investigar, suele apoyar las creencias fantásticas, resolviendo el caso por las pistas que reúne Danglard (a menudo por su cuenta) que son conectadas mediante la intuición del protagonista, o lo que es lo mismo, con capacidades que escapan al método procedural de dichas novelas.

En *El hombre al revés*, la tensión va en aumento al sospechar que los crímenes los efectuó primero una jauría de lobos, luego un único ejemplar extremadamente grande y agresivo, para finalmente acusar al hombre lobo. Aunque la solución cae cuando en un solo personaje se compilan rasgos tan sospechosos como dedicarse al estudio de los lobos, a quienes afirma entender mejor que a las personas; ser extranjero, especialmente interesante por su tono despectivo hacia los lugareños, que tilda de sucios; y sus modos violentos y salvajes, recurriendo a la amenaza antes que al diálogo; todo esto afianza las sospechas y su revelación como asesino no debería sorprender. Mientras, en *Bajo los vientos de Neptuno*, los asesinatos que se suceden mantienen una relación con un antiguo caso, resuelto por Adamsberg, donde el criminal acabó muerto. Que se repliquen de forma tan fiel apunta a un imitador o sucesor, pero otros apoya la teoría de un fantasma, y en este caso, el enfoque paranormal propone que es el propio Adamsberg quien está poseído por el asesino, algo que descartamos como posible resolución, y solo queda esperar a que se nos revele el verdadero culpable.

También, algunos aluden a un “tono poético”, como Rivas Hernández, quien explica el uso del lenguaje por medio de figuras comparativas y metafóricas, las cuales usa para disponer una imagen de la situación, pero no podemos estar de acuerdo con dichas declaraciones cuando afirma que esto se aleja de la tradición del *noir* (RIVAS HERNÁNDEZ: 2016, p. 280). La novela enigma cuida el uso de la palabra, ya que es lo que permite regular la información mediante las pistas, y la novela negra describe los ambientes y la acción con un uso inteligente de los verbos, e incluso yéndonos a casos actuales, tenemos el interés suscitado tanto

por la novela social como la psicológica. La necesidad de describir los ambientes por los que transcurre la historia, así como las emociones y sentimientos de los personajes, dan lugar a una poesía que ayuda a percibir la atmósfera de la trama, y dicha técnica no es mérito único de Vargas, cuando en otros autores podemos encontrar dichos despliegues de lirismo. En todo caso, es cierto que hay muestras de poesía explícita por medio de los ya comentados alejandrinos de Veyrenc. Rivas recapitula todas las virtudes que encuentra en el estilo de Vargas con la siguiente cita:

“A modo de conclusión, parece claro que Vargas utiliza el molde del policial clásico —el enigma, el crimen, el detective, la víctima, el culpable y la investigación—, al que añade elementos cualitativos [...] —el barroquismo de las tramas, lo mágico, la singularidad de los personajes, la falta de realismo, el juego con la inverosimilitud o el lirismo— para renovar el género sin hacerle perder sus señas de identidad [...]” (RIVAS HERNÁNDEZ: 2016, pp. 280-281)

En sí, la falta de realismo y lo inverosímil lo consideramos una tara, pues el género negro, en su propia definición, parte de una premisa realista, e incluso en su variante fantástica, se procura aportar datos del mundo que desarrollan para permitir la resolución del caso. En Fred Vargas, todo queda supeditado al humor, a su idea de comedia, y para ello cambia la estructura de la novela negra, que pierde su identidad cuando la investigación queda imposibilitada. Cualidades como el respeto a las bases (que, repetimos, en ella no se da), el carácter individual en los personajes, o la mejora de la estética (en su caso, por medio del lirismo) no constituyen innovación alguna, dado que se dan en una gran parte de novelas del mismo género, por lo que las comparaciones siempre se hacen con los modelos clásicos, con los cuales hay décadas de diferencia, y es que los rasgos que se presentan como originales ya existen, ya se han dado. Pareciera que en las reseñas y comentarios se ignora la evolución del género en los últimos años para avalar el éxito de la escritora.

Los comentarios positivos que recibe en la prensa, a menudo, se muestran como erróneos debido a que la vinculan con la novela negra, y que repiten las ideas que ya se han desmentido (GUEL BENZU: 2/2/2008A, *El País*; CONDE: 16/5/2011, *El Mundo*; CLAVÉ: 19/2/2012), y también podemos encontrar críticas negativas, las cuales se basan en el distanciamiento con las normas del género, o en su estilo enrevesado donde no se distrae al lector, para que este no acceda a las pistas, sino que directamente no se le conceden (SILVER: 12/4/2010; SILVER: 9/3/2011; CONDE: 16/5/2011, *El Mundo*). Por más que se empeñen, no guarda vínculos con Agatha Christie (con quien se la compara en CLAVÉ: 19/2/2012), y su enfoque fantástico no puede ser tratado como tal, pues se resume en un planteamiento que, una vez se resuelve el caso, queda desmentido, a diferencia de la ya mencionada novela negra fantástica. De hecho, la idea de “ridículo”, principal motivo de quejas, se impone como característica al ser una constante por encima de lo criminal y lo fantástico, y hasta su propia hermana comenta el problema que supone, pues amolda la obra a los caprichos de Vargas:

“Jo, la hermana, es la primera lectora de sus novelas. Y se las comenta de manera muy sucinta, anotando los márgenes con *smileys*, esos rostros sonrientes, serios, carcajeándose o llorando que ha adoptado la informática. “En *La tercera virgen*, Jo me decía que había que sacar la historia del gato, que era increíble, que nadie iba a tragarse aquello. Pero esa vez no le hice caso. Me divertía demasiado imaginar una cuadrilla de hombres, unos en helicóptero, los otros en coche, siguiendo a un gato que les ha de conducir hasta donde está oculta una mujer [...]” (MARTI: 2/2/2008, *El País*)

Una vez se reconoce, por parte de la propia autora, que la estructura del género se moldea a sus intereses y caprichos, podemos aclarar su estilo sin atender a las exageraciones y méritos impuestas por la prensa. El *rompol* se caracteriza, en primer lugar, por presentar un crimen y su investigación, como estipula el canon, para luego distanciarse del género ignorando el rigor del procedimiento. Se hace uso de una prosa que complica el texto, junto al histrionismo de los personajes, que se manifiesta por medio de sus rarezas. Dicha mezcla se enlaza con un planteamiento doble, donde se recuperan terrores antiguos que se manifiestan por medio de historias sobrenaturales (que, nunca se revelan como la verdadera historia), y en ese contexto se desarrollan situaciones de humor puro. Y todo esto resume su interpretación de la novela negra, no tan “original” (como se vende) como “única”, y es eso lo de que determina el gusto por leerla, encontrar detalles que no están presentes en otras novelas, pero siempre en conjunto.

3.2. *El hombre de los anillos azules* (1991)

Aunque la novela se titule así, y ciertamente, el caso rondará en torno a la figura de dicho hombre, esta no inicia con dicho suceso, ni tampoco con la presentación de los personajes. En su lugar, se nos presenta el primer encuentro entre dos personajes, una mujer y un hombre, del que solo conocemos el nombre de ella, “Mathilde”, y varias páginas después (más concretamente, en la veinticinco) se nos revela la identidad de su interlocutor, Charles. Siendo él ciego, ella será grosera sin darse cuenta de la tara, y este explicará el origen de su minusvalía. La pareja se incorporará al caso más adelante, e incluso se intercalarán sus historias en el transcurso de los eventos. No necesariamente guardarán vínculo con el caso, pues Charles, siendo ciego, poco aportará como testigo, pero esto se extiende al resto de personajes.

Por ejemplo, tendremos los paseos de Mathilde, quien gusta de inventar historias sobre los transeúntes, las escenas donde Danglard sucumbe a su alcoholismo, o los *flashbacks* donde Adamsberg rememora su historia con Camille. No aportan detalle alguno sobre los asesinatos, no incorporan nuevas pistas, ni mucho menos plantean nuevas perspectivas del caso, puesto que su principal función es dar a conocer la opinión que despierta al personaje el resto del elenco. Sin embargo, estos juicios no constituyen ningún canon, solo apreciaciones de índole subjetivo, por lo que en su mayor parte solo se diluye la trama criminal. Esta, como exigen las bases del género, se encuentra presente, pero el trato que se le da hace que la narración no se

enfoque en los asesinatos, sino en las historias de los diferentes personajes que aparecen en la novela, así como de las impresiones subjetivas que cada uno evoca en el resto.

La prueba de este interés se encuentra en que, antes de que se mencione por primera vez el suceso de los círculos azules, ya conocemos las impresiones de Mathilde sobre Charles, y las que Adamsberg causaba en su antiguo puesto de trabajo, en los Pirineos, así como su llegada y trato en la comisaría de París (junto a las calles, serán las únicas menciones importantes a la geografía). Una vez se ofrece esta primera impresión, Adamsberg consulta una serie de periódicos, recortando algunas noticias que llaman su atención, y en estas, al fin, se menciona y explica el suceso de los círculos azules. La escena inicia en la página dieciséis, pero hasta la dieciocho no llegamos a conocer en qué consiste, ya que se intercala una anécdota de índole personal, donde se informa de la repulsión de Adamsberg a la lectura, manía que tomó durante su época estudiantil. Este tipo de anécdotas serán una constante en la obra, y lejos de aportar informaciones útiles, solo dilatarán la revelación de pistas.

Prueba de ello es el avance de la trama. Si bien en el *polar* es habitual postergar la aparición del crimen, la técnica pretende dar a conocer el ambiente donde va a suceder el caso, así como los personajes. Aquí la atención se centra en lo segundo, y de hecho, los círculos azules se mencionarán otras veces mientras la novela avanza. En sí, se trata de un personaje anónimo que se dedica a trazar círculos azules por las calles de París, sin que se detecte ningún patrón o coincidencia, simplemente enormes círculos en cuyo epicentro se encuentra algo abandonado, lo que se podría considerar basura, hasta que en la página treinta y siete aparece en uno de esos anillos una señora asesinada, junto a otro dibujo que contiene un corcho. Con una extensión de ciento cuarenta páginas, el crimen aparece aproximadamente al final del primer tercio, y la investigación nunca descubre quién es la víctima.

Le seguirá otro asesinato, y en este se repite la misma idea de “víctima anodina”, excusa que se emplea para que no interesen sus datos. Ya en la página ochenta y nueve las pistas comienzan a darse a partir de la tercera víctima, presentada en la página noventa y cinco, quedando menos de cincuenta para la resolución. Como puede verse, el ritmo de la novela es pausado, y como novela enigma dificulta mucho la investigación cuando apenas quedan páginas para descubrir qué patrón siguen estos crímenes. El resto de las páginas, que ocupan el grueso de la obra, se dedican a las excentricidades de Adamsberg, así como la relación que guardan el resto de personajes, quienes interactúan por medio de preguntas vagas e ideas sueltas.

Se presentarán varias hipótesis sobre la identidad del asesino, y su vinculación con los anillos azules, pero en gran parte, el personaje que más contribuye al caso es Mathilde, quien no emplea técnicas deductivas, y se guía solo por la impresión que le despertó un hombrecillo, al que siguió guiada por la curiosidad, y descubrió así al hombre de los anillos azules. Sin embargo, toda la información que presta surge de su imaginación, y del mismo modo, Adamsberg guía la investigación por medio de su intuición. En los

siguientes apartados veremos qué aspectos desarrolla la obra, los cuales fagocitan el caso y el proceso de su resolución.

3.2.1. El comisario Adamsberg

Pese a que la obra inicia como un *polar*, rápidamente se desliga del canon al proponer como investigador al comisario Adamsberg. Si bien Parham lo compara con la figura del *flâneur* (PARHAM: 2012, p. 150), el detective clásico francés, al poco de ver qué caracteriza al personaje comprobamos su distanciamiento con dicho arquetipo. Por *flâneur* se entiende al investigador urbano, quien recorre las calles de la ciudad para reunir las pistas, principalmente por medio de los testimonios de las gentes que pueblan el lugar, por lo que la interacción con la sociedad es más que clara. Sin embargo, Adamsberg no realiza estos paseos, y tampoco presenta interés en conversar con la gente. Retraído, queda ensimismado en tareas tan inútiles como dibujar hojas en su libreta, o realizar preguntas que poco o nada tienen que ver con el caso. Él no realiza ninguna inspección al uso, solo necesita apreciaciones superficiales para saber quién es el asesino, y este método es lo que caracteriza al *rompol*, que reduce la investigación a un mínimo en post de otros fines.

La principal prueba de que Adamsberg no es un *flâneur* se encuentra no solo en la incomodidad que transmite el personaje durante los interrogatorios, también en su falta de interés, ambas nociones marcadas por el uso del lenguaje (verbal y corporal), y aunque se le trata de comparar con Maigret, no vemos parecido en los estilos de ambos, pues el personaje de Simenon destacaba por su interacción plena con el entorno, y el carácter asocial de Adamsberg impide cualquier atisbo de dicha idea. De hecho, por este rasgo se delega la tarea a otros personajes, y por ello (como veremos más adelante) tenemos que Mathilde es quien observa a las gentes que transitan las calles de París, mientras que es Danglard quien acude a las escenas para compilar las pistas. Adamsberg, en cambio, no pretende seguir los modelos clásicos, y por ello no tiene necesidad de comportarse del mismo modo que acostumbran los detectives del género.

En cambio, el comisario destaca por otras atribuciones, como demuestran las impresiones que despierta, no solo entre el resto de personajes, sino en los propios lectores, como podemos ver en los múltiples comentarios que ha generado su proceder. Poseedor de un “desconcierto crónico”, y un carácter que apunta a la “indolencia” y la “ensoñación” (NAVARRO: 27/3/2004, *El País*), todo esto eclipsa sus dotes deductivas, de las que carece (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 13/11/2012, *Revista Calibre.38*), por lo que se nos presenta como “el súmmum de lo incierto y lo borroso” (MONTERO: 31/5/2008, *El País*), y no solo por su forma de actuar, también por su físico. Se nos describe de forma vaga, haciendo uso de contradicciones para conferir un retrato de su aspecto, como se indica en la obra por medio de Danglard y Mathilde, quienes aportan descripciones sobre Adamsberg en diferentes puntos de la obra:

“Danglard, que tenía buena mano con el lápiz, como solía decirle la gente, hacía caricaturas de sus colegas [...] Sin embargo sabía de antemano que la cara de Adamsberg le costaría mucho, porque era como si sesenta caras se hubieran entrechocado en ella para componerla. Porque la nariz era demasiado grande, porque tenía la boca torcida, cambiaba sin parar y sin duda era sensual, porque tenía los ojos borrosos y caídos [...] aquella jeta heteróclita, nacida de una auténtica mezcla que no tenía en cuenta una posible armonía un poco clásica [...]” (VARGAS: 1996, p. 13)

“—Es divertido cuando se mueve usted en la silla. Su perfil izquierdo es duro y su perfil derecho tierno. Eso hace que, si quiere inquietar a un sospechoso, se vuelva de un modo, o si quiere conmovérselo, se vuelva en el otro sentido. Adamsberg sonrió.

—¿Y si me vuelvo todo el tiempo en un sentido y luego en otro?

—Entonces ya nadie sabe a qué atenerse. El infierno y el paraíso.

Mathilde soltó una carcajada. Luego se puso seria.” (VARGAS: 1996, p. 24)

A este físico se le suma una personalidad retraída, como ya hemos dicho, que conforma el grueso de su sistema deductivo. Se nos informa de que, por su proceder, consiguió un éxito temprano en la comisaría de los Pirineos, pese a que se ganó el desprecio de sus compañeros. Una vez es ascendido para trabajar en París, llega sin mucho ánimo, pues sabe que se repetirá la misma situación, y por ello, explica a Danglard su condición. Mediante la historia del “perrazo baboso” (VARGAS: 1996, pp. 11-15), donde narra cómo un grupo de niños interaccionan con un perro baboso, y uno de ellos acaba asesinando a un perro.

Lo interesante del episodio, es que Adamsberg predice cuál del grupo efectuaría el crimen, y que a lo largo de la historia se intercalan varias opiniones y juicios emitidos por Danglard hacia Adamsberg, que nos hablan acerca de su postura, su voz, su forma de hablar, y otras tantas informaciones que, ciertamente, no contribuyen a nada importante, y menos cuando el método que se ofrece para investigar es meramente intuitivo. El comisario Adamsberg puede ver la crueldad rezumando de la gente, y esto le supone un gran pesar, una molestia, pues no puede ignorar y le desagrada la sensación. Pese a que esta capacidad ayudaría a resolver el caso rápidamente, la obra se extiende en las impresiones que despierta el comisario, por lo que gran parte de la obra se dedica a exponernos sus rarezas. De hecho, y como último argumento para alejarlo del estilo de Simenon, el personaje desestima tanto los interrogatorios que sus preguntas durante estos no atienden a ningún fin.

Cuando conoce a Danglard, se hayan en un caso donde un joven es acusado de asesinar a su padrastro, y a este le pregunta “¿Se considera usted guapo?” (VARGAS: 1996, p. 10), para luego revelar que la novia de este aportó un falso testimonio, que no cenaban juntos, y que el chico mató al hombre escabulléndose por el terreno fangoso, por lo que debían buscar las botas que usó aquella noche. Por supuesto, acaban

encontrando la prueba incriminatoria, pese a que Adamsberg no se ha movido, ni tampoco ha realizado pesquisas, ni mucho menos podemos considerar este interrogatorio útil. Del mismo modo, en el caso de los anillos azules, al marido de la tercera víctima le preguntará si padece diabetes (VARGAS: 1996, p. 109), y aunque afirma que es una información necesaria, no aporta nada a la investigación. El caso avanza, entonces, por medio de revelaciones que solo conoce el comisario, lo que hace imposible la tarea de resolver el caso hasta que Adamsberg hace uso de su intuición, un recurso que rompe el ritmo de la obra en el sentido de que, sin que el lector pueda acceder a las informaciones, Vargas introduce pistas a las que solo su personaje tiene acceso.

Por ello, la novela entera es un despliegue de desinformación, un esfuerzo consciente donde la narrativa busca ser confusa adrede, una pérdida de tiempo hasta que llegue el siguiente golpe de inspiración para Adamsberg, y por ello se intercalan tantísimas impresiones, conversaciones banales y recuerdos que no llevan a nada. Un ejemplo es cuando se comenta la forma del personaje de abrocharse la camisa, mal abotonada y que, aunque nadie comenta u opina sobre ello, no dudan en dedicarle una página al suceso (VARGAS: 1996, p. 86), o todas las ocasiones donde, haciendo uso de su libreta o de cualquier papel o mueble, comienza a dibujar hojas de árbol (VARGAS: 1996, p. 50), en lugar de tomar notas de lo que se le dice o de fijarse en la escena del crimen. El mayor ejemplo de esta distensión de lo criminal se encuentra en la figura de Camille.

Interés amoroso del personaje, forma parte de su pasado, momento en el que se atisba cierta felicidad para Adamsberg, claro que estos pasajes contribuyen a postergar la parte deductiva de la novela, y al igual que veíamos antes con los modos del comisario, estos episodios tampoco contribuyen al avance del caso, y aunque su valor podría encontrarse en el hecho de que se amplía lo que sabemos del comisario o su entorno, pero no. De hecho, su relación con ella se resume, dentro de la propia ficción, en “el perpetuo movimiento entre gravedad y futilidad” (VARGAS: 1996, p. 19), una relación que mantienen por inercia y de la que no se nos indica sentimiento alguno, más allá de que la ama.

Esto hace que, desde que ella le abandonara, dedicará años a saber de su paradero, sin éxito, intentando asentar una idea romántica, por la que el personaje ha sido comparado con el héroe romántico de Baudelaire (PARHAM: 2012, p. 150), y aunque la obsesión guarda paralelismo con ese yo poético, Adamsberg carece de pasión y sentimiento. Solo la ama por el hecho de amarla, nunca se indica por qué la relación le hacía feliz o los motivos por los que le importa tanto.

Prueba de esta ausencia de información la encontramos, precisamente, en los momentos donde la recuerda, y es que en la primera escena nos explica la situación, pero también habla del “estúpido tití” de Camille, Ricardo III, y de cómo tenía que pasearlo dado que “*Ricardo III* tiene que mear fuera” (VARGAS: 1996, p. 19), o el episodio donde imagina dónde y cómo puede estar, en el que contempla solo su muerte o

su infidelidad con un botones en algún hotel de El Cairo (VARGAS: 1996, p. 44). Será Mathilde quien revele la situación de Camille, puesto que se revela como la madre de esta, y avisando al comisario de que debe permanecer lejos de ella, deseo que no respetará. De hecho, si la revelación ocurre en la página sesenta y seis, una pesadilla donde la madre aleja a la hija le atormentará en la ochenta y dós, lo que manifiesta ese deseo posesivo. La trama amorosa concluirá al final de la novela, con el reencuentro de los antiguos amantes, en el que Camille critica al comisario:

“—Es lo que siempre he pensado —dijo Camille—, que eres un cabrón.

—Quiero tumbarme una hora a tu lado.

—Pero ¿por qué una hora?

—No lo sé.

—¿Has conservado esa costumbre? ¿Sigues diciendo «No lo sé»?

—No he perdido ninguna costumbre. Te amo y quiero tumbarme aquí una hora.

—No. Después tendré la cabeza como un bombo.

—Tienes razón. Yo también.” (VARGAS: 1996, p. 138)

Ella es la única que reacciona a las incongruencias de Adamsberg, y las critica en lugar de seguirle el juego. Los constantes “no lo sé” que emplea a lo largo de la obra se revelan como una costumbre no solo en su vida profesional, también en la privada, y es un defecto ridículo para un policía, no solo el hecho de revelar que no vislumbra la verdad de algo, sino que tampoco hace el esfuerzo por superar la incertidumbre. También le deniega la petición de permanecer abrazados durante una hora, debido a la certeza de que, por sus modos y personalidad, le provocará jaqueca. Esa misma migraña es la que experimentará el lector que ha pensado que la obra sería una novela negra al uso, e incluso una novela enigma, y es que dado a la ausencia de elementos arquetípicos y las nuevas propuestas, solo puede catalogarse de *rompol*.

Prima lo incierto y la introspección, donde se valora más el ánimo del comisario y las sensaciones que despierta el personaje en su entorno más que la resolución del caso. De hecho, y como conclusión, Adamsberg llega a redactar en su libreta un breve texto donde expone toda su filosofía (VARGAS: 1996, pp. 122-123), sus deseos, y tras las necesarias evocaciones a Camille, expone la razón de por qué es policía, y al leer las líneas, comprobamos que no se concreta nada: “Me pregunté por qué soy poli. Seguramente porque en este oficio hay cosas que buscar con posibilidades de encontrarlas. Eso consuela de lo demás. Porque, en el resto de la vida, nadie nos pide que busquemos nada, y no nos arriesgamos a encontrar porque no sabemos lo que buscamos” (VARGAS: 1996, p. 122). Él no busca, intuye, y la segunda parte donde manifiesta el miedo a no encontrar solo se manifiesta, en su caso, con Camille, puesto que el asesinato de los círculos azules no le suscita ningún interés o preocupación.

Prosigue comentando sobre las hojas de árbol que dibuja, sin saber muy bien por qué, o sus dificultades con el vestuario, detalles que ya se han comentado, pero que se establecen como una constante en el personaje, el cual quisiera de la existencia de un universal que acabara con sus problemas: una hoja de árbol universal para dejar de dibujarlas y un traje universal para olvidarse del atuendo, pero no alude a una respuesta universal para todos los crímenes. Es aquí donde podemos concretar el desinterés pleno del personaje (y la novela) por el caso, más centrado en sus extravagancias y carácter que en tratar el asesinato. Y por ello, se le dispone de esa respuesta universal, presentada como “intuición”, que permite el avance de la investigación mediante golpes de ingenio, rompiendo la norma más básica de la novela enigma y negra, al tiempo que trata otros asuntos, como las rarezas del protagonista. Y es eso lo que constituye el *rompol*.

3.2.2. Testimonios ciegos

El título de este apartado se debe a las limitaciones con las que la obra trata la figura de la víctima y el testigo. Supone otro argumento más para distanciar a Fred Vargas de la novela negra, el *rompol*, Simenon y Maigret, el *flâneur* e incluso con la novela enigma, puesto que en la novela el testimonio pareciera carecer de importancia, y no solo desde su aplicación como herramienta deductiva, sino cualquier manifestación de comentario social. Es decir, los personajes no comentan sobre la situación de la ciudad, el estado de las gentes o su ánimo, puesto que no interesa explotar dichos asuntos, y en su lugar se prefiere ahondar en diferentes nociones. Para ejemplificar esta situación, basta comparar la visión resumida de la sociedad expuesta por el protagonista, mediante una introspección subjetiva realizada en una escena calmada en la comisaría:

“[...] Los seres se volvían transparentes, todos idénticos a fuerza de parecerle lejanos. Hasta que, al llegar a cierto límite de sus informales desganas, él mismo dejaba de sentir que tenía la menor densidad, la menor importancia, y se dejaba llevar por el grado de cotidianidad de los otros [...] Adamsberg no se preocupaba y no se planteaba nada. Aquel desinterés por todas las cosas [...] ni siquiera le acarrea la angustia del tedio.” (VARGAS: 1996, p. 63)

Como puede apreciarse, las multitudes se presentan desdibujadas, sin ningún detalle que rompa el conjunto presentado. El peso de la trama no recae en lo social, y ya hemos visto con Adamsberg qué ocupa el grueso de las páginas en la novela. No obstante, podemos encontrar un mínimo de caracterización en la comisaría, que se impone como la excepción al mundo homogéneo que se propone. Tampoco es un despliegue de personalidades, pues el conjunto se compone de pocos personajes, y de estos solo resaltan sus rasgos más llamativos. Es en la página doce cuando se mencionan al resto de policías que colaboran con Adamsberg, y si Dargland sí tiene un papel activo, de Florence solo sabemos que es mujer, “la única responsable de las palabras que elegía”, y que le gusta la voz de Adamsberg; Castreau, más bélico, impone

su opinión a gritos; y Margellon, el más joven, se caracteriza por decir solo idioteces, y opinará del comisario que es un “maricón”.

Se les mencionará de forma marginal a lo largo de la novela, puesto que su presencia es puramente accesoria, como los caramelos que Dargland coge del cajón de Florence para no beber (VARGAS: 1996, p. 94 y p. 123), o la fijación de Castreau con los mirlos cuando encuentran el último cuerpo del delito, y es que mientras Adamsberg le explica a Dargland quién, cómo y por qué se desarrollaron los crímenes de los anillos azules, Castreau comenta, ignorando toda la exposición, como una mirla es cortejada por dos machos, hasta que finalmente la domestica (sin que se vea cómo) y la llama Migaja (VARGAS: 1996, pp. 132-135). También se reivindica la influencia que Adamsberg ejerce sobre la comisaría, y cómo Castreau deja de gritar, o Margellon de decir estupideces, todo quedando más quedo, sin prestar atención a los crímenes cotidianos (que se mencionan por encima) ni a los paseos del comisario, por lo que el edificio entero no se alarma ante dichos eventos (VARGAS: 1996, p. 85).

Una vez contextualizada la novela, podemos pasar a lo que se ha decidido llamar “testimonios ciegos”, noción cuya importancia radica en que el análisis de las víctimas no desarrolla las ideas que podemos encontrar en una novela enigma o novela negra. Generalmente es la biografía del finado, obtenida de la reconstrucción de los últimos instantes de vida, la que permite vislumbrar la relación de la víctima con el culpable, y al mismo tiempo, conocer la sociedad donde se ha producido el crimen, y los motivos que han derivado al asesinato. Pero aquí no es así, puesto que las víctimas carecen de importancia, con cuatro asesinatos tenemos que de dos de ellos solo se revela el nombre, uno se presenta como la única pista útil (y sí atiende a la función típica de la víctima), y el último, aunque también aporta conocimiento sobre el caso, aparece únicamente al final, cuando ya se revela al culpable, lo que rompe con el ideal de justicia de la novela enigma y arruina la resolución del caso. Al prescindir del recurso de las víctimas, la información se ofrece por medio de los únicos personajes activos de la trama, los testimonios que ahora procedemos a analizar.

El título de “testimonios ciegos” se debe a que apenas contribuyen en la trama criminal, pero tienen una fuerte presencia en la novela. Como es el caso de Charles Reyer, el ciego que se introduce en las primeras páginas, y que perdió la vista, cuando la putrefacción emergente de una leona a diseccionar le salpicó en los ojos. Aparte de tener relación con la profesión real de Vargas, la historia no posee mayor interés, y es que el personaje no puede aportar testimonio alguno dada su condición, lo que no impide que se dediquen páginas para que conozcamos su carácter. En sí, su resentimiento hacia la sociedad parte del odio a su ceguera, a que le compadezcan o consideren vulgar, y por ello reacciona con respuestas socarronas, que hagan sentir al interlocutor incómodo, casi culpable por su tara (VARGAS: 1996, pp. 25-26; p. 33; p. 35; y pp. 55-56, entre otras). Así, irrita a todos menos a Adamsberg, personaje con el que se siente cómodo y al que no provoca, dado el efecto que su voz causa en los demás.

Con respecto al caso, en un momento se consigue la pista de que el hombre de los círculos azules despide un olor a manzana podrida, y él puede seguir el rastro (VARGAS: 1996, p. 56), sin embargo esto no llega a ningún fin. Otro testigo que, igualmente, participa en el caso es Danglard, quien por su rol de policía parecería ser más efectivo que Charles en cuanto a la investigación. Y, aunque se haga múltiples alusiones a su gran inteligencia y dedicación, el problema del alcoholismo constituye una limitación igual de dañina que la ceguera. Muchas veces se alude a su adicción al vino blanco, que consume incluso en los vasitos de plástico de la comisaría, destinados al agua o al café, y también durante sus pesquisas (VARGAS: 1996, p. 19; p. 71; p. 76; pp. 110-111; y p. 112). Existe un horario interno en la comisaría, donde todos saben a qué hora Danglard deja de ser útil, y es cuando ya sucumbe al alcohol. Pese a estas limitaciones, Adamsberg delega en él todo el trabajo de campo, enviándolo a explorar las calles y preguntar, claro que, y como decíamos al principio de este apartado, la sociedad no contribuye en nada a la resolución del caso, y por tanto esa investigación no tiene éxito alguno.

Danglard también introduce el tema de la familia, pues cuida de dos parejas de gemelos que tuvo con su exmujer, la cual lo abandonó y, tras un tiempo, le llegó un quinto hijo, el cual tuvo ella con otra relación, pero del que el policía se encarga igualmente, sin emitir cuestión o juicio alguno, aceptando su situación del mismo modo que se aceptan las extravagancias de Adamsberg. La única escena donde los hijos aparecen, se encuentra desde la página cincuenta y una hasta la cincuenta y tres, donde el policía, ya ebrio, recapitula con sus hijos las pistas que hasta entonces han reunido, siendo lo más interesante la descripción que da del primer cuerpo encontrado en un anillo azul: “es un cadáver que ha llevado una vida transparente y sin problemas, sin intrigas amorosas, sin patología familiar, sin preocupaciones económicas, sin inclinaciones perniciosas: nada”, descripción que encaja con lo que hemos acusado al inicio de este apartado.

Por último, tenemos a Mathilde, quien también aporta el elemento familiar dada su relación con Camille, a la que protege queriendo que Adamsberg permanezca lejos. Aparte de esto, el personaje cobra importancia por su afición, de la cual se ofrece un atisbo al inicio de la novela, cuando conoce a Charles. Ella disfruta siguiendo a las personas que despiertan su curiosidad, a las cuales sigue tomando notas de lo que ella intuye que constituye su vida, y aunque gran parte de las historias son inventadas, la importancia de estas radican en un hecho importante, pues entre sus testimonios se incluye al hombre de los anillos azules, a quien descubrió tras una jornada de paseo, y con quien ha interactuado hasta un total de doce ocasiones (VARGAS: 1996, p. 46). De este modo, ofrece tanto una historia del personaje según sus teorías, como un retrato de este, al que describe como anciano, pequeño, y siempre portando varios libros y papeles.

A pesar de esta ayuda, dicho personaje será descubierto por otras razones, por lo que el testimonio de Mathilde no constituye ninguna ayuda, más allá de ofrecer una primera descripción del sujeto. Y aparte de esto, de Mathilde se dan a conocer más detalles que, al igual que con Charles o Danglard, no aportan

ninguna información útil, en el sentido de que contribuyan al progreso de la trama o en la relación que mantiene con el resto de los personajes. Para empezar Mathilde divide la semana en “trozos” (VARGAS: 1996, p. 22), segmentos de tiempo que determinan si pasará algo interesante o si será un día ameno o pésimo (del lunes al miércoles, trozo 1, acontecimientos interesantes; del miércoles al sábado, trozo 2, nada importante, aburrimiento; domingo, trozo 3, mal día), y esto afecta a su ánimo y forma de expresarse, siendo más irascible durante los trozos más aburridos.

Por último, Mathilde se revela como una de las oceanógrafas de mayor prestigio dentro del mundo ficticio que se plantea. Dicho oficio justifica que disponga de poco tiempo libre, dadas sus expediciones, y que durante sus estancias de descanso se dedique a los paseos ya comentados. Luego, en la obra este hecho solo importa por sus trabajos acerca del picón, la trigla voladora y el angelote espinoso (VARGAS: 1996, pp. 33-34), cuyo dinero fue invertido en tres pisos, los cuales ha bautizado con dichos nombres. El último, que alude a un pez abisal del Mediterráneo, que vive en las tinieblas submarinas, y por ello es el piso que ofrece a Charles. Pese a que se trata de una especie autóctona del mar que trabajamos, se trata de una escena que poco o nada aporta al desarrollo de la trama, puesto que es un episodio puramente accesorio el cual, de eliminarse, no afectaría en nada al progreso de la investigación. Del mismo modo que estos testimonios, no contribuyen al caso.

3.2.3. Los círculos azules

Como es costumbre en el estilo de Vargas, el misterio que rodea la figura del hombre de los anillos azules no supone un despliegue de técnica innovadora, y ciertamente es muy sencillo, pero por la dilatación del relato así como las exageraciones de la prensa, pareciera que se erige como un caso nunca antes visto, cuando se estructura en torno a un tópico del género negro. Desde el principio, y para luego asentarse como una constante, tenemos que en las diferentes calles de París comienzan a aparecer enormes círculos azules, en cuyo epicentro se hallan diferentes porquerías, junto a una frase enigmática: “Víctor, mala suerte, ¿qué haces fuera?”. Entre los objetos depositados en los círculos tenemos un bolso, un bastoncillo, una moneda, una bombilla, un destornillador (VARGAS: 1996, p. 31) e incluso a veces se dan casos como palomas o gatos muertos. La cosa es, que si las calles nombradas durante la exposición de los anillos no cobran valor alguno, los propios círculos tampoco, y como veremos más adelante, el enigma cae por su propio peso.

Para empezar, a medida que avanza la obra múltiples personajes opinarán sobre el asunto, pero ya hemos visto cómo Adamsberg pareciera ignorar la gravedad del asunto, ensimismado en temas personales, y que otros personajes opinan sin pruebas tangibles. A esto le sumamos, y sin querer dedicarles mucho tiempo, al grafólogo y al psicólogo Real Louvenel, cuyos estudios sobre el hombre de los anillos azules (VARGAS: 1996, p. 52 y pp. 74-76) solo ofrecen una edad aproximada, su sexo, e informaciones contradictorias, puesto que

dan una opinión para justo después indicar su opuesto, con la certeza de que ambas posibilidades pueden ser la real. Por supuesto, esto supone una pérdida de tiempo. Solo Mathilde, quien opina desde sus encuentros casuales con él, siempre desde la distancia, la que aportará datos para la verdadera resolución. Sin embargo, y como ya puede apreciarse, dos ramas de las ciencias destinadas a la investigación, como lo son el estudio de las grafías y la mente, quedan reducidas a un mal chiste y, en su lugar, la intuición pasa a ser la única herramienta válida en este misterio.

Del mismo modo, las víctimas también pasan por la perspectiva “vargiana”, y es que se nos indica inmediatamente qué finados contribuyen a la trama. La primera asesinada, por ejemplo, es una mujer que se describe como “muy gorda y muy normal” (VARGAS: 1996, p. 46), y aparece al final del primer tercio, en la página 37. Le seguirá un médico de barrio, igual de anodino y olvidable, cuyo cuerpo se encontrará en la página 89. Al igual que ocurría con el retrato de la sociedad, no se destacan por nada, y de hecho, la ausencia de datos acerca de su vida y relaciones ya acusa que no debemos atender sus asesinatos. Pero la tercera víctima rompe con esta idea, puesto que de ella sí se ofrecen datos, lo que presenta el problema que se defiende en este punto, y es que la figura del asesino, pese a los intentos de complicar su participación, no quita de ser un caso fácil por cómo se plantea.

Según el testimonio de Mathilde, y más concretamente, la hipótesis que ofrece en las páginas 78 y 79 de la novela, el hombre de los anillos azules le recuerda a un sujeto que siguió en el pasado, hace unos ocho años, estima. El responsable de los círculos siempre porta un impermeable, que arremanga al inclinarse antes de trazar la figura geométrica, y ese hombre del recuerdo tenía la misma costumbre, ajustando su impermeable al sentarse. En cuanto a la vida de este segundo personaje, Mathilde se fija en cómo trabajaba mientras comía, en un restaurante, llenando la mesa de documentos que anotaba, y lo que más llama su atención, es cuando llegan dos nuevos personajes, que ella interpreta como su mujer y la amante de este (recordemos, esto es intuición, no tiene certeza alguna de que cumplan dichos roles). Tras conversar, lo dejan solo de nuevo, y tras la humillación de tener que soportar dicha situación, acuchilla repetidas veces el mantel, pero con cuidado. Al parecer, y según Mathilde, este no tolera verse en dicha situación, pero debe soportarla dado que es la única forma de conservar a su mujer. Quiere el poder (entendido como la posesión de la dama), pero no lo obtiene.

No deja de ser una suposición, y la propia Mathilde afirma que es una idea absurda, que el responsable de los círculos sea aquel hombre, pero, y dado que Vargas disfruta desmontando la lógica de la novela enigma, se da la coincidencia de que acierta. Y ese mismo hombre, el responsable de los círculos, encaja con el nuevo personaje introducido, Augustin-Louis Le Nermord, viudo de esta tercera víctima, de nombre Delphie. Se ponen en contacto con él, y se descubre que la historia del amante es cierta, y desde la página 98 hasta la 111, se sucederán una serie de confesiones que parecerían ofrecer ya la solución del caso. Le Nermord revela que su mujer lo abandonó, hace dos años, para vivir con su amante, del cual solo se destaca

su dieta (es vegetariano) y su insistencia en que Delphie se distanciase de su marido, puesto que este la obligaba a trabajar para él. Tiene relación con el testimonio de Mathilde debido a que la infidelidad de Delphie se ha extendido por doce años, pasando por diferentes amantes para desagrado de su esposo.

En un principio, se nos presenta a Augustin-Louis Le Nermord por su oficio, un profesor y académico de prestigio, especializado en Bizancio, quien vive en una lujosa casa, recibiendo a los protagonistas para recibir los detalles del asesinato de su esposa, y más que en su historia, se hace hincapié en el sonido de la pipa que choca contra sus dientes, una peculiaridad destacada de forma somera, pero importante para la resolución del caso. Luego será llevado a comisaría, donde será acusado dada su situación sentimental con la finada, además de los intereses económicos por la fortuna de su mujer, que abarcaba la casa donde él vivía. Él desmiente los cargos debido a que ya había aprendido a tolerar las infidelidades, y que la herencia de su esposa pasaría a la hermana de esta, pero finalmente, y presionado por los interrogatorios, revelará su identidad: “Le Nermord se levantó con las precauciones de un hombre débil y cogió la tiza. De pie frente a la pared blanca, se tomó tiempo para reflexionar durante unos instantes. Y luego, muy deprisa, escribió en grandes letras: «Víctor, mala suerte, ¿qué haces fuera?».” (VARGAS: 1996, pp. 105-106), por lo que la intuición se instituye como certeza.

La idea que se defiende a continuación se siente como ridícula, puesto que basa su coartada en haber hecho el círculo en torno al cuerpo de su mujer, del mismo modo que hizo con las dos víctimas anteriores. Su defensa contra la acusación de asesinato se basa en reconocer su presencia en las escenas del crimen. Se deja caer la idea de que el verdadero criminal desplazó los cuerpos, pero dada la ausencia de hematomas *postmortem* (los cuales surgen al ejercer presión sobre un cuerpo, por ejemplo, durante su traslado, y que en ningún momento se destacan) o de manchas de sangre que el cuerpo hubiera dejado al transportarse. Por tanto, los círculos fueron realizados *a posteriori* de los asesinatos, y dado que la grafía es idéntica en todos los anillos, no podría responsabilizarse a un imitador. No obstante, todos estos detalles, que se encuentran en el bagaje del lector de novela enigma, son conscientemente ignorados en pos del “misterio” que ofrece Vargas. Le Nermord reconocerá su necesidad patológica por los anillos azules, que le dan una falsa sensación de poder y control sobre los objetos tirados en la calle, que pasan a ser suyos, y de este modo se sobrepone a su humillante situación personal, lo que no justifica su relación con las dos víctimas anteriores.

Reconocido como un simple maníaco, hasta el juez sentirá pena por él, y será absuelto de la acusación, momento en el que, por motivo del duelo, pedirá retirarse al campo, a sabiendas que cuando la prensa descubra su papel como el responsable de los círculos, se acabará su vida laboral. Y es entonces cuando se propone un nuevo culpable: Clémence Valmont. Hasta el momento, este personaje solo ha servido al ya comentado propósito de alargar la trama, mediante el uso de historias e impresiones personales. En su caso, es una señora mayor, de pueblo, que fue engañada por su prometido, quien huyó con su fortuna y

ella, desvalida, fue a París en busca de una nueva vida. Acogida por Mathilde, en el piso dedicado al Picón, ejerce las funciones de secretaria, leyendo y archivando las informaciones que la oceanógrafa le aporta, y de este modo la ayuda con sus publicaciones. De ella se destacan sus dientes, como los de una *Crocidura russula*, pequeños y afilados (VARGAS: 1996, p. 48), y su interés por los anuncios por palabras, a los que acude con citas esperando encontrar el amor.

La desvalida anciana pasa a ser el objetivo de la policía, dado que, tras todo lo ocurrido, se revela la identidad de la segunda víctima, quien se descubre como Gérard Pontieux, el antiguo prometido de Clémence (VARGAS: 1996, p. 114), y eso ya basta para perseguirla. Se ignora todavía a la primera víctima, o la necesidad de acabar con Delphie, y si bien inculpar al hombre de los anillos azules parecería una buena estratagema, no se dispone ningún medio para que Clémence sepa de Le Nermord, o de cómo acechar a la mujer de este para llevar a cabo su plan. La explicación que se ofrece es pobre en detalles y motivos, pero no tardan en informar de una mancha de sangre en el baño, que podría ser de la última víctima, aunque reiteramos el hecho de que ahora las pruebas científicas cobran valor, cuando antes la situación del cuerpo y la grafía se han ignorado. Y no son las únicas informaciones que se obvian, puesto que la metodología del asesino también se obvia.

Con la primera víctima se nos destaca un comportamiento peculiar, y es que la asaltó por la espalda para degollarla, como haría “una rata” (VARGAS: 1996, p. 38), acusación que se irá repitiendo a medida que avance la novela. El médico será asesinado del mismo modo, pero con Delphie habrá una diferencia, y es la saña, que pese a que se compare con el anterior, aquí se nos indica que hubo un intento de seccionar las vértebras (VARGAS: 1996, p. 96). De nuevo, aunque su esposo tendría motivos para el arranque de violencia, la anciana no tenía por qué arriesgarse a ser descubierta, como podría pasar con la sangre que le salpicase. Se indica que usa guantes de goma que deshecha tras el crimen, pero las manchas no tienen por qué localizarse únicamente en las manos. En sí la obra juega con esta confusión de revelar un culpable y apuntar todas las pistas hacia él, para luego establecer dificultades que imposibilitan el crimen.

Finalmente, y a partir de la página ciento treinta, se revelará la verdad, y es que la anciana estaba muerta desde un principio, y su cuerpo fue abandonado en una casa de campo que Adamsberg localiza del mismo modo que dispone toda esta información: por su intuición. Habla de que Le Nermord fingió su manía, información que no se revela por medio de ninguna ciencia, sino por el hecho de que el círculo de la esposa, encontrado en una calle estrecha, era ovalado y no circular, información que se le niega al lector. También el caso de Clémence, quien fue víctima del hombre de los anillos, quien la necesitaba para su plan, y aquí surge un nuevo vacío. Los vecinos recuerdan el episodio con el doctor, quien arruinó a Clémence para dejarla a su suerte, pero nadie rememora su salida con Le Nermord, aunque podría entenderse esto como que él usara el nombre y la identidad de la futura víctima, para que el testimonio de los vecinos de Clémence quedara falseado. Claro que, si la obra no trata de ser clara, explicar de más estas ideas supondría

encargarnos de asentar bien el enigma.

Tras esto, el verdadero asesino, Le Nermord, asesinó y suplantó a Clémence, puesto que con ese atuendo podía acercarse a Mathilde, la mujer que ya había descubierto su identidad, y ni ella ni el resto de personajes logra ver tras el engaño, puesto que la voz, maneras y ademanes no se revelan como informaciones para saber que es un disfraz. Luego, el misterio de los círculos azules surge como una excusa para, en caso de ser descubierto, poseer una coartada, puesto que él y todos encuentran absurdo que dejase el cuerpo de su mujer en uno de los anillos, lo que le inculparía directamente. Pero ya hemos hablado sobre la ausencia de sentido en esto, puesto que nadie replicó los trazos ni las letras, ni mucho menos desplazó el cuerpo, pero nadie cuestiona esto. Las únicas pistas que se dan para asociar a Clémence con Le Nermord son su labor como archivistas y los dientes falsos, dos datos en ciento cuarenta páginas.

Más tarde, prácticamente al final de la obra, se revela el motivo de los asesinatos, y es que Delphie, la cual trabajaba para una revista de moda con diversos artículos, era quien redactaba los textos de su marido, encargado únicamente de buscar las informaciones con las que ella compondría el trabajo. De esto solo tenemos la revista de moda que Adamsberg encuentra en su bolso, y la mención casi marginal de la Biblioteca Nacional, donde el comisario acude por su interés acerca de la obra del académico (VARGAS: 1996, p. 112), un par de líneas a las que no acompaña ninguna información útil acerca de qué descubrió, información que se adjunta al final, donde revela que el asesinato se debía a la dependencia ya dicha del profesor por el trabajo de su mujer. Fingir locura por medio de los círculos y que le descubrieran era su plan para acabar él mismo con su carrera, sin que nadie vinculara sus trabajos a su esposa, y las víctimas anteriores servían para poder culpabilizar a Clémence, primera víctima que le servía como chivo expiatorio.

En definitiva, parecería un caso tremendamente complicado de no ser por los motivos que se vislumbran aquí. Tenemos que el culpable es el único personaje con móvil, motivo y oportunidad, de quien se nos informa acerca de su necesidad de control e impulsos violentos. Con la declaración de Le Nermord como el responsable de los anillos, es cuando la obra rompe con la lógica y los modos del género, y apuesta por una exposición y desarrollo que roza lo ridículo. Se desvincula de los asesinatos por un dato que, de hecho, lo asocia aún más a estos, dado que tuvo que encontrarse los cuerpos para trazar los círculos, además de tener una fuerte relación con una de las víctimas.

Pero en lugar de proseguir esa línea de investigación, se sospecha de una anciana por el vínculo que poseía con la segunda víctima, y aquí empieza el absurdo, dado que Adamsberg dedica todo un episodio a explicar cómo es capaz de percibir la crueldad de las personas, pero nunca menciona dicha maldad al visitar a Clémence. Tampoco la pista del olor a manzanas podridas, que da un testigo ocasional, y que es lo que justifica la escena donde Charles intenta localizar al hombre de los anillos, tiene sentido ya, puesto que la explicación proporcionada consiste en que, tras dibujar los anillos, se cambiaba la ropa en la basura, y por

ello el olor agrio. Olor que el ciego no percibe a pesar de convivir con la falsa mujer. Y tampoco se ofrece indicio alguno sobre los trabajos publicados por él, redactados por la mujer, más allá de que el amante revelase de forma directa cómo la obligaba a mecanografiar los textos.

En definitiva, el caso es simple dado que solo un personaje obtiene beneficio de los asesinatos, además de lo que ya se ha explicado sobre la imposibilidad de un falso hombre de los anillos azules. Es Le Nermord quien tiene la necesidad de control, quien se encarga de los círculos y quien oprimía a su esposa, todas las pistas obvias apuntan a él, pero se intenta falsear la deducción con un personaje al que de pronto, todas las informaciones apuntan convenientemente. El asesino, y su relación con las víctimas, es obvio, pero se intenta complicar de un modo artificial, como se aprecia en el trato que se le dan a los datos, que se focalizan en un único personaje cuando interesa a la autora, y en el hecho de que en ningún momento se desmiente la posibilidad más obvia: el marido es el asesino.

3.2.4. Conclusiones

Una vez se han analizado los rasgos del *rompol* y la trama de la novela, se puede apreciar que *El hombre de los círculos azules* es la primera obra de la saga, puesto que en él no se encuentran los detalles que caracterizan la variante, y esto se debe a un proceso de experimentación por parte de la autora. En la metodología del asesino se menciona su conexión con las ratas, tanto por su forma de atacar como por su olor a basura, pero conectar esto con la plaga de ratas que hubo en el medievo supondría un esfuerzo que, dado que en la obra no se le da relevancia, tampoco nos merece la pena. Frente a la presencia reiterada y constante de lo fantástico que se dará en siguientes novelas, y es que aquí no se mencionan hombres lobo, ni fantasmas, ni muertos vivientes ni nada que escape de la realidad.

Aunque el asesino intente evocar al *doppelganger*, la eficacia del espectro de origen alemán establece que son dos personas, idénticas, y quien ejerce de impostor asesina a su referente. En la novela, más que una coexistencia de dos semejantes, tenemos una suplantación de identidad, por lo que el enfoque sobrenatural ni se menciona. Tampoco tenemos el despliegue de lirismo que se le atribuye, probablemente por la ausencia del personaje de los alejandrinos, y la prosa es más bien confusa, puesto que la novela se extiende por medio de escenas que no aportan nada, y cuya función es solo distraer al lector, como lo es las impresiones que Adamsberg despierta en todos o las rutinas de este. Por medio de esas narraciones no se desarrolla nada del caso, ni de los personajes, solo se estanca el correcto avance de la historia, que se ve interrumpida por constantes momentos que intentan reivindicar las extravagancias de los personajes, y si bien ayuda a construir el mundo en el que se mueven, la interacción entre ellos se reduce a Adamsberg y a Danglard.

Pese a estas limitaciones, el comentario de la obra se ha hecho necesario para exponer su caso. Claramente,

no es una novela que podamos considerar ni negra (dadas las declaraciones de la propia autora) ni mediterránea, y sus carencias permiten valorar mejor los rasgos que defendemos. El escenario se encuentra completamente desdibujado, puesto que no interesa a su propósito. Tampoco encontramos crítica social, puesto que no hay presencia de dicha sociedad, puesto que la población no cobra ninguna importancia, e incluso la prensa aparece solo para informarnos de que el suceso de los círculos no despierta interés alguno. Por ello, es evidente la ausencia total de elementos que permitan conocer las implicaciones de la obra, y es que no hay referencias de literatura, gastronomía, historia o arte, y solo podemos saber que la acción transcurre en París porque se menciona al principio.

No es la única limitación que se encuentra en la novela, pues apenas hay comentario acerca del caso. Como ya se ha dicho, el papel de la prensa en la trama se reduce a un par de menciones sobre los círculos, pero no se hace eco de los asesinatos, ni mucho menos los habitantes comentan acerca de que la ciudad se encuentre pintarrajeado por un anónimo asesino. En su lugar, los personajes únicamente hablan de sí mismos y del resto de participantes en la trama, como si el mundo se resumiera en ellos, lo que lleva a una reiteración de ideas que solo prolonga una investigación, la cual nunca llega a realizarse, al menos, no de un modo que permita al lector resolverla. La obra atiende, por todo esto, de forma exclusiva al peculiar contexto de los personajes, y la trama criminal se encuentra apartada, lo que se suma a la ausencia de pistas, que en conjunto deriva en la necesidad de acudir al protagonista, y su intuición, para resolver el caso.

Además, encontramos otra utilidad en el análisis de la novela, es que sirve de ejemplo, por medio de la última idea, para no fiarnos del análisis ni opinión dada por la prensa ni el propio autor. Muchos de los méritos vistos en el *rompol* no se encuentran en este caso, y del mismo modo, aunque Fred Vargas hable de su interés por la novela enigma, el uso de la intuición como único medio de resolución, desacreditando al resto, constituye un fallo imperdonable. Que no se presenten pistas suficientes para resolver todo el caso es algo que rompe con el ideal de la novela enigma, así como la reducción del procedimiento a un mínimo, que rompe el ideal de juego en pos de una comedia centrada en excentricidad.

Y es por todo esto que, a modo de conclusión, entendemos que el *rompol* surge de un problema de mercado: dado la peculiar escritura de Fred Vargas, se hacía imposible asignarle una etiqueta ya existente, u por ello, se creó la noción de *rompol* para respaldar su estilo. Ningún otro autor sigue esta escuela, y por ello que exista una categoría para una sola autora sea excesivo, pero ante ella podemos contrastar cualquier variante del género para resaltar sus rasgos. Y si bien el estilo Vargas no se atiene a ninguna norma, el resto sí respetan los cánones, y así podemos hablar de novela enigma, novela negra o, si es que con el resto de autores encontramos los patrones necesarios, de novela negra mediterránea.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción

TESIS DOCTORAL

LA NOVELA NEGRA MEDITERRÁNEA: ANÁLISIS DEL GÉNERO Y SU VERTIENTE CONTEMPORÁNEA

TOMO III

Daniel Romero Benguigui

Director:

Giovanni Caprara

Tutor:

Enrique Baena Peña

Málaga, 2021

*A mis padres, José Romero Carrasco y Daniela Fabiola Benguigui Rodríguez,
por su apoyo y comprensión a lo largo del proyecto*

*A D. Giovanni Caprara y D. Enrique Baena Peña,
por su paciencia y consejos.*

Gracias.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

VII. <u>BLOQUE: Grecia</u>	1
1. Petros Márkaris	2
1.1. El extranjero del Mediterráneo	6
1.2. <i>Noticias de la noche</i> (1995)	11
1.2.1. El comisario Jaritos	16
1.2.2. Albaneses y periodistas	24
1.2.3. N	30
1.2.4. Conclusiones	40
VIII. <u>BLOQUE: Argelia</u>	44
1. Yasmina Khadra	45
1.1. El hombre tras el seudónimo	50
1.2. Sentimiento e implicación	53
1.3. <i>Morituri</i> (1997)	59
1.3.1. El comisario Llob	62
1.3.2. Argelia, la verdadera víctima	75
1.3.3. El terror	83
1.3.4. Conclusiones	96
IX. <u>BLOQUE: Portugal</u>	101
1. Eça de Queirós y Ramalho Ortigão	102
1.1. El recuerdo	103
1.2. <i>El misterio de la carretera de Sintra</i> (1870)	106
1.2.1. X., F. y Z.	108
1.2.2. El enmascarado alto, Rytmel y Carmen	112
1.2.3. La condesa de W. y A. M. C.	117
1.2.4. Conclusiones	122
2. Fernando Pessoa	123
2.1. Los heterónimos	128
2.2. <i>Quaresma, descifrador</i> (2014)	131
2.2.1. Abílio Quaresma	133

2.2.2. El caso Vargas	135
2.2.3. Conclusiones	138
X. <u>BLOQUE: Tesis</u>	140
1. Novela negra mediterránea	141
1.1. Orígenes de la variante	142
1.2. Claves de su elenco	147
1.3. Ambiente mediterráneo	160
2. Resolución	179
2.1. Tesis	180
2.2. Nuevos horizontes	184
XI. <u>BLOQUE: Bibliografía</u>	189
1. Bibliografía	190
1.1. Muestra de novelas	190
1.2. Bibliografía general: <i>Noir</i> y Mediterráneo	190
1.3. Bibliografía específica: Sobre los autores	197
1.4. Prensa	203

VII. Grecia

1. Petros Márkaris

De padre armenio y madre griega, nació en Estambul sobre el 1937, teniendo una formación multicultural desde sus orígenes: sus estudios iniciarían en un colegio griego, para continuar el Bachillerato en el instituto austríaco de San Jorge, todo en la misma ciudad, si bien abandonó su patria durante sus estudios universitarios. Cursó la carrera de Económicas en Austria y Alemania (respectivamente, en Viena y Stuttgart), incorporando una especialidad sobre la cultura alemana, si bien no desatendió otras influencias, como la austríaca, la griega y la turca. Pese a una formación como administrativo en capital y finanzas, ahondó en las letras, y por dicha instrucción fue capaz de traducir diferentes obras de Bertolt Brecht, Thomas Bernhard, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, entre otros autores de teatro (LÓPEZ JIMENO: 2013, p. 314), siendo uno de sus trabajos más reconocidos en dicho campo la obra *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe. Aparte de economista y traductor, ha desempeñado otros trabajos como dramaturgo y guionista, facetas que se ahondarán posteriormente, pues antes se hace necesario exponer las curiosidades en torno a su nacionalidad.

Aunque su origen turco podría servir como excusa para distanciarlo de Grecia, su periplo por Europa le ha dotado de una visión del mundo que él mismo define como “mediterránea”, por la cantidad de las ciudades en las cuales se ha permeado de su cultura. Su condición de mestizo le ha permitido adoptar una perspectiva conciliadora, bebiendo de múltiples fuentes a partir de las cuales conformar su pensamiento. Márkaris se ha llegado a definir "Un poco griego, un poquito turco y otro poquito alemán y, fundamentalmente, mediterráneo" (MORA: 7/2/2008, *El País*), y el orden empleado no es casual, pues aparte de la herencia progenitora, él mismo se asentaría en Atenas a partir de los sesenta, ciudad en la que iniciaría su carrera como dramaturgo, guionista y traductor, especialmente de los autores austríacos y alemanes citados anteriormente. Por su ascendencia armenia, tuvo problemas con respecto a su nacionalidad turca, y por ello en 1974 oficialmente adquirió la ciudadanía griega (LÓPEZ JIMENO: 2015, pp. 53-54), y aparte de su residencia, Márkaris ha inspirado gran parte de sus obras en la cultura de su nuevo hogar.

Para empezar, tenemos la saga protagonizada por Kostas Jaritos, teniente de policía en la Atenas contemporánea que, a través de las bases de un género establecido como la novela negra, aprovecha para exponer los problemas afrontados por Grecia en las últimas décadas. La serie, cuyo inicio vendría en 1995 con *Noticias de la noche*, asentó la serie de novelas que catapultaron al escritor hacia su éxito, convirtiéndose en una de las figuras más importantes en el panorama literario nacional y mundial, lo que explica su asistencia y participación en diversos eventos, de charlas sobre el estado del género negro o la política europea hasta ferias del libro. Solo en España se le ha condecorado con el Negra y Criminal de 2011 (EL PAÍS: 23/10/2013), el VII Premio Pepe Carvalho en 2012 (EL MUNDO: 3/10/2011; NELKEN: 8/11/2012, *El Mundo*; NELKEN: 25/6/2012, *El Mundo*, INTXAUSTI: 28/11/2012, *El País*), el premio del festival BCNegra

(ALÓS: 10/2/2012, *El Periódico*), el Premio Arcebispo Juan de San Clemente 2013 (EL PAÍS: 23/10/2013), la Pluma de Plata en la Feria del libro bilbaína (EL PAÍS: 3/6/2015; RUCABADO: 3/6/2015, *El Mundo*), mientras que en otros países también ha recibido premios como el galón francés *Point du Polar Européen* de 2013, entregado a la traducción de su novela *Liquidación final* (2011), muestra del éxito que su personaje ha cultivado en todos estos años.

Sobre los orígenes del personaje, en los mismos artículos donde se le entrega el Pepe Carvalho sitúa al creador de este, Manuel Vázquez Montalbán (miembro de la referida tríada de autores mediterráneos), como una de sus inspiraciones, además de una serie clara de intereses propios. Márkaris tenía unos objetivos muy marcados para Jaritos, pues desde su concepción inicial ya se proyectaban en el teniente ficticio las preocupaciones sobre el estado de la nación. Desde su propia ideología, posicionada en el pensamiento “de izquierdas”, el autor denunciaba el comportamiento de la policía griega, a los que percibía como un grupo fascista empoderado, pero al componer su drama policíaco meditó en la posición de estos: pequeño-burgueses con las mismas aspiraciones que el resto de ciudadanos, una urbe donde sus hijos pudieran prosperar del modo en que a ellos se les negó. Inspirado por ese nuevo pensamiento, decidió novelar dos tramas paralelas: la del crimen, siguiendo el canon de la novela negra, y la vida familiar del protagonista, a modo de relato costumbrista.

Más adelante se profundizará en los motivos de esta decisión, pues bebe del estilo ya citado de Vázquez Montalbán, y por tanto de la referida novela negra mediterránea, sí, pero también del dramaturgo alemán Eugen Berthold Friedrich Brecht, más conocido como Bertolt Brecht, cuyas obras admiró y trabajó en su oficio de traductor. Más interesante y popular es la incorporación de un nuevo enfoque, proveniente de su formación como economista, la cual le dota del conocimiento sobre el funcionamiento del capital, el cual transmite por medio de su narrativa. En los trabajos de Amor López Jimeno sobre la obra de Márkaris se indaga especialmente en dicho aspecto, y focalizando el estudio únicamente a su serie policíaca. *La Atenas negra del comisario Jaritos* (2013) justifica la pertenencia al género negro, comparándolo con otros referentes y, además, exponiendo la evolución de la ciudad desde su pasado clásico hasta la decadencia presente, con los problemas desarrollados en las últimas décadas; mientras, en *Autocrítica de la sociedad griega en la novela negra de Márkaris* (2015) indaga en esos mismos problemas, pero ya desde la perspectiva referida.

Si en el primero hablaba sobre el estado de la sociedad, y la forma en que el género negro permitía indagar y exponer dichas miserias, es en el segundo cuando expone su propio juicio. Si antes incluía los planteamientos ya propios de la novela negra, vinculada a la crítica social desde los años setenta del siglo XX, cuando Manchette partió de las bases asentadas de dicha literatura para comentar sobre el estado de las ciudades, Petros Márkaris no deniega su herencia ni propósitos: “[...] Cuando empecé en 1995 la serie de novelas de Kostas Jaritos, mi proyecto era crear un personaje, un policía, para usarlo como punto de

partida que me permitiera hablar de la sociedad y la política en Grecia [...]” (LÓPEZ JIMENO: 2015, p. 52), en esa frase, en su contexto, vemos el propósito de seguir una estela ya asentada por años de incesantes producciones, pero a medida que avanzaba su serie, incorpora un tono más personal, nacido de su experiencia y formación, además del problema que toda Europa afronta desde el inicio del nuevo siglo. Hablamos, pues, de la crisis económica mundial, tema expuesto en los apartados donde se trató la situación de Europa.

Los problemas acaecidos por esta situación se reflejaron en la prosa de Márkaris, quien no solo expuso el fraude de las obras olímpicas en Atenas, instalaciones que nunca llegaron a usarse, sino también dedicó hasta tres libros para desarrollar el impacto de la crisis en la sociedad griega. Dicha trilogía ha constituido un esfuerzo de Márkaris para hablar sobre el tema, y él mismo ha declarado el agotamiento manifiesto por el trabajo derivado tanto en la investigación como escritura de las tres novelas. *Con el agua al cuello* (2011), *Liquidación final* (2012) y *Pan, educación y libertad* (2013), obras cuyo análisis se recogen en el texto de López Jimeno, y de las cuales el propio autor concluye de forma pesimista: “Se acabó. No quiero escribir más sobre la crisis. Estoy harto de vivirla y de escribirla. Continuaré escribiendo novelas con Jaritos, pero no serán novelas sobre la crisis [...]” (MORÁN: 22/10/2013, *ABC*). Por medio de dichas historias da a conocer el modo en que Grecia ha padecido la crisis económica, y gracias a su formación, logra transmitir los daños ocasionados por la precaria situación tanto a nivel teórico como práctico.

De hecho, se le ha preguntado acerca de su opinión personal acerca del tema, y no ha dudado en manifestar su hastío de escribir tantas veces sobre un mismo tema (GONZÁLEZ HARBOUR: 11/2/2015, *El País*; EL PAÍS: 3/6/2015; RUCABADO: 8/7/2015, *El Mundo*), pero no ha sido la única incursión de Márkaris en el aspecto socio-económico. También ha sido el autor de *La espada de Damocles* (2012), un extenso artículo con el cual señala los orígenes de la crisis y sus responsables, denunciando los comportamientos que han provocado la caída del *statu quo*, amenazado por intereses de diferentes colectivos que se impusieron al bienestar de la sociedad moderna. El principal mérito de la publicación consiste en la adaptación de los contenidos relacionados a la economía para facilitar su comprensión por parte del pueblo, como demuestra en las múltiples charlas y declaraciones en torno a *La espada* (MÁRKARIS: 27/8/2012, *El País*; DORIA: 3/10/2012, *ABC*; EL PAÍS: 23/10/2013; NELKEN: 8/11/2012, *El Mundo*; SÁNCHEZ-VALLEJO: 9/7/2015, *El País*), convirtiéndose en un autor de opinión activa, quien no teme manifestar su visión de la realidad.

Principalmente, ha señalado a los políticos que han endeudado al país, y sus campañas destinadas a promover un ideal de ciudad imposible, pues la ruina económica que atraviesa el país por culpa del Estado ha provocado el desplome en la calidad de vida. Márkaris no duda en hablar sobre personajes concretos o explicar qué tipo de decisiones provocaron la nefasta situación, ni mucho menos las víctimas de la problemática, como se manifiesta en múltiples titulares donde comenta varias facetas de Grecia, ya sean la represión contra la ciudadanía (CASTIELLA: 14/12/2008, *ABC*) o el modo en que las nefastas finanzas del

país arruinaron el futuro de los jóvenes (GONZÁLEZ: 7/7/2012, *El País*), de quienes espera una respuesta ante los abusos ejercidos por la clase dirigente (PONTEVEDRA: 27/1/2014, *El País*).

Son las razones por las cuales no ha dudado en opinar sobre el panorama político, pues encuentra la solución en una alianza de centro-izquierda (CASTIELLA: 15/10/2013, *ABC*), distanciándose de las posturas extremas que, a su juicio, son las responsables de la crisis económica y de valores que afronta Grecia, cuyo mayor ejemplo se encuentra en el éxito de Amanecer Dorado, el grupo neofascista cuya campaña de violencia solo acrecienta el drama nacional. No es el único quien expuso los problemas del país, pues el artículo *Grecia 2015. Una crónica*, de Antonio Gazol Sánchez (2015), texto donde se recogen las cifras sobre la nación precediendo a la crisis, justificando la forma en que se afrontaron los indicios de amenaza financiera, los cuales llevan arrastrando desde los orígenes de la Unión Europea, y no desde 2003, fecha en la que se infieren los comienzos de la crisis económica.

Antes del éxito surgido por dicha saga literaria y su peculiar tono, el trabajo de Márkaris ya se había proyectado a través de diversas facetas. Iniciamos comentando sus trabajos de traductor, destinados a la obra teatral de autores como Bertolt Brecht, Thomas Bernhard, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, así como a Goethe, todos alemanes o austríacos. Aparte de la traducción, él mismo produjo obras de teatro como la *Historia de Ali Retzos* (1965), primero de sus dramas, que no el único. Más activo, sin embargo, sería su vinculación al mundo de la televisión y el cine, en este último siempre cooperando con Theo Angelopoulos, director al que seguiría por más de cuarenta años, y al que ayudaría coguionizando cinco de sus filmes (GRAGERA DE LEÓN: 9/8/2013, *El País*), colaborando en producciones como *La mirada de Ulises* y *La eternidad y un día* (SOTILLO: 17/6/2012, *ABC*), y de nuevo, no fueron los únicos guiones en los que trabajó. Para televisión, desde 1991 hasta 1993, compuso los guiones de la serie *Anatomía del crimen*, donde conformaría su visión del género negro, pero abandonó el proyecto al verse saturado por repetir las mismas fórmulas durante años, como indicó en una entrevista para *El País*:

“P. ¿Cómo se le ocurrió empezar a escribir sobre un policía?”

R. Entre 1991 y 1993 estuve escribiendo guiones para una serie de televisión llamada *Anatomía del crimen*. Tenía un enorme éxito, pero al principio de la tercera temporada me sentía exhausto. Quería parar y los ejecutivos de televisión me presionaban para seguir. Llegué con ellos a un acuerdo: iba a escribir los cuatro primeros meses de la nueva temporada, y luego lo dejaría. Estaba con esos episodios cuando empecé a sentir la presencia de una familia [...] Era una familia griega muy normal, ni ricos ni pobres [...] Era una tortura que no me dejaba escribir. Entonces decidí que si él me torturaba a mí, yo le torturaría a él. Para empezar, le hice policía, un policía que participó en las torturas durante la dictadura. Así nació Jaritos.” (GONZÁLEZ: 7/7/2012, *El País*)

Como se puede ver en su declaración, atendía a las directrices de la cadena para garantizar unas pautas que mantuvieran la audiencia, y para ello debían mantenerse los rasgos más llamativos del género negro. En cambio, en la novela podía incorporar aspectos los cuales hubieran sido denegados en la serie, como la presencia de tramas paralelas al caso, en su caso, el interés por introducir la familia del investigador. Fue por ello que, tras inmiscuirse en la narrativa negro-criminal, decidiera confeccionar un producto más propio, donde se combinaría lo aprendido en esta serie, sus intereses, el componente sociológico, y la visión del Mediterráneo, ideas expuestas por Márkaris, hecho que justifica el siguiente apartado. Manifestó su juicio acerca de la sociedad y las finanzas del Estado, y del mismo modo, ha declarado su propia opinión sobre la novela negra mediterránea, y por ello, el siguiente apartado combinará su juicio y escritura en conjunción al pensamiento acerca del género.

Importa una aclaración sobre la contribución del autor al panorama de las letras griegas, pues además de la saga negra objeto de análisis, también ha contribuido con otros textos de diferente naturaleza, y en conjunto, han logrado dotar de cierta visibilidad al país en cuanto al panorama literario. Hasta entonces, solo se popularizó la lectura de los clásicos presentes en la época greco-romana, los grandes filósofos del talle de Aristóteles, y con respecto a los autores contemporáneos, solo se menciona la obra de Nikos Kazantzakis (1883-1957), autor de *Zorba, el griego* (1964) entre otras producciones, según informa un corresponsal español al consultar las librerías del país (DE LOS RÍOS: 15/8/2004, ABC). Este pensamiento derrotista prosigue con declaraciones tales como las del escritor español Eduardo Mendoza, más tajante, quien afirma la muerte de la literatura griega con el propio Aristóteles (DORIA: 6/7/2015, ABC), pues han preferido apostar por la traducción y acogida de lecturas europeas en lugar de reivindicar su propia tradición literaria. Ante esta situación, la obra de Márkaris ha permitido reavivar la novela nacional, colocando de nuevo a Grecia en el mapa respecto a sus producciones literarias. Su obra, tal como refleja el siguiente apartado, ha permitido este logro, todo gracias a su peculiar visión de la cuestión griega.

1.1. El extranjero del Mediterráneo

Por sus orígenes mestizos, la primera consideración sobre el autor nace, precisamente, sobre el debate acerca de sus raíces. Su formación en distinta ciudades europeas complica aún más el estudio de su enfoque, y aunque se haya convertido en uno de los mayores exponentes de las letras griegas, también se ha elogiado su perspectiva alemana y una sensibilidad mediterránea, la cual ha servido para defender su adscripción a la vertiente que ocupamos en analizar. Él mismo ha justificado su pertenencia a la estética mediterránea, asistiendo a múltiples festivales y ruedas de prensa donde ha proporcionado varios argumentos, reforzados gracias a la entrega de diferentes premios que ha ido ganando por la serie de Jaritos. De hecho, con la entrega del Pepe Carvalho se dijo: “El jurado [...] ha acordado, por unanimidad, otorgar el premio a Petros Márkaris por ser uno de los representantes más claros de lo que se ha llamado

novela negra mediterránea” (EL MUNDO: 3/10/2011), pero manifiesta uno de los problemas esenciales para el estudio de la variante, y es que no se define lo mediterráneo.

Del mismo modo, tampoco se ahonda en sus aportes para con la tradición negrocriminal, ni mucho menos en qué aspectos de su estilo pueden tildarse de “centro-europeos”, siendo poco más que etiquetas para presentar su obra, pero sin indagar en su aportación a la literatura. Gracias a sus declaraciones, puede comprenderse su percepción sobre el tema, y a partir de ellas contrastar su juicio con las ideas generales que definen a la novela negra mediterránea, para así defender o rechazar su adscripción a dicha vertiente. El premio Pepe Carvalho no constituye una garantía para nuestro análisis, pues se trata de un reconocimiento para los autores del género negro, independientemente de su nacionalidad, entregado por el ayuntamiento de Barcelona. Ciertamente es que lo han ganado otros autores vinculados al Mediterráneo, como Andrea Camilleri (2014) o Donna Leon (2016), pero del mismo modo tenemos ganadores adscritos a la vertiente nórdica, con Henning Mankell (2007) y Maj Sjöwall (2013), así como la estadounidense, mediante autores como Michael Connelly (2009) y James Ellroy (2018), solo por referir algunos ejemplos.

Al no acompañar la noticia con algún argumento para entender la noción mediterránea que se defiende, ciertamente no se puede imponer esta noticia como una prueba de su estilo. Y no es la única etiqueta usada para referir a la obra de Márkaris, pues del mismo modo se ha utilizado el término “brechtiano” (MAZORRA: 7/7/2011, *El Mundo*, CASTAÑO: 10/5/2016, *ABC*), inventado para referir su admiración hacia el escritor Bertolt Brecht, a quien tradujo efusivamente a otras lenguas. En ningún momento se explica la contribución de dicho autor en la prosa de Márkaris, ni mucho menos se habla de su obra, y por ello solo aporta confusión. Dramaturgo y poeta de origen alemán, su relación con la narrativa fue muy indirecta, y se desarrolló por medio de su concepción del teatro, que se estableció como la variante épica, también referido como teatro dialéctico. Rompía con las normas establecidas, e incluía el tema político en sus obras, mediante debates y opiniones de los personajes. Se pretendía concienciar al público de los problemas socio-políticos, sin asumir una postura concreta, es decir, la función incluía diferentes ideologías para conformar un pensamiento neutro, sin adoctrinar al espectador, quien gozaría de libertad para opinar sobre los temas expuestos.

En líneas generales, el teatro brechtiano supuso la inclusión de la temática política por medio de diferentes clases sociales, pero, en ningún momento se vinculan esos rasgos a la obra de Márkaris, más allá de las traducciones que este realizó sobre el dramaturgo. A partir de los rasgos del escritor alemán, podría meditar sobre la influencia ejercida hacia Márkaris, pero tendríamos como hechos principales la inclusión de la temática política o la importancia de los diálogos. Ya existen trazas de crítica social en la novela *hard boiled* norteamericana, aunque se relegaba a un segundo plano, y a partir de 1970 cobró mayor importancia, cuando se pasó de una mera ilustración superficial a verdaderas crónicas de su tiempo, aireando los problemas sociales que afrontaban los diferentes estamentos. También podemos desmentir la

importancia de los diálogos, pues en Brecht es obvia su importancia al tratarse de obras teatrales, donde el peso de la función recae, precisamente, en las conversaciones. Pero en la novela negra no se puede prescindir de ciertos elementos puramente narrativos, como la metodología seguida para el caso, o el enfoque individualista por parte del investigador, quien manifiesta sus pensamientos ya sea gracias al narrador o al monólogo interno.

Como argumento central, se dice que su enfoque brechtiano se refiere al carácter de Jaritos, quien “es un buen observador, un observador social” (CASTAÑO: 10/5/2016, *ABC*), pues por medio de sus novelas presenta un comentario acerca de la realidad vivida en Grecia desde su enfoque socio-político, y si bien esto supone una verdad innegable, la novela negra se ha convertido en el principal género para indagar en la temática social, como demuestra la opinión generalizada de los autores contemporáneos, quienes ven en la novela negra el medio ideal para desarrollar asuntos de dicha tesitura. No constituye, pues una prueba concluyente que asiente una defensa para el estilo del autor griego, si bien no es su única influencia. Él mismo admite seguir la obra de James Ellroy, Walter Mosley y Sara Paretsky, así como Ed McBain, el creador de la variante procedural, y de Simenon, quien asentó la figura del *flâneur*, además de Vázquez Montalbán, autor del que señalan tanto similitudes como diferencias (LÓPEZ JIMENO: 2013, p. 314). Fue en la entrega del premio Carvalho cuando localizó su interés por el género negro y aventurarse a escribir una novela tras la lectura de *Los mares del sur* (ALÓS: 10/2/2012, *El Periódico*), pero derivan dos problemas con respecto a esta afirmación.

Para empezar, tendríamos el asunto de la gastronomía, de mención obligatoria en toda noticia sobre la novela negra mediterránea, patente de igual modo en las declaraciones de los propios autores. Sobre Márkaris se ha dicho en dos ocasiones distintas (GONZÁLEZ: 7/7/2012, *El País*; LÓPEZ JIMENO: 2015, p. 62) su peculiar enfoque de la gastronomía mediterránea: en primer lugar, se distancia de los hábitos nórdicos, recludos a los bocadillos y la cerveza, para luego exponer la forma en que afectó la liberación de la mujer en el saber culinario. Antaño, las madres se dedicaban por completo al hogar, y hacían de la cocina un medio con el que criar y educar a sus hijos, convirtiéndose en un recuerdo perenne para los escritores de aquella época, quienes asociaban lo culinario a sus madres. En cambio, la sociedad moderna presenta un modelo de mujer emancipado, capaz de elegir sobre su profesión, y ese traspaso cultural por medio de la cocina no se produce, al menos, no al nivel de las épocas pasadas. Aquellas infancias, vinculadas a la posguerra, crecieron con un fuerte apego a las tradiciones gastronómicas, y es un sentimiento que han logrado imprimir en sus escritos, técnica imposibilitada a las nuevas generaciones, de gustos más superfluos e inmediatos, como demuestra la cultura del consumo y del *fast food*.

Se defiende una gastronomía hogareña, en parte, para distanciarse de modelos como el de Vázquez Montalbán, asentado en la cocina de vanguardia, como bien resume la siguiente cita: “A diferencia del *gourmet* Carvalho, Jaritos se conforma con la cocina casera “de toda la vida”... como la mayoría de los

griegos [...]” (LÓPEZ JIMENO: 2015, p. 62), si bien es cierto que Carvalho alterna la cocina *gourmet* con la tradicional, del mismo modo que las recetas nacionales eran acompañadas con platos de diferentes culturas. Otros autores mediterráneos, del talle de Camilleri e Izzo, también desarrollan un interesante recetario, producto del turismo y mestizaje de civilizaciones en contacto por el Mediterráneo, que oscila entre las recetas propias del ámbito familiar con los diferentes bares y restaurantes. Ninguno de los autores aludidos se restringe a un tipo de cocina, pues incluso el propio Márkaris alterna lo hogareño con lo callejero, dotando a Jaritos de una inusitada pasión por los *suvlakis*, un plato típico de la comida rápida griega.

De igual modo, López Jimeno ha resaltado el papel de la familia como rasgo diferencial de Jaritos con respecto al resto de autores, a los que cataloga como “tipos raros” y *outsiders* (LÓPEZ JIMENO: 2013, p. 315; LÓPEZ JIMENO: 2015, p. 60), en el sentido de que no siguen una normativa para estandarizar sus comportamientos. Sería este el segundo aspecto a destacar, en contraste a personajes como Colombo, Lisbeth Salander, *miss Marple*, Poirot y Sherlock Holmes, a los que apunta por sus rarezas y falta de una familia al uso, así como a Carvalho y Maigret, también miembros de esta criba. Es cierto que, por ejemplo, Colombo siempre alude a una esposa la cual nunca aparece, pero Maigret está casado, y su esposa es de quien surgen diversas recetas tradicionales y hogareñas, por lo que tampoco debería catalogarse como *outsider*. Carvalho, en cambio, ni está casado ni tiene hijos, pero no debería obviarse la importancia de los vínculos en su saga. Las relaciones sociales de Carvalho incluyen a Charo, una pareja estable pese a su condición de prostituta, y Biscuter, un ayudante que desempeña el papel de aprendiz y hasta hijo.

Podemos reconocer roles familiares en estos personajes y sus relaciones, si bien es cierto que en Kostas Jaritos se identifica la unidad familiar de corte más estandarizado, si bien no es el único protagonista de novela negra quien goza de dicha estabilidad, pues Brunetti, de Donna Leon, o Llob, de Yasmina Khadra, también presentan a sus familias en la novela. Es algo normalizado, especialmente en las variantes próximas a lo procedural, pues del trabajo rutinario de la policía se superpone su vida familiar, entrelazando ambas narrativas del mismo modo que hace Márkaris. Sí hay ciertos rasgos propios del autor griego, emergidos, precisamente de la crónica social manifiesta en su obra, donde Jaritos y su familia lidian con los diferentes eventos acontecidos en la civilización griega en las últimas décadas. Les vemos afrontar la crisis económica, el resurgimiento del fascismo, el trato vejatorio a los inmigrantes... Y todo esto desde la perspectiva de alguien normal, planteado como alguien próximo a los mismos problemas que se afrontan a diario, como informa el siguiente fragmento: “[...] El lector empatiza con él porque es un padre de familia normal, con las preocupaciones de cualquier griego medio que se sabe vencido de antemano en su pelea cotidiana contra la burocracia, el gobierno de turno y el crimen globalizado” (LÓPEZ JIMENO: 2015, p. 60), un planteamiento inexistente en modelos más centrados en la investigación y el crimen.

No se puede negar el peso de la temática social en su obra, pues el reflejo de los males presentes en la Grecia contemporánea lo han convertido en la voz principal del drama griego, y si bien otros autores también presentan el tema gastronómico o la esfera íntima del personaje, es Márkaris quien lo ha convertido en herramienta para exponer el presente de su nación. Los diferentes platos permiten ver el hermanamiento de civilizaciones que ahora conviven en Atenas, y la familia ofrece diferentes puntos de vista acerca de los diferentes problemas presentes en la urbe. No es algo nuevo o innovador, pero no puede negarse el reconocimiento a su trabajo, un exhaustivo análisis de la situación griega, al que acompañan diferentes voces críticas desde las que se comentan los diferentes conflictos expuestos. Márkaris aclaró su opinión acerca del género, y en especial, la variante mediterránea a la que se adscribe, y en ella podemos apreciar el carácter implícito en sus rasgos ya expuestos:

“[...] El sur produce una novela policial específica. Para empezar, tiene un alto contenido social y político. Otra característica es su relativa ausencia de brutalidad, en comparación con la novela policial nórdica. Supongo que tiene que ver con el hecho de que el sur ha tenido que enfrentarse, política y socialmente, con la brutalidad: dictaduras, fascismos, mafias... Un escritor sueco, en cambio, tiene que demostrar que no todo es idílico en su sociedad y por eso recurre a la violencia [...]” (GONZÁLEZ: 7/7/2012, *El País*)

Mientras el *nordic noir* debe justificar la criminalidad manifiesta por medio de eventos brutales, la sensibilidad mediterránea ya interiorizó esa realidad, concibiendo la criminalidad como algo propio del día a día. Ciertamente, la violencia no se prescinde en lo más mínimo, pues en la primera novela de Jaritos asistimos a dos muertes, sin contar la presencia de la sordidez diaria, como el desprecio hacia los inmigrantes. Todo queda supeditado al comentario sobre la cuestión ateniense, de modo que asistimos a una serie de temas interconectados sobre los cuales podemos comprobar la relación establecida por todos los participantes. Como se dice, a diferencia de Agatha Christie, Márkaris nos presenta una sociedad constituida por sus gentes, su carácter y problemas (GONZÁLEZ: 7/7/2012, *El País*), mientras que la escritora inglesa prescindía de dichos asuntos para dedicarse por entero al enigma. Volviendo a los rasgos definitorios de Márkaris, y a esa maraña de elementos asociados, podemos encontrar un buen ejemplo en la forma que deconstruye las bases del género negro, si bien la intención de esto supone la ley actual, y es que la novela *noir* se concibe a modo de crítica social.

No presenta psicópatas ni asesinos, tampoco profundiza en el crimen organizado, pues su forma de enfocar al culpable lo presenta como la nueva víctima. Como ejemplo de esto tenemos lo sucedido con *Liquidación final* (2011), novela donde el asesino decide acabar con todos los altos cargos responsables de la crisis económica en Grecia, meta por la que se ganó la simpatía de los lectores y hasta del propio autor: “[...] ¡Muchos lectores me dicen lo mismo! Me escriben indignados, argumentando que alguien que se dedica a matar a los que nos han llevado a esta crisis atroz “no puede ser tan malo”. Estuve tentado de dejarlo

escapar” (ANDRESCO: 5/7/2013, *El País*), y aunque se tome la justicia por su mano, no deja de ser justicia. Frente a esta figura, se presenta a la víctima, responsable de su propio fin al provocar su muerte, ya sea por alimentar los conflictos de la urbe como por su relación con el asesino, y de este modo se distancia del concepto originario.

Por medio de estos cambios y de sus apreciaciones personales, Márkaris nos lega una novela negra más humanizada, con un personaje que interioriza los dramas de su entorno, proporcionando su juicio acerca de las dificultades que todos afrontan. Los cambios a la víctima y el asesino (LÓPEZ JIMENO: 2015, pp. 65-66) solo atienden a proporcionarnos un relato más verdadero, y en ocasiones, hasta crudo, para que cualquiera pueda conocer el estado de Grecia, por medio del discurso hastiado de quien ha vivido esa realidad por años. Kostas Jaritos y su visión desencantada no supone una renovación del canon, pero el modo en que profundiza sobre las miserias de Atenas, con un discurso tanto didáctico, por su formación de economista, como personal, transmitiendo el pesar de un extranjero que ha hecho suyo el sentir griego. No se olvidan los orígenes mestizos de Márkaris, ni su condición de forastero, pero sin duda, ha logrado entender qué se siente en dicha nación, y aún más, cómo transmitir el sentimiento a los demás. El gran orador griego de la contemporaneidad dispone los casos de su nueva ciudad, con una perspectiva que disimula su condición de extranjero, pues por medio de la empatía y el conocimiento, transmite la cuestión griega desde sus raíces más profundas, alumbrándolas gracias a las posibilidades que ofrece la novela negra.

1.2. *Noticias de la noche* (1995)

Esta no fue la primera incursión en el género negro por parte de Márkaris, pero sí se trata del producto más personal. Como ya sabemos, anteriormente compuso los guiones para la serie *Anatomía de un crimen*, donde se hacía uso del medio para indagar en diversos casos: el lenguaje cinematográfico permitía reforzar la importancia de los diálogos, reduciendo la trama a la interacción de las víctimas y el detective. Testimonio, indagaciones y reconstrucciones era lo que permitía exponer la verdad en torno al crimen, con una gran fidelidad a los crímenes reales tomados como referencia. Dos años después de esta serie, y ya sin las limitaciones implícitas en el proyecto, pudo confeccionar su primera producción *noir* genuina, y por este trasfondo, la sorpresa con la que inicia es aún mayor. El detective no es un agente de la ley neutro y ejemplar, en cambio, dispone de un criterio muy personal, con el que transmite su opinión acerca de todo tema presente en la trama. Claro que, al disponer de una voz propia, el tono también queda como característica intrínseca de su discurso, y esto se patentó desde la primera frase:

“Cada mañana, a las nueve, nos observamos [...] «Soy un cretino», me dice, aunque no lo expresa con palabras [...] «Sé que eres un cretino», le transmito, aunque tampoco pronuncio ni una palabra y es mi mirada la que habla. Mantenemos esta conversación diez meses al año —con la salvedad de los dos meses correspondientes a nuestras vacaciones— cinco días por semana, de lunes a

viernes, sin intercambiar palabra alguna. «Soy un cretino.» «Sé que eres un cretino.»” (MÁRKARIS: 1995, I, p. 4)

A través de este “diálogo”, se nos ofrecen varias informaciones sobre el estilo de la novela, tales como el tono crítico y la rutina, además del rol que ocupará el protagonista: miembro de la policía. De hecho, lo primero que ocupa las páginas de la novela es la queja a los cambios, tanto en la sociedad como en el cuerpo, para descontento del protagonista, Kostas Jaritos. Al poco le informan de un asesinato, y las víctimas permiten un brevísimo resumen de la nueva Grecia: ahora son extranjeros (más concretamente, albaneses) en lugar de griegos, y los policías comen cruasanes en vez de rosquillas de pan (MÁRKARIS: 1995, I, p. 5). La violencia contra los emigrantes se ha convertido en algo tan cotidiano que no despierta ninguna reacción en el protagonista, quien se limita a un análisis rutinario de la escena. Solo un miembro del cuerpo, Sotiris, reclama buscar dinero, posible móvil del asesino, pero el propio Jaritos, tildándolo de quisquilloso, expone que esa búsqueda será infructuosa.

Resume la investigación en unas pocas líneas, a la que no dedican más de una hora: embolsar pruebas, fotografías de la escena, precintar la escena, toma de huellas, y poco más, un procedimiento ya habitual para el cuerpo, quienes han interiorizado por costumbre esas investigaciones superficiales, pues como también se nos dice, las muertes de los albaneses solo interesan a los periodistas, siempre que la escena del crimen sea vistosa para los noticiarios, que procurarán exponer la imagen a la hora de la cena, para horror de los televidentes. Este acontecimiento gana importancia al ser responsable del título, *Noticias de la noche*, pauta que sigue con su mujer, Adrianí, al ver siempre juntos el noticiario de las nueve. Dicho acto permite, además de vislumbrar la vida marital de Jaritos, permite diferenciar la información que dispone el protagonista con la opinión pública, elemento de suma importancia en el desarrollo de la trama policíaca.

Alternando la escena profesional y personal, se componen las jornadas de Kostas Jaritos, quien manifiesta un carácter distintivo según la situación. Con Adrianí, por ejemplo, discute varias veces para luego reconciliarse, mediante actitudes y fórmulas que la pareja ya han asentado a modo de tradición. De forma semejante, Jaritos también se ha acostumbrado a los comportamientos de sus compañeros, y sabe qué debe esperar de cada uno. “Zanasis”, el “cretino” de las primeras líneas, solo genera crispación y descontento por su inutilidad, mientras que el inmediato superior, con el cargo director general de seguridad, Nicólaos Guikas, manifiesta un interés obsesivo por el “modo americano”, que impone en el proceder de sus agentes, a los que exige resultados pese a las limitaciones o dificultades evidentes. Entre dichos problemas, Jaritos admite cierta laxitud en los procesos para los albanos, y una más que innecesaria responsabilidad con los medios, a quienes proporcionan la información base sobre los delitos de la urbe.

La relación entre la prensa y la policía se manifiesta en las pequeñas entrevistas que los periodistas sonsacan a Jaritos, verdaderos asaltos a su oficina cada vez que se da un suceso. Sotirópulos y Yanna

Karayorgui como los principales responsables, quienes tras la rueda de prensa esperan en su despacho para ver qué información adicional pueden sonsacarle. Entre sus primeras apariciones, podemos resaltar que de Sotirópulos se nos da una descripción de su vestimenta, con alusiones a marcas como Armani o Timberland, mientras que Karayorgui es quien introduce la cuestión de la obra: pregunta si los albaneses tenían hijos. Esa pregunta siembra la duda en el teniente Jaritos, quien antes ya expuso sus dudas acerca del caso. No le satisface el actual sistema de investigación, centrado en resultados rápidos para archivar el caso obviando las complicaciones que pudieran seguir, en este caso, los motivos tras el doble asesinato, pues al fin y al cabo, solo eran albaneses. A diferencia del resto de policías, Jaritos dispone de un código moral que, de forma personal, le insta a proseguir la investigación, o como él mismo lo define, su conciencia:

“¿Quién dice que aprendemos de nuestros errores? Yo nunca aprendo. Al principio me prometo no mover un dedo y luego empieza a remorderme la conciencia. Yo no sé si porque me ahogo en el despacho y me aburro, o porque aún me queda algo del instinto del policía, algo que se ha salvado de la rutina, lo cierto es que se apoderan de mí las ganas de tomar cartas en el asunto [...]”
(MÁRKARIS: 1995, I, p. 6)

El grado de empatía en el protagonista supera al resto de agentes, aunque no al grado de dotar de nombre a los finados, que mantienen el sobrenombre de “los albaneses”. La cuestión planteada por la periodista causa que Jaritos indague más, y reanude la investigación en el barrio, proceso en el que descubre un sospechoso evento sobre los albaneses: la noche antes de su asesinato, una vecina vio cómo una furgoneta llegaba, y ellos, con un bulto en los brazos, lo entregan antes de volver a su hogar. Dicha testigo es una anciana que, por casualidad, estaba despierta en aquel entonces, y junto con las palabras del carnicero, quien también vio el vehículo, además del dinero que encuentran en un segundo chequeo de la escena, aviva nuevas dudas en Jaritos. Maldice la incompetencia de sus compañeros, por no haberse molestado en preguntar a los vecinos, ni haber registrado correctamente el hogar (el dinero no estaba en el colchón, sino escondido en la cisterna del baño). Gracias a las nuevas pistas, obtenidas en los episodios quinto y sexto, permiten al teniente plantear la primera hipótesis del caso, e identifica aquel bulto con un bebé, y de allí la pregunta de Karayorgui.

Por ello, y para saber la verdad tras el caso, intenta reunirse con la periodista, para saber el verdadero significado de su pregunta, pero lo que encuentran es su cuerpo sin vida en su camerino de *Hellas Channel*, sede del noticiario que presentaba. La investigación prosigue en el piso de esta, buscando la fuente de información sobre el negocio del que los albaneses obtuvieron el dinero, y en su lugar encuentra un diario sobre la última investigación que esta llevó a cabo, así como varias cartas amenazantes firmadas por un tal N, acompañadas de una fotografía de la propia Karayorgui, de joven, con un grupo de amigos en el que se resalta el rostro pintarrajeado de uno, figura a la que apuntan la identidad de N y la del asesino. Al principio, sospecha de Néstor Petratos, antaño superior de la periodista antes del ascenso meteórico de esta, pero es

presionado para que abandone esa hipótesis, tanto por el director de la cadena como por su propio jefe, Guikas, para evitar el daño que podría ocasionar a la reputación del periodista.

En su lugar, celebran otra hipótesis del teniente, la que acusa a Petros Kolákoglu, gestor de renombre en el pasado, del que Karayorgui halló una trama de pedofilia con la que hundió su carrera y vida, convirtiéndolo en un paria, mientras que para ella supuso el despegue de su carrera. Aunque tendría un móvil contra la periodista, no existe vínculo con la trama de los albaneses, lo que no impide que sea la cabeza de turco ideal para tratar en las noticias. Representa el caso opuesto al principal sospechoso del otro caso, el de los albaneses, donde un primer culpable, otro albanés, reconoce su culpa, mediante la justificación que proporciona un presunto ataque de celos hacia la esposa del prójimo. Tras encontrar el alijo de dinero, se sospecha que el móvil fue este, pero no logran que confiese. No se presiona más, no se trata el asunto en los medios, tampoco se da importancia a su muerte, de la que solo Jaritos medita su importancia.

Se contrastan las especulaciones y los hechos, contrastando los casos de la gente griega contra los sucesos de albaneses, y a partir de ello podemos reparar en un crudo vistazo sobre la sociedad griega que se nos ofrece, donde los crímenes hacia la población inmigrante ya constituyen el menú diario, algo que no despierta sorpresa alguna, y por ello hasta la policía ignora, hasta cierto punto, estos sucesos. Para ellos, ya es mera rutina, un trabajo que se cumplimenta de forma mecánica. La desgana con la que se tratan esos temas supone una constante en la novela, como demuestra la incompetencia de los agentes al investigar el caso inicial, para descontento del protagonista. A nadie le interesan los albaneses, y por ello son objetivo de planes criminales, pues si cooperan a modo de cómplices, no despertarán mayor sospecha que la del albanés promedio. Kostas Jaritos descubre, perplejo, que el supuesto asesino había adquirido ropa de lujo (se destaca su cazadora nueva), frente a los ropajes humildes de los que hizo gala en el primer interrogatorio. En su cartera encuentra, además, fondos económicos, y esto afianza una cruda sospecha: fue contratado para asesinar al matrimonio.

Esta incómoda verdad se revela en el capítulo treinta y cuatro, con el sospechoso ya muerto, sin duda, por parte de los contratantes, para impedir que este, finalmente, diera sus nombres. De nuevo, se aprovechó su condición de albanés con objeto de que la policía no prestara atención al caso. De un modo diferente, pero obteniendo un mismo resultado, tenemos el caso de Marza Kostaraku, la periodista que sustituye a Karayorgui en el noticiario. Ella no guarda relación alguna con Kolákoglu, el supuesto asesino de su predecesora, pero su muerte se le inculpa también. Fallece en el episodio veinte, en su casa, con un *modus operandi* semejante al de Karayorgui (un cable de acero), y aunque la policía no logra vincular este segundo asesinato al sospechoso, mantienen su búsqueda a sabiendas de la presunta inocencia del sujeto. Necesitan un objetivo al que presentar a modo de culpable, pese a disponer solo de una vaga hipótesis y pocas pistas, en este caso, las acusaciones de Karayorgui por las que ingresó en prisión, además de perder su gestoría y prestigio.

De su caso, Karayorgui logró publicar un libro (MÁRKARIS: 1995,XII, p. 58) y obtener carta blanca en sus investigaciones, permitiendo así ignorar las directrices del inmediato superior, Néstor Petratos, además de ganar cierto renombre junto al respeto del público. En cambio, Kolákoglu se presenta como un depravado, un monstruo del que los medios no dudan en atribuir la autoría de los crímenes, pese a la ausencia de pruebas, y es que en el capítulo doce ya se informa en las noticias de su pasado y vínculo con Karayorgui, acto del que Jaritos ya expone el riesgo que supone: “[...] Toda Grecia pensará ahora que Petros Kolákoglu es el asesino de Karayorgui. Mañana no habrá reportero que no salga en su busca. El que lo encuentre primero será el héroe del día” (MÁRKARIS: 1995, XV, p. 78), a pesar de que él defiende su inocencia, pues no ve el sentido de atacar a Karayorgui en su camerino, cuando podría haberla asaltado en cualquier lugar menos vigilado. Tampoco se repara en el origen del conflicto, es decir, en la investigación que Karayorgui llevó contra él, motivo de su ruina, y solo Jaritos indaga en dicha cuestión, socavando nuevos datos para discutir con la historia publicitada:

“—¿Has pasado por la gestoría de Kolákoglu últimamente? [...] Verías un despacho grandioso dedicado a la gestión fiscal y contable. Están forrados. Y ¿sabes quiénes lo llevan? [...] Los padres de las dos niñas. Se asociaron y se quedaron con la empresa. —Guarda silencio y me mira. Sé que va a seguir y espero—. ¿Quién dice que no fue un montaje para birlarle el negocio? Kolákoglu quería a las dos niñas, jamás lo ocultó. No les sería difícil a los padres convencerlas de que los dulces y los regalos apuntaban a otra cosa. Es fácil inducir a los críos. No puedo afirmar que fue así, pero vale la pena indagar. Las chicas ya son mayores. Si consiguiera hablar con ellas, tal vez me contaran otra historia.” (MÁRKARIS: 1995, XVIII, p. 91)

No se desmiente la acusación inicial, pero ofrece un nuevo enfoque gracias a una revelación clave: los intereses tras la caída de Kolákoglu. Las familias que fueron víctimas, presuntamente, de sus comportamientos viciosos se apropiaron de su negocio, hecho innegable y sospechoso, por el cual se infiere una manipulación de las dos víctimas, para que testificaran en el juicio e inculparan al gestor de los cargos presentados. La verdad no importa, como ya se veía con los albaneses, y en su lugar se aboga por la noticia, o más bien, el morbo, buscando más la audiencia que la veracidad. Se producen varias discusiones por la falta de rigor en los medios, empeñados en la culpabilidad de Kolákoglu pese a la falta de pruebas o móvil, al punto de que el propio teniente impone el cese de las hostilidades, con la amenaza de que si algo le ocurre a Kolákoglu, imputará a la cadena por acoso e inducción al suicidio (MÁRKARIS: 1995, XXIX, p. 148), pese al interés de mantenerlo como presunto culpable al ser la vía más fácil y sensacionalista, motivo por el que la policía y la prensa apuntan hacia él.

La hipocresía de ambos resalta la figura del teniente, el único personaje con un interés genuino por el caso, quien mantiene sus investigaciones y premisas para descubrir qué circunstancias generaron esa trama. De

su infatigable búsqueda por la verdad, sumado a su curiosidad natural y escrúpulos, surge un discurso detallado sobre sus teorías y sospechas, las cuales dan lugar a una narrativa espontánea, donde la duda y la recapitulación se presentan como una constante. La incertidumbre permite una hipótesis fluctuante, en constante evolución, pues al no disponer de ninguna certeza, ninguna de sus ideas puede asentarse como la definitiva. De hecho, y ya que el teniente intenta conectar todas las tramas contempladas en la investigación, ofrece al lector un falso ideal, y es que pese al esfuerzo que realiza, los diferentes casos no guardan relación. El asesinato de los albaneses, su implicación en aquel misterioso negocio, las muertes de las periodistas, las sospechas hacia Kolákoglu y la investigación de Karayorgui, se nos presenta como un conjunto pese a su carácter individual, cuyo diferente trato, por parte de Jaritos, la policía y la sociedad, se contemplará en los siguientes apartados.

1.2.1. El comisario Jaritos

Teniente de la policía de Atenas, la novela se desarrolla a través de su propia voz, describiendo los sucesos desde su propio punto de vista, pues ya desde el inicio aporta su peculiar opinión sobre Zanasis, con ese solemne “Eres un cretino”. A través de su perspectiva cínica, Kostas Jaritos indaga en los diferentes aspectos de la sociedad griega, y puede que, por ese tono derrotista o socarrón, se le catalogue como “antihéroe”, tal como lo presenta Noemí Pastor en su reseña de *Pan, educación, libertad* para la revista *Calibre*.³⁸ (15/10/2015), etiqueta asignada por sus diferencias con respecto al modelo arquetípico de policía, si bien desde del *hard boiled* e incluso en la variante procedural de McBain se deconstruía la figura preconcebida del agente ideal, del mismo modo que en la novela enigma, se parodiaban a los policías, meras comparsas incompetentes, para ensalzar la inteligencia del detective. Por ello, ¿qué clase de policía es Jaritos? Aunque manifieste su descontento y protesta contra diferentes aspectos de su ciudad, desempeña su trabajo de forma rutinaria, pues el comentario crítico se limita a su fuero interno, mientras que en sus acciones contemplamos un policía ejemplar.

Acude a la primera escena del crimen, donde opera con el rigor exigido, y nadie le da mayor importancia, a excepción de Sotiris, quien alude a un posible asesinato por dinero, idea que rechaza Jaritos no por incompetencia, sino por costumbre: las rencillas entre los albaneses, estas primeras víctimas, siempre se deben a motivos personales. Todo el proceso se resume a una labor ya convertida en hábito, y aunque se trate de un homicidio, se nos expone la razón de la desidia: son albaneses, parte de la población marginada, y las rencillas entre ellos y otros colectivos inmigrantes es algo cotidiano, por lo que no dedican ni una hora a la investigación del caso, aceptando la hipótesis ya generalizada, una disputa con otro albanés. Más adelante, la pregunta de Karayorgui sobre la prole del matrimonio asesinado, y una segunda investigación de la escena, despertarán sospechas en él. Aparecerá el dinero en la cisterna de la casa, siendo el propio Sotiris quien lo encuentra, y no tarda en culpar al teniente del fallo en la primera investigación, pero Jaritos no duda en responderle:

“—Ya le dije que habría dinero, pero usted no me creyó. —Pretende apuntarse el tanto y no oculta su entusiasmo.

—Buscaste y no lo encontraste, porque no buscaste bien. Lo que dije es que no hallarías dinero en el colchón, no me refería a toda la casa. Si hubieras sido más metódico en tu registro, lo habríamos encontrado a la primera.

La sonrisa se marchita en sus labios. Se lo tiene merecido. Ha querido echarme la culpa y ahora se la echo yo a él, justo cuando estaba a punto de felicitarle. Así aprenderá que los errores los cometen siempre los subordinados. Los jefes nunca se equivocan.” (MÁRKARIS: 1995, V, p. 27)

Vemos aquí un ejemplo práctico de la jerarquía, según la cual los fracasos siempre se deben a la incompetencia del subordinado, nunca del superior, pero no es el único caso. Él también trata con Guikas, general de brigada y autoridad máxima en la comisaría, y debe responder ante él por sus acciones, siendo incluso reprendido, al igual que Sotiris. Así, se manifiesta el trabajo procedural a través de los agentes, quienes imponen sus criterios personales como ideal de competencia: Jaritos desmerece a sus subalternos por lo que él considera fallos, mientras que Guikas le demanda unos cánones distintos, siempre en pos de la justicia. La de Kostas acusa una desmesurada piedad, lo que le lleva a una segunda investigación del caso pese a estar ya cerrado, y él mismo es consciente de dicha cualidad, casi un defecto, pues todos le contemplan extrañados al insistir en los albaneses. Guikas, por el contrario, es más práctico, y sus intereses se ligan al contento de un grupo de ciudadanos muy concreto: aquellos con el poder suficiente para influir en la policía.

Dentro de la ficción, esto se aprovecha para manifestar el evidente tráfico de influencias, donde la investigación de Jaritos se frena por imposiciones externas. En el segundo caso, la muerte de Kanna Karayorgui, el teniente localiza en su piso cartas amenazantes de un tal N, y al ocurrir el asesinato en la sede de *Hellas Channel*, sospecha inmediatamente de Néstor Petratos, vicepresidente de la cadena y ex-amante de la periodista, cuya inicial coincide con la firma de las misivas. Sin embargo, este increpa al agente por acusaciones sin fundamento, según él, y recurre al presidente del canal para que ejerza su poder. Siendo amigo del Ministro del Interior (MÁRKARIS: 1995, XI, p. 54), coartan al policía, quien aleccionado por Guikas, se ve obligado al abandono de esa sospecha, al tiempo que se le recuerda los deberes del cuerpo policial.

La prensa no está al servicio de la ley, sino al revés, pues Kostas Jaritos tiene como obligación responder a sus preguntas, de ahí su desidia hacia las ruedas de prensa que debe protagonizar (como aquella donde Karayorgui le hace la pregunta clave para el caso), o cuando se cesan sus pesquisas en torno a Petratos, al tiempo que este le impone compartir las informaciones sobre el caso, a lo que Jaritos, lejos de

amedrentarse, solo expone las pruebas compiladas para la acusación de Néstor (MÁRKARIS: 1995, XVI, pp. 82-83), y en todo este clima hostil, Guikas se limita exclusivamente a la diplomacia, aprovechando la tozudez de Jaritos en cuanto a la acusación, para entablar amistades con los directivos de *Hellas Channel*, y con el ministro. Como afirmaba el teniente, “los jefes nunca se equivocan”, pese a que Guikas debería haber encaminado el rumbo de Jaritos con respecto a la investigación, en lugar de delegar todo el trabajo en él solo para beneficiarse de sus méritos y errores.

Esta mentalidad se impone en el episodio XVII (concretamente en las páginas 85-86), donde concreta la importancia de buscar a Kolákoglu, personaje del que la prensa hace el sospechoso principal, aunque ni la policía ni el propio Guikas así lo consideren. De ser el verdadero culpable, podrán asentar colaboraciones con la prensa, y en caso de que no, ellos presentarán al verdadero asesino, para escarnio de unos medios aún enfocados en Kolákoglu, lo que deja a la policía en buen lugar independientemente de la resolución del caso. No es la única ocasión donde promueve una línea de pensamiento práctico, pues cuando el acoso de Kolákoglu por parte de la prensa amenaza su integridad, Jaritos avisa a la cadena que, de mantener ese rumbo, los encarcelará por intento de suicidio. A partir de dicha situación, Guikas expone su lógica en el capítulo XXX (página 153): al haber demostrado la incompetencia de la cadena, quien persiguió sin pruebas al presunto culpable, ahora tienen la oportunidad de trabajar sin impedimentos, pues quién abalaría las protestas de aquellos quienes solo han complicado la investigación. La capacidad del general para manipular las circunstancias a su favor recuerda a la novela enigma, donde la magnificencia de un personaje se desarrollaba a partir de los fracasos ajenos, y no es la única reminiscencia clásica.

Guikas se declara fanático de los modos y procedimientos del FBI, cuya admiración se desembocó tras un curso de seis meses supervisado por estos. En la presentación del personaje, por ejemplo, se nos explica cómo arrancó el número de la puerta de su despacho, para escribir en dicho espacio su nombre, imitando los despachos estadounidenses; más tarde, en el capítulo IV, impone a sus agentes responder a las llamadas anunciando su apellido, del mismo modo que en las películas americanas, por lo que no es una obsesión personal, la extrapola a los demás. El culmen de su persistencia llega con el *point system* (MÁRKARIS: 1995, VII, pp. 35-36), la manera en la que se evalúan a los agentes, para ver quién promociona, siguiendo un principio muy elemental: los casos resueltos suman puntos positivos, los errores negativos. Aunque Jaritos no manifieste claras aspiraciones por medrar en la jerarquía del cuerpo, tampoco pretende ser relegado a tareas propias del subordinado. No obstante, las imposiciones de Guikas solo condicionan el proceder del teniente, y por tanto no conforman parte de su método, influenciado por una curiosa experiencia del pasado.

Hay que remontarse a 1971, cuando Jaritos estaba destinado a los calabozos de Bubulinas, donde estaba la comisaría central en tiempos de la dictadura. a las órdenes de otra figura de autoridad, el teniente Kostarás, experto en interrogatorios y hasta torturas. De él aprendió diferentes técnicas con las que sonsacar

información no solo de los detenidos, pues Jaritos emplea dichos conocimientos incluso para interactuar con la prensa. De hecho, la primera mención de este personaje se produce cuando, al conversar con un periodista, decide callar para ver qué sabe este, del mismo modo que hacían con los presos una vez amedrentados tras una estancia en los calabozos (MÁRKARIS: 1995, XIII, p. 62), y no es la única ocasión donde menciona a su mentor y la importancia de sus enseñanzas (MÁRKARIS: 1995, XIII, p. 65 y MÁRKARIS: 1995, XXVII, p. 137). En el capítulo XXVI es cuando habla de aquella anécdota, donde asistió al interrogatorio de un preso al que ni el propio Kostarás pudo arrancar una confesión. Se trata de Lambros Zisis, comunista que transitó por las diferentes prisiones de la ciudad, tales como Merlín, Jaidari y Makrónisos.

A pesar de las continuadas palizas y torturas, entre las que se destacan pasar la noche en un tonel de agua congelada, electrochoques o dejarlo colgando de la cornisa y amenazarle con la caída. Pese a las brutales prácticas, Zisis nunca delató a nadie, y por ello se ganó el respeto de Jaritos, quien hasta cierto punto, socorría al desdichado, dejándole fumar cuando nadie acechaba, o calentarse junto al radiador para sobreponerse al frío del lugar. La empatía acusada en Jaritos se manifiesta aquí, pues ofrece amparo a quien, por la formación recibida, no debería disfrutar de ningún trato preferencial, pues como afirma Zisis, “Os enseñaron a odiar a los comunistas, a perseguirnos como alimañas, os convencieron de que queríamos convertirnos a todos en búlgaros. En cambio no os enseñaron cómo piensan los de izquierdas, cuáles son sus métodos, qué trucos utilizan. En lo que a todo eso se refiere, estáis en la inopia” (MÁRKARIS: 1995, XXVII, p. 140). La manipulación de la ideología por parte del Estado solo demuestra la corrupción institucional, y resalta aún más el carácter de Jaritos, ya no solo en el caso de Zisis, sino también en el de los albaneses o los siguientes episodios. Combina la diligencia propia del trabajo policial influenciado por Kostarás y Guikas, al que ha sumado rasgos más humanitarios, sin que el ejercicio de la ley eclipse su condición de individuo.

De Zisis se obtiene toda la información relativa al contexto político, como por ejemplo todo el trasfondo comunista que involucra a Pilarinós, pero se recalca el hecho de ser una fuente distanciada de la policía, pues el resto del cuerpo policial desaprobaba la colaboración entre un agente y un comunista. No es el único prejuicio expuesto, y es que volviendo a Guikas, podemos apreciar cómo su dinámica influye en el proceder de Jaritos, manifestado en el demérito sobre la investigación de Kolákoglu, pese a las pistas que apuntan a Petratos, y todo por “[...] una veintena de *points* por lo menos” (MÁRKARIS: 1995, XV, p. 79), en referencia a un sistema que cuantifica el correcto proceder de un policía. Los puntos se mencionan en varios capítulos (VII, XV, XVII, XX y XXXVIII), pero el protagonista repudia esta sistematización, pues le obliga a investigar no lo que debe, sino lo que le solicitan, y es por ello que, en el episodio final, cuando su jefe le felicita por su labor, comparándole con el FBI, Jaritos solo puede responder “A la mierda el FBI [...]” (MÁRKARIS: 1995, XLVI, p. 233), pues su investigación queda supeditada no solo a los designios de sus superiores, también a intereses externos, como los impuestos por la prensa. La necesidad de *points* motiva el trabajo de Jaritos, quien acude a las ruedas de prensa para encarar a los periodistas, pese a la desidia que

le provoca, todo para contentar a Guikas y aspirar al ascenso, por lo que no vemos en él la caracterización de “antihéroe”, precisamente, porque sigue las órdenes con diligencia.

Aunque se pueden resaltar las investigaciones guiadas por su intuición, el propio Guikas motiva su iniciativa, con la afirmación de que es más acertado seguir su propio criterio a las imposiciones de la prensa, si bien debe efectuar sus pesquisas simultáneamente a la indagación del caso. Por supuesto, la dualidad en la estructura del análisis se debe a la permisividad de Guikas, quien arenga este proceder debido al individualismo operante en el FBI. No es el único que guía sus cánones según un modelo idealizado, pues otro personaje aboga también al policía canónico, y no es otra que Adrianí, la esposa de Jaritos. La vida conyugal se desarrolla en una suerte de trama paralela al caso, donde se narran las vicisitudes de su día a día, con sus propias costumbres, manías y mecánicas. Desde su introducción en el capítulo III, apreciamos la dinámica del matrimonio: no se saludan, y se nos describe una rutina ya afianzada, donde Adrianí controla el mando, que usa para ver sus programas favoritos, diametralmente opuestos a los gustos de su esposo.

Ella adora ver una serie de un policía descrito como “excesivamente melodramático”, al cual Jaritos refiere como “gilipollas”, consciente del vocablo malsonante, todo para enojar a su mujer. Entre gritos y lloros, los casos del agente se resumen a casos llenos de escarceos sexuales, con ligeros tintes de acción procedural como análisis e interrogatorios, pero lo que más llama la atención de Adrianí son las esferas donde se maneja el personaje, caracterizadas por el *glamour* y el lujo, a diferencia de la “chusma” con la que trabaja Jaritos. Para mayor contraste, tras esta discusión observan las noticias, experiencia que dará título a la obra, y donde se apreciará la opinión que generan los medios, los cuales comentan el trabajo del teniente de policía, totalmente distinto al histriónico agente televisivo, aunque su esposa se debata entre lo idílico de este y el morbo de saber en primicia lo último sobre el departamento de Homicidios. Cuando se le deniega el acceso a dichas informaciones, Adrianí se ofusca e inicia hostilidades contra su marido, lo que introduce a un nuevo personaje: Katerina.

Única hija del matrimonio, estudia derecho en la Universidad Aristóteles de Salónica, motivo por el que el hogar se siente vacío (solo se nos describe la sala de estar, la cocina, y un pequeño dormitorio). Prueba de la generación nacida de los hijos de la posguerra, el deseo de sus padres es que alcance oportunidades a las que ellos nunca tuvieron opción, y de hecho, la ilusión de su padre es detener maleantes y verla a ella trabajar como fiscal, defendiendo la acusación. Su pareja e implicación en la trama irán mutando a lo largo de la saga, y de las parcas conversaciones telefónicas presentes en esta novela, la acabaremos viendo de abogada, llegando incluso a recibir una paliza a manos del grupo neofascista Amanecer dorado por defender a dos africanos (en *Pan, educación y libertad*, de 2013), pero aún falta para esa implicación en los dramas griegos. Aquí cumple una labor más próxima al teniente, pues intercede entre sus padres cada vez que discuten. También, la relación de Jaritos con ella (entre añoranza y orgullo) permitirá entender la compasión del personaje en la recta final del caso, donde el asesino revelará tener también una hija.

Pero volviendo al matrimonio, las discusiones parecen ser el “pan de cada día”, pues se trata de algo tan naturalizado, que sigue unos pasos lógicos desde el surgimiento del conflicto hasta la reconciliación. Empieza con una ligera disputa, por cualquier tema (desde las mofas de Jaritos hacia el policía de la televisión, hasta un saludo con cierto resquemor), momento en el cual empieza una pugna por la razón en la que cualquier estrategia es válida, desde los regalos hasta llamar a Katerina, hasta que una de las dos partes decide rendirse. En esta suerte de subtrama, vemos ya en este episodio cómo ella avisa de unas botas que le gustaría tener, y ante una negativa inicial, más tarde Jaritos la sorprende dándole el dinero para su adquisición, con una fervorosa reacción la cual va desde la sorpresa hasta el curioso rechazo de la serie televisiva ya descrita: “—¡Qué aburrimiento, siempre lo mismo! —dice indignada y aprieta el botón con rabia mientras me mira con una sonrisa insinuante, como diciendo: ¿Ves? Si me regalaras un par de botas cada día, nunca más volvería a mirar la televisión” (MÁRKARIS: 1995,VIII, p. 39), y tras estas concesiones prosigue una escena de sexo, en la que Jaritos nos informa de un hecho banal, como lo es el hecho de que su mujer finja los orgasmos.

Parece un dato intimista e irrelevante, pero es también lo que cierra la novela, como si la cotidianidad del matrimonio sirviera como prueba del *statu quo* a restaurar, y en lugar de aludir a la sociedad griega, bastara con exponer la rutina de un matrimonio concreto, situados al mismo nivel en una suerte de balanza imaginaria. Y de hecho, no es la única muestra de reconciliación, pues de Adrianí proviene algo muy vinculado a la idea general de novela negra mediterránea, como no puede ser otra que la gastronomía. Esta gana cierta relevancia en el transcurso de la obra, y no exclusivamente en la escena marital, pues al inicio de la novela se aprovechan los cambios en la dieta griega para hablar sobre la sociedad: le vemos acompañar su café con un cruasán cuando le avisan del asesinato de los albaneses, y se lamenta porque antaño comían rosquillas de pan, y los casos eran sobre griegos (MÁRKARIS: 1995,I, p. 5), y no es la única referencia al cambio, pues también recuerda los guisos de judías, plato humilde, que ha desaparecido por las *crudités*, acompañamientos de verduras crudas (MÁRKARIS: 1995, XIII, p. 63), algo más sano a costa de perderse la tradición de los cocidos y guisos.

Volviendo a Adrianí, existe una parte donde, tras la reconciliación, ella se va para festejar las Navidades con su hija, pero Jaritos debe quedarse por la investigación, y antes de partir, le deja una varios platos preparada: albóndigas fritas, cochinillo asado y judías verdes, pero él ya sabe que se deshará de esa comida, tirándola a la basura, no por una nueva pelea, sino porque prefiere comer *suvlakis*, pinchos de carne aderezados, una suerte de comida rápida típica de Grecia, a pesar de que su mujer insiste en que abandone ese gusto, pues a su juicio están hechos de carne podrida y grasas dañinas (MÁRKARIS: 1995, XXXV, p. 179), quejas inherentes al teniente, quien sigue tomándolos cada vez que puede. Obviamente, el ánimo de la pareja se demuestra por medio de la cocina, y si este despliegue se debe a lo “acaramelada” de su situación, cuando discuten solo le sirve espinacas con arroz (MÁRKARIS: 1995,XV, p. 75; y XIX, p. 97), el

plato que más odia, pero hay una pequeña alegría cuando llega la reconciliación, los amados tomates rellenos, receta con una historia muy especial para el matrimonio:

“La mesa de la cocina está adornada con una gran fuente de tomates rellenos. Enseguida capto el mensaje. Adrianí ha elegido este camino para indicar que ya es hora de hacer las paces. Es una costumbre que data de nuestra primera pelea. Estábamos recién casados y nos dolía mucho no hablarnos [...] Hasta que un día Adrianí preparó tomates rellenos. Sabía que eran mi debilidad, aunque nunca me los había hecho hasta entonces [...] A partir de entonces, se instituyó la costumbre. Cada vez que quiere hacer las paces, ella prepara tomates rellenos, yo la felicito y se rompe el hielo. Sólo que ya no miento: los prepara realmente mejor que mi madre, todo sea dicho.”
(MÁRKARIS: 1995, XXVIII, p. 142)

De hecho, los tomates rellenos son la prueba última de una recuperación del *statu quo* intrafamiliar, similar a la solución ejemplar de la novela enigma donde el fin del caso imponía el orden amenazado. La trama familiar confluye con la detectivesca, y es que durante los descansos en la investigación, Jaritos regresa al hogar para interactuar con su esposa (relación basada en discusiones y reconciliaciones), y entre ambas tramas se establece un nexo común, una parte más de la novela, pues lo que enlaza las dos historias es la propia voz del personaje. Mientras se desarrolla el caso, apreciamos la constante opinión del personaje, del que llegamos a saber sus preferencias alimenticias, su infancia, su opinión de la sociedad moderna, así como otros juicios e incluso sus gustos. Especial mención a los diccionarios, que colecciona con pasión, y a los que recurre a cada duda léxica o por simple entretenimiento, ofreciendo entradas de los términos que consulta.

Estima su colección como la biblioteca de la casa, pues trata los libros de Adrianí como la “decadencia” de Grecia, pues se tratan de autores y temas banales en lugar de la cultura lingüística que él nos ofrece. De cuatro estanterías, él solo ocupa una (el resto son para su esposa), pero su colección incluye el *Diccionario etimológico del griego moderno* de Tegópulos-Fitrakis, el *Diccionario onomástico del griego moderno*, de Vostantsoglu, el *Diccionario ortográfico y hermenéutico del griego moderno*, de Dimitrakos, y el *Gran diccionario de la lengua helénica*, de Lindell-Scott (MÁRKARIS: 1995, III, p. 14), además de su único diccionario de inglés, el *Oxford English-Greek Learner's Dictionary* (MÁRKARIS: 1995, III, p. 15), en el que comprueba las voces anglófonas usadas por Guikas, quien no duda en imitar el habla del FBI. Ciertamente, esta lectura poco aporta al caso, y con respecto a su mujer solo genera discusiones (ya que cada que puede se entretiene en sus diccionarios, en vez de hablar con ella), por lo que consisten más en una muestra del carácter de Jaritos que una herramienta para indagar en un tema. Sí es cierto, que acompaña las entradas con meditaciones y pensamientos sueltos acerca del caso, pero son más apreciaciones subjetivas que monólogos acerca de temas trascendentales.

Busca entradas como ver, pintarrajar/pintarrajo, o *profail* (MÁRKARIS: 1995, III, p. 14; XV, p. 75; XIX, p. 93), y mientras nos lee los diferentes lemas, recapacita sobre las informaciones compiladas durante sus pesquisas, al tiempo que manifiesta sus preocupaciones o impresiones acerca del caso. Funcionan igual que las escenas meditativas de la novela enigma, aquellas donde el personaje daba tiempo al lector para poner en orden sus ideas y poder deducir la respuesta del caso, idea que se abandonó en la novela negra al estilo americana en pos de un mayor dinamismo. A esto incorporamos sus opiniones hacia temas concretos, como por ejemplo, el pensamiento acerca del lesbianismo de Karayorgui, hipótesis emergida por la forma en que esta trata a los hombres (término que se emplea en MÁRKARIS: 1995, II, p. 12; XII, p. 57; XIII, p. 63; XIII, p. 66; XIV, p. 70), un asunto ciertamente vacío de significado, pero que permite ahondar en el carácter del protagonista. No es un personaje ejemplar, pero estas peculiaridades no entorpecen su labor, por lo que, de nuevo, tildarlo de “antihéroe” sería ignorar el modo en que procesa el caso, simplemente deconstruye el modelo clásico para presentar las mismas ideas, pero con un enfoque distinto.

A través del callejeo, recurso para la investigación ya presente en el *hard boiled* y el *flâneur* (adscritos al modelo americano y francés, respectivamente), Jaritos incorpora nuevos matices para que conozcamos la atmósfera de la urbe. Más concretamente, sus viajes manifiestan el evidente problema del tráfico, siempre con calles atestadas de vehículos que retrasan su tránsito hasta el lugar de destino, por lo que un mal propio de la ciudad se aprovecha para que conozcamos su geografía: calles como Jrisipu, Olof Palme, la avenida Papandreu, Gaíu (MÁRKARIS: 1995, XIV, p. 68), Hymitós, Eratóscenes, la avenida Rey Konstantino, Mesoyión, la calle Katejakis (donde se encuentra el Ministerio del Interior) (MÁRKARIS: 1995, XXIII, p. 1188), Alexandras, Iulianú (MÁRKARIS: 1995, XXIX, p. 147), Filocéi, Kifisiá, Nea Erizréa, Malakasa (MÁRKARIS: 1995, XXXIII, p. 171), Alexandras, la estación de Lárisa, la avenida Konstantinopla, Petra Raliel, Mirafiori, Grigori Lambraki (MÁRKARIS: 1995, XXXIV, p. 176). Sí que permiten reconocer el trayecto real del personaje, y conocer los nombres de avenidas, calles, plazas, pero no se produce una verdadera inmersión.

Da igual la sucesión de estos lugares, pues no se describen en lo más mínimo, ni tampoco se nos habla de la importancia de los emplazamientos, ni con respecto a la ciudad de Atenas ni para su población, es decir, quién habita o recorre dichos lugares, o qué aportan a los ciudadanos. Se diferencia por completo del estilo afianzado por otros autores de la vertiente mediterránea, como Camilleri, Izzo y Vázquez Montalbán, quienes sí aprovechan la geografía urbana para narrar la situación de la ciudad, qué colectivos habitan en esos barrios, quiénes transitan las calles descritas o dónde se localizan los locales, así como la importancia de emplazamientos importantes. En su lugar, al menos en esta primera novela, se limita a un listado de lugares, sin que aporten nada a la trama, lo cual no quiere decir que Atenas se desdibuje, pues sí que se tratan temas propios de la sociedad griega, pero desde un enfoque intimista. Vemos cómo el teniente y su esposa observan y reaccionan las noticias, la consulta de diccionarios griegos (y uno inglés), y la presencia de la gastronomía típica, tanto hogareña como callejera.

Jaritos nos permite conocer el espíritu de la ciudad, tanto por su rol como policía como por su papel en una familia griega, y si bien adolece de un claro simplismo en cuanto a los emplazamientos, no se rompe la idea de imaginar Atenas por medio de su viaje, especialmente por manifestar el problema clave del tráfico, prueba de su rol como capital de Grecia, justificando los embotellamientos en sus carreteras. En las obras subsecuentes, se amplía la profundidad de esta contemplación, pues se describen los cambios en la ciudad, principalmente las obras olímpicas para los juegos del 2004, cuatro años de obras que modificaron el paisaje para nunca ser utilizados, transformación que Márkaris desarrolló en *Suicidio perfecto* (2000), anécdota referida en el artículo sobre Atenas en “Crucero mediterráneo”, para la *Revista Calibre*.³⁸ (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 22/1/2013), hecho que el propio autor rememora con rabia (MORA: 7/2/2008, *El País*), pero dicha magnitud no aparece en esta primera novela. Más que ahondar en la situación de la ciudad, *Noticias de la noche* expone la vida de sus ciudadanos, como es el caso del matrimonio Jaritos, los albaneses en su marginalidad, o la vida de los periodistas, como veremos en los siguientes epígrafes, todo desde la perspectiva del teniente Kostas Jaritos.

1.2.2. Albaneses y periodistas

Si bien Petros Kolákoglu debería estimarse como una víctima, su papel se trató en el apartado inicial, ya que a partir de su figura pudimos ver uno de los pilares en la narrativa de la obra, el modo en que la prensa influenciaba la opinión pública. Desde su primera mención hasta la última (capítulo XII al XLII), se trata de la primicia que todos los medios ansían, el principal sospechoso en un homicidio múltiple, tras haber pasado por otra condena en prisión, acusado de pederastia. Su papel en la obra se basa en constituir un objetivo, alguien a quien dirigir las culpas y perseguir, pese a la falta de pruebas que lo impliquen en el caso. Ya se habló del modo en que la prensa manipula los detalles para vender la noticia, sin que importe la veracidad de las fuentes o la integridad de la víctima. La crítica a la prensa surge, precisamente, de este caso, donde se abandona cualquier celo profesional en pos de la audiencia, comportamiento que se demuestra en las noticias de carácter arbitrario, las cuales no necesitan ser veraces, solo despertar el morbo ante el miedo y la violencia.

El acoso por parte de los medios hacia Kolákoglu llega a ser tildado de “tentativa de suicidio”, y el trato de su historia lo promociona como un desalmado, el innegable culpable, aunque no haya indicios para la acusación. Sin duda, es una víctima del sistema informativo, que le deniega cualquier defensa o ayuda, y por ello cae en la desesperación, precisamente, por el modo en que se trabaja su historia. Los cargos de pederastia dejaron a los padre de las presuntas damnificadas con su gestoría, pero en ningún momento se investiga si de veras hubo alevosía en las denuncias, cuando el interés queda patente en dicho acto, y sin embargo, la prensa acosa a su familia para conocer su paradero. Sin duda, es víctima del empoderamiento concedido por la sociedad a los medios, quienes lo han convertido en un enemigo público. Los intereses quedan claros, en cuanto a la prensa se refiere como al papel que cumple Kolákoglu, y aunque es objeto

digno de comentario, no es una “víctima” en cuanto a las leyes de la novela negra. Aparte de una pista falsa, subtrama que distrae la atención del público, desarrolla un comentario crítico hacia la industria de la información, colectivo que ha ganado poder con el auge de los *mass media*, capaces de, como se aprecia en la novela, demonizar al objeto de su escrutinio.

De igual modo, el resto de víctimas también guardan relación con el medio, con la salvedad de cumplir los baremos del género, es decir, la inefable muerte del personaje para activar o reavivar la trama, pues cada asesinato se contempla desde un propósito distinto, al menos en cuanto a prensa se refiere. Los albaneses constituyen el inicio de la obra, y aunque se cubre la noticia, no se ahonda en las implicaciones del delito, pues meramente se trata de otro caso de albaneses, algo ya cotidiano y sin interés, donde con cubrirse los aspectos mínimos se puede ultimar la noticia, sin que genere el más mínimo terror o preocupación. El episodio se observa como uno de tantos, pura rutina, tanto para la investigación policial como por el interés de la prensa. A diferencia de lo que acostumbra el género, no supone una amenaza del *statu quo*, no perturba el orden social, pues la situación se ha banalizado, al punto de que todos ven la situación como algo normal, siendo Jaritos el único que, por su desmesurada compasión, intenta ver más allá de la “insensibilización” de la violencia contra los albaneses.

Ocurre lo contrario en los siguientes crímenes, pues las víctimas pasan a ser griegas, y más concretamente las periodistas Karayorgui y Kostaraku. También asistimos a la investigación de la escena, y a las ruedas de prensa, del mismo modo que los anteriores, pero el interés suscitado se acrecenta a nuevos niveles. No se expone el delito como algo efímero o cotidiano, se le da plena cobertura mediática, y acaba protagonizando los noticiarios (los cuales llegan a toda la población), recordatorio constante del caso a resolver. Es aquí cuando se bebe de la tradición más clásica del género, donde se exige al protagonista encontrar al culpable, incluso al punto de tildar su trabajo de “incompetente” por la falta de resultados. Las presiones llegan por las noticias, plantel en el que se expone el avance de las investigaciones al público, y de este modo se asienta la opinión generalizada sobre su actuación.

De este modo se justifica la tensión con sus superiores, quienes necesitan de resultados para satisfacer la necesidad de un *statu quo*, incluso si para ello deben permitir la influencia del periodismo en su proceder. Aval de este comportamiento se localiza en Petratos, vicedirector de *Hellas Channel* además de antaño superior (y amante) de Karayorgui, primer sospechoso dado que su puesto de trabajo se veía amenazado por ella. Pese a las evidencias sobre el móvil, este presiona al director de la cadena, Delópulos, para que a su vez interceda con el superior de Jaritos, para que cese sus pesquisas en torno al periodista. En su lugar, ofrecen como objetivo a Kolákoglu, ejemplo de que el sistema puede convertir a cualquiera en víctima, siempre que exista un interés. En este caso, salvaguardar la integridad de un periodista, aunque sea a costa de otra persona, y es que en la entrevista de Petratos este, en pocas líneas, expone todo lo referido. Asegura su inocencia, reafirma el vínculo de la cadena con altos cargos de la policía, acusa al teniente de

incompetente y dirige las culpas hacia una nueva víctima:

“—Verás, Pablo... —Petratos hace una pausa para que se note que lo que va a decirlo tiene meditado—. Hay un aspecto positivo y otro negativo. El positivo es que el general Guikas, director de la policía de Ática, ha decidido asumir personalmente la coordinación de las investigaciones. Lamento tener que decir que la labor policial había seguido un camino totalmente erróneo, con la consiguiente pérdida de tiempo valioso [...] En caso de que Kolákoglu sea el asesino, y es una hipótesis que la policía investiga muy seriamente, nos hallamos ante un psicópata. No sólo odiaba a Yanna Karayorgui, sino a todos los periodistas, porque considera que lo han perjudicado y quiere vengarse de ellos.” (MÁRKARIS: 1995, XXIII, p. 117)

Estos conceptos, los que componen el circuito mediático y su vínculo con las esferas de poder (ya sea político, social o policial), permiten a los periodistas erigirse como figuras de poder, capaces de influir en la opinión pública lo suficiente para determinar el estado de alarma, como podía apreciarse en la repercusión del primer crimen. Nadie se escandalizó por las muertes de los albaneses, mientras que el asesinato de los periodistas supone una constante en el desarrollo de la novela, pues aparte de la obligatoria mención durante las pesquisas policiales, será el tema protagonista en los noticiarios. La reacción frente a la tergiversación de los hechos, característica patente cuando se expone un culpable sin mencionar el posible móvil de Petratos, y es que el propio Jaritos llega a preguntar “¿Cuándo hemos dicho nosotros que Kolákoglu es el asesino de Karayorgui?” (MÁRKARIS: 1995, XIX, p. 96), y no es la única reacción adversa derivada por el cariz de las noticias, ya que la esposa del teniente arroja el mando de la televisión violentamente cuando acusan a su esposo de negligencia (MÁRKARIS: 1995, XXIII, p. 117), cuando se trata de un objeto que siempre atesora, al ser quien elige el canal.

La víctima ha pasado de ser una muestra de la vulnerabilidad a un entretenimiento, pues de su muerte deriva la noticia que se televisa, ya más un medio de ocio que un canal de información, precisamente, por el trato proferido a las fuentes que manejan. Incluso en los asesinatos de Karayorgui y Kostaraku, se limitan los datos al mínimo, ni se alude a sus biografías o carreras, y en su lugar se enfocan únicamente en el componente sensacionalista, mediante acusaciones y teorías. De hecho, pareciera que la única diferencia de Marza Kostaraku con los albaneses es su nacionalidad y oficio, lo que avala la mención de su nombre completo, pero poco más llegamos a saber de ella. Aparece por vez primera en el capítulo XIII, donde se nos describe su apariencia recatada, casi virginal, en contraste con Karayorgui, pero poco durará esa fachada, pues más adelante desempeñará su oficio. Dos capítulos después heredará el puesto de Karayorgui, declarando que esta le llamó para revelar una primicia, y ya en el XIX la veremos acosar a la madre de Kolákoglu, con objeto de que admita la culpabilidad de su hijo.

Y tras esto, su asesinato en el episodio XX deja una escueta serie de pistas, y dado que hemos descartado a

Kolákoglu como asesino, el intento de entrevista a su madre no supone una prueba verídica, y eso reduce la sospecha a la última conversación que mantuvo con Karayorgui, sin duda la víctima de mayor peso en la historia. Es quien pone en alerta al teniente sobre el tema de los albaneses, la que mandó a Kolákoglu a prisión, y la que dispuso el *dossier* de su nueva investigación, de vital importancia para Jaritos. La novela desarrolla su faceta como periodista, sí, pero también expone su vida privada, entremezclando ambas tramas para confusión del propio Jaritos. Por lógica, la causa de su muerte procedería de sus investigaciones, las cuales vislumbramos al encontrarse su archivo, un compendio de diferentes noticias y datos, los cuales apuntan a un nuevo objetivo, y al igual que pasó con Kolákoglu, los resultados de su proyecto supondrían el fin de todo su prestigio y comodidades, relegado a un simple paria.

El objetivo de dicha investigación es Jristos Pilarinós, fundador y presidente de *Prespes Travel y Transpillar*, las empresas de transporte terrestre patrio e internacional más importantes en Grecia, negocio asentado a modo de monopolio, si bien el éxito lleva cimentándose desde hace diez años, por medio de un consorcio nombrado como el “Club Pilarinós”. La historia de su éxito, no obstante, proviene de un origen más turbio, pues se le sitúa en el movimiento comunista del militar Markos Vafiadis (1906-1992), figura real dentro de la política griega del momento, y por ello fue exiliado del país. Más tarde pediría la repatriación, tras la cual iniciaría su fulgurante negocio de transportes, y es ahí donde inicia lo interesante: Karayorgui contrasta varias de sus rutas con episodios de inmigración ilegal, así como desapariciones y tráfico de niños, todos abordados desde transportes de la compañía. A lo largo del episodio XXV se comenta la situación de una forma más completa, aludiendo a los lugares referidos y nacionalidades de los implicados, y el análisis prosigue en el siguiente capítulo, donde se añaden varios informes de la policía, convertidos en una fuente de datos fiable para estas pesquisas, pues los agentes de la ley fueron quienes intercedieron en estas operaciones.

Toda la información del expediente justifica la desconfianza de Jaritos, quien además de Kolákoglu y Petratos, decide investigar en esta línea, lo que ocupa una buena parte de la novela, alternándose con las noticias donde se comenta el avance del caso, y las intrigas que este genera. Pareciera que, ciertamente, uno de estos tres sospechosos es el verdadero culpable, pero otras revelaciones presentan otro enfoque para la investigación. En el capítulo XII, cuando examinan el piso de Karayorgui, además del libro que publicó sobre el caso Kolákoglu y el expediente de Pilarinós, hallan una serie de cartas dirigidas a ella, firmadas por un tal N, y las cuales se proyectan desde el año y medio hasta dos semanas con respecto a la fecha en que Jaritos las encuentra, en torno a 1993.

En ellas, se inicia con un tono coloquial, donde N manifiesta su sorpresa de haberse reencontrado después de tantos años, y le propone quedar, como amigos. Poco a poco, la solicitud se va tornando exigencia, pues N le reclama a Yanna la entrega de “algo”, lo cual nunca se aclara en las misivas, pero la negativa de la periodista provoca la ira de este. El conjunto de cartas se ve acompañadas por una fotografía de un grupo,

con una Karayorgui en su época de estudiante, al lado de un hombre en actitud romántica, si bien este ahora tiene el rostro emborronado, obra de la propia Yanna, manifestando así su rechazo. En un principio, piensa que se trata de Néstor Petratos, dado que su inicial es la N, y se le pretende vincular al asesinato, mas no serían tan distantes como para hablar mediante cartas, cuando trabajaban para la misma cadena.

Yanna Karayorgui guarda relación con el arquetipo de la mujer fatal, propio de la ficción *hard boiled*, una mujer que aprovecha su atractivo y sensualidad para sacar provecho de los hombres. En este caso, se acercó al vicepresidente de *Hellas Channel*, Petratos, para medrar en el negocio por medio de un romance, y tras el éxito cosechado por su trabajo en el caso Kolákoglu, amenazaba la posición de este. Pero no es el único caso donde el sexo le permitió ascender, pues durante la investigación, Jaritos interroga a su hermana, Mina Antonakaki, quien aparece para reclamar el cuerpo de su hermana, para darle la correcta sepultura. Define a Yanna como “Una ninfómana. Insaciable. [...] nunca mantenía relaciones estables. Siempre hombres nuevos. En todo caso, hombres importantes. Empresarios... Políticos... Mezclaba el placer con el trabajo, como suele decirse [...]” (MÁRKARIS: 1995, XIII, p. 63), rasgos patentes en su relación con Petratos. No obstante, Mina explica que, si bien su hermana pudo aprovecharse de este, fue su ambición y talento lo que produjo su ascensión, una oportunidad que supo aprovechar, sin obviar su disoluta en una transición constante de diferentes amantes.

De actitud altiva y confiada, sorprende el contraste de Yanna con su hermana, más plácida y sumisa, y es que la diferencia radica incluso en la apariencia, pues Karayorgui heredó los rasgos de la madre, y Antonakaki los del padre. La primera es alta, castaña, de porte recio, mientras que la segunda es baja, rolliza y de mirada esquiva, por ello se sorprende al conocer a la hija de Mina, reflejo vivo de la tía, con el mismo físico y actitud. Anna, nombre de la muchacha, se describe como una versión dos décadas más joven que Yanna, y esa es una pista esencial para resolver el caso. El parecido sorprende a todos, incluso a Zanasis, el incompetente ayudante de Jaritos, queda estupefacto ante la semejanza, sin poder apartar la mirada de ella y balbuceando un simple “Es increíble” (MÁRKARIS: 1995, XXIV, p. 126), claro que esto supone constituye otra pista más para conocer la verdad. Toda esta historia, de índole más personal, se expone a modo de pinceladas, dotándolas de un carácter sorpresivo, de impacto, aunque sin un verdadero peso en la trama. Es decir, Jaritos y Zanasis reaccionan al hecho de que Yanna tenga una hermana y una sobrina, pero son los únicos quienes dan importancia a este hecho, adscrito a un carácter intimista en la vida de Yanna que no interesa, ni a los medios ni a la policía.

Por ello, los eventos adscritos a la familia de Karayorgui padecen de cierto menosprecio, pues únicamente Jaritos les da cierta importancia, pese a que el grueso de la investigación recae en la ya referida vida profesional de la periodista. Es la razón por la cual se desatienden aspectos claves en la biografía de Karayorgui, pues a partir de ellos podemos deducir las razones de su asesinato. Algo tan banal como la profesión del marido de su hermana, por ejemplo, contribuye a la verdad tras el caso. De oficio marino,

acostumbra a pasar largas temporadas en altamar, lejos de su familia. Y por ello, Karayorgui socorre a su hermana en la crianza de Anna, como se aprecia en el hecho de que costee el viaje para celebrar su ingreso en la facultad de medicina (por medio de la compañía de Pilarínós), evento relatado en el capítulo XXXI, pero de nuevo, es una pista falsa, que solo pretende que las sospechas se dirijan hacia el empresario.

En su lugar, la profesión de marino justifica el proceder de Yanna, más cuando comprende el problema de su hermana. El matrimonio deseaba tener un hijo, pero al parecer, Vasilis, el nombre del esposo, era estéril, y este, incapaz de asumir su condición, culpaba a su mujer de infertilidad, situación que amenazaba con el divorcio. Y es por ello que en este episodio se confirma una sospecha expuesta con anterioridad. Cuando Jaritos localiza a Kolákoglu, este presenta la verdad, motivo por el que la periodista decidió acabar con su carrera, y es que en su antiguo trabajo, en la Caja Marina, vio a una Karayorgui en un avanzado embarazo, acompañando a su hermana con objeto de pagar las tasas de Vasilis, hecho recogido en el episodio XLII, siendo el que le sigue donde, finalmente, Mina confiesa la verdad sobre su hija, ahora revelada como sobrina biológica.

Tilda al antiguo gestor como “pervertido” (aunque nunca se confirman sus delitos), por amenazar el *statu quo* no de la sociedad, sino de su familia, pues de revelarse el secreto, Vasilis podría reanudar los trámites de divorcio, Yanna quedaría como quien abusó de sus influencias para falsificar un documento público (la partida de nacimiento de Anna, pues en ella figura como hija de Mina), y la hija de esta se vería acosada por los medios, interesados en explotar el drama de su historia, al igual que hicieron con Kolákoglu. Al igual que ocurría con el planteamiento inicial de Karayorgui, aquí se desdobra el tropo de la víctima: se investiga su vida profesional y personal, ambas ofreciendo diferentes pistas con las que resolver el caso, y del mismo modo, se plantea el orden social y el familiar, dos sistemas amenazados tras el crimen. El primero queda representado por los medios, quienes exponen la realidad mediante informativos, si bien son libres de manipular la verdad, mientras que la familia de Karayorgui se plantea como algo único y más quebradizo.

Kostas Jaritos es, en última instancia, quien dispone la potestad para exponer la verdad, y con ello decidir sobre el final del caso. Ha visto el modo en que los medios pueden determinar sobre la vida de una persona, así como la muerte ya no impacta a la ciudadanía griega. Los casos de albaneses no suponen sorpresa u horror alguno, se contemplan como algo cotidiano, y rápidamente se olvidan, mientras que en la muerte de las periodistas, la verdad era lo de menos, solo interesaba encontrar al culpable, no para condenarle por sus crímenes, sino por la noticia que supone, establecer un círculo mediático en torno a él para convertirlo en un foco de intereses, donde su caso se trabaja de forma ininterrumpida, hasta que todos conozcan sus pecados. No interesa el acto de la muerte, sino la historia que lo motivó, y por ello los dramas protagonizados por albaneses son rápidamente olvidados, pues el móvil siempre es sencillo. En cambio, los crímenes entre griegos parece motivar más su ánimo y curiosidad, en lugar del terror y la histeria clásicos.

La sociedad se ha insensibilizado ante el crimen, ya no reaccionan al terror que supone, y en su lugar solo aspiran a conocer los datos morbosos tras el delito, sin importarles ya la verdad. Los medios, a diferencia de la policía, no procuran resolver estas historias, sino venderlas como producto, un bien de consumo más con el que satisfacer el gusto del público por el morbo. El trato hacia los albaneses prueba esto, el modo en que se cubre su noticia de modo superficial, para luego olvidarlos rápidamente, mientras que con las periodistas inician una cruzada por la verdad, o al menos, la verdad que a ellos interesa. Se ignora a posta la trama Pilarinós (un intocable), mientras que Kolákoglu se convierte rápidamente en el objetivo de la prensa. Los medios informativos aparecen como un nuevo tipo de violencia, pues no disponen escrúpulo alguno al tratar con temas tan sórdidos, pues la muerte solo es una noticia más. La influencia del medio es tal, que son capaces de ejercer presión sobre la policía, como se aprecia en la negativa impuesta a Jaritos para investigar a Petratos.

Se amplía la concepción de víctima más allá de su sentido original, y si bien el asesinato mantiene su rigor como en toda novela negra, pero ahora se proyecta hacia la vulnerabilidad que padecen los implicados. Kolákoglu se convierte en víctima al recibir las culpas de un crimen no perpetrado por él, y la familia de Karayorgui, especialmente Anna, pueden verse en la misma tesitura al exponerse como noticia. Incluso el matrimonio albanés, víctima al más puro estilo *noir*, se deconstruyen para anunciar que nos encontraremos con un enfoque distinto al usual, pues son olvidados por la prensa, en búsqueda de una primicia más suculenta para el espectador. El único consciente de este nuevo planteamiento es el propio Jaritos, quien por medio de su inusual piedad, trata con el mismo rigor los diferentes casos y tramas que componen la novela, pese a la existencia de unos intereses asentados en la nueva mentalidad: la importancia del morbo y los medios informativos. No podemos olvidar el título de la obra, *Noticias de la noche*, el cual anuncia la tónica que seguirá la trama, donde la implicación de la prensa transforma los elementos del género. La víctima no es ahora presa de la violencia, cotidiana o personal, sino también objeto de interés para el entretenimiento, sin que este respete la pérdida humana del asesinato, otrora mal endémico de la sociedad, ahora pérdida para amigos, familia, y las pocas personas que aún disponen de empatía, como el teniente.

1.2.3. N

Al igual que en el punto anterior, para indagar en la figura del asesino es necesario comenzar con el caso de los albaneses. Nadie se sorprende al descubrir quién fue, otro albanés, pues como se ha expuesto en otros apartados, la sociedad se ha desensibilizado frente a estas noticias, no les causa ninguna histeria, y menos cuando el asesino resulta ser otro albanés. Los conflictos dentro de la comunidad inmigrante no afecta a la griega, quien preserva su *statu quo* mediante la rutina: en el propio Jaritos vemos este día a día, su trabajo junto a Zanasís, y el modo en que investigan el crimen, sin mucha atención, para luego dar parte a la prensa y a sus superiores. Todos siguen un procedimiento ya asentado, impensable según la estructura clásica del

género, y es que la muerte no deriva ninguna reacción, al menos, fuera de la tónica que se nos presenta. En la novela enigma, el asesinato suponía el inicio de la acción, una amenaza para el orden establecido, mientras que en la vertiente negra es el resultado de las tensiones, un producto de su sociedad y tiempo. Márkaris, de forma consciente, subvierte la recepción del crimen, con una visión aséptica, que no desencantada, hacia la realidad del crimen.

Mientras que el desencanto se produce al ser conscientes de la sordidez de su época, aquí la población no dispone de esa opinión crítica, y en su lugar depositan su confianza en los informativos, encargados de generar juicios de valor para sus televidentes. Ante esta opinión generalizada, surgen personajes con juicio propio, y son ellos los que reaccionan ante la crudeza de los hechos. Yanna Karayorgui, con su pregunta acerca de los albaneses, despierta la conciencia crítica de Jaritos, y es ahí cuando la novela recupera el carácter propio de un drama *noir*, e inicia la búsqueda del culpable. Al ser este un albanés, se supone que no rompe la lógica predispuesta dentro de la cotidianidad, pero la investigación empieza a tratarse con el rigor merecido. Es cuando encuentran el alijo del dinero, y la incógnita de los hijos supone un nuevo enfoque, y por ello el culpable se trata desde otro enfoque. Dos escenas nos permiten apreciar la diferencia entre la perspectiva descafeinada imperante, y un verdadero ejercicio deductivo. Aparecen en el capítulo IV (más concretamente, entre las páginas 21-22), en el VII (página 33), y ya en el episodio XXXIV (páginas 175-178).

En los primeros asistimos a los interrogatorios del albanés, siempre con Zanasis a modo de asistente, y el último referido se cuando aparece muerto el presunto criminal. Zanasis actúa de forma violenta para sonsacarle una confesión, y si bien Jaritos denuncia ese comportamiento al inicio, en la segunda ocasión lo felicita, pues empieza a comprender la necesidad de actuar de un modo más expeditivo. El albanés, quien reconoció su culpabilidad por un crimen pasional, se sorprende al recibir un trato inesperado, pues él conoce el sistema que rige la ley griega: a nadie debería importarle una disputa entre albaneses, incluso si esta acabara en muerte. Confiesa, sí, pero solo ese delito, sin mencionar nada acerca de niños (la sospecha de Karayorgui), y así acaba la pesquisa, pues en su siguiente mención ya es cadáver.

Lejos de suponer un final para la investigación, es en dicho evento cuando Jaritos adivina las verdaderas motivaciones del asesino: ciento veintiocho mil dracmas en un monedero nuevo, al igual que toda la ropa que disponía, unas doscientas mil estimadas, dinero recibido por acabar con el matrimonio, pues, ¿de dónde sacaría un albanés tantísimo dinero? Para evitar su confesión, ante el interés de Jaritos por interrogarle, los contratistas acabaron con él, pues estos, al igual que todo el mundo, pensaban que la policía ignoraría un crimen más entre los marginados. Dicho pensamiento, ya parte de la psique colectiva, es lo que permite enmascarar cierta clase de intereses, ya sea de índole personal o incluso criminal, pues la manipulación y propaganda hacia la audiencia. Prueba de esta manipulación se localiza en personajes como Néstor Petratos o Jristos Pilarinós, quienes reciben un trato preferente debido a ostentar posiciones de

poder, desde las cuales pueden influir en la labor policíaca, obviamente, para restringir las acusaciones y sospechas dirigidos a ellos mismos.

Néstor Petratos, vicepresidente de *Hellas Channel*, veía en Karayorgui una amenaza, pues su fulgurante carrera apuntaba a sustituirle en el cargo, sumado a un antiguo romance donde la periodista se aprovechó para medrar en la cadena, y a las comprometidas cartas de N amenazándola, asientan las sospechas de su posible culpa, pero este, en lugar de presentar argumentos para defender su inocencia, se limita a presionar a los agentes para detener lo que él considera un acoso. Por ello, intercede Delópulos, responsable máximo del canal, quien media con Guikas, jefe de policía, para detener la investigación de Petratos, a pesar de las pruebas disponibles. Se impide cualquier pretensión de interrogarle o analizar su hogar, con su cargo como única garantía de su inocencia. No obstante, al momento en que las sospechas hacia Kolákoglu empiezan a consolidarse, es el primero en reavivar el odio y las sospechas, mediante entrevistas y declaraciones reiteradas, de un modo que sí podemos catalogar de “acoso”.

Lo mismo ocurre con Jristos Pilarinós, el empresario de transportes, quien se veía implicado en varios casos de inmigración ilegal según lo compilado por Karayorgui, quien investigaba los negocios más ilícitos de dicho personaje. Además del uso de sus furgones para violar las fronteras, sus negocios se extienden a una guardería para hijos de inmigrantes (MÁRKARIS: 1995, XXXV, pp. 179-184), la cual despierta las sospechas de Jaritos, pues plantea la incógnita de cómo los padres han podido dejar allí a sus hijos, si ellos permanecen en sus países natales, y aunque la encargada trata de explicarle la situación, no le convence en lo más mínimo; y a un curioso servicio derivado de su compañía, vinculado al trasplante de órganos, donde permiten a los griegos viajar al extranjero para someterse a la operación (MÁRKARIS: 1995, XXX, pp. 155-156), y como indica un matrimonio al teniente, recurrieron a este negocio por no tener otra opción, pues la sanidad griega se encontraba saturada, esperando siete años para un trasplante de riñón. Tres millones de dracmas, una estancia en el extranjero, y finalmente pudieron abandonar la rutina de las diálisis semanales, si bien toda la planificación fue organizada por *Prespes Travel*, lo que apunta esta red de influencias, directamente, con Pilarinós.

Las pruebas contra él son claras, pues se demuestra la implicación de sus empresas en el tránsito ilegal de inmigrantes e incluso en el tráfico de órganos (en el cual se implica también la guardería), y la compilación de Karayorgui expone los diferentes casos que supondrían la prueba para su acusación. No obstante, se presenta un enrevesado sistema jerárquico por el cual no se le podría inculpar, pues al convocarlo para dar su testimonio, este afirma que es Sovatsís el responsable de dichos negocios, siendo hermano de la puericultora al cargo de la guardería. Obviamente, se desconoce de quién se trata, y es Zisis, el antaño prisionero político, el que nos presenta el contexto necesario para entender el origen e importancia de Sovatsís con respecto a Pilarinós, explicación que se produce en el capítulo XXXII (pp. 163-164), todo vinculado al pasado del empresario con el Partido Comunista checo. De dicha organización aparecieron los

fondos que costearon sus empresas, y por ello el uso de sus instalaciones y empleados para diferentes negocios, siempre en beneficio de la institución política. Sovatsís es el encargado de vigilarlo, siguiendo las órdenes del partido, si bien se vincula directamente con el sórdido asunto.

Y por ello, al encararse a Pilarinós con las pruebas, este manifiesta seguridad, e incluso coopera con la policía, proporcionando la lista de empleados implicados en los viajes compilados por Karayorgui. Afirma no saber nada de dichos asuntos, y simplemente deja que las culpas se dirijan a Sovatsís, sin afirmar ni desmentir nada. Guikas y Jaritos saben de sus vínculos con el Partido Comunista de Checoslovaquia, pero no tienen una prueba directa que incrimine al empresario. Sin ella, no pueden acusarlo, ni mucho menos investigar su empresa en profundidad, pues entonces recurriría a diferentes amistades e influencias para entorpecer su labor, del mismo modo que pasaba con Petratos, el cual frenó las pesquisas en torno a su persona recurriendo al presidente de *Hellas Channel*, Delópulos, quien a su vez recurrió al Ministro del interior, amigo personal, para detener las investigaciones (como se refiere en MÁRKARIS: 1995,XI, p. 54). La red de amistades y favores solo expone la corrupción presente en la sociedad griega, presionando a la policía para determinar quién y cómo debe ser inculpado. El acoso de Kolákoglu, frente al favoritismo de Petratos y la inmunidad de Pilarinós, todo constituye prueba de este tráfico de influencias, que entorpece la búsqueda de la verdad tras el caso.

Todo esto pareciera apuntar a una intriga típica del *hard boiled*, una historia llena de desencanto en la que el crimen inicial conecta directamente con altos cargos, enmascarados y protegidos tras una red de mentiras y contactos, la cual salvaguarda un sistema corrupto, donde los intereses de un selecto grupo se desarrollan a costa de una mayoría desfavorecida. Prueba de este planteamiento se percibe en el distinto trato que reciben los personajes ante la ley y los medios, según la profundidad de las investigaciones y la difusión por medio de las noticias. Por ello, y debido a las constantes escenas donde se aprecia la opinión de la prensa mediante los noticiarios, pareciera que sigue la temática propia del género referido, mas con una diferencia esencial, pues aunque se permita ver el estado de la sociedad griega por medio de la historia, la trama criminal no guarda una relación directa con este panorama. *Noticias de la noche* alude al circuito mediático y al modo en que se manipula la verdad, y esto ocupa el grueso de la narrativa, sí, pero el asesinato de Karayorgui se produce por otra intriga, cuya conexión con los casos expuestos, tanto de Kolákoglu, de inmigración como tráfico, es más bien indirecto.

Es un hecho innegable que el foco de la historia recae, precisamente, en la exposición de los diferentes crímenes y la cobertura proporcionada por los medios, pero el asesinato de Karayorgui es el suceso que dispara la trama, lo que permite el avance gradual de las noticias, las cuales progresan de vagas acusaciones a una verdadera caza de brujas. La investigación se centra en este crimen, de la gran difusión en los medios, y en el vínculo del caso sobre los albaneses con una red de influencias adscrita a la compañía de Pilarinós, quien a su vez se conecta al conflicto político europeo, siendo miembro del Partido Comunista checoslovaco

y su disputa contra el régimen democrático griego. El asunto, dividido en varias capas de profundidad, incluye temas como los problemas de la inmigración, las ilegalidades de las empresas, la inmunidad legislativa de diferentes colectivos, y los límites impuestos a la policía, precisamente, por quienes disponen del poder dentro la sociedad: el mediático en el caso de *Hellas Channel* y sus allegados, y el económico con respecto a Pilarinós. Todo ello permite exponer las corruptelas y miserias presentes en la Atenas expuesta, para dar una idea de cómo se vive en sus calles, de los eventos que se han asentado dentro de lo cotidiano.

Mientras se presenta el estado de la nación a través de los medios, y a su vez, se aporta el comentario de Jaritos, quien critica los nuevos hábitos adoptados por sus coetáneos, ya impuestos como nueva normalidad. De hecho, el asesinato de Karayorgui, el cual agita el *statu quo*, deriva en la muerte de Marza Kostaraku, la periodista que la sucede, y ambas reciben el mismo trato por parte de los medios, en una incansable búsqueda del culpable, aunque de un modo deleznable, basado en rumores y acusaciones sin fundamento, como expone el propio Jaritos. Se repiten las mismas preocupaciones a partir de sendos crímenes, y se indica por medio de dichos episodios un pesar cíclico, la repetición de unos comportamientos similares, un pesar hondo, pero superficial. No interesa exponer la verdad, solo la idea de encontrar un culpable para ser ajusticiado, sin un interés claro por la historia de fondo, a menos que asegure el interés de la población. Lo veraz es secundario, y lo que se busca es el morbo, los detalles sórdidos, motivo de especiales televisivos que aumentarán los índices de audiencia.

Por ello, y a partir de la difusión informativa, Jaritos denuncia la manipulación que las cadenas hacen de los datos recopilados, hecho demostrado con el silencio en torno a Petratos, el desinterés hacia Pilarinós, y la saña dirigida a Kolákoglu. La novela se cimienta en la tergiversación de los hechos en pos de la primicia, y se presenta como un medio para exponer los problemas de la sociedad griega, es innegable al observar el número de páginas y capítulos en los que se desarrolla la intriga periodística, a pesar de una incómoda realidad: la verdad tras el alias N. Se plantea como pista, e incluso se acusa con ella a Petratos, pero tras la imposición de su inocencia, directamente cae en el olvido, deja de interesarse por la historia oculta tras ese seudónimo, y en su lugar es bombardeado por otras pistas y pruebas. Ciertamente, la exposición sobre los negocios de Pilarinós y su implicación en el clima político ocupa gran parte de la novela, al igual que la cobertura mediática a los diferentes sucesos, pero la exposición de N aprovecha el contexto planteado. Aunque se trate de una historia independiente al planteamiento socio-político, mantiene una conexión con el caso, mas no con la noticia.

A razón de esto, el propio N admite haberse aprovechado de la situación, operando sin que los medios o la policía intercediera en sus pretensiones. El caos promovido por las noticias, en las cuales se promovían conjeturas e invenciones con respecto al caso, además del interés de Jaritos por indagar en las tramas de Pilarinós, todo le permite urdir su venganza personal contra la periodista. Su relación con Kanna Karayorgui se trata de algo meramente personal, un episodio íntimo y secretista el cual, si se revelara, suscitaría el

interés de los medios, capaces de exponer la verdad a costa de la integridad de los implicados, sin que les perturbe lo más mínimo las consecuencias de sus palabras, como vimos en el acoso hacia Kolákoglu. Por eso, N presenta cierto temor hacia esa posibilidad, como revela, pero gracias al dispar clima informativo, su caso logra pasar desapercibido. La intriga de N cobra interés al inicio y al final de la novela, por lo que podría acusarse de una violación al concepto del *fair play* propio del género, y si bien se disponen ciertas pistas con las que resolver el caso, la dificultad para resolverlo no es imposible, pero sí injusta.

La biografía de Karayorgui, en su totalidad, proporciona información acerca del secreto que lo conecta con N, y si bien se dosifica su historia a lo largo de la novela, el punto de inflexión se produce prácticamente en el final: Anna es su hija, revelación clave de Mina en el capítulo XLIII. Desde su aparición (en el capítulo XIV, páginas 70-71), se manifiesta su evidente parecido a la periodista, pues se nos describe como una versión unos veinte años más joven. La sorpresa generada por la semejanza se manifiesta, únicamente, en dos personajes: el propio Jaritos y Zanasis, este último quedando absorto al verla, como ya se refirió en el apartado anterior, “Albaneses y periodistas” (donde se indicó la escena donde transcurre la interacción, en MÁRKARIS: 1995, XXIV, p. 126), y aquel momento supone una de las pistas clave. El encuentro del propio Zanasis con Karayorgui, no expuesto en los puntos ya tratados, se produce en el capítulo II, y es el antecedente a su estupor frente a la presunta sobrina de esta, o esa idea transmite. De hecho, a partir de esta asociación no se plantea alguna otra explicación para su pasmo, y es allí donde reside la artimaña. Como se puede apreciar, el detalle es mínimo, y solo un ejercicio deductivo impecable permitiría apuntar al culpable desde el principio, y aún con esto, faltarían detalles esenciales para la resolución. A continuación se indagará en los detalles que la novela aporta, y se evaluará el impacto de estas informaciones junto con una valoración sobre la justicia hacia el lector.

Para obtener la información de Karayorgui sobre los albaneses, Jaritos aprecia cierta química entre ella y Zanasis al momento que coinciden en su despacho, donde la periodista sonríe al policía. Rápidamente, justifica esto a que se trata de un “chico guapetón”, para luego listar sus virtudes físicas (“alto, moreno, robusto”). Le propone salir con esta, y así conseguir alguna información, a lo que acepta, yendo a una cena con ella, justo el día anterior de su asesinato. No se sospecha de él, principalmente, debido al propio juicio de Jaritos, quien nos lo presentó como un incompetente, y precisamente por ello, al descubrir la corrupción en la policía ni medita sobre su compañero. Cuando investiga los apuntes de Karayorgui, en los que dispone varios informes policiales, descubre el problema, y llega a exponerlo frente a Guikas (MÁRKARIS: 1995, XXV, pp. 130-132), pero de nuevo, no sospecha de Zanasis para nada, a pesar de que es el único policía que interactuó con ella, además de él. Y quizás allí estaría la pista para resolver el caso, si no fuera porque la revelación sobre Anna se reserva al final de la novela, para proseguir la novela con la confesión final.

No podemos obviar la desaparición de Zanasis en gran parte de la obra, pues sus apariciones son pocas y hasta marginales (los momentos referidos constituyen una muestra de sus participaciones), mientras que el

grueso de las páginas desarrolla el impacto mediático de la noticia, así como los negocios ilícitos vinculados a Pilarinós, en lugar de atender a lo más importante: quién es el asesino. La filtración de informes levanta sospechas dentro del cuerpo, pero tampoco aparecen tantos agentes, como el subteniente Sotiris (solo relevante en la primera escena de los albaneses asesinados), y al ser Zanasís, como hemos referido, el único que interactuó con Karayorgui, lógicamente las sospechas nos conducirían a él, sí, pero también es cierta la dificultad extrema de conectarlo a la identidad de N, así como deducir que Anna no es hija de Mina, sino de su hermana, pues como pista solo disponemos del parecido con su tía (el cual podría deberse a la relación sanguínea). Los indicios son mínimos, y aunque las ideas clave conducen a Zanasís, detalles como el origen del alias “N” de veras son irresolubles, naciendo este de un capricho marginal de Karayorgui, la cual se negaba a decirle “Zanasís” al considerarlo un nombre poco estético, y por ello cambió a “Nasos”, del que vendría la inicial.

A lo largo del capítulo final, el XLV, confiesa su crimen y participación en los diferentes delitos que se han ido gestando a lo largo de la obra. Le pasaba información a Karayorgui, y esta lo delató frente a los negocios ilegales (más concretamente, la guardería de niños inmigrantes), por lo que fue extorsionado a participar en el sistema. Por ello, pagó al primer asesino, el albanés, para que no le delatara en aquel primer interrogatorio, y luego él mismo filtró el caso, lo que llevó a la muerte de este. Prisionero de la red criminal, todo lo hacía por la vacua promesa de la periodista, dejar que conociera a su hija, pero nunca llegó el momento, pues ella fue responsable de su condena. Solo fue una herramienta más para cimentar la fama de Karayorgui, quien le obligaba a proporcionar los informes policiales, solo para mantener sus indagaciones, al tiempo que humillaba a los policías sabiéndose un paso por delante. La mató, en parte por sus mentiras, y también por dejarle en claro que por ella acabó implicado en el sórdido tráfico, y el temor de revelarse como partícipe en dicho negocio, fue a por la segunda periodista, pues pensaba que ella dispondría del *dossier* compilado por Karayorgui.

Culpa a Jaritos, por hacerle acudir a esa cita, donde se produjo la discusión final, en la que Zanasís la amenazó con descubrir su mala praxis, al haber descubierto una red criminal tan amplia e influyente, pero no descubrirla hasta que la policía empezara sus pesquisas, solo para adelantarse a ellos y humillarlos frente a los medios. Ella, lejos de mostrar arrepentimiento por sus acciones, simplemente le recordó su implicación en la trama, obra suya, y sumado a años de indiferencia frente a sus peticiones para conocer a Anna, estalló. Cuando comprendemos hasta qué punto Yanna manipuló a Zanasís, solo podemos ver a ella misma de su muerte, pues ya con Petratos vimos algo similar, cómo se aprovechaba de los hombres para alcanzar sus objetivos. En el caso del vicepresidente de *Hellas Channel*, acceso a noticias que le permitiesen medrar en la cadena, y en el de Zanasís, información privilegiada sobre casos reales. Aunque se podría pensar en cierta reminiscencia de la novela negra *hard boiled*, donde la víctima suele fenecer al implicarse en el mundo criminal, dicho sistema no aplica a este caso, pues en ningún momento atentan contra ella de forma gratuita. De nuevo, pensar en un “doble juego” que justifique el asesinato por medio de sus

decisiones complica la resolución, y aunque sea una opción dentro del género, no se presenta como pista hasta el mismísimo final, por la confesión del propio N.

La manipulación y provocación constantes hacia Zanasis es la verdadera causa de su muerte, por lo que en última instancia, es ella quien ostenta la culpa del asesinato. El agente recapitula la historia que mantuvo con ella, desde sus orígenes en el Servicio de las Fuerzas Armadas, donde se instruía para ser policía, y lugar donde la conocería, pues ella estaba redactando un artículo sobre la formación de los agentes. Salieron un par de veces, e incluso se lo presentó a sus amistades, pero no como policía, y en su lugar decía que estudiaba derecho. Su hostilidad hacia el oficio vino cuando, embarazada, él quiso asumir su responsabilidad y casarse, pero ella se negó, no queriendo cargar con un bebé ni menos con un marido policía. De nuevo, es una serie de informaciones y detalles cuyo acceso se le ha negado al lector, pues ningún indicio apunta a su época estudiantil. Creyó que ella había abortado, aunque a estas alturas de la novela conocemos el resultado. El episodio se ofrece como una forma de rellenar los diferentes huecos de la historia, siendo obra de Zanasis al intentar cubrir sus actos, pero gracias a las pistas esenciales ya comentadas, se descubre su crimen, y es cuando se produce el desenlace:

“De pronto se pone serio.

—Ahora saldrá todo a la luz —dice, y suspira agobiado por la idea—. Yo perderé mi reputación, y mi hija descubrirá que su padre es un asesino.

—¿Qué otra salida nos queda? —respondo—. Es la única solución [...]

El disparo suena en otra habitación, quebrando el silencio [...] El dormitorio está al fondo. A través de la puerta abierta, distingo las piernas de Zanasis en la cama. Al entrar, veo su cabeza en la almohada [...] La mano derecha empuña aún el revólver reglamentario y reposa en el colchón, al lado del cuerpo. La cama está sin hacer, y la sangre se extiende poco a poco, tiñendo la almohada.”

(MÁRKARIS: 1995, XLV, p. 232)

Zanasis pone fin a su vida, en parte para no acabar del mismo modo que Kolákoglu, pasto de la prensa, y para no vivir con la vergüenza de ser un policía corrupto frente a su hija. Con el asesino muerto, el caso debería cerrarse, pues al sufrir un ajusticiamiento (en este caso, mediante el suicidio), se restituiría el *statu quo*, mas no es así. Márkaris quiere mostrarnos la forma en que el teniente concluye la historia, y por ello prosigue la historia. Justo en el episodio anterior, tras las revelaciones de Mina Antonakaki, esta le suplica para que no descubra la verdad sobre Anna, y Jaritos da su palabra de no exponer a su familia, mientras no encuentre una relación de la chica con el asesinato de Karayorgui, y aún de encontrarlo, antes consultaría con ella, para evitar convertir a esa familia en la nueva “comidilla”. Él mismo se lamenta al estar en esta posición: “¿Qué es más importante? ¿Dar con un asesino o evitar la destrucción de una familia? Ambas

cosas, y éste es mi dilema. Eres gafe, Jaritos, pienso. Siempre te metes en líos” (MÁRKARIS: 1995, XLIII, p. 222), problema que se extiende al tener que dar parte a Guikas.

En el último diálogo, notifica sobre la muerte de Zanasis a Guikas, donde le revela los amoríos de este con la periodista, así como la justificación para el asesinato de Kostaraku, de la que inventa haber conocido dicha relación, y de este modo explicar que el policía la matara. No revela su implicación en las corruptelas dentro de la policía, ni tampoco su relación sanguínea con Anna, cumpliendo su promesa, pese al hecho de haber encontrado la conexión de la chica con el agente, quien en verdad era su padre. Su jefe le felicita por el trabajo, aludiendo a que ni el propio FBI hubiera hecho tan buen trabajo, a lo que Jaritos reacciona con desdén, ya en las conclusiones del caso: “A la mierda el FBI. Lo que a mí me importa es que el caso quede resuelto, que Antonakaki y su hija no aparezcan por ningún lado y que Zanasis se libere de la difamación después de muerto, como poli corrupto [...]” (MÁRKARIS: 1995, XLVI, p. 233). En última instancia, asistimos a un ejercicio de integridad, en el que Jaritos manipula la verdad con objeto de salvaguardar a una familia.

Le hemos visto rendirse en el caso Pilarinós, al saber que sus superiores jamás le dejarán acusarlo sin pruebas sólidas, imposibles estas dada la jerarquía de sus negocios ilícitos, pero ahora es distinto. No vemos un discurso cínico sobre el desencanto y la impotencia, como acostumbra la novela negra arquetípica, y en su lugar, se expone la personalidad y juicio del teniente. Él manifiesta un fuerte sentimiento de empatía con la familia de Karayorgui, pues como el mismo Zanasis acusa, y a diferencia suya, Jaritos siempre tuvo lo que él añoró: una familia unida y feliz, pese a las continuas discusiones con Adrianí. De hecho, esa es la última declaración de la obra, cómo el policía medita sobre la noticia que deberá dar a su esposa, a la que Zanasis le caía en gracia. Las preguntas y los lloros provocarán otra pelea, y esta se solucionará cuando le prepare los ansiados tomates rellenos. Es la rutina del matrimonio, la hemos podido leer, del mismo modo que vimos la rutina de los medios, siempre polémicos, así como el trabajo policial, especialmente en cuanto a los albaneses se refiere.

A partir de todas esas tramas, se compone el personaje de Kostas Jaritos, quien reivindica su autonomía, precisamente, al decidir sobre todas las cuestiones planteadas. Del mismo modo que decide discutir con Adrianí, investigó con esmero el primer crimen, acusó a Petratos incluso bajo presiones de sus superiores... Pero lo más importante, precisamente, es quien, por ese mismo espíritu, descubre toda la verdad tras los casos expuestos, y el decide sobre la verdad. No pudo acabar con Pilarinós, pese a las evidencias compiladas, pero sobre Zanasis, y más importante, sobre su familia, puede decidir. Y en lugar de aplicar una justicia impuesta por el código de leyes, dispone de su propio juicio, para salvar el recuerdo de su amigo, y más importante, la integridad negada a su familia. Por todo esto, la figura del asesino se conecta al drama mundano, no tanto a la situación socio-política como a los problemas afrontados por la entidad familiar, tema expuesto por medio de tres casos diferentes: el matrimonio albanés, la familia Jaritos, y el caso de Karayorgui con Zanasis. Ente los asuntos que se contemplan, tenemos la exposición pública, el respeto hacia

su intimidad, el trato en los medios, y otros, que permite contemplan la visión y juicio que la sociedad adopta en cada uno de los ejemplos.

Márkaris deconstruye la novela negra arquetípica con objeto de exponer las miserias de Atenas, y por ello la deducción se relega a un segundo plano, presente mas sin verdadero peso. No importa tanto el juego limpio hacia el lector, como demostrar la realidad cotidiana en Grecia, con especial interés en el ejercicio de poder ejercido por la prensa, y la manipulación de la verdad intrínseca en su oficio, capaz de convertir a cualquier individuo en culpable, y cualquier suceso en noticia. La sospecha en torno al caso Karayorgui motiva el discurso, y si bien la sucesión de culpables justifica la investigación policíaca (con Petratos, Kolákoglu, Pilarinós, Sovatsís), con respecto a N la deducción se reduce al mínimo, pues hasta su pista se olvida en un punto temprano de la historia (más concretamente, cuando descubre que la pista no incrimina a Petratos). No se abandona la premisa policíaca por completo, debido a la presencia de escenas donde prima la investigación, pero la trascendencia del asesino se desdibuja en pos de otras metas. Hablar de la sociedad griega, alternando desde un enfoque general por medio de *Hellas Channel* y su implicación en diversas esferas, y otro más intimista centrado en la familia, perspectiva por la cual se expone la Grecia contemporánea que pretende describirse.

Zanasis no deja de ser una herramienta para este propósito, con sus motivaciones resumidas en el episodio final, cuando se nos presenta el relato de sus pasiones e intrigas que lo movieron al fatal destino, cuando todo lo que ansió fue tener una familia, como la de Jaritos, pero se le negó por los planes de quien estaba enamorado. Y del conflicto de intereses se produjo el asesinato, en una vorágine de sospechas y acciones que le permitieron operar en la sombra. Los medios, objeto evidente de crítica, barajan sospechas infundadas y teorías para satisfacer a los espectadores, oscureciendo la verdad tras el caso por la audiencia. Para este discurso, es necesario colocar al asesino en un segundo plano, para afrontar el caso desde la misma perspectiva de incertidumbre que Jaritos. Precisamente, por la ausencia de certezas en su proceder, la resolución del caso se produce en las últimas páginas, y no hablamos de la exposición del culpable, sino que en esos momentos es cuando reconduce sus sospechas hacia una nueva hipótesis, que resulta ser la correcta. Al uso, no puede considerarse una práctica de *fair play*, aunque incluya las pistas mínimas para la correcta resolución del caso, pues los falsos indicios ocupan el grueso de la obra, y la narrativa encargada de la deducción ejemplar se limita a las últimas páginas, donde también se revelan informaciones esenciales para el caso.

Si la investigación respetara las bases más ejemplares del género, exclusivamente trataría la investigación y el ejercicio deductivo, sin que los medios tuvieran el más mínimo peso en el proceso, y por la necesidad de un drama íntimo, en el que se amenace la institución familiar desde varias perspectivas, se mantuvo a la prensa de forma activa en el caso, precisamente, para contrastar su trabajo con el policial. La prensa, por la ambición constante de la que hacen gala, es quien inicia el verdadero caso, pues apunta las sospechas

generales y mantiene una investigación paralela a la policíaca, y precisamente por esas sospechas en busca de la primicia, acaban motivando toda la trama criminal. Aunque Zanasis sea responsable de sus actos, y el verdadero criminal, no se le resta culpa al periodismo moderno.

1.2.4. Conclusiones

Petros Márkaris tenía claras sus intenciones con esta novela, pues desde el título, *Noticias de la noche*, anunciaba ya el foco de la obra. Se trata de una crítica cruda hacia los medios informativos, en especial la televisión, pues constituye el medio con el que la población accede a los sucesos. A lo largo de la historia, las pesquisas de la policía se ha desarrollado simultáneamente a la investigación por parte de los medios informativos, y del contraste expone la manipulación de la prensa, canal donde se modifica la verdad en pos de intereses, ya sean con respecto a la audiencia o la política, como se demostró en el trato preferencial de Petratos, vicepresidente de la cadena donde incurre el caso, el cual consigue que ambas partes, la prensa y la propia policía, cesen en tratar su implicación con Karayorgui para no ser difamado, gracias a la influencia que ejerce sobre el presidente del canal, quien a su vez recurre a su amistad con el Presidente del Interior, lo que permite ver hasta dónde se extienden los contactos de la prensa y el poder que se les concede.

Las ruedas de prensa donde Kostas Jaritos debe compadecer prosiguen en esta línea, pues en ellas manifiesta las ideas que, a su juicio, puede revelar a los medios, solo para ver cómo se tergiversan sus palabras en pos de la primicia, como demuestra la campaña contra Kolákoglu, a quien atacan abiertamente en los noticiarios de *Hellas Channel*. El peligro de la información también se manifiesta en el caso de Karayorgui, pues sonsacaba informes a Zanasis, quien declaraba lo banal del asunto, debido a que los periodistas siempre acababan consiguiendo acceso a dichos documentos. La falta de escrúpulos por parte de los periodistas queda patente en sus actitudes, a menudo soberbias, pues son conscientes de su situación privilegiada. Sin embargo, poco logran contra Pilarínós, cuyo caso no llega a ninguna parte, ni mucho menos para denunciar el trato hacia los albaneses, de quienes se ignora el tráfico de sus hijos y órganos.

El autor ha querido manifestar un serio problema de la sociedad contemporánea como lo es la desinformación. La importancia y poder que se les ha concedido a los medios de información ha provocado un mal endémico, como lo es ignorar los problemas de las clases marginales, y en su lugar, proporcionar excesiva cobertura a un caso incierto, del que sin apenas datos a contrastar, inventan, una realidad muy vivida en nuestro tiempo. De hecho, esta problemática es visible en cualquier tipo de sociedad, no necesariamente la mediterránea, lo que conduce al mismo pensamiento que generaba el *neopolar* de Manchette. Dicha variante aprovechaba las bases de la novela negra para exponer el clima social de la época, y se ha ido adaptando con el paso de los años, hasta permitir un reflejo de nuestra realidad. Márkaris argumenta su pertenencia a la vertiente mediterránea, la cual defiende frente a otros estilos,

como el nórdico. Partiendo de sus declaraciones, de los rasgos presentes en esta primera novela del ciclo, su proyección en la saga de Jaritos, y la semejanza con los autores consagrados en la apología de la variante.

Por ejemplo, la problemática con los inmigrantes también se daba en *Total Kheops* (1995), de Izzo, donde las víctimas pertenecen a dicha clase social. Sin embargo, la implicación con respecto al protagonista difiere, pues Montale poseía vínculos personales con los finados, al ser también parte del *chourmo* (“la chusma”), aunque haya llegado a ser un agente de la ley. En cambio, Jaritos no dispone de la más mínima relación con los albaneses, de hecho en su muerte solo ve mera rutina, y si decide investigar es por la presión de Karayorgui, quien expone la pista que será clave para el verdadero inicio del caso (la muerte de la periodista). Como el resto de la población griega, Jaritos se encuentra desensibilizado frente a la precaria situación de los inmigrantes, pues la violencia contra ellos (ya sea externa o interna) se estima como mera rutina.

No obstante, esto no supone la imposibilidad del agente para empatizar con las víctimas, pues en los capítulos finales le vimos tomar una difícil decisión. Pese a conocer toda la verdad, decidió no revelar la implicación de Zanasís en la filtración de informes, ni tampoco expone la verdadera historia de Karayorgui para evitar el acoso a su familia, especialmente a su hija, Anna. Por esto, la implicación del personaje hacia los diferentes colectivos queda expuesta, y del mismo modo, su opinión y hasta lo que siente por ellos, con sentimientos tales como la compasión o el lamento. Su juicio personal se contrasta por medio de la exposición, principalmente con los medios, pues de ellos se cimienta la opinión generalizada, ahora credo inexorable del pueblo, el cual acaba con ese matiz de la opinión propia. Kostas Jaritos lucha para transmitirnos sus valores, mediante la narración introspectiva así como una constante apreciación de aquello que le rodea, lo cual se transfiere a otras esferas.

De igual modo, le vemos comentar sobre los cambios en Grecia, no solo en su población (ahora dotada de diferentes colectivos inmigrantes), sino también en la gastronomía. Siempre se ha relacionado la etiqueta mediterránea a las recetas propias de su dieta, atribuyendo un apetito desmesurado, que justifique la constante presencia de diferentes platos y recetas. En Márkaris, no se listan platos propios de la gastronomía griega sin más, a excepción de la escena donde Adrianí viajará para ver a su hija, y deja diferentes platos preparados para su esposo (enlistados en MÁRKARIS: 1995, XXXV, p. 179), e incluso en ella la comida auxilia un pensamiento. A pesar de las numerosas viandas, Jaritos decide estar esos días alimentándose con *suvlakis*, plato griego consistente en carne empalada con aderezos, para disgusto de su esposa, sumado al hecho de que planea tirar toda esa comida a la basura, eliminando así la prueba de su delito conyugal.

Por medio de la cocina, el autor manifiesta el estado de la pareja, desde el menosprecio de Jaritos hacia los precocinados de su esposa, hasta la forma en que esta antepone su serie a la cena del esposo. Incluso en el

cierre definitivo de la novela, las últimas palabras del teniente aluden a los tomates rellenos, el plato estrella de Adrianí, y que esta prepara como señal para la reconciliación. Les vemos insultarse, con improperios y amenazas, cómo gestiona cada uno el poder ostentado en el matrimonio, y diferentes mecánicas convertidas en rutinas, pero la más importante es, precisamente, el hecho de que los tomates rellenos ocupen semejante rol.

La comida se emplea como medio para relatar diferentes aspectos de la vida griega, no solo marital, pues en los inicios de la obra, Jaritos se lamenta por los cambios en la dieta, producto de los nuevos tiempos, y donde ahora toman cruasanes (MÁRKARIS: 1995, I, p. 5), antes eran rosquillas de pan, del mismo modo que los guisos de judías dieron paso a las *crudités* (MÁRKARIS: 1995, XIII, p. 63). Vázquez Montalbán e Izzo aprovechaban la dieta mediterránea para exponer los hábitos alimenticios de la sociedad, ligando las recetas a diferentes colectivos, y si bien en Márkaris no se da semejante planteamiento, hace uso de la herramienta para exponer las generalidades de la ciudad, los cambios sociales referidos a través de la comida.

Caso similar se produce en el tema de la literatura, el trato recibido por los libros durante el avance de la trama. Izzo mantenía un constante afluente de referencias contemporáneas, y no se limitaba exclusivamente a lo escrito: música, cine, famosos, marcas, todo dispuesto para concretar el marco de su obra. En su lugar, Márkaris simplifica la muestra a la biblioteca de diccionarios, compendio de estos libros en los que consulta términos desconocidos, única posibilidad de culturizarse al ver el resto de lecturas, ejemplo de ello en la estantería de su esposa, donde se localizan lecturas más populares. Deja un regusto a la famosa escena de Pepe Carvalho, el personaje creado por Vázquez Montalbán, donde este coge diferentes ejemplares de su biblioteca para quemarlos en su chimenea, en una causa totalmente opuesta a la de Jaritos. El teniente griego busca la cultura, comprender las palabras con las que definir sus experiencias, mientras que el detective español, avezado lector en su pasado, se deshace de ellos al considerarlos falsos testimonios de su realidad. La importancia de lo cultural, independientemente de su manifestación, permite a cada uno de estos personajes interpretar el mundo descrito, siempre desde su propio juicio.

A partir de los elementos cotidianos, se desarrollan los rasgos de Grecia según la perspectiva de Jaritos, desde sus situaciones rutinarias a los problemas que afronta. Se asisten a diferentes episodios en los que se ahonda en el carácter genuinamente griego, es decir, en problemáticas que, si bien no se producen allí de forma exclusiva, sí que se tratan desde una perspectiva propia. Atenas, con sus albaneses, sus cruasanes, sus noticiarios y su desencanto, todo conforma una suerte de *collage* donde apreciamos la identidad de la urbe, los elementos que la definen y caracterizan con respecto a otras. No importa tanto los temas que trata, como la inmigración o el sensacionalismo, sino la forma de abordar dichos asuntos, afrontados desde una visión patria la cual, construida a partir de la psique del propio Jaritos, no deja de manifestar la opinión generalizada. Un ejemplo de esto se encuentra en la apatía con la que se contempla el caso de los

albaneses, tanto por la policía como por la prensa, quienes entienden el problema de la inmigración masiva, pero entendiendo su clase desde una concepción marginal, lo que justifica el silencio con respecto a su condición y problemas, pues la ciudad se presenta como la ciudad para los griegos, no para los albaneses. Del mismo modo que existe una Atenas para Jaritos, la misma idea se da en la Barcelona de Carvalho, la Marsella de Montale o la Vigàta de Montalbano, urbes tratadas desde la visión del nativo.

Por todo esto, los ejemplos dados disponen de un código de honor personal, diferenciado del pensamiento generalizado predominante en la idea de globalización. Ninguno de los autores referidos, incluido Márkaris, limitan a sus personajes para encajar en el canon clásico, donde la verdad impera, ni tampoco imitan plenamente el pesimismo de la novela negra. En su lugar, todos ellos indagan en el caso, para hallar la verdad última, incluso llevando la intriga a lo personal, y una vez descifran el misterio planteado, actúan según dicte su moral. No es la derrota plena del *hard boiled*, logran un triunfo al mantener sus ideales intactos. En el caso de Jaritos, consigue su propósito al salvaguardar el honor y recuerdo de Zanasis, así como la integridad de la familia implicada. Problemáticas como el poder concedido a los medios informativos, la corrupción en la policía o el tráfico de influencias son temas de sumo interés para la trama, ocupando el grueso de las páginas, pero no por ello prescinde de los elementos que, por su presencia tanto en los autores señalados, se distinguen de la idea generalizada de la novela negra, y por lo tanto, consideramos acertada su inclusión en la vertiente mediterránea, especialmente para defender su importancia y valor.

VIII. Argelia

1. Yasmina Khadra

Tras el nombre con el que se firma la llamada *Trilogía de Argel* se encuentra Mohamed Moulessehoul, comandante del ejército argelino, el cual empleó el seudónimo de Yasmina Khadra tanto para evadir la censura literaria como homenaje a las mujeres reprimidas por la sociedad argelina. Su identidad era desconocida, dificultando el acceso a datos biográficos, hasta que finalmente se dio a conocer públicamente, revelando el misterio y haciendo que, en unos pocos meses, ya se conocieran todos los detalles de su vida. Algunas de las experiencias presentes en estos datos permiten comprender su estilo literario tan remarcado, pero antes de entrar en el análisis de su obra, ahondaremos en el hombre tras el seudónimo, en el camino que existe entre Mohamed Moulessehoul hasta Yasmina Khadra.

Ya en los detalles sobre su nacimiento existen discrepancias, pues en algunas fuentes se le sitúa en Kenadsa, dentro de la provincia de Béchar (SILVER: 2009), mientras que otros afirman que su origen se encuentra en la provincia de Orán (ALTARES: 28/1/2013, *El País*), pudiendo afirmar, únicamente, que su llegada al mundo se produjo en un punto del Sáhara que pertenece a Argelia, dado que su madre, una nómada, y su padre, un enfermero, no pudieron determinar cómo criar al pequeño. En 1956, el progenitor se sumaría a las filas del Ejército de Liberación Nacional (*AJL-Armée de libération nationale* en su lengua originaria), y dos años después de que Argelia consiguiese la independencia de 1962, es decir, en el año 1964, ingresó a su hijo en una escuela militar. Contando con 9 años, inició su formación con un total de treinta años al servicio de la nación, alcanzando el rango de comandante y constituyendo parte de una unidad élite dirigida a la lucha contra el terrorismo.

Aunó méritos en la década de los noventa, luchando contra los radicales del Islam, le hizo encontrarse cara a cara con el lado más sórdido de la sociedad argelina. Por dicha labor antiterrorista recibió un homenaje, aprovechando una festividad oficial argelina, pero por desgracia, un atentado bomba acabó con la vida de varios niños (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 5/2/2013), y el trauma de dicho momento, que constituyó una prueba más de la política nacional sobre desmerecer el drama del terrorismo, supuso un punto de inflexión. Mohamed Moulessehoul quería hablar sobre la verdadera situación de su país, hacer conscientes del problema que se vivía en Argelia, pese a las dificultades presentes en el mundo editorial en un país donde la censura se encuentra profundamente arraigada.

Bajo el seudónimo de Yasmina Khadra inició una carrera literaria que ha sido definida como “un viaje extraordinario y terrible a los confines de la violencia” (ALTARES: 28/1/2013, *El País*), una ilustración del “proceso de barbarie colectiva y desatinos políticos” de Argelia (SÁNCHEZ-VALLEJO: 9/10/2012, *El País*), un “análisis de los problemas que azotan al insostenible mundo árabe” (CALERO: 17/4/2016, *ABC*). En esta última opinión se añade la voz del propio escritor, que se considera un verdadero patriota ya no por su labor militar, sino por querer dar voz a un país silenciado por la clase gobernante, y procurando alcanzar

esas metas, se ha convertido en uno de los escritores francófonos más reconocidos, respetados y populares de nuestra era.

De él se dice que es una persona constante, que desarrolla la misma temática en diferentes novelas, abordando todas las interpretaciones y perspectivas posibles, y por supuesto, el terrorismo no supone una excepción. Dicho tema se ha globalizado por los acontecimientos del 11-S, que despertaron la alarma del terrorismo en occidente, pese a que la amenaza llevaba años afianzándose en países como Argelia. En una entrevista concedida para el diario *ABC*, Khadra afirmó “Todo el mundo está sufriendo el terrorismo. Es el nuevo orden mundial” (CALERO: 17/4/2016), y en esa misma comentó su opinión sobre las políticas en contra del ataque de los radicales islámicos: admira la labor de Francia en las operaciones internacionales, del mismo modo que Bélgica, manifestando su deseo de que el resto de países occidentales imiten su ejemplo, y lamentando que otras naciones, como Irak, persistan en ignorar el problema.

Prosiguiendo con sus declaraciones en la comentada entrevista, se habló sobre la situación de la Yihad, y más concretamente, en el auge que estaba experimentando el radicalismo islámico en países como Túnez y Marruecos, mientras Argelia permanece en una relativa estabilidad, pero Khadra explica la situación alegando que gran parte del colectivo terrorista fue desmantelado durante la llamada “década negra”, diez años de batalla diaria donde se producían cientos de muertos por ambas partes. Se contabilizan más de 20.000 fallecidos, por lo que la relativa paz nace precisamente de la ingente pérdida humana.

Negándose a que otro país repita los fallos de Argelia reviviendo ese triste episodio, Khadra ahonda en sus novelas sobre la noción del terrorismo y otras cuestiones polémicas, consideradas tabú tanto en Argelia como en otros países islámicos, y pese a que esto suponga ganarse el odio de muchos, nada ha detenido su empeño de ilustrar la realidad que se vivió en su país. Son ya más de veinte novelas donde refleja, a través de distintos géneros y épocas, los males de su patria, y no solo la *Trilogía de Argel* (de la cual analizamos *Morituri*), ya que también podemos mencionar *Los corderos del Señor* (1998), *Lo que sueñan los lobos* (1999), *Las golondrinas de Kabul* (2002), *El atentado* (2005), *Las sirenas de Bagdad* (2006) y *A qué esperan los monos* (2014), presentes en varias noticias de prensa (DE LEÓN SOTELO: 8/9/2003, *ABC*; EL MUNDO: 2/6/2015; REVUELTA: 12/10/2015, *ABC*).

Sobre la postura que ha adoptado en sus libros, él mismo reconoce haber recogido testimonios de compañeros militares, aunque añade que sus novelas distan mucho de biografía, ensayo, o reportaje pese a la documentación que ejecuta, y que él las contempla como “argumento novelesco” (REVUELTA: 12/10/2015, *ABC*), por lo que a un planteamiento puramente literario se le incorporan detalles sobre Argelia, pero sin que estos lleguen a eclipsar el propósito de la trama. No son desfiles de fechas, datos ni reminiscencias históricas, sino más bien una muestra de la memoria nacional: “El rencor es el principal proveedor de la memoria colectiva” (MONTIEL: 2/8/2013, *ABC*) fueron sus palabras para concretar la

situación en su país, y dicha declaración nos permite apreciar su método para examinar la historia argelina. Atiende a las consecuencias y secuelas que han dejado los distintos episodios de su país, el modo en que se van repitiendo los mismos errores por medio de personajes atormentados, cuya condena es vivir (o en ocasiones, revivir) en ese rencor que, lejos de desaparecer, solo reaviva heridas del pasado.

¿Y de dónde nace ese rencor? Moulessehoul lo tiene claro, y aunque sería fácil proyectar las culpas exclusivamente a los radicales islamistas, él acusa a la clase dirigente, a los políticos, a quienes ha llegado a llamar “mafia política” (ALTARES: 28/1/2013, *El País*), dado el control ideológico que ejerce dicho colectivo sobre el pueblo por medio de la censura, que impide a los medios hablar abiertamente de los problemas, o la proyección, culpando a los terroristas de cualquier amenaza. La situación se ha arrastrado a lo largo de los años, y lamenta que continúe asentada en el espíritu nacional sin que se haya producido ningún cambio ideológico. “Argelia no logra deshacerse de su pasado colonial; muchos compatriotas tienen aún mentalidad de colonizados” (CEMBRERO: 25/9/2013, *El País*) declara Khadra, que observa con desdén una sociedad inalterable, que se ha alienado para que no se salga de unos estándares prefijados.

No tiene reparos para ahondar en el pasado de su país, hablando sin tapujos sobre los problemas que han arrastrado hasta el presente: “Para comprender a la Argelia de hoy en día, para entender por qué no despega, hay que remontarse a aquellos años” (CEMBRERO: 25/9/2013, *El País*) dijo el escritor en una conferencia dada en el Instituto Francés de Madrid, pudiendo tratar en sus novelas diferentes épocas, pero siempre una misma sociedad, Argelia, y un mismo sentimiento.

Para ello, suele recurrir a lo que se ha llamado “personaje transversal” (CEMBRERO: 25/9/2013, *El País*). Alguien que, por motivos personales, profesionales o sentimentales, se ve implicado en un problema que asalta a las diferentes comunidades que componen Argelia (nativos-inmigrantes, musulmanes-cristianos-judíos, ricos-pobres, etcétera), y desde su posición, puede moverse en las diferentes esferas para intentar enfrentarse o resolver el conflicto, y pese a que el resultado se aleja mucho de lo utópico, con este método se recogen todas las perspectivas posibles sobre el problema expuesto. En el caso de la *Trilogía de Argel*, el comisario Llob, perteneciendo al cuerpo de policía, puede investigar los crímenes adentrándose en distintos núcleos sociales, todos aquejados por el miedo y la impotencia, problemas que repite en su producción añadiendo matices que conforman nuevos peligros para el mundo moderno:

“[...] *El atentado* es una novela sobre el absurdo de las ideologías, sobre la negación del otro; una actitud que nos deshumaniza. *Las golondrinas de Kabul* trata de un pueblo que lo ha perdido todo y al que solo le queda la reflexión como modelo social. *El olimpo de los infortunios* habla de la descalificación del ser humano frente a la globalización; mientras que *Prima K* ahonda en la exclusión, la locura y la miseria afectiva”, comenta Khadra [...]” (MOLINA: 31/10/2012, *El País*)

Aunque se parta de un país concreto, los asuntos que desarrolla son extrapolables a otras naciones, hecho comprobable gracias al concepto cada vez más difundido de la globalización. La necesidad de información presente en nuestra era suscita el interés por los problemas que se han ido acallando en estas sociedades, y la verdad es la meta por la que operan los diferentes autores, independientemente de su medio, que quieren dar a conocer los males de esta sociedad. El cineasta Alexandre Arcady ha presentado su opinión acerca de *Lo que el día le debe a la noche*, una de las novelas de Khadra, encontrando en su argumento la situación vivida por los argelinos desde una perspectiva realista, con presencia tanto de la verdad como de las emociones: “Era la primera vez que leía un libro en el que un argelino revisa esta parte de la historia desde una verdad sin odios, con distancia y con una mirada tierna sobre las personas del país” [...]” (MARCOS: 2/8/2013, *El País*).

Que se contemple tanto el amor como el sufrimiento de los argelinos es lo que le ha inspirado para adaptar la novela a la gran pantalla, proyecto que ha iniciado en colaboración con el propio Yasmina Khadra. No es el único que ha manifestado interés por dar a conocer la obra del argelino, ya que anteriormente se había dado otra adaptación, por parte de Ziad Doueiri (*EL MUNDO*: 2/8/2012), quien presentó *The attack (El atentado)*, *best-seller* de Yasmina Khadra que narra la vida de un cirujano palestino al que informan de que su mujer ha provocado un atentado con diecinueve muertos. El propio Khadra ha manifestado su interés en el cine, escribiendo guiones para dicho ámbito y participando en un proyecto con Estados Unidos (MORA: 6/2/2013, *El País*). Es difícil ignorar el éxito del argelino y la difusión que están ganando sus obras.

A modo de ejemplo, y para recapitular todos los rasgos presentados sobre Mohamed Moulessehoul, regresamos al caso de *Lo que el día debe a la noche*, novela de 2009 ambientada en la Argelia colonizada por Francia. “Ahí y en los 4.000 años de ocupación que ha padecido Argelia están las heridas que aún no acaban de cicatrizar” (CEMBRERO: 25/9/2013, *El País*) es la cita con la que su autor resume el argumento, si bien en otro artículo dispuso que la década de 1920-1930 fue “Un periodo mágico para mi país” (MORA: 6/2/2013, *El País*), lo que parecería contradictorio en un primer momento. Pero la novela constituye un testimonio de esa doble realidad, ya que desarrolla en paralelo el conflicto entre los argelinos y los colonos franceses, entre la comunidad árabe y la europea, entre las clases adineradas y las humildes, pero no la convierte en una novela sobre la revolución, basando la narración en un personaje acomodado, que disfruta del régimen, pero que percibirá el cambio al enamorarse de una mujer ajena a su círculo.

La violencia está presente, pero no es una constante, y su presencia se limita a la certeza histórica de la revolución, al golpe que desencadenará la independencia argelina. Solo puede destacarse un episodio de agresión, un personaje que abusa de su empleado, pero aunque no haya más, todos saben cómo acabará la historia, independientemente de las acciones que se nos presenten. Younes, el protagonista, vive la década de los treinta disfrutando de los privilegios que concede la clase colona, pese a que él es un nativo.

Al enamorarse de una joven, se pone a prueba la amistad en dicho grupo, pues todos la desean, y será ahí cuando comenzarán a surgir diferencias entre franceses y argelinos (MONTIEL: 2/8/2013, *ABC*), cuyo contraste aparece tanto en la trama histórica, las tensiones que acaban derivando en una guerra civil, como en la trama romántica, el verdadero eje de la novela. Ambas tensiones convergen y derivan a una trama que no permite que su contexto eclipse el verdadero interés del escritor, una historia de amor condicionada por factores tales como la sociedad, la historia y la edad. En pocas líneas puede resumirse el argumento, y de todas las noticias que han resumido la novela, nos quedamos con la siguiente:

“[...] Dos jóvenes de distinta procedencia –francesa y árabe- que descubren en las provincias francesas de Argelia el primer amor en el sempiterno verano de la región [...] Hasta que poco a poco, la inocencia se despierta por la madurez necesaria para afrontar la tensión entre colonos y nativos árabes que desemboca en guerra civil [...]” (MARCOS: 2/8/2013, *El País*)

Yasmina Khadra no deja que el rencor condicione su obra, si bien se sirve de aquellas historias para dar lugar a su ficción. La historia se edulcora para que presente los rasgos que Khadra considera más dignos de mención, y aunque se le acuse de manipular los hechos, la presencia de estos desmiente dicho acto. La independencia argelina, los choques culturales, la violencia, el odio, todo eso sigue estando, pero no deja que la historia de amor, su verdadero interés, quede silenciado por las condiciones que ha vivido su país. Hay lugar para el amor, para la pasión, para la duda, añadiendo sentimientos a una obra que, por el país en el que ha nacido, se le deniega. El problema es doble, pues tenemos la censura del régimen, que impide hablar sobre la violencia, y la curiosidad de Occidente, que exige hablar sobre el terrorismo.

Atrapado en ese panorama, el autor no deja que agentes externos condicionen su estilo. Habla de los temas que desea hablar, y los trata del modo que considera más oportunos ya que, como él mismo dijo, se siente motivado por “el amor y el respeto al pueblo argelino”, así como por el rechazo “de ver a su patria a la deriva” (MENESES: 26/11/2014, *El Mundo*). La inconstancia del gobierno argelino, la pasividad de sus gentes, y los episodios de horror y rencor en su historia son lacras que él no olvida, pero que aspira superar. Sus novelas incluyen esos dramas, pero incorporando la esperanza, las virtudes de su pueblo, y aunque se gane enemigos por haber perfilado su propia voz literaria, ya sean entre la prensa, el gobierno o sus propios camaradas del ejército, mantiene sus principios. Encontramos en él un paralelismo con el protagonista de *Lo que el día debe a la noche*, ese “moro para la sociedad colonial; un traidor para sus compatriotas” (COSTA: 2/8/2013, *El País*), pues aunque ambos a primera vista pueden ser tachados de traidores, eso sería quedarse solo en la primera impresión. Y ambos ofrecen más, mucho más.

1.1. El hombre tras el seudónimo

Lo más llamativo de este autor, sin lugar a dudas, es que su identidad permaneciera tantos años oculta bajo un alias. Durante ese tiempo, los diarios y revistas que informaban sobre sus obras le referían como mujer, pensando que su negativa a conceder entrevistas o asistir en persona a eventos literarios se debía, en parte, a la represión femenina que se vincula a la sociedad argelina. Causó gran impacto al revelar esa verdad, convirtiéndose en una necesidad que los periódicos se jactasen de haber revelado su verdadera identidad, como ocurrió en España con una noticia presentada en *El País*: “[...] EL PAÍS fue el primer diario que desveló que detrás de ese alias femenino se escondía un militar aún en activo” (CEMBRERO: 25/9/2013, *El País*), cuyo mérito se presentaba a modo de triunfo no por la noticia en sí, más bien por el logro de adelantarse al resto de medios.

Sin embargo, a lo largo del mismo año que se publicó esa noticia, 2013, podemos seguir encontrando titulares donde prima la confusión, como vemos en el siguiente fragmento, recogido del mismo diario: “En los estertores de la guerra civil argelina, surgió una escritora, Yasmina Khadra, que a través de novelas policíacas describía el amargo panorama de una sociedad que se debatía entre la brutalidad del terrorismo islamista y la podredumbre de un régimen de partido único, minado por la corrupción [...]” (ALTARES: 28/1/2013, *El País*). La cita, al presentar los males más característicos de Argelia, justifica la necesidad del anonimato, y más al recordar que, dada su posición en el ejército, la magnitud de dichos problemas se acrecienta, puesto que el gobierno unipartidista presiona a las fuerzas militares para ejercer el control de las masas, y los extremistas de la Yihad se encuentran en una guerra constante con el ejército, sin escrúpulo alguno al atacar familias y hogares de las fuerzas del estado. No obstante, existen aún más motivos por los que ocultar su nombre tales como la censura militar, la razón más popular en cuanto a la existencia del seudónimo (MOLINA: 31/10/2012, *El País*; PUNZANO SIERRA: 20/9/2004, *El País*; y MENESES: 26/11/2014, *El Mundo*).

Fueron diez años hasta que hiciera pública su identidad, pero antes de que Yasmina Khadra empezase a publicar, ya circulaban novelas con su verdadero nombre (escritas en la década de los 80), hecho que no todos conocen y que aparece en SILVER: 2009, entrada de blog en la que se indican las fechas en donde reveló su identidad, 1999, y al año siguiente dejó el ejército para dedicarse a sus novelas. En el origen de su alias se encuentra una curiosa anécdota: “Yasmina Khadra” son los dos nombres de su mujer, y decidió usarlo como “una permanente y perpetua declaración de amor hacia su mujer, quien, a la sombra de un hombre continuamente escondido, ha soportado los mismos sinsabores, miedos y terrores que él” (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 5/2/2013), hecho afianzado en el inicio de *Morituri*, donde el protagonista se lamenta de que su mujer haya tenido que soportar el hecho de vivir con un policía, bajo la amenaza constante de cualquier ataque, atentado o ajuste de cuentas. Para acabar con ese temor, llevó a su familia fuera de Argelia, instalándose una temporada en Francia para después dirigirse hacia Alicante (MORA:

6/2/2013, *El País*).

Pese al amor incondicional que siente por Argelia, se ha visto obligado a abandonarla (físicamente, pues en sus novelas sigue presente) por las hostilidades dirigidas hacia su persona y familia. Su éxito no le salva de críticas ni ataques, y él mismo explica que “Me veneran... menos los periodistas y los colegas, que me odian” (DE MENDIZÁBAL: 2013, *ABC*), dado que ambos grupos mantienen su oposición a la obra del autor, dado que estos se mantienen fieles a un régimen que él denuncia y ataca sin tapujos, como se demostró en el artículo de Pazos sobre la recepción de *A qué esperan los monos* (*ABC*: 13/6/2015). En la noticia se habla del éxito que tuvo para el público y la crítica, pese a la campaña de desmerecimiento que la prensa se esforzó en aplicarle, especialmente aquella más cercana al régimen del presidente Bouteflika, político al que Moulessehoul desafió en las elecciones.

No es el único caso del país en el que la situación nacional obliga a los escritores a tomar medidas para su seguridad. Jean-Pierre Castellani (2013) dedicó un artículo a dos autoras de Argelia, y en *La ciudad de Argel, espacio de ilusión y desencanto en dos escritoras argelinas: Maissa Bey y Assia Djébar* explicó el contexto en el que vivieron ambas. De Maissa Bey (CASTELLANI: 2013, pp. 152-153) inicia revelando su verdadero nombre, Samia Benameur, firmando sus libros con seudónimo. Cofundadora de “Palabras y escritura”, una asociación de mujeres argelinas, también colabora en una revista sobre escritoras del Mediterráneo. Nacida en 1950, vivió todo el cambio político y social de Argelia, pasando de una colonia francesa a un gobierno autoritario, sucediéndose una guerra de independencia y otra civil para llegar a lo que es hoy día. Y pese a estos episodios de extrema violencia, no han conseguido aún la paz, pues las disputas entre las diferentes clases y la presencia de la Yihad amenaza la seguridad nacional.

Ella encabeza la línea de mujeres que escriben autobiografías sobre la historia argelina, literatura que se ha desarrollado a lo largo de las últimas décadas por ser un medio que permite dotar de voz a un colectivo cuya sociedad (afianzada en los valores más radicales y extremos del credo islámico) pretende silenciarla. Dichas novelas desarrollan los episodios enumerados anteriormente, los distintos gobiernos, sociedades y guerras que se han sucedido en su historia, pero narrando desde el punto de vista de las mujeres, las cuales han vivido eso con el añadido de que, independientemente del ganador, su situación no ha cambiado.

Pasando ahora a Assia Djébar, ella también se crió en la Argelia colonial, aunque se vinculó más al lado francés, habiendo estudiado en París y habiendo sido elegida miembro de la Academia Francesa en el 2005. Regresó a Argelia tras la Independencia, pero el fin de los abusos por parte de los colonos solo inició las hostilidades de los grupos extremistas y la represión del gobierno, lo que hizo que emigrara en 1980, viviendo actualmente en Estados Unidos. Ella se define como “una mujer árabe que escribe en lengua francesa”, y al igual que en esa presentación, sus novelas plasman ambos mundos.

En *Nulle part dans la maison de mon père* (2007) muestra el contraste entre las dos sociedades que coincidieron en Argelia: los europeos, representados por los colonos franceses, con sus trajes, sus modales, apostando por la riqueza y la libertad como valores principales; y los árabes, pobres, con férreos valores familiares, casi asfixiantes, con una cultura de normas estrictas y cerrada hacia los extranjeros. La seguridad del hogar se opone al peligro de las calles, a la confluencia de estas dos civilizaciones tan distintas, que contemplan Argelia desde diferentes perspectivas, pero sin que esta pierda su identidad. Ese es el verdadero rostro del que quieren hablar, una cuna de diferentes culturas que, pese a sus diferencias, han podido convivir, y quieren poder contar esas historias sin tapujos, sin que la prensa, el ejército, el gobierno o su sexo condicione su voz.

La situación de Argelia, hasta hoy, justifica que tanto Khadra como estas escritoras hayan tenido que tomar medidas para poder hablar. Un claro ejemplo de la situación, ya no en Argelia, sino en todo Oriente Medio, se dio en la XXVIII Edición del Salón del Libro (QUIÑONERO: 12/3/2008, *ABC*), donde surgió una polémica internacional cuando los diferentes Estados acusaron a los editores franceses de publicar obras escritas por judíos e israelíes, abarcando las ediciones idiomas como el árabe, el hebreo, el yidish y el ruso. Dado el choque cultural que suponía encontrar obras de esa índole en su idioma, acusaron un ataque a su sensibilidad, una provocación, y por ello iniciaron presiones en lo que se llamó “boicot internacional” a dichas ediciones. Los países que encabezaron esa protesta fueron Arabia Saudí, Egipto, los Emiratos, Irán, Libia, Marruecos y, por supuesto, Argelia.

Por vivir en una sociedad así, se comprende la normativa surgida en 1989, por la cual el ejército ganaba el derecho de controlar las publicaciones de todos sus integrantes, sometiendo sus escritos a la censura (MOLINA: 31/10/2012, *El País*). Dicho acto fue lo que determinó definitivamente al escritor argelino para usar el alias de Yasmina Khadra, y piensa seguir usándolo: “No tiene sentido cambiar de nombre cuando se tienen siete millones de lectores”, ha declarado en más de una ocasión el escritor argelino [...]” (MARCOS: 2/8/2013, *El País*). Se le ha traducido a 43 lenguas (MOLINA: 31/10/2012, *El País*) y se le considera uno de los escritores árabes más reconocidos y respetados en lengua francesa dentro del Magreb (ALTARES: 28/1/2013, *El País*).

Derivado de su éxito, y una vez revelada su formación militar, muchos han aprovechado para preguntarle qué piensa sobre la represión que sufre el pueblo argelino por parte de su ejército, declarando el escritor que no disfruta cuando se le trata como el “notario de la violencia islamista” (MOLINA: 31/10/2012, *El País*), llegando a declarar que está harto de que le pregunten sobre su pasado (GUTIÉRREZ: 26/11/2014, *El País*). Participó en la guerra civil contra los extremistas, y está orgulloso de ello pese a las críticas que el propio ejército ha hecho sobre sus obras. Considerándose más un hombre de letras que de armas, no disfruta teniendo que recordar los problemas y crisis que ha vivido su país, prefiriendo que esa violencia quede en el pasado y en los libros en lugar de en las calles argelinas (DE MENDIZÁBAL: 2013, *ABC*). Todo esto es

importante ya que es la consecuencia directa de que revelase su identidad.

Puede que el principal cambio haya sido la presencia de una opinión más activa acerca de él y su obra. Encuentra dos posturas principales: el lector argelino, que disfruta de sus obras, y el Estado, que moviliza a sus esbirros para desprestigiarle por medio de la prensa y la televisión (GUTIÉRREZ: 26/11/2014, *El País*). El control ideológico ejercido por el régimen se demuestra en la opinión generalizada de que el ejército salvó a los argelinos (GUTIÉRREZ: 26/11/2014, *El País*), mientras Khadra, quien señaló en la década de los 90 sobre los problemas que desencadenarían el conflicto armado, pasa a ser visto como un enemigo de la nación, precisamente por haber dicho una verdad incómoda para el gobierno.

Sí se han producido acercamientos entre ambas partes, como cuando el régimen le nombró director del Centro Cultural de Argelia en París por el 2007, cargo que mantuvo hasta ser cesado en el 2014 (VICENTE: 10/10/2015, *El País*). Aceptó el cargo para dar apoyo a los intelectuales y ayudar a la emancipación cultural de su pueblo, misión que no logró dado que el gobierno no deseaba ese cambio. Si bien Khadra defiende la idea de que se requiere de una base cultural para el progreso de la nación, en el nombramiento solo encontró un modo de que el gobierno aparentase ese cambio. Que siguieran dándose ataques hacia su persona por parte de la prensa nacional le motivó a introducir pequeñas notas autobiográficas en sus novelas policíacas, prestando a Llob su sobrenombre y que con este publicase *Morituri*, obra por la que, dentro de la novela, sería tildado de antipatriota:

“[...] en "El otoño de las quimeras" Brahim Llob se enfrenta a las consecuencias, nefastas para su carrera policial y su vida personal, de haber escrito la novela "Morituri" con el seudónimo de Yasmina Khadra. El autor nos muestra así su reacción a haber sido acusado de traidor y antipatriota y explica que utiliza un seudónimo femenino para rendir homenaje a las mujeres por su valentía.”
(SILVER: 2009)

Por esa curiosidad, el periódico *Le Monde* criticó el vínculo del narrador en esas novelas con la propia voz de Khadra (FATMI: 2012, pp. 82-83), cuando simplemente trasladó sus vivencias a un personaje ficticio, otro agente del gobierno que, para poder decir la verdad, tuvo que ocultarse tras una identidad falsa, y una vez descubierto, pasa a ser tildado de antipatriota, momento en el que se ignoran sus contribuciones y solo se recuerda su traición.

1.2. Sentimiento e implicación

Después de treinta años de servicio militar, Yasmina Khadra empezó a desarrollar su obra literaria, y si bien ya había publicado antes sin usar seudónimo alguno, fue en ese momento cuando su obra trascendió, y el mundo pudo conocer el estado de su país. Inició su cruzada contra la censura, la sociedad y la política por

medio de su obra, pese al problema derivado por su decisión, y es que a medida que exponía los problemas del estado argelino más se distanciaba de su país. La necesidad de alejarse venía por el incremento de riesgos y amenazas, ya fuera por parte del ejército, el gobierno o los integristas, lo que motivó su partida y la necesidad de continuar hablando de la situación que atraviesa su patria. Yasmina Khadra es un autor que ha demostrado tener una fuerte implicación con la causa que defiende, donde plasma el mundo argelino y el sentimiento que le despierta, marcado por un pasado glorioso y un presente de dolor y rechazo.

Para entender la historia de Argelia y, más concretamente, de su capital, necesitamos comprender cómo era su mundo, y qué ha cambiado con el paso del tiempo, y para ello disponemos de la apreciación realizada por Castellani, quien concretó la percepción evocada por Argel en unas pocas líneas, las cuales concretan la idea que transmite la ciudad, tanto a nativos como a extranjeros. El concepto, que defiende en dos de sus artículos, expone a Argel como suma de los elementos mediterráneos y europeos, mezcla de Oriente y Occidente, inspiración para los viajeros del XX y los escritores argelinos del XXI (CASTELLANI: 2010, p. 12) por ser lo que Castellani llama “ciudad palimpsesto” (CASTELLANI: 2013, pp. 150-151), aquellas que conservan el paso de las civilizaciones que la han habitado. Además, su puerto constituye un medio de contacto e interacción para las distintas sociedades, lo que se traduce en un ciclo de emigración y asentamiento, lo que explica la presencia de diversas culturas y arquitecturas en Argel, situación que se ha producido en otras ciudades del Mediterráneo, donde el comercio y el turismo siempre ha fomentado la interacción entre culturas.

Ohanna, en *Lamentos de doble filo: El trato de Argel y la dimensión geopolítica de la lucha por la unidad religiosa* (2010, pp. 123-143), habla acerca de las relaciones que se fueron estableciendo en la comunidad tanto por los emigrantes como entre los foráneos, y sobre los conflictos que derivaron de dichos contactos. Yasmina Khadra hace uso de la narración para constatar la ambientación descrita, y para manifestar la interacción de varios y distintos mundos, presenta un personaje transversal que “le permite navegar entre las comunidades —colonos franceses, inmigrantes españoles, argelinos y unos pocos judíos— que se codeaban entre las dos guerras mundiales en la segunda ciudad argelina” (CEMBRERO: 25/9/2013, *El País*), por lo que el marco histórico y geográfico constituye el pilar central en su obra, que se combina con un tono periodístico que narra los problemas presentes en la sociedad, y personajes fuertemente caracterizados y comprometidos con las diferentes ideologías que recoge Argelia.

En trabajos como los de Fatmi (2012), Belardi (2011) y Renault (2011) se exponen los argumentos e ideas para justificar el estilo de Khadra, y en todos ellos se repiten los mismos conceptos: presencia de la violencia en los medios informativos; exposición de los problemas cotidianos de los argelinos, centrados en la amenaza integrista; discurso periodístico que presenta la trama como el desarrollo de una crónica o noticia; imitación de otros modelos narrativos, como la novela negra, para contar diferentes historias de corte realista, a menudo basadas en sus experiencias; alternancia entre personajes individuales y colectivos,

proponiendo la perspectiva tanto de los diferentes implicados en la trama como de la sociedad que los cobija. Para resumir el debate que podríamos desarrollar a partir de lo expuesto, las palabras claves en dicha literatura son el terror (como la violencia cotidiana surgida del conflicto ideológico), la empatía (el sentimiento de cooperación que brota de las clases afectadas por la corrupción y el integrismo) y el recuerdo (esperanza asentada en un pasado glorioso y estable), y para ello ahonda en la historia de su país, hecho en el que coinciden los tres investigadores, quienes ejemplifican los conceptos a partir de diferentes episodios recogidos de la obra del escritor.

No es necesario reproducir todos los fragmentos donde explican los rasgos esenciales en su literatura, prefiriendo ahondar en la perspectiva que el autor adapta de Argel para presentar a sus lectores. Sobre la postura adoptada en la interpretación de los valores nacionales, sus declaraciones en prensa suponen el método más fiable para comprobar su opinión y, al mismo tiempo, para conocer la situación del país a través de las noticias y los comentarios de otras autoridades. Por ejemplo, el cineasta Arcady, quien adapta una de las novelas de Khadra, detecta un regreso a las bases culturales, lo que diferencia al país de otros como Túnez y Marruecos, de misma ideología, y por ello piensa que en Argelia se vive aún en los años sesenta (MARCOS: 2/8/2013, *El País*), pues apenas han presentado cambio en su sociedad. En otras noticias se habla sobre la crisis que perdura tras veinte años de guerra civil, y de cómo ha influenciado en el espíritu de sus habitantes, especialmente de los más jóvenes, frustrados y sin futuro, quienes conviven con el asesinato como algo cotidiano, y teniendo que renunciar a sus aspiraciones por vivir en un país donde prima el rencor.

De la batalla ininterrumpida contra los integristas surge un descontento y miedo generalizado. Ante la amenaza colonial surgió el regreso a los valores tradicionales y patrios, y estos derivaron al nuevo peligro de los radicales religiosos. Y esto, sumado a las relaciones internacionales que solo han agravado sus problemas, han condicionado el carácter del pueblo, plenamente derrotista: “[...] Los argelinos no pueden reformar nada. El mensaje del pueblo argelino está claro: dejadme en paz. Eligió un presidente para la paz [...] Argelia ha renunciado a todo por tener paz: a su dignidad, a sus ambiciones, al porvenir de sus hijos” (GUTIÉRREZ: 26/11/2014, *El País*). El hastío y la indefensión surgidos de varias décadas de conflicto armado hizo que tuvieran claro el tipo de gobierno que deseaban, uno alejado de las ideas radicales que, en tiempos del colonialismo, fueron necesarias pero ahora, en tiempos de paz, se reniegan. Esa paz es voluble dado el panorama conflictivo de los últimos años, y es que la guerra se remonta a los años sesenta, y se extienden hasta el presente, por lo que el desarrollo de todos los eventos que han supuesto la transformación de Argelia quedan recogidos en diferentes noticias y artículos de investigación.

Comenzando por Castellani, encuentra el origen de todo en 1962, cuando el Frente de Liberación Nacional (FLN) impuso la República y expulsó a los colonos franceses, lo que transformó Argel de una ciudad europea a una radicalmente musulmana (CASTELLANI: 2010, p. 6-7), y aprovecha para exponer que, si bien los

franceses no impusieron su cultura y modos a los nativos, sí que dejaron su huella en la ciudad, idea que se dijo anteriormente, y que permite distinguir una sociedad de culturas y etnias integradas a una monopolizada por un pensamiento. El FLN hizo uso de su ejército para imponerse como partido único durante treinta años, y su gobierno se caracterizó por el clasismo, con privilegios dirigidos a grupos muy concretos, y a partir de las guerra civil de 1988 se logró el multipartidismo político. Sánchez-Vallejo (EL PAÍS: 9/10/2012) explica la situación y su desarrollo, y es que si bien el conflicto ocupó la década de los ochenta y noventa, la llegada de las primeras elecciones no supuso el fin de la batalla.

El Frente Islámico de Salvación (FIS), el partido de ideología musulmana radical, fue quien ganó dado el deseo de recuperar los valores que se fueron perdiendo durante el periodo colonial, y pidiendo autorización a la comunidad internacional, el FLN interrumpió las elecciones en 1992 por medio de la fuerza bruta, y sus tanques ocuparon la calle en señal de advertencia. La represión del FIS supondrá un ataque a las tradiciones, y será lo que los integristas usen para fomentar la revolución y el cambio: la traición a la cultura musulmana, creencias que el FLN no sigue por la influencia de los colonos franceses, acusación que les permite arengar a los jóvenes quienes creen que todos los problemas del país nacen de un gobierno autoritario y represivo, como se demostró en su actuación con respecto al triunfo del FIS:

“Lo que sin duda tuvo que sorprender a cualquier persona relacionada con la independencia de Argelia fue la deriva que el país tomó en los años 80, cuando el FIS ganó las elecciones y éstas fueron anuladas, el FIS declarado ilegal y todos sus miembros pasaron a la clandestinidad, comenzando una guerra civil que, de facto, cerró las fronteras del país. Fronteras que, poco a poco se van abriendo de nuevo.” (BOSQUE, IBÁÑEZ y LENS: 5/2/2013)

Con respecto a sus relaciones internacionales, Bustos (2006, pp. 501-502) localiza un creciente interés de las naciones en Argelia tras su década negra, cuando el conflicto armado por el descontento electoral se tranquilizó, pero Renault (2011, pp. 371-372) apunta las políticas estadounidenses para desprestigiar al país mediante la prensa, que tildaba a toda la nación de amenaza terrorista desde 1998, para luego participar en el conflicto bombardeando Kabul en 2001, lo que, junto con otras decisiones del gobierno americano para operar en Oriente, conllevó a las revoluciones árabes de 2011 (MENESES: 26/11/2014, *El Mundo*), conflicto al que Argelia no se suma por sus disputas internas. A diferencia de las tensiones entre Estados Unidos y Argelia, Bustos enumera las políticas de cooperación que el país mantiene con España desde 1991 (año donde inició su guerra civil) estableciendo un contrato para los gaseoductos que empezarán a funcionar en 1996, y es que en la ciudad de Argel se celebró la primera cumbre de países mediterráneos de Occidente, lo cual revela antecedentes de negociaciones y alianzas con Europa. Bustos lista las cooperaciones con España en su artículo, como el gaseoducto de Med-gaz, el Instituto Cervantes o la Oficina Técnica de Cooperación, iniciativas posibles porque, a diferencia de otras naciones, su trato con Argelia fue más constante.

A partir de este marco nacional e internacional, Khadra desarrolla la ficción de sus novelas al tiempo que mantiene una opinión clara sobre los diferentes conflictos que asolan su país. Diferencia las amenazas según los responsables, catalogados en cultos e imbéciles, y apunta a que Bush pertenece a la segunda categoría: "Piensen en Bush y su guerra preventiva, o lo que es lo mismo: hacer la guerra, para no hacer la guerra" (PUNZANO SIERRA: 20/9/2004, *El País*), y no se detiene ahí, pues acusa al resto de naciones europeas de aprovecharse de la precaria situación de los países orientales para saquearlos, como pasó en Libia, donde con la excusa de socorrer a un país en crisis ocuparon sus recursos naturales: "Khadra denuncia que Occidente provocó una guerra en Libia y después se ha lavado las manos [...]" (MENESES: 26/11/2014, *El Mundo*). En cambio, la amenaza integrista la tilda de movimiento ideológico surgido de los círculos intelectuales, y pese a los intentos de la prensa americana por tildarlos de bárbaros y salvajes, él expone con hechos. Durante una entrevista (GUTIÉRREZ: 26/11/2014, *El País*) en la que se le preguntó acerca del terrorista de *Con quién sueñan los lobos* (1999), un joven de familia acomodada que asiste a la universidad y lleva *piercing*, que ha aprendido las tácticas de los extranjeros y por ello sabe, por ejemplo, cómo pilotar los aviones para los atentados, y afirma que el atentado del 11-S se produjo por terroristas más cercanos a su modelo que a la idea que promueven los estadounidenses de salvajes incultos.

Asalta la idea que se tiene en Occidente del terrorismo y presenta la realidad cotidiana que afronta su país, que recorre ya medio siglo de guerra civil. En sus novelas no se presentan datos tan exactos como los que aquí se han enumerado, y se centra en las consecuencias y circunstancias que atraviesa Argelia, a veces recurriendo a varias perspectivas para enriquecer el texto. Un ejemplo de esto se encuentra en *La última noche del Rais* (2015), la novela donde trata los últimos años del dictador libio Muamar al Gadafi, ejecutado el veinte de octubre de 2011 con la aprobación de la OTAN, quien permitió a Francia invadir el país. Por medio de entrevistas (PAZOS: 13/6/2015, *ABC*; VICENTE: 10/10/2015, *El País*; REVUELTA: 12/10/2015, *ABC*; CALERO: 17/4/2016, *ABC*) relata la vida de excesos de una persona que solo puede catalogar de "extraordinaria", y perfilando en su obra no solo a la figura política, sino también al hombre tras el título, con quien comparte experiencias tales como ser musulmanes, militares o haber crecido en las tribus beduinas. Tampoco se centra en la imagen de monstruo sanguinario que se vendió en Occidente, y procura atender a sus acciones y ahondar en sus motivaciones, para ofrecer a lector la perspectiva (imaginada, por supuesto) que tenía el propio Gadafi de sus actos.

Con respecto a su postura nacional, Gadafi pretendía unificar todo el norte africano mediante alianzas, pero la falta de apoyos despertó su ambición: convertirse en el dirigente de un imperio musulmán. Acabó creyéndose un dios y dándose a los excesos, que iban desde el consumo de cocaína hasta las exigencias a sus nuevos aliados. Prometía las riquezas naturales a los países europeos a cambio de su colaboración, y fue recibido allí con lujos y la más rigurosa etiqueta, pese a ser el temido dictador, y cuando se negó a proporcionar recursos a estos aliados, comenzó su caída. Francia, gobernada por el presidente Sarkozy, planificó un operativo para desprestigiar al dictador e invadir Libia, convenciendo a los ciudadanos de que

era el verdadero enemigo de la nación, quien olvidó su propósito de engrandecer la nación para destinar las riquezas del país a sus caprichos. Gadafi protagonizó los debates del mundo árabe durante cuarenta años, y constituía la gran esperanza para reanimar los valores musulmanes. No obstante, sus políticas trajeron su ruina, y a juicio de Khadra, más que la gestión de la economía fue más decisivo el papel de la cultura, y es que privando a los suyos de la televisión y cine tanto francés como estadounidense les hizo susceptibles a la manipulación, y finalmente confiaron más en los extranjeros que en su propio dirigente.

Khadra opina sin miedo a la censura, y acusa abiertamente a Sarkozy de haber querido sacar provecho de la desgracia de Libia, pensamiento reforzado por la experiencia que tuvo durante la presentación del libro en Francia, donde ningún periodista le preguntó sobre el papel de Sarkozy en la trama. Le culpa de instigar el odio, de manipular a las masas, y no por el propósito de salvar a un país del tirano, como se vendía, sino para sustraer los recursos del país y, una vez saciado, abandonarlo a su suerte. Tras perder al héroe que pretendía restaurar la grandeza de Libia, y sin el amparo de los países europeos que prometían brindar apoyo, la nación se sumó en el desconcierto y el caos, lo que constituye un episodio más de la crisis que atraviesa el mundo musulmán, y Khadra lo aprovecha para que se conozca la perspectiva al otro lado del Mediterráneo.

No justifica los comportamientos de Gadafi, ni los lujos que le costaba el estado, ni sus burlas a las civilizaciones de Occidente ni tampoco las imposiciones hacia su propio pueblo, al que le negaba cualquier atisbo “imperialista”, refiriéndose a todo lo que chocara con el credo musulmán, y si bien todo eso constituye la caída del dictador, también señala las faltas cometidas por los europeos, quienes perdonaban los pecados de Gadafi siempre que este les proporcionara los abundantes recursos de su país, y cuando se negó, se convirtió en un blanco a abatir, y aunque pusieran en riesgo la estabilidad de la nación, no les importó. Eso constituyó su venganza hacia una única persona, quien por otra parte quería ser visto como el gran héroe épico de su nación, y esta, al final, se vio sin ningún aliado o esperanza. El cuidado con el que Khadra se ha documentado para perfilar a Gadafi demuestra la implicación que dispone hacia la cultura musulmán, pues desliga la idea de retrógrada, anticuada y violenta que se dispone de ella en Occidente, y señala la interpretación de Gadafi, de Europa y del propio país sobre los valores de dicha cultura.

La implicación de Khadra con respecto a su comunidad no se reducen al ámbito literario, pues hay que recordar que, por su servicio como militar, ha participado en el conflicto armado presente en Argelia, además de otras acciones como rendir sus respetos a las operaciones del ejército argelino, como pasó con el asalto a la planta gasística de Tigantourine, ocupada por terroristas, y en los diarios se recogieron sus alabanzas al proceder de las fuerzas especiales (CEMBRERO: 19/1/2013, *El País*), o cuando se presentó a la presidencia del país, siendo bastante claro con sus pretensiones: “No quería ser presidente porque sabía que era imposible. Simplemente quise ir sobre el terreno para decirle a este régimen: Largaos” (PAZOS: 13/6/2015, *ABC*).

El descontento del escritor hacia el régimen de su país ya se ha explicado durante el contexto histórico, pero esta vez se refiere más al responsable de la situación que a dicha problemática. Abdelaziz Buteflika, presidente desde 1999, ostenta ya cuatro mandatos y catorce años de presidencia (CEMBRERO: 17/11/2013, *El País*; MENESES: 26/11/2014, *El Mundo*), y pese a su operación de cáncer de estómago, sigue constituyendo el pilar de la “monarquía” que reina la república argelina. La pena y el miedo han sido los instrumentos para alcanzar el poder, y aunque Khadra no pudo presentarse por no recoger las firmas mínimas, no duda en exponer los temores que le despiertan este gobierno:

“Una cosa son los políticos y otra, el pueblo. Los políticos necesitan alimentar esas tensiones. Si antes se dividía para vencer, ahora se da miedo para reinar [...] legitimar las guerras en las que se han metido por intereses comerciales. Pero los pueblos europeos no tienen nada de tontos. Tengo mucha confianza en su vigilancia intelectual [...]” (VICENTE: 10/10/2015, *El País*)

Los discursos basados en dirigir la atención del pueblo a unos “enemigos” omnipresentes en todos los ámbitos, ya sean nacionales e internacionales, integristas, nacionalistas, radicales, europeos, colonos, da igual qué etiqueta se use. Constituyen la excusa para despertar histeria y que las preocupaciones de la nación se dirijan a ese problema, e ignore otros asuntos como las clases privilegiadas, refugiadas en una atmósfera de lujo y boato, a salvo de la amenaza que para el resto de la población es una realidad cotidiana. Para los ricos no existe la amenaza terrorista, pues o tienen vínculos con esos grupos o el gobierno se encarga de protegerlos, y el resto de argelinos vive la crudeza de la amenaza integrista.

Khadra ha visto esa situación durante años, y al igual que el gobierno, se ha mantenido inmutable pese a los esfuerzos del ejército, y por ello desarrolló su vocación de escritor, viendo en la literatura el medio con el que presentar al público la verdadera situación del país. Es un autor implicado, que conoce las grandezas del pasado y las miserias presentes de Argel, y en cuanto al sentimiento patrio, a todo lo ya presentado sumamos la anécdota donde, al ver la primera proyección de la película *Lo que el día debe a la noche*, el director Arcady vio al veterano de guerra con 36 años de experiencia llorar ante esa historia de Argel (MARCOS: 2/8/2013, *El País*), una de muchas, donde se mantenían los enemigos y la histeria, una historia del pasado colonial con reminiscencias en la Argelia que él vivió y sufrió.

1.3. *Morituri* (1997)

Siendo la primera parte de la llamada *Trilogía de Argel*, *Morituri* se encarga de presentarnos al comisario Brahim Llob, y mediante una narración en primera persona, dar a conocer su opinión sobre la situación de Argelia. La trama se localiza en 1997-1998 (SILVER: 2009), periodo caracterizado por el azote del terrorismo, asesinando a militares, policías e intelectuales mientras las clases acomodadas se aíslan, ignorando los

daños colaterales que sufren los argelinos en esta guerra civil encubierta. Saadedine Fatmi la describe como una “mirada a una parte de nuestra sociedad” (2012, p. 82), y encuentra un reflejo entre la violencia social descrita por Khadra y las novelas del *noir* más arquetípico, como lo son las obras de Hammett y Chandler.

Es en su artículo *Le polar algérien francophone et les influences américaines* (FATMI: 2012) donde defiende la conexión de *Morituri* con el *noir* clásico, como prueba la presencia del componente social en la narración. Tópicos tales como la alternancia de episodios reales y ficticios (la crisis económica de 1929 en el *noir* frente a los atentados y terroristas en *Morituri*); las descripciones de una sociedad dolida, aquejada por la criminalidad y el miedo; la importancia de los diálogos, de dotar de voz a los personajes para que comenten y participen en la trama. Fatmi enumera todos estos rasgos, pero concluye que se trata de una novela policíaca clásica (al estilo de Doyle o Christie) con un toque fuertemente negro-criminal, principalmente por la presencia de la violencia, y al que se le incorpora el modernismo europeo gracias a referencias realistas sobre la vida en dicha sociedad:

“[...] L’auteur préfère, sans doute, l’observation sociale autant que l’enquête proprement dite. *Morituri* nous paraît davantage comme un roman policier classique ou traditionnel avec une touche très américaine et une prégnance notable d’un modernisme européen. Une recette savamment dosée par l’écrivain.” (FATMI: 2012, p. 97)

No podemos estar de acuerdo con dicha afirmación, y aunque las ideas de Fatmi ayudan a nuestro análisis, su interpretación de *Morituri* como una novela policial clásica no nos parece acertada. El argumento de que el protagonista se localice en el cuerpo policial no es del todo exacto, pues en los inicios del género los investigadores eran asesores y detectives, contribuyendo con la ley pero sin atender a la burocracia o limitaciones del cuerpo. El cambio con el modelo negro se resume en que todo ese aspecto de bohemia y exotismo que acompañaba la figura del protagonista se rompe al introducir, como ya se ha dicho, el componente de la violencia, al que se le suma el descontento y la impotencia de vivir en una sociedad que, descrita como sórdida por medio de un realismo brutal, aliena y limita al personaje, impotente ante el crimen y la corrupción.

En la trama de *Morituri*, vemos a Llob participar en un caso donde la familia de un personaje notable, Ghul Malek, se ha visto afectada por un mal derivado de la Yihad: su hija Sabrina ha sido secuestrada, y dado los vínculos del padre con el anterior gobierno unipartidista (caracterizado por la corrupción y el favoritismo), se sospecha de que los culpables son una célula terrorista. A lo largo de la novela se irán sucediendo otros problemas de mayor urgencia e impacto, caracterizados por una más que evidente brutalidad, como lo son el episodio del coche bomba o el tiroteo en los barrios pobres donde Llob sale malherido. Al ser problemas que afectan a las clases más humildes, deben ser ignorados por la investigación principal, y el protagonista no duda en comentar su descontento, su repulsa a tener que favorecer siempre a los mismos, a los grupos

sociales vinculados al gobierno, a los pudientes y ricos.

La distinción clara de dos mundos no es más que el reflejo de la sociedad argelina, descrita en los apartados anteriores tanto en sus sempiternos contrastes (antaño entre colonos y nativos, hoy día entre afines al régimen o insurrectos) como en la necesidad de sus escritores por mostrar la realidad, burlando la censura para dar a conocer los males de Argelia. Ese propósito se comparte con los autores del género negro, quienes empleaban el género para mostrar los problemas de su sociedad y tiempo, mientras que el policíaco clásico se centra más en la investigación, en los procesos que permiten encontrar pistas para resolver el caso.

Se atribuye a Agatha Christie la incorporación de los testimonios e interrogatorios, pasando de pistas presentes en la escena a palabras de los propios implicados, y si en *Morituri* la ausencia de una “escena del crimen” exige recurrir a testimonios, se caracterizan por quedar condicionados ante la situación del país. El miedo a hablar, la resistencia a la autoridad, las amenazas o la extorsión, son elementos inexistentes en Christie, pero muy remarcados en la obra de Khadra. A diferencia de las obras más clásicas, donde el marco atiende a indicar la geografía y la época sin mayor profundidad, Khadra apuesta por incorporar elementos reales, añadiendo verosimilitud a su relato. La acción solo puede ocurrir en Argelia, pues sus personajes siempre evocan y recuerdan los problemas de su sociedad, que recuerdan tanto por experiencias pasadas como por la situación presente, una constante muestra del terror y la impotencia, sea por la corrupción o por los extremistas.

Al recapitular, estas ideas se encuentran presentes en un autor ya citado: “[...] En effet, l’auteur use de faits divers authentiques pour donner une dimension plus réaliste [...] Nous constatons que les descriptions confèrent à *Morituri* un cachet réel confondant fiction et réalité” (FATMI: 2012, pp. 85-86), y al leer esas líneas, nos sorprende que antes comparase el estilo de Khadra con la novela enigma, cuando ese realismo tan crudo es seña de identidad para lo negro-criminal. Sí es cierto, que el lenguaje cuidado que capta Fatmi en *Morituri* se aproxima más al estilismo de las novelas enigma, donde se depuraba el lenguaje para que las conversaciones y deducciones se transmitieran de una forma clara, a diferencia del género negro que apuesta más por un lenguaje de corte realista, a menudo vulgar. Pero Khadra alterna entre ambos, e incluso añade un deje poético a la narración de Llob, quien oscila entre un verso sentido para transmitir sus impresiones de Argel, a una narrativa clara y directa para sus deducciones, e incluso algún insulto o queja para dejar claro qué siente el personaje.

Todos los elementos de esta primera novela dan lugar a una conclusión que se resume en la idea que ya se ha ido fraguando de Yasmina Khadra: su obra es un pulso doliente del recuerdo argelino, pero no deja que el rencor contamine su prosa, haciendo un brillante uso de la memoria y la palabra para componer una novela que, siendo su primera incursión en el género negro, recoge todos los tópicos e incorpora rasgos de

la Argelia más arraigada. La siguiente cita, extraída de la revista *Calibre*.38, compara el mérito del escritor con las experiencias que tuvo en el ejército, y no se puede discutir que aquellas vivencias marcaron al hombre, que plasma en estas novelas los horrores que él, y la propia Argelia, han vivido:

“Y así nació *Morituri*, una de las novelas más impactantes y sobrecogedoras que he leído nunca. La primera versión fue escrita de un tirón, con las entrañas, en un mes enfebrecido que el autor confiesa perdido en su memoria [...] Desde su publicación la acogida de “*Morituri*” fue calurosísima, pero el éxito del Yasmina Khadra-autor era directamente proporcional al horror en que la vida del Mohamed Moulessehoul-persona se había convertido [...]” (BOSQUE, IBÁÑEZ, y LENS: 5/2/2013)

1.3.1. El comisario Llob

Brahim Llob, nacido en 1940, vivió la época colonial, siendo Argel colonia francesa. Se unió al Frente de Liberación Nacional para luchar en la recuperación de su patria, y tras la revolución, decidió mantener su servicio al país convirtiéndose en policía. Con 58 años, ya es comisario de la Brigada Criminal en Argel, poco queda para que se jubile, y poco queda de ese joven idealista que luchó por la nación argelina. Derrotado, ha perdido toda esperanza por el cambio, pero no se rinde, como prueba investigando los casos que se le asignan, aunque conlleve poner su vida en peligro, y aún sabiendo que, independientemente del resultado, nada cambiará.

Los esfuerzos por cambiar su país murieron tras la revolución, pues el trabajo policíaco tardó poco en corromperse. Todos, incluido Llob, pensaban que tras la partida de los franceses, los argelinos ahora podrían ser libres, y que la policía se convertiría en el instrumento para defender los derechos y libertades de sus ciudadanos. No fue así, dado que la policía pasó a servir los intereses del régimen, convertido en un gobierno unipartidista donde se beneficiaban los grupos más cercanos a su esfera, siempre a costa de quienes se distanciaban de sus ideales.

Mientras los poderosos se atrincheraban en los barrios pudientes, el pueblo llano sufría el descontento de los extremistas, quienes basaban sus protestas en la pérdida de valores, tanto en Occidente como en Argelia. La policía se convirtió en la primera línea de defensa, y la función de la Brigada Criminal pasó a ser investigar los atentados, localizar las células insurgentes y eliminarlas, ayudado por el ejército en dichas operaciones. De una guerra por la independencia, se pasó a una guerra civil que perdura a día de hoy, y el mayor número de bajas se da en la policía, cuyos miembros pasaron de héroes a parias. ¿Y el motivo del cambio? Llob lo narra al inicio de *Morituri*, recogiendo en unas pocas líneas su historia personal y la de Argel, tal como hemos explicado antes. En el primer capítulo, cuando se prepara para ir al trabajo, encontramos esa cita:

“[...] Yo era el madero bueno del barrio, siempre disponible y desinteresado, y mi cuchitril, aunque sin llegar a la altura de un confesionario, acogía a interminables cohortes de marginados sin hacer distinción entre maneras o razas [...] Pero luego empezaron a tirotear a mis colegas, y mi universo se despobló como por ensalmo. Por la calle, la gente hace como si no me conociera. Tener trato con un pasma es una manera gilipollesca de ponerse a tiro, sobre todo cuando se dispara a diestra y siniestra. Ya nadie se atreve a hacerme la menor señal [...]” (KHADRA: 1997, I, pp. 8-9)

Se aprecia un cambio de mentalidad desde las colonias hasta la nueva era. Una vez expulsados a los franceses, pensaron que podrían asentar su cultura sin ninguna amenaza, pero el pensamiento extremista derivó en los nuevos enemigos. De una guerra a otra, esta vez no podían señalar a los enemigos, pues los combates abiertos fueron sustituidos por operaciones encubiertas. No saber cuándo, dónde o quién es lo que de verdad aterra a la población, que no pudiendo señalar un culpable, lo inventa. Culpan a la policía por no poder defenderlos de esa nueva amenaza, pese a que la profesión de estos es la que más riesgos conllevan.

Lo primero que hace Llob al despertarse, es cerciorarse de que ningún terrorista anda al acecho, y cuando sale se encuentra con un guarda del barrio, quien ya daba al comisario por muerto. Muchas veces se transmite la idea de que el protagonista, así como todo el cuerpo de policía, son ya “muertos”, poco más que cadáveres. Es una situación ya asumida por todos, nadie se sorprende ni cuestiona ese orden, y es aquí donde empieza el escándalo. Khadra transmite el sentimiento argelino por medio de la palabra, que usa sumo cuidado para transmitir el latido de una nación dolida. No recurre a amplias y completas descripciones sobre el estado de Argel, ni mucho menos lista fechas y acontecimientos, sino que apuesta por explicaciones superficiales que se acompañan con el impacto que tuvieron esos eventos en la sociedad. No importan las causas, sino los efectos, y más que haber participado en una guerra civil, por ejemplo, lo devastador es ver a las víctimas de los continuos atentados y no tener medios para solucionarlo. Llob muchas veces manifiesta desconcierto ante por la situación, y más concretamente, por aquellos personajes que no sufren los problemas del día a día argelino, sino que además se han beneficiado de la situación.

Lujosas mansiones, fiestas banales, antros de perversión que se alejan de las viviendas de protección oficial, de los laberintos de callejuelas y de los barrios humildes donde se suceden los episodios de violencia cotidiana. Argel se desdobra en dos caras: la utopía, conformada por quienes ostentan el poder político y económico, y la gente humilde, quienes deben soportar los verdaderos problemas que su mundo y sociedad albergan. Por poner un ejemplo (de los muchos que se dan en la obra), cuando Llob presenta a Haj Garn, un señor del crimen dueño del cabaret Limbos Rojos que comenzó trabajando para el bando colonial, y ahora es uno de los “intocables”, un criminal al que ni la policía puede tocar. Tras explicar el ascenso de Garn al poder, concluye con las siguientes líneas: “Cada vez que intento captar la alegoría de tamaña ironía, acabo concluyendo que una desafortunada inversión en las páginas de la Historia ha incapacitado a la sociedad

argelina para la apreciación” (KHADRA: 1997, VI, p. 31).

Que un traidor a la patria que vive del chantaje y la extorsión, que hace de la desgracia un negocio ahora viva de un modo seguro y acomodado, en pocas palabras, le repugna. No entiende qué acontecimientos de la historia argelina han permitido que existan personas como él, y en la propia obra, aparecerán más así, como Sid Lankabut, un escritor afín al régimen del que se afirma: “En estos tiempos en que a los intelectuales se les ejecuta sin preaviso, es curiosamente uno de los escasos escritores que hace sus compras a plena luz del día sin mirar a diestra y a siniestra” (KHADRA: 1997, X, p. 49). Pese a que estos dos personajes reaparecerán en otro apartado, la opinión del protagonista y narrador ya nos informa sobre cómo se vive en esa Argel soñada e irreal, a la que acompaña con brutales episodios sobre la verdadera situación. El terror es un elemento cotidiano, y frente al adinerado proxeneta y al intelectual protegido, tenemos familias que viven encerradas en sus casas por el miedo de encontrarse en el fuego cruzado. Llob no es una excepción, y por ello narra dichos momentos, mezclando su prosa con la impotencia de tener que aguantar:

“Estoy en mi sillón desvencijado y miro cómo va amaneciendo sin prisas. Los disparos y las sirenas no han parado de tocar a rebato durante toda la noche. Las llamas se han tragado un almacén en la parte alta del barrio. Una bomba ha estallado detrás de la colina. Luego hemos tenido esa jodida corriente que se dedica a chingar a los espíritus de los portazos de mi edificio y que me obliga a mantenerme al acecho hasta el alba.” (KHADRA: 1997, III, p. 17)

Hasta el sonido de las puertas cerrándose alerta al policía, quien tiene los nervios a flor de piel. El tono de la novela se basa en la combinación de dos elementos clave: el primero, como ya puede apreciarse, es la presencia del terror, la sensación de impotencia e indefensión que ya ha penetrado en la esfera familiar y cotidiana; el segundo tiene que ver con la forma en que se nos presenta la historia, dotando de voz al protagonista, convertido en testigo de las atrocidades de su sociedad, pero con la suficiente lucidez como para expresar qué siente. De hecho, el estilo que emplea es depurado, casi poético, como se puede apreciar en el inicio de *Morituri*, donde se presentan ideas como la violencia, el hogar, el presente y la misericordia (especialmente, la ausencia de esta), elementos que se dan tanto en la Argelia contemporánea como en la más tradicional de las novelas negras: “Sangrando por los cuatro costados, el horizonte pare con cesárea una jornada que, al cabo, no habrá merecido la pena. Me extraigo de mi camastro, completamente desvitalizado por un sueño siempre al acecho de todo lo que se mueve. Corren tiempos duros: aquí nadie está libre de una desgracia” (KHADRA: 1997, I, p. 8).

La poesía presente en las múltiples descripciones sobre Argel que presenta la obra nos permite, como lectores, comprender los sentimientos que despierta a quien, pese a todos los problemas ya descritos, valorar lo que la nación aún puede aportar, tanto a sus ciudadanos como al mundo. El lenguaje se

transforma en una herramienta con la que dibujar los límites de la sociedad, pero la novela no es un despliegue de retórica, ya que al estilismo de esos párrafos se le incorporan expresiones burdas y soeces, diálogos rápidos e incluso insultos. Todo sirve para que conozcamos la opinión de Llob, nacida desde la emoción más visceral, y es necesario que con pocas líneas sepamos qué le repugna o qué le inspira.

El tema de la inspiración es importante, ya que en el capítulo X se da a conocer el segundo oficio del protagonista: escritor. Al hablar sobre Yasmina Khadra, se mencionó el paralelismo existente con el personaje de Llob, pues al concederle a este la autoría de *Morituri* dentro del universo ficticio, reflejó en la novela el menosprecio y discriminación que él mismo sufrió. En esta primera novela no se profundiza en dicha idea, y las menciones a su faceta de novelista se reducen a momentos muy concretos.

La primera vez que aparece el tema es en el capítulo II, en una fiesta que se da en la zona rica de la ciudad, donde uno de los comensales afirma “¡Oh, comisario! [...] por fin le tengo frente a mí, en carne y hueso, qué ganas tenía de conocerle. ¿Sabe usted que es mi novelista favorito?” (KHADRA; 1997, II, p. 14), afirmando el talento de Llob, quien se limita a decir que es porque no tiene ni un centavo (alusión a que no es como los escritores afines al régimen, enriquecidos por su posicionamiento). Le siguen sus discusiones con Sid Lankabut sobre el panorama literario (en una competición por ver quién logra denigrar al otro) o la escena próxima al final, donde Lino le pregunta si está cogiendo ideas para su nuevo libro, al encontrarlo con documentos de distintos casos.

Policía, novelista, testigo de su sociedad, y aún quedan más facetas por ver. Tras las primeras líneas de la novela, se nos describe la esfera familiar de Llob, pero con ese deje metafórico que reitera los matices de lo descrito. Lo primero que contempla (tras el amanecer) es a su esposa, Mina, a la cual llama “mula de carga”, que a primera vista podría parecer despectivo, pero nada más lejos de la realidad. Siendo compañera de sus fatigas, ha tenido que soportar la incertidumbre de si su esposo volverá a casa, o si recibirá la llamada de que su cuerpo se ha encontrado degollado, tiroteado o mutilado. Lejos quedan esos primeros días donde atendían más a la pasión juvenil (que él resume con “positivismo y procreación”), que se ha visto sustituida por la crudeza del día a día. La conclusión de este primer contacto con el personaje, como informa el propio Llob, es que al menos sigue a su lado, pese a todo:

“Mina ronca a mano de mi desgana, espesa como una pasta rancia, con medio pecho descuidadamente desplegado sobre el borde de la sábana. Lejos están los tiempos en que me la tiraba al calor de la más inocente de las caricias. Por aquellos entonces tenía yo el orgasmo a flor de piel; no podía disociar el orgullo de la virilidad, el positivismo de la procreación. Hoy en día, mi pobre mula de carga está en franco retroceso, como las mentalidades. Es tan atractiva como una caravana volcada en medio de la calzada, pero al menos tiene a su favor estar ahí cuando tengo miedo en la oscuridad.” (KHADRA: 1997, I, p. 8)

A medida que avanza la obra, más escenas sobre la intimidad de los personajes se van sucediendo, pero en ellos solo observamos a Mina apoyando a su marido, reconfortándolo de ese trabajo que lo atormenta todos los días: “Ven a acostarte” (KHADRA: 1997, III, p. 17), le dice para que olvide aunque sea unos minutos su trabajo, y con el momento en el que “Solté un aullido... y Mina pegó un bote hasta el techo” (KHADRA: 1997, XIV, p. 67) se demuestra que ella siempre está ahí, y aunque le indique que solo se trataba de una pesadilla, y Mina se duerma inmediatamente, ambos saben que no durará mucho, que al amanecer volverán los miedos.

Mina, como apoyo de Llob, es quien se encarga de introducir el elemento de la comida, tan característico en el ideal de novela negra mediterránea. No obstante, y pese a que la presencia de esta es innegable, su empleo atiende a otros fines. “En el apartado gastronómico: sopa de cebolla, bocadillo de *merguez* y pinchitos de carne con rodajas de cebolla y pimiento” (SILVER: 2009), recoge Silver en su *blog*, pero la sopa de cebolla, el plato favorito de Llob, se reserva para una ocasión muy especial.

La escena del coche-bomba, en el capítulo V, rompe por completo el ritmo de la trama, pues el equipo de policías pasan de recapitular la información disponible del caso a correr por sus vidas. De pronto, todos enmudecen por la explosión, para que el silencio se rompa por los gritos y carreras de personas en pánico, e incluso el propio Llob se suma a la turba. No tarda en recibir el informe de un policía, que no puede evitar fijarse en una de las víctimas: un pequeño niño. La escena se presenta con tal crudeza, que cualquier comentario enmudece frente a las palabras que el autor empleó, a las que añadimos simplemente el recordatorio de que, por medio del episodio, se muestra la amenaza de la violencia y el terror irrumpiendo en la esfera familiar, sin que haya descanso posible para Llob. A continuación, fragmentos de dicha escena:

“Mina me ha preparado un sopa de cebolla. Es mi comida preferida. Estoy sentado en silencio y miro el plato sin verlo. La idea de comer me produce náuseas.

Me basta con cerrar los ojos para que el coche-bomba explote dentro de mi cabeza y que su onda expansiva me produzca un hormiguelo en las pantorrillas [...]

He visto un montón de cadáveres durante mi jodida carrera. Uno se acaba haciendo a todo. Pero un niño muerto es antinatural. Nunca saldré entero de ésta.

Mina ha tenido la amabilidad de no hacerme preguntas. Ha aprendido a no molestarme en la desgracia.” (KHADRA: 1997, V, p. 28)

No es la única muestra de gastronomía presente en *Morituri*. Tras el asesinato de Ait Mezián, cómico amigo

de Llob, este, quien estaba atándose los cordones para salir, entre en la cocina a tomarse un café con azúcar y una tostada con mermelada (KHADRA: 1997, XII, p. 56), intentando sobreponerse al impacto de la noticia. Cuando él y Lino van a interrogar a Salah Doba, un banquero implicado en una trama criminal, este les sirve limonada y dulces de París (KHADRA: 1997, XIX, p. 91), productos de lujo que son devorados sin piedad impulsados por el hambre, chocando lo exótico de estos manjares con la sencillez de la sopa de cebolla. Plato que vuelve a aparecer cuando Llob logra dismantelar la célula terrorista responsable de los asesinatos en la novela. Al regresar a casa, su familia le espera, y su esposa le presenta, como no podría ser de otro modo, la sopa, pero su marido encuentra en su “mula de carga” inseguridades, preocupación:

“ [...] Mina me pone delante una sopa de cebolla con fideos. Mi mula de carga no se encuentra bien. ¡Cuánta torpeza en sus gestos, cuántas miradas huidizas! [...] Se preocupa. No hace otra cosa. Su primogénito se ha largado, la mayor está cansada de esperar a un pretendiente, su marido es cabeza de cartel en las olimpiadas terroristas... Cuando salgo, acecha desde la ventana. Cuando me retraso cinco minutos, se le va la olla [...] Su corazón ya sólo late de espanto y de furia” (KHADRA: 1997, XVII, pp. 83-84)

Pese al triunfo, ni él ni su familia pueden relajarse, pues Mina le informa de que, en la radio, al dar la noticia insinuaron su identidad, y eso lo convierte en objetivo de terroristas resentidos. No tarda en ser amenazado por “Habibi” (apodo que le da Llob por su forma de presentarse), quien le asegura que tanto él como su familia ya están muertos. En varios puntos de la novela se transmite esa idea, la del policía como un hombre muerto en vida, asumiendo los riesgos de su profesión. Solo que esta vez, la situación se agrava por extenderse a los hijos. También esta idea se trata de un modo más amplio en otro punto de la novela, cuando un policía es asesinado y deben poner vigilancia durante el entierro por si los terroristas deciden atacar a la familia. Nadie está a salvo en Argel, y menos, quienes tengan vínculos con la policía.

Volviendo a la esfera familiar de Llob, sus hijos también son víctimas de ese terror. “No hay nada que me produzca mayor frustración que ver a mis hijos sobresaltarse cuando sólo intento pedir un vaso de agua” (KHADRA: 1997, V, p. 29), afirma el comisario, junto con un “¡Qué asquerosidad de guerra!” que refiere la guerra civil en la que el país sigue atrapado. En un momento de la novela, Lino le pregunta sobre qué va a hacer con el caso, a lo que Llob responde un “Me la trae floja” (KHADRA: 1997, VIII, p. 39), que reitera frente a los avisos de Lino sobre que, con tal actitud de pasotismo, será considerado desertor. Llob solo quiere pensar en su jubilación y acabar con las humillaciones que soporta en su día a día. Lino le pregunta si no aspira al puesto de comisario jefe, y Llob lo frena: “—La auténtica carrera de un hombre, Lino, es su familia. Tiene éxito en la vida quien tiene éxito en su casa. La única ambición justa y positiva es la de sentirse orgulloso en el propio hogar. Lo demás, todo lo demás —promoción, consagración, vanagloria—, no es sino pura fachada, huida hacia adelante, engañifa...” (KHADRA: 1997, VIII, p. 39).

Se aprecia aquí la importancia que tiene para el personaje la familia. Y entendiendo la situación por la que pasa el país, no se sorprende cuando, en ese mismo capítulo, regresa a casa para encontrarse a su hijo mayor, con las maletas preparadas y Mina llorando, listo para irse del hogar, y del país, de forma definitiva. Llob lo entiende perfectamente, y es aquí donde se reiteran los riesgos de ser policía. No solo existe el miedo de que intenten atentar contra él, sino que se le suma la posibilidad de que su familia se vea afectada de forma colateral. El comisario resume la situación en dos líneas, y aunque él y Mina echarán de menos a su hijo, no pueden retenerlo, y más cuando conocen mejor que nadie la vida que le espera en Argel:

“Es un hijo de madero. Dentro del convenio integrista, se merece el mismo destino que el padre. Han degollado a un montón de críos sólo por tener en su familia a soldados o policías.

Casi me siento aliviado de que haya tomado la decisión de cambiar de aires.” (KHADRA: 1997, VIII, p. 40)

La gastronomía se desarrolla, casi exclusivamente, a modo de complemento para la esfera familiar, por lo que la rutina del comisario queda dibujada en dichas escenas. A diferencia de otras obras, el costumbrismo no supone una muestra de paz en lo cotidiano, sino un recordatorio del terror que ya ha penetrado en la esfera privada y, más concretamente, en la familiar. La prueba de que el comer queda eclipsado por el terror radica en la úlcera de Llob, manifestada en el capítulo II (más concretamente, en las páginas 15 y 16), informando que no puede comer otro pan que no sea el negro. Los traumas nacidos de su trabajo, el miedo a un constante ataque y las presiones de sus superiores porque arregle una situación insalvable le han afectado a tal nivel, que su estómago limita la presencia del componente gastronómico, pues aunque se diera un banquete, siempre recordaríamos esa herida en su estómago, la úlcera, manifestación física de su preocupación.

Otro tema atribuido a la presunta novela negra mediterránea como lo es la presencia e importancia del mar en la obra, se ve, del mismo modo, eclipsado por la situación nacional. El Mediterráneo siempre aparece acompañado del personaje de Da Achur, un anciano que vive retirado en un pueblo fantasma al este de Argel, tan recóndito y escarpado que ni los terroristas lo desean como base de operaciones. Antaño, fue un poblado por adinerados colonos de la Mitidja, siendo un destino turístico como tantas ciudades del Mediterráneo, pero con la guerra colonial acabó siendo un páramo descuidado del que llega a decir Llob que “importa un pimiento” para los argelinos del presente, que parecen querer huir de ese pasado de guerras civiles.

Da Achur solo aparece en tres capítulos, el VII, el XV y el XVIII, pero el emplazamiento cobra gran importancia, pues mirando todos el mar, este permite que la mente trascienda para exponer amplios comentarios sobre el estado del país, sobre sus gentes o sobre sus propios sentimientos. Es ahí cuando se

recapitulo acerca de las impresiones de Llob, que puede pensar tranquilamente sin las presiones de sus superiores o sin el miedo intrínseco de su oficio. El Mediterráneo cumple, por tanto, la función de conceder seguridad al personaje, y que pueda ordenar sus pensamientos, escena típica de la novela negra. El anciano es como una manifestación física del mar, pues entre sus cualidades está el saber el estado de las aguas y el no poder hacer nada para evitar tormentas y mareas, del mismo modo que los argelinos no pueden evitar su situación:

“He ido a ver a Da Achur.

Cuando no me encuentro bien, es a quien voy a ver. Su serenidad es como un bálsamo.

Da Achur es un visionario, quizá un profeta. Mira el mundo como quien mira a los ojos a alguien que conoce bien. Siempre sabe de dónde viene el viento, adónde va la tormenta, y sobre todo sabe que no se puede hacer nada para evitarlo.” (KHADRA: 1997, VII, p. 35)

De él se dice que ha estado en varias guerras por el mundo (se enumeran Normandía, Dien Bien Phu, Guernica, Djurjura), y como conclusión ha llegado a que no puede entender la predilección de la guerra antes que un intento de cercanía y comunicación. Ante el inmutismo de la sociedad pese al paso del tiempo (y no solo la argelina), “Da Achur ha dejado de darle vueltas a todo este tinglado. Ya sólo acecha, entre marea y marea, la llegada de la parca [...]” (KHADRA: 1997, VII, p. 35). Pese a su situación de calma y aislamiento, Da Achur conoce la situación de Argel (aunque Llob se percate que poco puede ver desde su posición), y por ello da un amplio monólogo donde vaticina el futuro próximo, ya no del país, si no del mundo (KHADRA: 1997, VII, p. 36), dando lugar a lo que llama “el tercer milenio”, cuando las fronteras y las patrias desaparezcan por un credo común, independiente de cualquier religión contemporánea, y la gente derroque a los gobiernos arengados por gurús y profetas, quienes han hecho de la charlatanería una nueva fe. El fin de la paz y del mundo, informa Da, por la llegada del cambio, del que encontramos un paralelismo con las células terroristas, que promueven una fe ajena al gobierno y que apuesta por el uso de la fuerza sobre la palabra.

Pese al anuncio del inminente Apocalipsis, se reitera la idea de paz en la escena, pues no está revelando nada nuevo, solo dando un matiz más filosófico al cambio de ideología que ha sufrido Argel en las últimas décadas, y es que ha pasado de una guerra contra Europa, representados por los colonos, a una guerra civil sustentada en la ideología religiosa, y esta a su vez ha trascendido al mundo. De todas formas, igual que las olas, ellos no pueden hacer nada para cambiar las cosas, y por ello la charla es simplemente un monólogo que resume el estado de la situación, convertido en excusa para que Llob pueda calmarse (que no olvidar) por las presiones y problemas que va acumulando.

La tranquilidad se refuerza porque Da Achur siempre tiene para ofrecer manjares humildes, pero necesarios, como el té o los *merguez* (chorizo típico en el norte de África), que ofrece a los acompañantes de Llob, policías también, a los que lleva para que se apacigüen con el paisaje. Llevará a Lino tras el asesinato de un compañero, momento en que el joven pierde los papeles, causando disturbios en un bar y cayendo en la desesperación (capítulo XV), y a Din, policía retirado en su hogar por extorsiones y amenazas, que se arma de valor para revelarle a Llob sus informes sobre el caso (capítulo XVIII). A continuación, los fragmentos donde predomina la calma:

“Vuelve a mirar hacia el mar. Para mí, es como si una isla se descolgara de mi archipiélago.

—Hay té en el termo, comisario. No es lo mejor para ponerse a gusto, pero menos da una piedra.” (KHADRA: 1997, VII, p. 37)

“Fuimos a casa de Da Achur para asarnos unos *merguez*. Lino hizo rancho aparte. Se quedó en la playa desde la mañana hasta el atardecer, lanzando piedras al agua. Después de aquello, se tranquilizó. El mar lo calmó un poco.” (KHADRA: 1997, XV, p. 72)

En cambio, cuando Din comienza a hablar, se alterna la belleza del mar con el horror del caso, e iniciando con una descripción del paisaje como “Salimos a la veranda para ver el mar romperse contra el arrecife. Las olas se divierten como si fueran ballenas. Sus salpicaduras nos excitan los labios. Aspiramos con avidez el olor a algas para evacuar el pestazo a humedad que llevamos dentro” (KHADRA: 1997, XVIII, p. 90) le sigue una pregunta clara: “¿Quién está detrás de toda esta mierda?”, y es entonces cuando Din apunta a “la mafia político-financiera”, quienes han iniciado y continuado la guerra para mantener sus posiciones, antiguos políticos y patronos que no quieren perder su posición y animan al conflicto. Da Achur ve en la descripción que da Din al grupo que describió, a los responsables del tercer milenio, e indica con un gesto el estado del mar, reflejo del espíritu de Argelia frente al conflicto que se avecina: “—El nombre de la secta —gruñe Da Achur desde su mecedora. Me señala la mar enajenada—. Escucha cómo se revuelcan las olas, Llob. Las olas ya sienten pánico. El tercer milenio amanece para mayor gloria de los gurús...” (KHADRA: 1997, XVIII, p. 90).

También puede ser visto como aviso o precedente del acto final de Llob en la obra. Oscilando entre la calma y el pánico, se tomará la justicia por su mano, en un acto que parecería ignorar los deberes y responsabilidades que se atribuyen a su oficio, pero que no hace sino castigar al origen de la trama que ha supuesto tantísimas muertes en la novela. Con el comentario sobre el estilo (la alternancia de lenguaje culto y vulgar), la rutina (manifestada por la familia y el terror) y la filosofía (el paralelismo con el mar), ya solo queda ahondar en la idea de justicia, representada por la Brigada Criminal. Del mismo modo que hace Llob, pueden catalogarse en útiles e inútiles, según el cumplimiento del deber. Es importante aclarar que ese

cumplimiento tiene que ver con los ciudadanos, y más concretamente, con su seguridad. La lucha contra los operativos terroristas es otra parte importante de su trabajo, mientras que atender intereses personales, ya sea del gobierno o personas influyentes, es visto como una muestra de inoperancia e inutilidad, pues anteponen favores personales a la protección civil. Empezando con los útiles y cercanos, tenemos a Lino, su teniente, que antaño estuvo implicado en delitos menores, pero poco a poco se va redimiendo. Debemos aclarar que Llob ofrece una descripción concisa sobre Lino:

“Ahí está mi teniente Lino. Antes era el campeón de los absentistas. Sólo pendiente de sus mangoneos, su tráfico de influencias y sus putas. Había acabado enterándose de que en el sultanato de los truhanes y del nepotismo, hasta los milagros se negocian. Sólo trincaba cuatro perras, no sacaba tajada del negocio ni ganaba en respetabilidad. No sabía abrirse de culo como para merecerse que le pusieran piso. De familia nada, aunque fuera un picha brava, porque le faltaban cojones para montarla. Así se las iba apañando Lino en este follón de sociedad en que vivimos.”
(KHADRA: 1997, I, p. 9)

A lo largo de la novela se desarrolla su evolución, desde unos primeros momentos de sorpresa al acceder a la zona rica de la ciudad, hasta que la muerte de un compañero le hace consciente de la desigualdad, de quienes se aíslan de la guerra y los que la sufren. Acaba siendo más como Llob, una persona desencantada con las emociones a flor de piel, que recurre a la violencia y la amenaza en pos de que la investigación avance. Como afirma Silver en la entrada dedicada a Llob, Lino empieza siendo un policía corrupto para acabar siendo un “hombre asustado y traumatizado” (SILVER: 2009). Se le describe como “el subalterno cosificado, el pringado sin gloria ni méritos” (KHADRA: 1997, XVII, p. 83), un secundario similar a los acompañantes del detective clásico, pero aquí se le da un nuevo matiz: Lino es un personaje que, al no entender aún el funcionamiento de Argel, mantiene cierto optimismo, aunque a lo largo de la trama irá cambiando a una visión más cercana a la de su superior.

Sobre el resto de los personajes, tenemos al inspector Serdj y a la secretaria Baya, ambos introducidos en el capítulo V. Baya atiende principalmente como interés de Lino, compartiendo escenas de flirteos, mientras que Serdj tiene un papel más activo en la trama. Descrito como “la clavija maestra de la casa” y como alguien “obediente e imprescindible” (KHADRA: 1997, IX, p. 44), ha sido inspector durante doce años, negándosele ascensos, cursillos y becas para que siga en su puesto, trabajando diligentemente, al tiempo que enchufados e indeseables se quedaban con esos privilegios. Su muerte en el capítulo XIV supone un punto de inflexión para la novela, pues es el momento en el que asienta la idea del peligro que enfrentan los policías.

Sobre los inútiles, tenemos el caso especial de Din, policía que ingresó en el manicomio y se encuentra en una sempiterna baja, dado a una mala experiencia investigando los Limbos Rojos. Llob intentará acceder a

las informaciones que consiguió, pero este se negará al principio. No será hasta el fallecimiento de Serdj y la muerte de otros tantos intelectuales que compartirá sus datos, permitiendo a Llob avanzar en el caso. Por ello, y pese a que en un primer momento Din entra al grupo de los incompetentes, su contribución al final de la obra permite mostrar que la redención es posible, y que una persona puede superar el miedo para ayudar a otros.

Ya encontramos un caso sin solución en Bliss Nahs, el “sismógrafo” del grupo. Caracterizado por narrar oscuras historias de fatalismo y muerte, no aporta nada en la investigación, y su función se limita a reiterar la idea de horror que ya todos conocen. Llob tiene la sospecha de que solo ha sido asignado a su unidad para que el director (y el resto de superiores) sepan cómo avanza en el caso o qué pistas sigue, idea que permite repetir la sensación de vigilancia por parte del gobierno, pues Nahs informa al director, y este, al gobierno. No hay más datos o funciones reconocibles en él, y para finalizar con el resto de la Brigada, tenemos al jefe de Llob.

Sobre él, iniciamos la trama criminal con este personaje asignando al comisario un caso de desaparición, que ha afectado a uno de los poderosos dentro del anterior gobierno, y cuyas contribuciones a la policía le dotan de privilegios, por lo que el protagonista debe atender a un caso personal pese a tener otras responsabilidades con respecto a la seguridad civil. Al convocar a Llob para regañarlo, dado que no avanza en la investigación, el protagonista le deja las cosas claras, acusándolo de “enchufado”, de carecer de méritos, de cobarde, mediocre, y de fallar al deber de la policía por anteponer favores e influencias antes que a los problemas que aquejan a la ciudadanía. A continuación, el párrafo donde se incluyen todas las acusaciones que nos permiten ver que el narrador no le guarda ningún respeto:

“—Una mierda, para ti y para tus antepasados, señorito enchufado. Te he conocido hecho un miserable en tu garita, en la plaza del Primero de Mayo, currando como uno más en la obra. Todavía te recuerdo con el pantalón desgarrado y tu chaqueta de espantapájaros. Las alturas de la jerarquía se te han subido a la cabeza. Ándate con cuidado con el vértigo [...] Ni siquiera he votado por ti. Si por mí fuera, no mereces figurar ni en la lista de objetos perdidos. No eres nadie, sólo un pedo en el aire, la mediocridad personificada, una cagada de perro, un gordo falso e ingrato... En cuanto a tu protegido, dile que aunque reviente como un perro, a un poli se le respeta” (KHADRA: 1997, VI, pp. 33-34)

Esta situación se repite más adelante, en el capítulo VIII, donde Llob recapitula la situación y su descontento: “Que ya está bien así. Su amiguete debería contratar a un detective privado. Estas historias de puterío apestan tanto que no las suelo ver claras. Búsqese otro putero.” (KHADRA: 1997, VIII, p. 39). El protagonista alude a la idea clásica del detective privado, protagonista típico del *noir*, y aunque cumpla su función, Llob no se limita a seguir dicho modelo. Inicia esa investigación, pero la alterna con la célula

terrorista que está asesinando a diferentes intelectuales, orquestada por Abú Kalibs, personaje anónimo que se ha convertido en un gurú para los jóvenes y los descontentos, el cual dirige esa rabia para acabar con los eruditos que han abandonado los ideales de la sociedad musulmana.

La investigación alterna tres frentes: el terror cotidiano en el que vive la sociedad argelina, que afecta también a la propia Brigada Criminal; la desaparición de la hija de una persona influyente, caso que su superior exige a Llob solucionar pronto; y la célula de Abú Kalibs, relacionado con la muerte de personajes importantes de la esfera intelectual. Aunque la novela empiece con estos tres asuntos claramente separados, la investigación irá conectando los problemas, y finalmente Llob deducirá la verdadera identidad de Abú Kalibs, que es ejecutado antes de que se le detenga por un disparo anónimo. Tras esto, volvemos a una escena donde se recalca, de nuevo, el problema de la incompetencia. El director organiza una fiesta para celebrar el cese de la célula comentada, con tantos lujos que Llob afirma “cualquiera diría que el terrorismo ha sido erradicado” (KHADRA: 1997, XVII, p. 83), cuando es evidente que esta lacra sigue, pues él sigue con la duda de quién acabó con la vida del terrorista.

Con respecto al avance de la trama, dado que Llob debe interrumpirla varias veces para atender a otros problemas (como las presiones familiares y profesionales ya expuestas). Se incluyen pistas y tramas falsas que promueven la confusión del lector, tanto para dificultar la resolución como para que sea testigo de la variedad de crímenes que se suceden en la ciudad. Los diferentes agentes contribuyen al caso, pues Lino es quien apunta que la desaparición se dio en los Limbos Rojos, Din dispone los informes sobre las personas influyentes que han asistido al cabaret (en realidad, un prostíbulo encubierto), y Serdj es quien aporta una fotografía donde indica qué vínculos tenían los sospechosos entre ellos y los Limbos Rojos.

Un ejemplo de pista falsa se encuentra, precisamente, en dicha foto. En ella se encuentra a Anisa, una prostituta, y a Murad, el novio de la desaparecida, resultando ser primos. Los Limbos Rojos servían para que ella tratase con personas influyentes, mientras que él se dedicaba a los trapicheos del dueño del local, Haj Garn, hombre que ha conseguido una gran influencia atendiendo a los caprichos de los poderosos en ese prostíbulo, por lo que se le permite tráfico y otros delitos donde Murad y varios jóvenes participaban. Garn nada tiene que ver ni con la desaparición ni con los asesinatos, por lo que puede verse como una pista falsa (si bien entre su local y los asiduos se encuentran los culpables).

Tampoco viene al caso la trama donde Anisa y Murad se vinculaban a la muerte de Abás Lauer, director del Banco Nacional que había trasladado unos fondos de ciento veinte millones de dólares a su propia cuenta, pese a conformar el grueso de donaciones del gobierno para los ciudadanos afectados por la guerra civil. De él se sabe que asistía a los Limbos, donde la prostituta ejercía de “kinesiterapeuta” para que los medios no le difamaran. Esta anécdota no tiene relación con el caso, pero son estratagemas que Khadra emplea para que se den a conocer problemas tan evidentes como el tráfico de influencias, la extorsión o incluso el

asesinato. Del mismo modo, Morituri presenta numerosos interrogatorios e incursiones violentas que a menudo no aportan ningún dato a la investigación, pero los pasos en falso ayudan a acrecentar el desconcierto y la impotencia en Llob.

Por tanto, la investigación avanza con un ritmo inconstante. La rutina familiar del protagonista, sus charlas con amistades y compañeros de trabajo, los episodios donde un atentado interrumpe la acción poco tienen que ver con el género negro. Sí es cierto que la innovación estadounidense trajo la crítica social, pero atendiendo a una época y sociedad muy concretas; Khadra actualiza esos tópicos para contar la situación de Argel. El caso y su investigación quedan en segundo plano, como se demuestra por la introducción de pistas que no han sido descubiertas por Llob, sino por terceros, y en lugar de tener al personaje cumpliendo su labor de detective, estas aportaciones llegan por medio de otros personajes.

Khadra aprovecha esas lagunas para exponer los problemas de Argel, por medio de amplios monólogos internos donde explota todas las impresiones y sentimientos que surgen del miedo y la impotencia. No llega a ignorar la trama policíaca, pues como afirma Fatmi, sigue todas las normas del *roman noir* (FATMI: 2012, p. 84), y todas las estructuras que va desplegando tienen correspondencia con el género, pero las adapta a sus intereses. Este mismo autor habla de los problemas sociales, de los dirigentes corruptos y el integrista sanguinario como los temas principales del libro, y eso es innegable, pues se destinan más páginas a impresiones del protagonista que a la investigación de las escenas del crimen.

Ciertamente, los tópicos presentes se ven acompañados con un “pero”: Llob investiga, aunque las pistas le llegan por otros personajes; se da un crimen, pero es un secuestro; a primera vista el crimen atiende a intereses de un grupo criminal, pero luego se incorporan matices personales; e incluso con los elementos de la novela mediterránea, pues hay presencia de la gastronomía y el Mediterráneo, pero solo para contrastar con las impresiones del personaje. La novela podría analizarse a partir de sus piezas, observando qué partes se vinculan a los distintos géneros, pudiendo ver trazas de novela negra, de policíaco clásico, novela social, mediterránea y hasta histórica, a costa de ignorar los intereses del autor.

Siguiendo bases claramente sustentadas en el género negro, como el empleo del investigador para presentar a todos los grupos que conforman la sociedad presente en la obra, Khadra reinterpreta esa idea. A continuación, una cita donde se vislumbra el caso al comentar sobre Llob y dicha función: “Es un hombre a caballo entre dos mundos. Conoce de primera mano el de los privilegiados e intelectuales aunque no pertenece a él y está desarraigado entre su propia gente a causa de su profesión. Para los que antes era un héroe es ahora un apestado al que intentan evitar por miedo” (SILVER: 2009).

En un primer lugar, se respeta la ambivalencia de Llob en todos los sustratos sociales, que pueden resumirse en dos: la clase privilegiada afín al gobierno, y la clase humilde que vive sin comodidad ni apoyo, siguiendo

el modelo de la novela negra. Pero, y como segundo punto a aclarar, se le incorporan nuevos matices, como el hecho de que Llob no pueda aspirar a la esfera privilegiada por sus principios morales (manifestados en sus monólogos sobre la sociedad), y para la clase humilde es ya un “hombre muerto” por su rol de policía. Del mismo modo, la investigación, las víctimas y los culpables aúnan también rasgos típicos de la literatura criminal, entremezclándose con el mensaje social que Khadra quiso transmitir.

Llob, en definitiva, es el portavoz de una sociedad donde el crimen es una constante, tanto los permitidos por el gobierno como la amenaza integrista. Siguiendo el modelo del *noir*, va recopilando pistas con las que resolver el misterio planteado, pero a medida que profundiza en el caso, va descubriendo las diferentes caras de Argel, todas conectadas con la corrupción (en el gobierno, en la policía, en las clases humildes, en los intelectuales...), tanto de valores como de mentalidad. Aunque se haya repetido numerosas veces a lo largo de este apartado, el terror, la violencia y la frustración limitan al personaje, el cual suma al cumplimiento de su deber su sentimiento, un pulso de dolor por una patria cada día más herida. Al acabar *Morituri*, Llob es también una víctima, y según cómo se vea, hasta uno de los asesinos. Y por ello su presencia es necesaria en los siguientes apartados.

1.3.2. Argelia, la verdadera víctima

En el modelo tradicional de la novela negra, lo habitual es iniciar la obra con la presentación de la escena del crimen, el modo en que fue hallado el finado, los últimos momentos de la víctima o, y como pasa en *Morituri*, con la introducción del protagonista, el detective. Pese a que en esas primeras páginas se sigue el canon, nunca se llega a presentar a la víctima, su cuerpo nunca es encontrado y no se aclara el modo en que fue asesinada. Sí es cierto que la obra presenta multitud de muertes, algunas relacionadas con el caso y la célula terrorista a investigar, otras producto de la violencia cotidiana e incluso a manos del propio Llob, pero de Sabrina Malek poco se sabrá.

Los primeros capítulos de la novela tienen que ver con la rutina del comisario, relacionada con su miedo a las calles argelinas, y su asistencia a una de las fiestas típicas en la clase adinerada, capítulos que se aprovecharán para informar de su repulsión a dichos banquetes. Más tarde, el padre de la víctima, adscrito al grupo social privilegiado, solicitará sus servicios para localizarla, y Llob, instigado por su superior, iniciará la búsqueda. Ya en el capítulo V, se ofrecen las primeras informaciones: “—Sabrina Malek, rubia con ojos verdes... ¿dónde puñetas lo he puesto, dónde puñetas...? Ah, aquí la tenemos, página 19. Esta niñata tiene un reactor en el culo. No sabe quedarse parada. En el colegio no la tienen por una lumbrera, con esa pinta de calentona...” (KHADRA: 1997, V, p. 28).

Pero entonces, ¿por qué desde ese punto no se inicia un proceso de investigación serio? Llob acudirá a los Limbos Rojos, el cabaret/prostíbulo encubierto, último lugar donde se la vio, y las negativas a que investigue

el lugar partirán su línea de trabajo en dos. Por una parte, su interés por conocer la historia que oculta el edificio, los negocios ilegales es los que Sabrina podría (o no) estar implicada y los motivos de su desaparición. Por el otro, prosigue la investigación sobre Abú Kalibs, director de un grupo terrorista que atenta contra los intelectuales argelinos. Ambas finalmente conectarán por compartir el mismo ambiente: los Limbos Rojos, pero esto solo podrá afirmarse bien avanzada la obra. Y por ello surge la pregunta, ¿a qué se han dedicado las páginas que conforman la novela?

Gran parte de su extensión tiene que ver con la situación del país y sus gentes. Recordamos que el narrador es el propio Llob, y por tanto toda la obra puede verse como su reflexión acerca de lo que ve y experimenta. Se dan amplios monólogos sobre su apreciación del caso, de cómo ha cambiado el país: la añoranza de una Argelia más limpia y sencilla con respecto a la corrupción que sufre en el presente, el miedo por ser policía en un país donde la justicia solo aplica a unas clases, y ciudadano de un mundo donde la seguridad es inexistente. Por todo eso, se podría abrir una tercera línea de investigación que fagocita a las dos anteriores, y es precisamente el estado de Argel. Llob se lamenta de las diferencias entre la rutina de los barrios por donde se mueve con los privilegios de las élites, como ya puede notarse en el capítulo segundo, donde acude a una de esas fiestas que tanto desprecia. A modo de resumen, él aportará una cita de su padre antes de ejemplificar con las personas que verá en dicho evento:

“Mi venerado padre decía que no hay peor tirano que un burrero convertido en sultán.

Pastores ayer, dignatarios hoy, los notables de mi país han amasado unas fortunas colosales, pero jamás conseguirán distinguir entre pueblo y ganado.” (KHADRA: 1997, II, p. 15)

Después, asistiremos a varias charlas y observaciones con otros invitados a los que refiere empleando apelativos tales como “gilipollas parlamentario”, “maricones”, “putones piripis”, “peces gordos”, y concluye conque no solo le dan ganas de vomitar, sino que además esa no es la Argelia que él conoce. Tras el despliegue de vulgarismos con los que referir a dicho colectivo, contrasta con la poesía presente en sus monólogos sobre Argelia. El tema principal en dichos fragmentos es el estado de Argelia, los contrastes presentes en su sociedad y el recuerdo de una época mejor. El fin de la guerra colonial supuso el inicio de la guerra civil, conflicto que perdura en una sociedad partida: quienes se vinculan al gobierno se refugian en barriadas seguras y vigiladas, como si la guerra hubiera acabado, viviendo una mentira, un sueño, mientras que el resto de argelinos conviven con la muerte en un ciclo de violencia sin fin. Llob no reconoce la Argel segura y utópica, como demuestra la siguiente escena:

“Ésta no es la Argelia que yo conozco.

En mi país, los cementerios están llenos a rebosar de lágrimas y de sangre, los valientes rozan los

muros para preservarse del mal de ojo... Y aquí, en este Taj Mahal para eunucos revanchistas, todo va como la seda. Ni el menor contratiempo o sentimiento de inseguridad. Los piratas de mi patria se han montado un microcosmos estanco y aséptico, y en espacios de prosperidad como estos hasta las cucañas me imponen más que los monumentos.” (KHADRA: 1997, II, p. 16)

Es la primera, pero no la última vez donde manifiesta su descontento y preocupación por la sociedad a través de bellos monólogos, con un lenguaje cuidado, prácticamente poético. En el capítulo III inicia otro al observar el Mediterráneo, que le evoca una época donde “Argel tenía la blancura de las palomas y de las ingenuidades” (KHADRA: 1997, III, p. 17), encontrando nobleza y valor en las casas malheridas por la guerra, sintiendo un orgullo puramente patriótico, que no tardaría en corromperse por las Mentiras (usándose la mayúscula en el texto fuente) de un gobierno que aún sabía engañarles. La imagen de una Argel inmaculada, de colores blancos antes de ser asaltada por la guerra y la mentira es muy recurrente, al igual que comparaciones tales como aguas pulcras frente a contaminadas, o flores frescas ante marchitas en el fango.

Todo atiende a romper con la idea que transmite el gobierno sobre orden y seguridad, reiterada por la prohibición de poder comunicar los problemas como demuestra la censura que esta obra tuvo que sortear. A cada poco que avanza la trama, ya sea para proseguir con el caso o encontrándonos con una pista falsa, Llob recapitula no a partir de los datos que posee sobre la situación, sino rememorando las virtudes de la ciudad y cómo ha llegado a la situación presentada en la obra. “Qué bonita es esta blanca ciudad cuando el horizonte está tan límpido [...]”, afirma, antes de exponer que de no ser por los atentados constantes y la “colonia de iluminados” que atestan la ciudad y la opinión, “no hay maravilla que pudiera compararse con Argel” (KHADRA: 1997, XVI, p. 76). El tono agrio es constante, pese a que se guarda cierto atisbo de esperanza, especialmente cuando contempla el Mediterráneo.

Cada que observa las límpidas aguas del mar, su mente se traslada a tiempos más felices. Las escenas donde aparece el anciano Da ya informaban de esto, pues él detectaba en las olas el estado de la sociedad. De hecho, se produce un paralelismo entre la situación del Mediterráneo y el avance del caso, como se hace patente en tres momentos concretos de la novela. El primero, al morir el jefe del grupo terrorista, se describe una hermosa imagen de Argel, chocando con la crudeza de los “cementeros llenos a rebosar” y los “piratas de la patria”. Se inicia con el cielo y el mar calmos, un sol que resplandece en pleno invierno (hecho que sorprende al comisario) y un calor, mediterráneo, que invita al sueño. El texto podría pasar por el eslogan de un anuncio donde Argel se ofreciese como destino turístico, de no ser por la nota agridulce del final, que recuerda, brevemente, la situación real. La escena es la siguiente:

“Hay días en Argel en que el cielo y el mar se ponen de acuerdo para inspirar un increíble sentimiento de plenitud. Hasta la cama de Neptuno está azul, y un sol chistoso y rebelde se las

apaña para rehabilitar el verano en pleno corazón del invierno. De todos los soles de la tierra, el nuestro es el único al que le salen esos juegos malabares.

Todo parece sosegado. Se oyen los pájaros piando y el susurro del viento en los árboles. El aire trae festivas tufaradas de calor y delicados olores. Apetece adormecerse y no volver a despertar.

No hay duda, el paraíso es de Dios. En cuanto al infierno, procede de los hombres.” (KHADRA: 1997, XVI, p. 76)

Como paisaje natural, considera Argel uno de los paisajes más bellos, ya sea por el clima cálido, el mar apacible y el cielo con sus aves, una estampa puramente idílica de la que Llob atribuye el mérito a Dios, al tiempo que responsabiliza a la humanidad de la situación por la que transita la ciudad y el país. La bella imagen de ese momento contrasta con la del siguiente capítulo, donde un asesino, al que Llob apoda Habibi por su forma de saludar, amenaza de muerte al protagonista por el teléfono. Frente a ese sol “chistoso y rebelde”, el único del mundo que permitía esos “juegos malabares”, se dice ahora “El sol de mi país deprime. Las atrocidades que dispensa la noche han acabado con su magia” (KHADRA: 1997, XVII, p. 87), a solo once páginas de diferencia.

Luego enumera las diferentes atrocidades que componen el día a día argelino: niños y familias asesinados, atentados a propiedades (ejemplifica con la quema de un tren), o el exterminio de medio pueblo. Llob se pellizca hasta sangrar, pensando que es una pesadilla, pero no. Y luego, manifestando su repulsión al integrismo, expone que los hermanos se matan entre sí en esa tierra, dado a la oposición ideológica que supone pertenecer a uno u otro bando. Este es el segundo momento donde el clima de Argel permite hablar tanto de la atmósfera física como de la política, y es que el sol y el paisaje sirve de excusa para referir a la sociedad. El discurso de Llob es un despliegue de lirismo, similar a las descripciones presentes en las novelas de viajes y aventuras o como veíamos en los artículos de Chirbes (incluidos en *Mediterráneos*), y con ello busca transmitir las sensaciones que despierta Argel, interiorizadas ya por el personaje y el resto de habitantes de la ciudad.

A partir de las figuras retóricas usadas en estos pasajes construimos la verdadera intención de *Morituri*, que no es otra que presentar a Argel como la verdadera víctima del crimen. Por ello, mientras que el personaje de Sabrina se encuentra completamente desdibujado, predominan las descripciones de barriadas y de las personas que las habitan, así como episodios donde manifestar los problemas que unos padecen y otros ignoran. Con la excusa de una novela negra, Khadra ejecuta un precioso monólogo sobre el caso argelino, problema que trasciende la ciudad y abarca a toda Argelia. Respeta los cánones, sigue habiendo un crimen y una investigación, pero el interés del protagonista (y el autor) es dar a conocer qué pasa en su sociedad, evadiendo la censura o, en el caso de Llob, alternando el caso propuesto con su propia investigación

criminal, tanto por las escenas de atentados cotidianos (un coche-bomba y un tiroteo) como la actividad de los asesinos de letrados.

En el tercer y último momento que destacamos esa mirada hacia la ciudad, Llob logra encontrar el vínculo entre ambos problemas, y concluye del siguiente modo: “Miro Argel y Argel mira al mar. Esta ciudad ya no siente emociones. Es el desencanto a más no poder. Ha dado al traste con sus símbolos. Su historia, forzada a pasar a la reserva, dobla el espinazo y sus monumentos se van encogiendo” (KHADRA: 1997, XXI, p. 99). Por todo lo que se ha mostrado, la idea a transmitir es que Argel es la verdadera víctima en la novela, pero no es la única.

La ciudad representa a todos los asesinados a lo largo de la historia argelina, y por ello la anterior cita habla de una historia “forzada y doblada”, en alusión a que la situación no ha cambiado desde que expulsaron a los colonos. En varios episodios se menciona o muestra la violencia a las que tantas veces se ha referido, las cuales conllevan a incrementar el número de finados. Solo en el primer capítulo, cuando Llob pregunta acerca de los atentados que se han producido, le citan “dos escuelas, una fábrica, un puente, un parque municipal, cuarenta y tres postes de electricidad”, y en cuanto a víctimas, “tres polis, un militar de permiso, un maestro y cuatro bomberos” (KHADRA: 1997, I, p. 10), y estos últimos fallecieron porque al intentar recuperar un cuerpo, se detonó una bomba trampa.

Impresión similar presentan los episodios donde la trama se ve interrumpida por un atentado, como el coche bomba del capítulo V, que sirve tanto para exponer la situación del país como para que el inicio de la investigación se trunque, pues sucede antes de que sepamos todos los datos sobre Sabrina. En el capítulo IX se produce otro atentado, yendo Llob y Lino como apoyo para Serdj y sus hombres. Este les informa de que tres terroristas han ocupado la oficina de correos, han asesinado a un rehén y abierto fuego contra la policía. Uno de los rehenes huye, sin aliento, y es rescatado a duras penas por Lino, dejándonos ver cómo acribillan a la mínima a cualquiera que intente entrar o salir.

En cambio, la amenaza es nula en los barrios destinados a las clases pudientes. Comenzando con los Limbos Rojos, el cabaret por el que circula la trama, se presenta como el “lugar de encuentro del pijoterío de Argel” (KHADRA: 1997, IV, p. 22), un antro donde pueden darse a los vicios por medio de licores de importación, manjares exóticos o incluso drogas, un paraíso artificial en el que olvidar la problemática que atañe a la ciudad, un privilegio concedido, por los elevados precios, a unos pocos, quienes pueden ocultarse para atender sus inquietudes más morbosas, como la ya comentada drogadicción, la prostitución o la homosexualidad.

No es el único ejemplo presente en la novela, como vemos en la mansión de Fa Lankabut, momento en que Llob lleva a Lino para que vea de primera mano los lujos que pueden permitirse algunos en un país en

guerra, opinando que su compañero “Lleva demasiado tiempo tragándose eslóganes y cretineces sobre la rectitud y la transparencia” (KHADRA: 1997, X, p. 47). No será la única vez que le veremos así, hasta que finalmente supere “la fiebre de las exaltaciones” en el capítulo XVI, con la llegada a Ciudad Deheb, “uno de esos lotes que se reparten bajo cuerda los funcionarios corruptos, sin demasiado bombo para no dar el cante: unos oasis fabulosos creados para mayor gloria del fabuloso dinar y que se mantienen en la sombra como si fuera un secreto de Estado...” (KHADRA: 1997, XVI, p. 79), ciudad oculta en la geografía de la propia Argel para mayor seguridad de sus habitantes, al contrario que las “colmenas humanas” con las que Llob refiere a las ciudades dormitorio, pobladas por la clase trabajadora en la que los atentados se han vuelto ya rutina.

Sin embargo, el ejemplo más claro de la situación se da en el capítulo XII, donde el comisario, al ver la reacción del teniente frente al contraste, afirma “¡Pobrecito! Sigue sin enterarse de que en su querido país todo el mundo se las apaña para construir un palacio para sus retoños y nadie se molesta en construir una patria” (KHADRA: 1997, XII, p. 59). La enemistad nace de esas dos Argelias enfrentadas, la rica y la pobre, y de la amenaza del integrista que, en lugar de unir las contra el enemigo común, cae en la ironía de iniciar una guerra civil donde los pecados de unos pocos (los acomodados) recaen en muchos (el pueblo argelino). Que literalmente el cambio se produzca a dos pasos, colindando barriadas lujosas con casuchas marginales, es algo muy presente en la novela, y necesario, pues cuando los asesinatos se producen en las zonas humildes, se toma como algo sin importancia, cotidiano, pero si la víctima es alguien importante, la policía debe actuar de inmediato. Para recalcar esa sensación de injusticia, los párrafos donde se presenta las diferencias en la sociedad argelina:

“Tras un cordón policial, cruzamos un barrio bajo menos alegre que un cementerio indio, rodeamos parte de Bab el Ued, donde la plebe fornicaba a pierna suelta para no pasar frío, y escalamos la carretera sinuosa que lleva a la parte alta de la ciudad. Sin previo aviso se esfuman las casuchas de mala muerte y desembocamos brutalmente en un edén engalanado con villas señoriales, chalés suizos y jardines colgantes.

Lino, que se crió cerca de un vertedero, no se lo llega a creer. Casi se desnuca de tanto mirar a diestra y siniestra, subyugado por las suntuosas mansiones que se despliegan con impudicia a dos pasos de la miseria de los arrabales.” (KHADRA: 1997, XII, p. 58)

Sobre las víctimas, podemos diferenciar entre aquellas que tienen una relación con la trama, y las que son ajenas a dicha investigación. Sobre este último grupo, debemos obviar todas las víctimas de los atentados que se señalan o infieren, y por ello solo atenderemos a un caso, el del inspector Serdj, cuya defunción y entierro se desarrolla en el capítulo XIV. El personaje, miembro activo en la Brigada de Llob, contribuyó a la investigación proporcionando una fotografía donde varios sospechosos aparecían juntos, y más importante,

sugiere a Llob que converse con Din, el policía encargado de investigar los Limbos Rojos. Los detalles de su muerte comienzan con su visita al barrio de Nemmiche, un barrio marginal y conflictivo, un nido de integristas. Los motivos por los que va tienen relación con su familia, ya que su padre había muerto, y cuando acude es capturado y posteriormente asesinado.

Entre las páginas 67 y 69 se desarrolla este relato, y quizás la parte más impactante recae en el funeral. Llob explica la estrategia integrista de asesinar familiares para tender emboscadas a los agentes en los entierros. Por ello, no sorprende que se tomen medidas para evitar otro despliegue de violencia: cordones policiales y francotiradores son necesarios en el último adiós a Serdj. El más pequeño de sus hijos, quien juega con una rueda de bicicleta, ignora la necesidad de que protejan la zona, aunque sea precisamente para que los integristas no le ataquen ni a él ni a la familia del agente caído. Con este episodio se nos recuerda la situación límite en la que viven los policías en Argel, quienes asumen el riesgo de una profesión que puede llevarles a la muerte. Las amenazas que llevaron a Din al manicomio, en el capítulo XI, o las que recibe Llob por parte de Habibi, listadas en el XVII, son una prueba más del contexto que padece la sociedad argelina.

No son los únicos afectados por la espiral de violencia que asola el país. En *Morituri*, la clase intelectual será el objetivo de la célula terrorista de Abú Kalibs, amenaza presente desde el capítulo III cuando el cómico Ait Mezián recibe una carta llena de amenazas, donde se le invita a que abandone su profesión (tildada de “hacer el idiota”), que no se reúna con los “malvados intelectuales” y que done cien mil dinares. Llob intenta tranquilizarlo, pero en esa misma página, la decimoctava, nos explica la situación: al principio, asignaban policías para que vigilasen los alrededores, pero al proliferar ese tipo de extorsiones, no podían abastecer a todos de esa seguridad, sin contar las “humillantes pérdidas”, referidas a la muerte del protegido y los agentes. Por ello, solo pueden esperar a la torpeza de los integristas, que en esta ocasión no fallarán, pues el asesinato de Ait Mezián se anuncia en el capítulo XII, y antes que él, se enteran de la muerte del poeta Jaal Armad, quien tenía menos de veinticinco años. Lino se cuestiona los detalles que motivan al grupo de Abú Kalibs, pero una vez más, el comisario nos muestra el verdadero rostro de Argel, informándonos de dónde nace ese odio:

“—¡Menudo desastre! ¿Por qué la habrán tomado de esa manera con los literatos, comi? —Esto no es nada nuevo, Lino. Así es de toda la vida. Tradicionalmente, en nuestra secular incultura, el literato siempre ha sido el Otro, el extranjero o el conquistador. Y seguimos guardando un rencor tenaz a ese sentimiento de diferencia. Nos hemos vuelto visceralmente alérgicos a los intelectuales. Por eso puede que lleguemos a perdonar una culpa, pero jamás la diferencia.” (KHADRA: 1997, IX, p. 43)

También tenemos las muertes de los implicados en la trama criminal, quienes se resisten a la autoridad o directamente fallecen. Algunos de ellos se presentarán con mejor detalle en el siguiente apartado, mientras

que aquí, y una vez expuesto todo el circuito de víctimas que la novela presenta, por fin podemos hablar de Sabrina Malek, o más bien, atender a las escasas pinceladas que se nos proporcionan de su caso, y a quienes por implicarse con ella corren su misma suerte. La última vez que la vieron fue en compañía de Murad Atti, un proxeneta fichado por la policía que menciona Serdj (KHADRA: 1997, V, p. 28), y de ahí van a parar a los Limbos Rojos. La patrona no les dejará investigar sin una orden, y cuando Din aparezca para explicar su experiencia, veremos que la orden fue ignorada.

Será la señorita Anisa, personaje que aparece en el capítulo IV, quien aporte nuevos datos de la desaparecida. De gran belleza, ejerce la prostitución, y desmiente que Sabrina se metiera en ese mundo. “Es la típica niña mimada. Le encanta dar por saco a su gente. Estoy segura de que sólo viene por el barrio para ver cómo la gente se coloca. Una chica inestable, esta Sabrina” (KHADRA: 1997, IV, p. 23), es lo que les indica, pero callándose su parentesco con Murad Atti, de quien es prima. Él será asesinado en el capítulo IX (página 45) durante su traslado, puesto que antes fue retenido en prisión, con un disparo en la cabeza con una bala de gran calibre, cuando aún tenía las esposas y los pies atados, y además su cuerpo lleva adherido una bomba trampa (método que ya se vio en otro atentado de la obra); ella, en cambio, será asesinada durante una fiesta en una mansión, a lo largo del capítulo X (página 50), y por las evidencias que Llob encuentra, como la falda por encima de la cadera y las bragas por las pantorrillas, la asfixiaron con la almohada mientras tenían sexo.

Son sacrificios necesarios para saber qué pasó con Sabrina Malek. Tras una serie de pistas y testimonios engañosos, encontrarán al personaje que reconoce haberla secuestrado, y aunque afirma que está muerta, niega haberla ejecutado. Resulta ser un miembro del grupo que se lleva mencionando desde prácticamente el inicio de la novela, los esbirros de Abú Kalibs, y al preguntar sobre los motivos, se aclara todo: Sabrina mantenía una relación con Murad Atti, y su carácter entrometido alertó a la célula. “No debió encoñarse con esa furcia. No era del harén. En el club, las instrucciones son claras: nada de intrusos”, llega a decir el secuestrador, “Abú Kalibs se olió la tostada. Mandó raptar a la niña. La tuvieron una semana en un barracón. Luego vinieron a recogerla. No he vuelto a verla. —A Murad se lo cargaron por esa imprudencia” (Cap. XVI, p. 78). El componente ideológico es el que justifica el asesinato, pero se le suma otro factor más, que constituye el giro final de la novela.

“Murad se dejó embaucar por la falsa ingenuidad de ese putón. Pero luego resultó que el putón no era un putón cualquiera. Había gato encerrado. Alguien había hecho que se colara en el equipo para llegar hasta el gurú”, y con esa sospecha se apunta a que Sabrina era, en realidad, un peón más del juego. Todo empezó porque, como dice el integrista, era “La hija de un antiguo pez gordo” (KHADRA: 1997, XVI, p. 78), y eso hizo que tuvieran que iniciar la investigación, anteponiendo el caso al resto de asesinatos que hemos ido analizando. La afirmación “Argelia es la verdadera víctima de la novela” radica, precisamente, en el sesgo de la población, donde una vida se antepuso a la seguridad en los barrios humildes, e incluso, que la

investigación surgiera de la guerra personal por el control de la población entre Ghul Malek, padre de Sabrina, y Abú Kalibs, cada uno esgrimiendo, como veremos en el último apartado, dedicado al criminal, los argumentos que justifican su ideología y su derecho a dirigir la vida de otros.

1.3.3. El terror

Si algo caracteriza a *Morituri*, es la presencia constante del terror, manifestada por la violencia cotidiana que experimentan los argelinos. Por tanto, no sorprende la decisión de crear una trama criminal en tal contexto, pero la obra no se limita a desarrollar un único crimen. El secuestro de Sabrina Malek supone el pilar central de la investigación, y a este se le irán incorporando diferentes subtramas y sucesos que, en mayor o menor medida, complementarán el argumento de la novela. Al hablar de las víctimas ya se mencionaron episodios como el atentado del coche-bomba o el asesinato de Serdj, los cuales no se conectan con la investigación pero sí con la realidad que se vive en Argelia. La amenaza de los talibanes y la guerra, tanto civil como ideológica, tendrá una presencia constante en la ficción policíaca, y por ello, no debe sorprender que al comienzo de la novela se nos presente el perfil de uno de estos extremistas:

“Miro al gurú de la foto: veintiocho años. La escuela, ni pisarla. Jamás ha currado. Unas peregrinaciones mesiánicas por Asia, prédicas de una virulencia absoluta y un odio implacable al mundo entero. Y se nos erige en deshacedor de entuertos: treinta y cuatro asesinatos, dos tomos de fetuas, un harén en cada maquis y un cetro en cada dedo [...] Digan lo que digan esos venerables imanes, si esta basura recala en el paraíso voy a que me la corte un fontanero.” (KHADRA: 1997, I, p. 10)

Prosigue el análisis informándonos de que “[...] para la plebe se trata de un mártir. Desde que el terrorismo ha puesto a la religión en primera fila de la sedición, la gente sencilla no sabe a qué santo encomendarse. Andan despistados [...]” (KHADRA: 1997, I, p. 10), y así se manifestará cuando se sucedan los diferentes episodios, en los que podremos distinguir varias categorías de criminales. En un primer lugar, ese joven confuso que acaba participando en la guerra civil creyendo en un cambio, o que bien atiende solo al dinero y a la oportunidad de abrir fuego; los más veteranos dentro de dicho grupo, quienes superaron las monsergas ideológicas y atienden ahora solo al beneficio que les confiere permanecer en dicho bando; y por último, los verdaderos criminales, quienes impulsan la oleada de violencia para su enriquecimiento personal. En este apartado se irán analizando las diferentes figuras y lo que aportan a la trama, tanto desde la perspectiva del caso central como para la situación que vive el país.

Como la situación ya se ha ido describiendo tanto desde la perspectiva de Llob como de las víctimas, aquí solo queda resumir que la sucesión constante de estos episodios de violencia cruda se deben a que Argelia pasa por una guerra civil, donde los jóvenes que se han ido describiendo se adscriben a las filas de los

radicales musulmanes, atacando a inocentes por el hecho de haber perdido los valores tradicionales y seguir los designios de Occidente. Como Llob afirma, “Las guerras de Argelia tienen esa insondable singularidad que consiste en que los beligerantes se equivoquen estúpidamente de enemigo” (KHADRA: 1997, II, p. 12), por lo que el conflicto ha trascendido hasta convertirse en una rutina, donde la gente, ya desensibilizada, asume dicha condición.

Dentro de la ficción, Khadra sitúa una cabeza visible para responsabilizar de la oleada criminal: Abú Kalibs, llamado irónicamente “el emir de moda”, figura mencionada en numerosos puntos de la historia (como las amenazas que le llegaron al comediante) y del que hay carteles por toda la ciudad. De él se dice que sólo ataca a los intelectuales, y así es por parte de su célula, y sin embargo asistimos a momentos en donde las víctimas no pasan ningún proceso de selección, y simplemente caen por el fuego cruzado, o como daño colateral. Con esto el autor aclara que no hay un único culpable, aunque el gobierno y sus representantes así lo intenten transmitir, pues cuando Abú Kalibs muere lo primero que se hace es una ostentosa celebración, pese a que los integristas siguen operando, y se siguen sucediendo muertes.

Un ejemplo de ello se da tras el entierro de Serdj, cuya muerte no tiene relación alguna ni con el caso de Sabrina Malek ni con el grupo de Abú Kalibs, y que despierta en Lino la consciencia de su condición de policía. Tras ir a beber, el teniente comenzará a gritar “¡Eh, soy poli, no tengo miedo! ¡Soy poli, venid a matarme!”, queriendo acabar ya con esa incertidumbre de sentirse amenazado, y al ver salir a un joven, con barba y kamís, saltará a golpearle, llamándole “¡Asqueroso terrorista! ¡Carroña de gusano! ¡Mulá de los cojones! [...]”, y aquí se percibe ese miedo a no saber quién es un terrorista, llegando a sospechar simplemente de aquellos que visten las ropas tradicionales de su cultura y llevan barba. Al intervenir Llob, dado que el joven intenta defenderse, le espetará “Lárgate si no quieres que arda ese vello púbico que tienes en el morro”, reforzando la histeria que vive el país, donde anida la desconfianza y todos acaban viendo el enemigo en el vecino. Finalmente, Lino acabará llorando “como una piara de críos”, fruto de ese miedo e impotencia (KHADRA: 1997, XIV, pp. 70-71).

La aclaración de dicho momento es importante ya que se juega mucho con la incertidumbre, con no saber quién puede ser el enemigo. También justifica el cambio del teniente al momento de interrogar a Sliman, un criminal sin apenas relevancia pero que sufre toda la ira y frustración de Lino, quien le golpeará repetidas veces hasta que revele lo que sabe acerca de los terroristas (KHADRA: 1997, XV, p. 75), justificando así la mención que realiza Fatmi sobre la tortura y la violencia en los procedimientos policiales: “[...] Llob et Lino bravent, à leur tour, l'éthique de la procédure policière en usant parfois de la torture répondant ainsi de manière violente aux agissements des terroristes [...]” (FATMI: 2012, p. 85). Dicho comportamiento se justifica por la presión a la que se ven sometidos, una amenaza constante que acaba saturando el marco de la historia a tal punto que acaban constituyendo el grueso de la trama. Fatmi encuentra en la presencia y reiteración del terrorismo un símil con las novelas bélicas, donde la guerra ocupa el grueso de la narrativa:

“[...] Les terroristes et les méthodes de meurtre se confondent ainsi pour laisser apparaître un semblant de roman de guerre où l'élimination physique en tient surtout pas compte de la présence de l'appareil de police ou de justice [...]” (FATMI: 2012, p. 85), y pese a ser una novela policíaca, no podemos ignorar la fuerte presencia del conflicto.

Además, se aprovecha el clima bélico para explotar otros temas que exponen a la verdadera Argelia. Por ejemplo, tras el asesinato de Ait Mezián se atrapa a uno de los implicados, y aunque Llob vaya con una férrea determinación para ajusticiarlo, se frena al encontrarse con “Un adolescente apenas más alto que un fusil, visiblemente sobrepasado por el cariz que han tomado las cosas” (KHADRA: 1997, XII, pp. 56-57). Con este personaje se nos presenta la inclusión de los jóvenes en el conflicto armado, y aunque su función se reducía a esconder el arma del crimen, su relación con “Didi”, el verdadero asesino, se presenta como la de una familia, siendo la declaración “Didi me prometió ocuparse de mí. Me daba pasta y me llevaba al fútbol. Me decía que éramos hermanos y que Dios bendecía nuestras actividades” (KHADRA: 1997, XII, p. 57). Los más jóvenes encuentran en el bando integrista la garantía de seguridad que el gobierno no puede garantizar.

En el mismo episodio donde transcurre esta escena se da una manifestación gráfica de la violencia que asola al país. Al emboscar un piso franco ocupado por los mismos integristas a los que pertenecen el niño y Didi, Llob y Lino inician una persecución con tiroteo incluido, mientras persiguen a dos nuevos talibanes. El primero, herido en el primer intercambio de balas, no duda en suicidarse ante la policía con tal de no ser capturado e interrogado, y el segundo huye hasta encontrar a un niño que arranca de los brazos de su madre, solo para escudarse tras él y amenazar a la policía.

Desde esa posición de seguridad inicia una serie de insultos menospreciando al policía, al que llama “culo gordo”, “saco de mierda” y “gordo estúpido”. Únicamente retiene al niño para atormentar al comisario, quien lidia con esta clase de dementes a diario, y sabe que de soltar el arma (lo que le reclama) le disparará y luego matará al rehén, por lo que solo puede encañonarlo y ganar tiempo. El propio terrorista recapitulará la situación, y entre sus amenazas y declaraciones encontramos el deseo explícito de atormentar a Llob: “Lo tendrás sobre tu conciencia [...] Yo no tengo nada que perder. Un gesto y le arreglo la carita al querubín [...] Has perdido, gordo estúpido. Vas a ayunar durante tres días seguidos [...]” (KHADRA: 1997, XII, p. 60), y en esas frases se evoca el ayuno que ya experimentó cuando el atentado por coche bomba le hizo ver el cadáver de un niño. La violencia no se detiene en poesía y florituras, reservadas a los monólogos donde Llob expone el sufrimiento de su nación, y en estas escenas prefiere un estilo más rápido, con mucha acción, propio de la novela negra estándar, y que irrumpe con la narración habitual. Son escenas breves, pero muy intensas, como se nota en el siguiente fragmento:

“La pipa se me cae de la mano. No sé qué ha ocurrido. Como si fuera un sueño, veo al camello

empujar al niño hacia Lino para proteger su flanco, alzar el cañón en mi dirección. Un disparo... Espero el momento en que me voy a derrumbar. El camello ni se inmuta. Ríe y ríe, luego se le enrojecen los dientes y un hilo de sangre se le descuelga por la comisura de la boca. Gira a cámara lenta y se desploma sobre el suelo.” (KHADRA: 1997, XII, p. 61)

Los momentos de violencia gráfica serán escasos, pues la obra apuesta más por la moral del país antes que centrarse en los disparos y la descripción de los cuerpos. Con escasas palabras pone fin a la actividad de estos asesinos, y dedica más tiempo a las sensaciones que nacen de lo cotidiano, y la violencia es una constante, como se aprecia en los listados de ataques y víctimas presentes en la obra, no algo extraordinario como pasaba en la novela negra donde las escenas de disparos correspondían a momentos de gran tensión, en los que el investigador no tenía más remedio que recurrir al arma para avanzar en el caso. *Morituri* no sigue ese ejemplo, y prefiere interpretar el elemento de la violencia para exponer la situación que atraviesa la ciudad y el país.

Otro rasgo presente en la interpretación que se hace del género trata sobre la identidad. Ya hemos visto que los asesinos son personas que, arengadas por un cambio en su sociedad y gobierno, arriesgan sus vidas por ese cambio. Aunque se asemejen a las mafias clásicas de la ficción criminal, los métodos que emplean y las ideas que defienden poca relación guardan. Y es que la idea de que cualquier personaje puede ser un asesino adscrito al bando talibán. Didi resulta ser el portero de los Limbos Rojos, el local donde se inicia la investigación, del mismo que el albino sirviente de Malek resulta ser el asesino de Abú Kalibs, e incluso este resulta ser un personaje ya conocido por Llob. La revelación de un personaje como criminal se convierte en un juego de ingenio, donde se invita al lector que identifique quién se encuentra detrás de cada asesinato.

La excepción con esto la encontramos en “Habibi”, asesino a sueldo nombrado de esta manera por Llob, dada su forma de saludar, y que realiza sus amenazas desde el más estricto anonimato. Su presentación es clara y concisa: “—Hola, *habibi* —me ladra una voz disfrazada—. Has hecho un buen trabajo. Te doy las gracias. Menuda espina me has sacado... ¿Qué tal, muy cansado? Apuesto a que estabas teniendo pesadillas” (KHADRA: 1997, XVII, p. 84), y se da tras la fiesta por dismantelar al grupo de Abú Kalibs. Que felicite a Llob es solo una ironía, pues luego declara sus intenciones: dado que “sabe demasiado”, han pagado sus servicios para que asesine al comisario. La investigación pasa ahora a descubrir quién desea su muerte, y más cuando ya se sabe el destino que corrió Sabrina Malek y el culpable de su muerte ya ha sido ajusticiado. De este modo, Khadra recupera el terror presente en las primeras páginas cuando nos describía un paisaje desolado, donde la muerte esperaba en cualquier parte, y la paranoia que Llob manifestaba vigilando cada esquina y cada sombra regresa.

Desde el capítulo XVII hasta que es atrapado en el XIX, Habibi se encargará de atemorizar a Llob. “Mis coleguillas opinan que tengo un sentido del humor bastante burdo”, informa al comisario, al momento en

que le explica sus gustos personales en cuanto al asesinato: siempre inicia una conversación con sus víctimas, pues odia matar desconocidos, que le dejan “un regusto de cosa hecha a medias” (KHADRA: 1997, XVII, p. 84). Llob, temeroso, examinará su coche en busca de un coche bomba (trauma ya comentado) pero solo encontrará una amenaza en forma de nota, colocada en su retrovisor, “estás *morto, habibi*”. El asesino reconoce que su mayor placer es dejar que la presa se sienta segura, que piense que ha evadido la amenaza, solo para presionarla cada vez un poco más, y cuando se canse ya de perseguirla, esperar a que en el momento de mayor esperanza, rematarla. Habibi es un psicópata, y no duda en mandar un paquete bomba a casa de Llob, para que Mina telefonee a su marido y despertar de nuevo la inseguridad, pese a que finalmente en este paquete, una vez examinado por el equipo de artificieros, solo revela una pastilla de jabón y poco más. Llob piensa que se trata de Didi, uno de los cabos sueltos que quedaban en la investigación, y ante esa sospecha Habibi solo se ríe:

“—Didi está muerto, *habibi*. Lo han metido en un agujero y lo han cubierto con cemento armado. La banda de Sid Lankabut, *ikaput!*, quedamos tú y yo. Vamos a pasarlo pipa... A todo esto, ¿adónde has mandado a tus chiquilicuatro de mierda? Ya daré con ellos. Haré un paté con sus sesos [...] ¡Qué va, estás muerto! Muerto de verdad. Eres tú el que cree que sigue en este mundo. Tu certificado de defunción quedó firmado a la vez que mi contrato. Tengo fama de enterrar a mis presas antes de que vean la luz.” (KHADRA: 1997, XVII, pp. 86-87)

Llob le cuelga, a modo de provocación, y *Habibi* reacciona enfurecido. Tras todo este despliegue de hostilidades, se iniciará un operativo para localizar al asesino, y finalmente será capturado en el capítulo XIX. Primero exige la presencia de su abogado y que le lleven enseguida a la comisaria, pero el interrogatorio se da, de modo marginal, en las afueras, donde recibe una paliza toda la noche. A lo largo del capítulo XX se nos revela su identidad, Hamma Llyl, y se nos relata su historia: antiguo trabajador en una fábrica de pernos en Annaba, la incendió tras la evasión de los novecientos integristas en Lambèse. Miembro del maquis y especializado en terrorismo urbano, completó dieciocho asesinatos en un año. Sus objetivos son altos funcionarios, editorialistas, emires, oficiales y sindicalistas, lo que recalca la idea de acabar con todo aquel que irrumpa con las ideas del gobierno y los integristas.

Toda esta información, si bien ahonda en la historia nacional, no aporta nada a la trama, pues no revela la identidad de sus jefes. Las pistas falsas son un recurso ampliamente explotado en *Morituri*, y por ello que se nos detalle la vida de un personaje, aunque esta nada tenga que ver con el caso a resolver, no debe sorprendernos. Lo mismo ocurre con Haj Garn, introducido en la fiesta de la zona rica del capítulo II como “uno de los más peligrosos filibusteros de nuestras turbias aguas territoriales. Sodomita notorio, se lo montaría hasta con un tubo de escape” (KHADRA: 1997, II, p. 13), definición ampliada más adelante cuando se le interroga, donde se le define como “la encarnación misma de la falsedad. Sus sonrisas, sus risotadas, sus obscenas palmadas a la espalda son puro paripé” (KHADRA: 1997, VI, p. 31), además de informarnos de

rasgos tales como su analfabetismo o su papel durante la guerra de 1954-1962 como latonero de un colono, llevan a su riqueza actual como propietario de los Limbos Rojos.

Llob ve en Garn uno de los casos más comunes en Argelia: los impunes, personas que se consideran por encima de la ley, intocables, y que solo pueden manifestar sorpresa cuando la policía insiste en investigarle. Una prueba más de la corrupción presente en su mundo, Garn menosprecia la labor del comisario atacándole con expresiones vulgares, las cuales dejan claro su posición, que es consciente de su inmunidad, y que Llob poco o nada puede hacer para investigar su local. Para recalcar la figura de Garn debemos traer la figura de un personaje ya comentado, el policía Din, quien ya investigó en el pasado los Limbos. Tras salir del psiquiátrico, se refugia en su casa alejado de la vida policial y feliz de haber recuperado la seguridad, el hecho de no temer que en cada sombra se esconde un terrorista ansioso de matarlo. En el capítulo XVIII revela Din decide, ante la oleada de asesinatos a intelectuales, civiles e inocentes, revelar cómo fue ese primer proceso a los Limbos, y el modo en que Garn se interpuso en su trabajo.

“Para un madero que se ha tirado treinta años dando patadas en el culo a los choricetes, es difícil admitir que hay gente que está por encima de la ley” (KHADRA: 1997, XVIII, p. 89), comienza su narración, que alude a esa inmunidad de la que Garn hacía gala. En aquella época investigaban la muerte de Abás Lauer, el banquero quien redirigió fondos públicos a cuentas personales, y aunque la autopsia reveló un infarto, las sospechas le hicieron proseguir. Su compañero se retiró al poco del caso, y Din prosiguió con su trabajo, arengado por el juez Berrad, y tras tres meses reuniendo pruebas, cuando le expuso todas las evidencias a Anisa, la prostituta que atendía al banquero antes de su muerte, esta se limita a mostrarle una cinta donde un menos sodomizaba al juez.

Garn ignoró las amenazas del agente, y hasta rompió la orden de registro. Tras la advertencia de Anisa, y al seguir con la investigación, es el propio Haj Garn quien se persona, y lo primero que le muestra es un vídeo donde la sobrina del policía participa en una orgía. Se dedicaba a proveer de prostitutas cuatro burdeles de lujo, y con el paso de los años había conseguido una biblioteca pornográfica con la que extorsionar autoridades, agentes de la ley, consejeros, diplomáticos, diputados, juristas, periodistas, y, en definitiva, a todo aquel que intentara atentar contra el “cabaret”. Siempre que una figura de autoridad presentara quejas con respecto a la corrupción social y moral presente en el negocio, Garn se encargaba de mostrarle alguna pieza de su colección con la que chantajearle por medio del vicio que él mismo gestionaba, y si proseguían con sus quejas, mandaba asesinarlos. Llega incluso a vanagloriarse de tener hasta diapositivas de Adán y Eva, exagerando el fondo de su colección solo para ofender. Las presiones que sufrió Din por esta investigación fueron las que le forzaron a la baja por motivos psicológicos.

Aunque la historia solo ocupa unas pocas páginas, las dos que componen el capítulo XVIII, con ellas se demuestra la situación de la política en Argelia. Un criminal, quien trafica con mujeres e influencias, ha

conseguido burlar la ley y a sus representantes por medio de la extorsión, la amenaza e incluso el asesinato. Pese al trabajo en el bando colonial, lo que lo convierte en un traidor a la patria, y a su analfabetismo, ha conseguido medrar y ostentar una posición de poder únicamente por saber cómo funciona la sociedad. Ha conseguido pruebas de los vicios y excesos de la clase pudiente, quienes dirigen el gobierno, y por medio del control ejercido a estos controla el resto de estratos.

No deja de ser otra pista falsa, pues aunque algunos de sus trabajadores se implican en la trama de Sabrina Malek, su trabajo en los Limbos y para Haj Garn era solo su coartada, y en verdad eran terroristas encubiertos. Por tanto, toda la historia sobre la muerte del banquero y la relación de Anisa con dicho caso nada tienen que ver con la trama principal, y, en cambio, las pistas válidas se resumen a que Murad, proxeneta vinculado a Garn y primo de Anisa, y Didi, el portero de su local, eran agentes de Abú Kalibs, el verdadero asesino. El autor aprovecha la oportunidad de incluir estas subtramas que solo confunden al lector, ya no solo por el juego deductivo, sino también para presentar la situación que afronta su país, donde los vicios suponen una ganancia mientras que los valores una pérdida.

Y sobre los valores trata la parte final de este apartado. Ya se han visto los personajes y temas que se tratan con respecto a los matones, ya sean adolescentes, vecinos o profesionales, quienes siguen a ciegas los designios y caprichos de quienes planifican los ataques. En esta última categoría entran el verdadero responsable del secuestro y quien estuvo detrás de todo. Sobre el papel de los Limbos Rojos en toda la trama, se resume en que era el local regentado por el jefe de Murad, Garn, y mientras trabajaba como proxeneta mantuvo un romance con Sabrina, comportamiento que alarmó a la célula terrorista, que no tardó en justificar el asesinato de ambos por motivos ideológicos y culturales. Los esbirros son conscientes de su condición, limitándose a seguir las órdenes como deja claro uno de los interrogatorios de la novela acerca de las bases de la célula y sus propósitos: “No tengo idea. Estaba sin blanca. Me reclutó el primero que me lo propuso [...] Esto es la guerra, un chollo para ajustar cuentas y hacer un poco de limpieza doméstica. Personalmente no tengo nada contra los plumíferos. Ni siquiera sé lo que representan [...] No es que me dé igual, es que no tengo nada especial que reprocharme [...]” (KHADRA: 1997, XVI, p. 78).

Todo el trasfondo ideológico y moral del grupo nace del pensamiento de su líder, en el cual se escudan sus esbirros ya sea siguiendo ciegamente esa corriente de pensamiento o justificando su implicación al solo seguir órdenes. Como rasgo característico en la novela, el grupo terrorista atenta contra los intelectuales, acontecimiento que se va repitiendo a lo largo de la trama y que supone la pista para deducir la identidad del líder, y es que Abú Kalibs resulta ser el único personaje intelectual, junto con Llob, que no son objetivos de los terroristas: Sid Lankabut. “El chupatintas del antiguo régimen”, es un personaje que aparece por primera vez en el capítulo II al listarse los invitados de la fiesta, y descrito con mayor profundidad a partir del episodio X, donde se aclara el odio que Llob siente hacia su persona. Sin talento pero oportunista, osciló su estilo y pensamiento según los intereses del gobierno y las modas, lo cual le permitió conservar

amistades con “los dinosaurios del socialismo argelino”, apelativo con el que Llob se dirige a las antiguas castas del gobierno.

De ideología radical, se caracteriza por inculcar a sus estudiantes el odio hacia los franceses (antiguos colonos) y su lengua, comportamiento por el que el comisario considera que su papel como profesor solo atenta contra la cultura, además de responsabilizarlo de las revueltas universitarias: “[...] Partidario morbos del arabismo, le debemos la inquisición contra los francófonos y la mayoría de los conflictos estudiantiles habidos en las universidades”, y no es el único rasgo que suscita las sospechas y el odio del comisario, pues detecta que este no teme la oleada de asesinatos contra los intelectuales: “En estos tiempos en que a los intelectuales se les ejecuta sin preaviso, es curiosamente uno de los escasos escritores que hace sus compras a plena luz del día sin mirar a diestra y a siniestra” (KHADRA: 1997, X, p. 49), aunque piensa que esto se debe a sus vínculos con las clases poderosas (que garantizan su seguridad) o el hecho de que no se le puede considerar un intelectual.

El odio es mutuo, pues Lankabut no duda en cuestionar en tildar el estilo de Llob como “arte menor”, lo que hace que en sus encuentros se menosprecien mutuamente. Cuando en el capítulo XVI descubren en el piso del escritor el centro de comunicaciones con el que dirigía las operaciones, así como la lista de objetivos en la cual no aparece el nombre de Llob. El propio Sid afirma haber subestimado tanto al escritor como al policía: “Cada vez que me disponía a poner su nombre en mi lista negra, me disuadía mi negativa categórica a reconocerle el menor talento. Paralelamente, me divertía poner a prueba su fama de sabueso” (KHADRA: 1997, XVI, p. 80). Una vez descubierto, revelará los motivos tras sus operaciones, lo que iniciará un debate con Llob, quien desmentirá las paranoias de Sig acerca de una Argelia que ha perdido su identidad por culpa de los eruditos que reniegan de los valores patrios en pos del pensamiento occidental. Se presentan los fragmentos que plasman su línea de pensamiento, que no hacen más que reiterar ese odio al extranjero y la preocupación porque Argelia pierda su identidad cultural:

“[...] Cuando veo a toda esa gente degenerada que va llenando nuestras ciudades, todos esos jóvenes que se americanizan, todos esos intelectuales que se empeñan en inculcarnos una cultura que no es la nuestra, [...] que Occidente es trascendente y lo árabe regresivo, hago exactamente lo que Goebbels con Thomas Mann: desenfundó mi pistola [...] Soñaba con una Argelia argelina, con sus madrazas, sus mezquitas, sus sabios con turbantes. Soñaba con un país orgulloso de su identidad, de su historia, de su terruño, distinto de los demás; orgulloso de sus acentos, de su lengua, de sus tradiciones... ¿Y qué veo? Argel tan depravada como cualquier metrópoli del norte, un pueblo sin personalidad, universidades heréticas, un destino mortalmente trivial.” (KHADRA: 1997, XVI, pp. 80-81)

Lankabut ha buscado culpables sobre la pérdida de los valores argelinos, primero en los colonos franceses,

luego en todo Occidente y finalmente entre sus compatriotas, a quienes culpa de distanciarse de la tradición. El comisario tilda su lógica de envidia y odio, de una molestia hacia el mérito ajeno, de artistas y literatos que despertaban su celo al conseguir un éxito que a él se le denegaba. En los últimos años solo ha promovido el odio hacia todo aquel que se distanciara de los ideales que defendía, vinculados al pensamiento de las altas esferas, quienes lo convirtieron en su portavoz ideológico hasta que ya no fueron necesarios sus servicios.

Llob lo acusa de haberse distanciado de sus “aliados naturales”, los intelectuales cuyo asesinato ordenó, solo para contentar al antiguo régimen y a su ego, para luego ser olvidado por sus amistades del gobierno. “Pero no eres ni Dios, ni ángel, señor Sid Lankabut. Sólo eres una utopía. Das lástima a los vivos y a los muertos...” (KHADRA: 1997, XVI, p. 82), afirma Llob al encontrar vacío el discurso de Abú Kalibs, un ideal sobre la restauración de Argel que ha apostado por el asesinato de los inocentes y de la cultura, acto con el que mantener unos valores anticuados para contentar al gobierno. Para Llob, su ideología se resume con la siguiente acusación: “[...] tú, el plumífero de los tiranos, entronizado no para instruir y orientar, sino para ocultar la verdadera élite como un árbol que pudre al bosque” (KHADRA: 1997, XVI, p. 81). Sid Lankabut se ve como el sabio rodeado de incultos, que le tachan de loco por ser el único capaz de ver la solución al problema argelino, y tras decir que “no hay verdad ni mentira absoluta”, una bala pondrá fin a su vida, transformando al asesino en víctima.

Irónicamente, será asesinado por un sicario del antagonista final, con el cual comparte muchos rasgos. Tras el testimonio de Habibi y una investigación somera, Din, Llob y Chater (teniente que dirige las fuerzas de asalto) llegarán a una base escondida en una colina (y de la cual se recalca, como las zonas vinculadas a los ricos, la sensación de tranquilidad y paz que transmite), y después de acabar con la vida de los asesinos allí refugiados, podrán identificar a uno como el criado albino de Ghul Malek (escena descrita en KHADRA: 1997, XX, p. 98). Estas fuerzas se relacionarán con el asesinato de Sid, y pese al esfuerzo impuesto por los poderosos (tales como el propio Ghul, el jefe de policía y el gobierno) de festejar el fin de la amenaza integrista, erradicada tras el desmantelamiento de la célula dirigida por Lankabut, Llob querrá seguir la pista tras la muerte de Abú Kalibs.

Los indicios que ha reunido a lo largo de toda la novela le llevarán a quien ha estado dirigiendo todo desde una cómoda posición: Ghul fue quien le instó a investigar la desaparición de su hija Sabrina; presionó a sus superiores para que ignorase otros casos (tales como el asesinato de los intelectuales); impuso exigencias, como que se alejase de los Limbos Rojos y que el teniente Lino no participase en las pesquisas; y todo eso para poder acabar con un hombre que amenazaba su posición de poder, quien estaba atentando con el *statu quo* de Argel. La primera vez que se menciona al personaje es en la fiesta del capítulo II, realizada por su yerno, y aunque él no está presente ya nos hacemos una idea de las riquezas que su familia maneja, pues la vivienda se compara con el Club Méditerranée y las riquezas de Kuwait. “¡Cuánto mármol de ultramar,

qué manera de provocar al asesinato!” (KHADRA: 1997, II, p. 12) dice Llob, criticando al enchufado del anfitrión, de quien sospecha que, con su sueldo de funcionario, no ha podido costear semejante palacio.

Ghul Malek aparecerá en el capítulo III, por lo que su mención en el capítulo anterior sirve para dar una idea de cuánto capital maneja. Al recibir la llamada que iniciará el caso de Sabrina Malek, Llob nos proporciona un resumen sobre quién es Malek, y en resumen, fue una personalidad política que dirigió la sociedad con puño de hierro, quien hacía uso de las leyes para acabar con todo aquel que se considerase enemigo del gobierno, y aunque los eventos de octubre de 1988 le hicieron retirarse a su lujosa mansión, alejado de las esferas gubernamentales y de la televisión, su fiereza y despotismo sigue presente en el imaginario colectivo, y tal es el miedo que transmite, que el protagonista nos informa de que “se le helaron los mismísimos”, disculpándose luego por la expresión.

Descrito como un “Gran Hermano”, en la época del partido único se implicaba en “la ejecución sumaria de las «ovejas negras», en modificar las leyes, en el aborto tanto de mujeres como de proyectos de sociedad; en fin, hacía y deshacía a su antojo” (KHADRA: 1997, III, p. 19), y ese mismo antojo se presenta cuando le exige al comisario centrar toda su atención en el secuestro de Sabrina, pues en el capítulo IV le sugerirá prescindir de la colaboración de Lino aludiendo a la necesidad de la discreción y que se aleje de los Limbos Rojos, exigencias que entenderemos más tarde cuando se revele que el cabaret es el antro donde la clase pudiente se da a los vicios, y la vinculación de su familia con dicho lugar atenta su posición en la sociedad.

Una vez resuelto el misterio y conociendo el destino que tuvo Sabrina Malek, todos festejan el fin del terror, pero Llob, con la sospecha de que aún no se ha resuelto el misterio, efectúa un fugaz repaso sobre las atrocidades transcurridas en la ciudad, y aunque no ahonda excesivamente en el vínculo de estos con Malek, las sospechas recaen en dicho personaje al ser el único con suficiente control sobre la sociedad para poder dirigir y gestionar las operaciones que desencadenan estos asesinatos, además de ser quien más beneficio saca de las muertes, como prueba la defunción de Lankabut. Cuando Llob despliega todas las pruebas que posee, la cantidad es tal que recubren las paredes, los muebles, las cortinas, las alfombras y los cuadros de la casa de Ghul, y el impacto es tal que cae, decaído e impotente, sobre el sofá. La lista de atrocidades se presentan como “Fotos insoportables de niños degollados, mujeres violadas, ancianos decapitados, madres exhumadas, soldados descuartizados, ilustres pobres diablos martirizados” (KHADRA: 1997, XXI, p. 100). Acusará a Malek con semejante mosaico, aludiendo a que es “su obra”, y aunque este en un principio trata de llamar al exterior, el comisario ha cortado las comunicaciones para iniciar el último interrogatorio.

Lejos de amedrentarse, Ghul Malek tildará de loco a Llob, pero pronto verá que este ha conectado los atentados con sus intereses, y que poco puede ocultar. No se le presenta al lector la resolución a la que llega Llob, y la escena, que concluye la obra, presenta ya la confesión del verdadero criminal. Lo único a lo que

puede acceder el lector es a la confesión de Ghul, y la única pista que tenemos para vaticinar este giro proviene de la manipulación que este hizo del caso, sus exigencias, y las presiones dadas por el gobierno y los superiores de Llob para resolver el caso, acompañadas con los festejos por la muerte de Abú Kalibs, al que se dirigen todas las culpas por los atentados. El comisario ignora esa celebración, y es que por la última charla que tuvo con él, sabe que su único interés era acabar con la clase intelectual y que, por tanto, no tendría ningún interés en dirigir los otros ataques. Y cuando Malek inicie su relato, entenderemos su implicación en el panorama argelino y los motivos que le han impulsado a dirigir esos atentados desde la comodidad de su palacio.

En un principio, se muestra cierta incredulidad en el anciano, hasta temor, y cuando Llob le asegura que están solos en el edificio con la declaración “[...] señor Ghul, estamos totalmente aislados del resto del país. Estamos sólo los cuatro: el diablo, Dios, usted y yo” (KHADRA: 1997, XXI, p. 100), inicia su monólogo. Comienza con amenazas y advertencias: “usted no sabe, comisario, es la fosa que usted mismo se está cavando”; “¿Ha venido usted a detenerme? Ni siquiera se lo cree. No se detiene a Ghul Malek”; “¿Adónde pensaba usted llegar con sus estampitas? ¿A mi conciencia? ¿Ablandarme? ¿Culpabilizarme?... Imbécil. No sabe usted de la misa la mitad”; “Usted, comisario, confórmese con su gorra y alégrese de que no le corten las orejas” (KHADRA: 1997, XXI, p. 101). Reconoce su culpa, y a continuación se da un amplio monólogo donde expone la necesidad del conflicto nacional, y su extensión es tal que el propio Llob omite partes haciendo uso del “(...)”. Es Malek quien reconoce su culpa al justificar la amenaza integrista, además de criticar la osadía de Llob por atentar con el orden que él propone.

Dicho orden, a su juicio, distribuye el poder en tres clases, “los que gobiernan”, “los que aplastan” y “los que supervisan”, para luego aludir al derecho congénito de dirigir la sociedad que tienen los reyes. La trinidad de poderes que enlista se vincula a la situación de Argelia, pues aluden al gobierno, a los talibanes y a los ricos, quienes dirigen el panorama bélico convertido en rutina, y los tres tienen en común que su influencia va dirigida al mismo grupo: la clase humilde. El papel que cada uno desempeña en la sociedad queda condicionado por el nacimiento, y que parte de una voluntad a seguir sin vacilaciones, y que solo unos pocos, como él, pueden entenderla.

Simplifica el sistema distinguiendo gobernantes de súbditos, quienes poseen el poder y quienes obedecen. En el proceso de la gestión de Argelia, entendemos, los dirigentes son quienes “siguen” a ese poder superior, gobernando, aplastando y supervisando el país para que este no se duerma sobre sus propios excrementos, como le dice al comisario. La culpa de la guerra civil recae en un pueblo incapaz de seguir las directrices de sus superiores, del desafío de pretender dirigir toda la sociedad pese a no ostentar el poder que viene conferido por el nacimiento. Bajo esta perspectiva autoritaria y clasista, no se molesta en explicarle a Llob las problemáticas que han supuesto las acciones de Sid Lankabut para el plan casi divino que propone, pero en el asunto puede distinguirse el matiz ideológico y el personal.

En cuanto a pensamiento, la clasificación que propone de “gobernante-súbdito” es muy similar a la de “Argelia-Occidente” que proponía Lankabut, pues ambos ensalzan uno de los roles como el inmediato superior del otro, visto como perjudicial y prescindible, y aunque Ghul justifique sus decisiones, guardan una similitud con el fallecido terrorista. En cambio, en el matiz personal tenemos la muerte de su hija, su orden de cazar al responsable, y una vez muerto, contratar a un sicario para que elimine a Llob, el único que vincula el ajusticiamiento del terrorista con los motivos personales del clan Malek. Por ello, todo el monólogo pretende justificar las decisiones del asesino, quien ha impuesto su criterio por encima de las leyes, y por ello no tiene ningún interés en las acusaciones de Llob, representante de dicho sistema. Como demuestran su menosprecio y amenazas, él piensa que ciertamente se encuentra separado del resto de ciudadanos, y por tanto, es su privilegio intervenir el destino de sus súbditos.

La primera parte de su discurso se relaciona con los privilegios de su posición, y a continuación expone su percepción sobre la situación del país, la cual dista mucho de lo que se ha ido describiendo en la novela. Para empezar, habla de la necesidad de una crisis para la regeneración del país, y que los daños colaterales suponen los mártires necesarios para el renacimiento, la moneda de cambio necesaria para entrar en el modelo europeo. Considera el pensamiento de los integristas anticuado, pero un mal necesario, pues la guerra civil que mantienen sirve para purgar los excedentes de población al tiempo que logran la piedad de Occidente, quien mediante ayudas, donaciones y apoyos costea la regeneración del país. Justifica el asesinato masivo como única salida para el cambio que necesita Argelia, y en relación con los argumentos que antes expuso, quienes deben gestionar el cambio son los dirigentes, la clase que ostenta el poder. Para transmitir la frialdad de sus palabras, hemos resumido la conclusión de su discurso sobre “la nueva Argelia”:

“[...] Hoy nuestro país está desangrándose para parir con cesárea una nueva Argelia, la de mañana, moderna, fuerte, ambiciosa [...] Esta guerra no es una maldición. Es una ganga, una suerte inaudita, una providencia. La asumimos, la gestionamos. Es nuestra credencial, la nuestra, el rescate que pagamos para no ser excluidos del nuevo orden mundial [...] Vamos a volver a construir un país capaz de negociar sus posibilidades sin tener que achantarse puesto que es esta guerra la que nos está proporcionando las concesiones.” (KHADRA: 1997, XXI, p. 101)

Llob, ante estas declaraciones, solo puede sentir terror. “Este hijoputa me intimida” (KHADRA: 1997, XXI, p. 101) es lo que afirma, para después catalogarlo de ser abominable, de monstruo, pues para él la sociedad es solo una “cosa”, algo que ha estado manipulando treinta años para alcanzar un ideal que supondría la salvación del país, pero a costa de sus gentes, y para ello la solución que propone es dirigir una guerra donde las clases privilegiadas se encuentran libres de cualquier peligro. Del mismo modo que Abú Kalibs, y a diferencia de los matones y asesinos que comentábamos al inicio, Ghul Malek basa sus decisiones en la necesidad de una nueva Argel, y para ello la única solución que encuentra es el sacrificio. Ambos dirigentes

estiman oportuno purgar los elementos argelinos que impiden su renovación. Pese a la violencia constante presente en el ambiente que plasma *Morituri*, el clasismo y la corrupción son los verdaderos crímenes, y es que la moral laxa de Ghul Malek y Sid Lankabut es lo que ha derivado en tantos asesinatos, y ambos personajes pretender escudar sus acciones como un “mal necesario”.

Por ello, nos sorprende el último asesinato, que además finaliza la novela. El comisario, advirtiendo que odia disparar por la espalda, sufre un nuevo desprecio de Ghul, quien riéndose, le desafía reiterando la diferencia de clases. Dado que es un policía y su deber es la defensa ciudadana, es inviable que cumpla su amenaza. Esta vez, Llob responde con una amenaza, indicando que existen tres instancias que juzgan a la humanidad: la conciencia, dejando claro que con Ghul no es válida, pues no tiene remordimiento ni culpa alguna; la justicia, que dada las presiones y control que ejerce el gobierno, un títere del grupo privilegiado, tampoco puede emitir juicio alguno; y Dios, que afirma que es la única que no puede ser corrompida. Ante esto, Ghul manifiesta preocupación, y ante un Llob derrotado e impotente, quien afirma que esta justicia es la última que le queda, se da cuenta de que ha acabado con la vida de ese monstruo.

Morituri es un relato sobre una sociedad en crisis, enemiga de sí misma, donde la desesperación ha provocado un cambio en la mentalidad de sus ciudadanos. A lo largo de esta sección se han visto personajes quienes han encontrado en la facción integrista la posibilidad de medrar, de tener una familia, de acabar con quienes consideran culpable de la decadencia nacional o simplemente diversión asesinado a otros, mientras que los pensadores han expuesto amplios monólogos sobre el estado de Argel y cómo restaurar su gloria. Llob narra las miserias y virtudes de su país, sin llegar al fatalismo de Lankabut y Ghul, dejando siempre un deje de esperanza. *Morituri* es la historia de su evolución, de su cambio, pues aunque es el personaje que apunta con mayor claridad los culpables de la crisis (tanto física como moral) que afronta Argelia, no queda libre de culpa. Finalmente acaba imponiendo su justicia, pues sabe que las leyes no pueden alcanzar a Malek, y aunque tras la muerte de Serdj dejó clara la diferencia entre los terroristas y los policías, al final sucumbe a la presión, pudiendo notar el cambio entre ambos momentos:

“[...] Siento ganas de desenfundar la pipa y de cargarme al primer barbudo con el que me cruce. Si no lo hago es porque no se debe hacer. No soy un asesino. No quiero caer en el juego de ellos. Tenemos que seguir siendo nosotros mismos, gente sencilla pero con corazón.” (KHADRA: 1997, XV, p. 72)

“—Me temo que es el único derecho que me queda. Cuando vuelvo en mí, me sorprendo apretando con saña el gatillo, cuando hace ya un rato que el cañón de mi arma se ha enfriado.” (KHADRA: 1997, XXI, p. 102)

Si bien la policía se presenta aquí como testigo de las miserias nacionales, las víctimas aparecen

desdibujadas dada la ingente cantidad de asesinatos que se presentan. Es con los asesinos con quienes podemos conocer el estado de Argel, pues manifiestan el resultado de las diferentes castas, la corrupción del sistema gubernamental e institucional y la válvula de escape que supone el conflicto armado. Por ello, Llob acaba empuñando su arma contra un intocable, aunque esto suponga rebajarse al nivel de los terroristas. No solo es un policía, también es el asesino y la víctima, y aunque su acción final podría describirse de brutalidad, todo el relato justifica ese momento. Finalmente, uno de los responsables de la guerra que asola Argelia es ajusticiado, pero no por las leyes constantemente violadas por las instituciones, sino por la mano de un hombre que vive en esa Argel hastiada e impotente, recordando tiempos mejores donde las tradiciones y la cultura suponían un valor, no una pérdida.

1.3.4. Conclusiones

Pese a que *Morituri* presenta todos los rasgos de una novela negra, sus rasgos se distancian del arquetipo al poco que avancemos entre sus páginas. El protagonista es un comisario, pero también una persona asustada por el bienestar de los suyos y el propio; se produce una investigación, y las pistas más relevantes son descubiertas por terceros; la trama policíaca empieza con un crimen, y dicho secuestro queda sepultado por una oleada de asesinatos que se presentan como rutina en la sociedad; finalmente se revela al culpable, y todo acaba siendo un ajuste de cuenta entre dos personajes poderosos por el control de Argel, e incluso en esto, típico del *noir* por la introducción de las mafias, añade la muerte de ambos personajes, lejos de la inmunidad concedida por el crimen organizado y dejando en claro que, en el mundo argelino, nadie está a salvo. Khadra conoce bien las bases del género, y juega con ellas para contarnos la historia de su país, de su ciudad e incluso de sí mismo, y aunque se adentre claramente en la tradición negro-criminal, ¿podemos afirmar que esos rasgos la acercan a la variante mediterránea?

A primera vista, tampoco sigue los preceptos del modelo mediterráneo, pues la presencia del mar se limita a unas pocas escenas marginales, la gastronomía y las escenas costumbristas son prácticamente nulas, y no se presentan manifestaciones culturales (más allá del vocabulario relacionado con la cultura musulmán) ni las descripciones de los paisajes tan atribuidas a la variante. No obstante, los elementos aparecen en la novela, solo que tratados de un modo diferente a lo típico, y es en este punto donde se genera la confusión. Por una parte, se le reconoce el mérito de haber compuesto una novela negra innovadora y original, pero por el otro, se recalca su respeto a las fórmulas que definen al género.

En el trabajo de Fatmi, ampliamente citado a lo largo del tema, recalca que *Morituri* recoge “tous les matériaux du roman noir en accumulant les catastrophes et les attentats, et surtout la douleur vive de toute une société” (FATMI: 2012, p. 83), aludiendo a su estructura y sus contenidos. Pero tras comentar la investigación, las pistas y la psicología de los personajes, también menciona que el trato que se les da es puramente argelino, dado que toda la sociedad se encuentra en una espiral de violencia causada por el

integrismo: “[...] Des personnages bons ou mauvais sont exécutés, victimes d’un terrorisme enclin à régler ses problèmes avec les personnages ayant gêné son amplification” (FATMI: 2012, p. 93). Albergando tanto tradición como innovación, es normal que surjan dificultades al catalogar la obra, y un ejemplo de ello se encuentra en el reportaje efectuado por la revista *Calibre.38*, que resume muy bien la situación en el siguiente párrafo:

“Imagino que, si en vez de llamarse Llob, el protagonista se llamara Fernández y en vez de vivir en Argel, viviera en, pongamos, Llodio o Basauri o Portugalete, el pasaje anterior habría resultado igual de válido y cercano a la realidad española de toda la última parte del siglo XX y principios del XXI. Y a cualquier otra zona en la que el terrorismo se haya enseñoreado. Esa es la grandeza de la buena literatura: su universalidad. Trascendiendo una anécdota, una historia concreta, un lugar y un momento determinados, la gran literatura se proyecta hacia el infinito [...]” (BOSQUE, IBÁÑEZ, y LENS: 5/2/2013)

Comienza afirmando que la novela solo puede desarrollarse en Argel, por lo que la importancia de lo local, de la cultura, sería la seña de identidad, pero luego afirma que se proyecta a un contexto universal, vinculándose entonces con el género negro arquetípico. Al comentar sus intenciones literarias, Khadra fue claro en cuanto a las expectativas de sus lectores: “Ellos quieren que les narre mi época desde una perspectiva oriental y occidental” (MOLINA: 31/10/2012, *El País*). Y por ello, la presencia de monólogos sobre el sentimiento y vivencia en Argel queda justificada, una ciudad de contrastes, de desigualdades y de miedo, como resume Silver en su entrada acerca del autor: “Yasmina Khadra nos muestra un país en guerra, donde las casuchas de mala muerte conviven con las villas señoriales [...] La justicia se prostituye con los que pagan más [...] El miedo sobrevolándolo todo” (SILVER: 2009). De hecho, el comentario social gana más protagonismo que la trama criminal, puesto que la investigación queda interrumpida por subtramas y eventos inesperados (como los atentados y asesinatos o las fiestas de la clase pudiente), pero ese “miedo” es constante y único.

En sus orígenes, la novela negra relató bien el marco donde se desarrollaba, permitiendo al lector conocer los recovecos de las ciudades estadounidenses en los años veinte y treinta. Khadra profundiza en esa idea para mostrar al lector la Argelia de nuestro tiempo. ¿El cambio de marco (espacial y temporal) ya supone un distanciamiento con respecto a la novela negra? *Morituri* puede ser llamada “novela negra argelina”, pero la cuestión aquí es si pertenece a la vertiente mediterránea. A diferencia de la ficción criminal estadounidense, Khadra introduce la rutina, la vida diaria, el ambiente familiar, y ese costumbrismo trasciende el comentario social para mostrarnos la realidad de su país, y a diferencia del modelo clásico, para incluir la vida colectiva e individual. Todos los personajes se encuentran presionados por la amenaza integrista, pero eso no impide que personajes como Llob, Lino, Da Achur e incluso los antagonistas tengan voz, pudiendo manifestar sus sentimientos de un modo claro. Lo plural y lo individual tienen cabida en su

narrativa, vinculadas por ese “miedo”.

Benchehida habla sobre esa inclusión, el hecho de presentar una realidad ordinaria para todos acompañada de un comentario individualista, generalmente por parte de Llob, quien detecta ese absentismo, el sentimiento de derrota que encuentra en la pasividad de una sociedad que asume su situación: “[...] Le cadre est en symbiose avec une animalité affichée et qui ne dérange plus personne, c’est l’ordinaire, c’est le quotidien. L’agressivité n’est perçue que chez les talibans, le reste de la population est amorphe, résignée. La vie est fortement estompée quand elle n’est pas absente” (BENCHEHIDA: 2012, p. 44). El comentario social se ve acompañado por escenas donde se manifiesta ese comportamiento, e incluso el propio Llob se ve superado por la realidad en la que vive.

Se aleja del modelo clásico, pues en las novelas *hard boiled* se detallaban la visión de un personaje derrotado por una sociedad que lo reprime, cuya corrupción ha generado en él un profundo hastío y resentimiento, del que nace el comentario social. Pero Khadra concede voz y juicio a otros personajes, no solo al protagonista. Llob no odia Argel, y aunque comente las taras y problemas que asolan su sociedad, desea la regeneración, la vuelta a unos valores y principios que se han perdido, y del mismo modo, personajes como Ghul Malek y Sid Lankabut (antagonistas principales) proporcionan también su visión del país y la necesidad de un cambio, lo que justifican los asesinatos que ambos dirigen en pos de que Argelia alcance su gloria pasada. También encontramos segmentos más próximos al tono *hard boiled*, especialmente cuando Llob comenta su situación como agente de la ley: “[...] ¡Y qué! Qué gano con ponerme chulo, un poli de mierda como yo, un bocazas y un don nadie cuyo único estatus a su medida es el de diana para tiro al blanco” (KHADRA: 1997, IV, p. 23), momentos en los que su correspondencia con el estilo clásico se hace más visible.

Como afirma Fatmi, “Le commissaire se transforme alternativement en détective, victime, juge et bourreau” (FATMI: 2012, p. 94), y es en esa alternancia de voces a través del narrador que llegamos a conocer el panorama argelino. No podemos obviar el comentario derrotista que se presenta en ocasiones, con declaraciones tales como “Somos el pueblo más extremista. O bien estamos convencidos de que somos los mejores, o bien somos los peores. No sabemos lo que es un término medio [...]” (KHADRA: 1997, XVII, p. 87) o “Hoy en día, en mi país, a escasas brazas del punto de no retorno, están ametrallando a niños sólo porque van a la escuela, y decapitando a chicas porque de alguna manera hay que acojonar a los demás [...] Pero qué puede esperarse de un sistema que, al día siguiente de su independencia, se apresuró en violar a la viuda y a los huérfanos de sus propios mártires” (KHADRA: 1997, III, p. 17). Fuertes declaraciones de un mundo consciente de su declive, y que enlaza perfectamente con el pesimismo del *noir* tradicional, pero más allá de dicha herencia, hay momentos donde se trasciende esa percepción para lanzar un mensaje de esperanza.

Al hablar de la casbah, situada más allá del puerto, recuerda una Argel de trabajadores, enumerando artesanos, comerciantes y zapateros, y describiendo una vida más tranquila (KHADRA: 1997, Cap. XXI, p. 99), sin los terrores del presente. “Éramos pobres pero, así como el nenúfar no se deja corromper por las aguas cenagosas” (KHADRA: 1997, XXI, p. 99), afirma Llob, en una preciosa metáfora sobre el pasado de su ciudad, figura que delata la presencia del agua y, por tanto, una referencia al Mediterráneo, que no la única: “Miro Argel y Argel mira al mar. Esta ciudad ya no siente emociones. Es el desencanto a más no poder. Ha dado al traste con sus símbolos. Su historia, forzada a pasar a la reserva, dobla el espinazo y sus monumentos se van encogiendo” (KHADRA: 1997, XXI, p. 99). Tanto como un reflejo de la pureza y corrupción que presenta su sociedad como reflejo de memorias pasadas, las menciones al mar permiten informar de los temores más profundos de Llob, aparte de la amenaza talibán, el hecho de perder los valores que ennoblecían a su cultura. De hecho, la propia naturaleza inspira a Llob, casi como si plasmase su estado anímico, como recogen las siguientes líneas sobre el paso del tiempo: “Sin embargo, nos empeñamos en creer que es posible dar marcha atrás, que, en cualquier momento, el infierno de los hombres va a ceder ante el paraíso de Alá [...] Una lluvia parsimoniosa lubrica la calzada” (KHADRA: 1997, XVII, p. 87).

La técnica recuerda a cuando en el romanticismo literario, la prosa incluía figuras retóricas para complementar la descripción, añadiendo el componente sensorial. La historia de Argel, la presencia del Mediterráneo y la evocación del terror y las corruptelas confluyen en un mismo discurso, que interpreta el componente de novela histórica, de viajes y social tan típica en el modelo de la novela negra mediterránea, al que añade este deje poético para transmitir con mayor fuerza las impresiones que despiertan la vida en su Argel. Las escenas más tópicas de ese género idealizado tienen que ver con lo cotidiano, ya sea la gastronomía o la familia, con un tono fuertemente costumbrista, pero en *Morituri* se encuentran eclipsadas por la omnipresencia del terror, pero eso no impide su aparición. Dichas escenas, junto con la trama criminal, al verse interrumpidas por la realidad cotidiana de Argelia, acaban componiendo una imagen del país clara para el lector.

Por ello, la novela puede localizarse dentro de la tendencia mediterránea, aunque se aleje de las amplias descripciones gastronómicas o las idílicas escenas familiares. Estas son sustituidas por los problemas que asolan a Llob, quien padece una úlcera de estómago y la partida de su hijo por el miedo a los integristas, y aunque no se siga el modelo esperado, interpretan esos tópicos al contexto donde se desarrolla la novela. Los paisajes, la historia y la sociedad se incluyen al punto de cobrar una importancia mayor que la investigación del caso, y es que los diferentes barrios, las guerras civiles y las fuertes diferencias de clases conforman el grueso de su narrativa, y sin que desatienda lo esencial en una trama policíaca, dan al lector la posibilidad de acceder al verdadero rostro de Argel, más allá de la imagen idílica que intentan vender los adinerados y el gobierno, con el riesgo adicional que le supuso a Khadra evadir la censura militar. El lirismo que caracteriza el tono de la obra, así como el paralelismo de Llob con Khadra, son propios del estilo

literario del autor, y ayudan a perfilar el realismo de un mundo en crisis, como prueba el siguiente fragmento, que concluye las ideas expuestas:

“Argel es una desazón, los sueños revientan como si fueran un absceso.

Argel es un moridero. Dios hace las veces de sedante, ya nadie quiere creer que la felicidad es una cuestión de mentalidad.

Argel es un drama itinerante. Sus amaneceres no tendrán más miramientos con ese espectro indeciso que el que tienen los chacales con un congénere que flaquea.” (KHADRA: 1997, XXI, p. 99)

IX. Portugal

1. Eça de Queirós y Ramalho Ortigão

La pareja responsable de *El misterio de la carretera de Sintra* se compone de José Maria Eça de Queirós (Oporto, 1845 - París, 1900) y de José Duarte Ramalho Ortigão (Oporto, 1836 - Lisboa, 1915), figuras que, pese a un origen común, no podrían ser más distintas. Ambos se dedicaron a la literatura, y más concretamente, a la tradición realista centrada en su Portugal natal, pero han recibido un distinto trato con el paso del tiempo. Las referencias a Ramalho Ortigão son escasas, y siempre acompañando al nombre de su amigo por la colaboración que mantuvieron en la novela negra que analizaremos en futuros apartados. Poco más se alude en torno a su figura, solo que trabajó en el periódico *Jornal do Porto*, donde publicaba varios folletines (ACANTILADO: 2017); en la revista *As farpas*, un compendio de folletines publicados mensualmente, los cuales ahondaban en la esfera cultural de la época (VV. AA: 2004-2016); y también escribió varios ensayos, críticas literarias, libros de viajes y los *Cuentos color de rosa*.

Aunque se podría ahondar en su estilo y aportación en las publicaciones donde participó, o evaluar el impacto que tuvieron sus obras en la sociedad del momento, ciertamente sería ahondar en un horizonte demasiado crítico para la información que se obtendría, debido a las dificultades que supone la antigüedad de dichas publicaciones, el idioma empleado y el desinterés que ha despertado en cuanto a trabajos de investigación. Por otra parte, su experiencia en los folletines y revistas, así como con los libros de viajes, que cobrarán especial interés por el desarrollo que tendrá la novela conjunta con Queirós, lo avalan como un escritor diestro, que domina los temas de los que habla pero que, por desgracia, apenas se ha ahondado en su persona, y esto siempre desde las fuentes disponibles en castellano.

Por el contrario, José María Eça de Queirós sí que ha tenido cierta presencia en los medios, e incluso en el mundo académico, donde su obra ha sido objeto de estudio y comentario, con artículos como *El realismo de Eca de Queiros* (1946), que se publicaría años más tarde con el nombre *El arte de Eca de Queiros* (1949), ampliando los datos presentes en la primera versión (POSTIGO ALDEAMIL: 2003, p. 167). Los artículos asentaron un precedente, que es lo que justifica la presencia del autor en diferentes repositorios, donde al ingresar su nombre se presentan varios artículos que ahondan en su obra.

Considerado el máximo representante del realismo portugués (VV. AA: 2004-2016), junto con Camoens y Pessoa se le considera de los mayores exponentes de la literatura portuguesa (PANIAGUA: 1/1/2012, ABC). Centrándonos ya en su estilo, fue quien desarrolló la corriente realista en la nación lusa, y como consecuencia de esto, también el naturalismo, pero incorporando rasgos de lo que se llamó espiritualismo, literatura centrada en los ánimos de las gentes, aquejada por los males que aquejaban a los portugueses en aquel tiempo.

Para entender su inspiración y propósito acudimos a su biografía. Graduado en leyes en 1866, realizaría labores como periodista para *La Gazeta de Portugal* (VV. AA: 2004-2016), donde publicaría folletines y sátiras con las que iría concretando los diferentes aspectos de su patria. Más tarde desempeñaría labores de cónsul en diferentes lugares de Europa, como Bristol, Newcastle y París, además de visitar diferentes localizaciones africanas y asiáticas gracias a su trabajo. De este modo, pudo documentar la situación que atravesaban otros países, y en contraste con Portugal, fue lo que alimentó su necesidad de crítica. Atacaba el clasismo y sus privilegios, el conformismo y la pereza subsecuente, así como el resto de vicios que proliferaban en el estado portugués. Frente a la corriente romántica, centrada en las emociones y sentimientos individuales, él ahondó en los problemas universales, y si bien su estilo no se caracterizaba por el enfoque psicológico, sí es cierto que el cuidado uso del lenguaje y la forma en que desarrollaba los temas, ciertamente, llamaban la atención.

Como ejemplo, en *El crimen del padre Amaro* (1875) lanza un mensaje claramente anticlerical. Se considera la primera novela realista en habla portuguesa. En ella, un joven párroco se enamora de una joven ya prometida, y tras cuestionar sus votos y preocuparse por las emociones que le atormentan, mantendrá un amorío con ella, del que quedará embarazada. La chica huirá para evitar el escarnio público, y por desgracia, fallecerá durante el parto. El protagonista, Amaro, pagará a una mujer para que ponga fin a la vida del recién nacido, y tras renegar de su fe, se rendirá al placer de las mujeres. Es una historia trágica que ataca a un grupo privilegiado, quienes disfrutaban de una vida acomodada a costa de un pueblo que no hacía nada para evitar la situación.

Queirós murió a los cincuenta y cinco años, tras recorrer medio mundo y publicar varias novelas con las que atacaba ese conformismo, y es que para él eso conformaba la gran lacra que impedía el progreso cultural de Portugal. Y no andaba muy desencaminado, pues tras el experimento que supuso *El misterio de la carretera de Sintra*, obra en la cual se imitaba el modelo de la literatura criminal, si bien la recepción fue buena (incluso llegaron a lograr que se leyera como un crimen real), no ha vuelto a repetirse, dado que en Portugal prima aún ese espíritu de conformidad, de unos valores e ideas que siguen vigentes incluso en nuestros tiempos.

1.1. El recuerdo

Pese a la distancia temporal que estos autores con respecto al resto de la muestra, en el caso de Queirós nos encontramos que sigue vigente en nuestra época, y no solo por las nuevas ediciones que se publican de sus obras, sino también por el valor que ha cobrado su pensamiento crítico. El descontento del autor hacia una sociedad conformista como la Portugal del XIX es similar a la crítica hacia la sociedad moderna, puesto que se mantienen problemas que él ya denunció, lo que permite hacer uso de su opinión como autoridad para denunciar las injusticias y defectos de nuestra época.

Un ejemplo de ello se encuentra en la adaptación fílmica de *El crimen del padre Amaro*, del año 2002, donde a la trama original se incorporaron males de la sociedad mexicana, puesto que la producción y dirección se realizó en dicho país (MONMANY: 2002). El guión fue adaptado para introducir problemas tales como la censura, el tráfico de drogas y otros tabúes, llegando incluso a alterar la escena final, y es que el hijo del cura no es asesinado, y en su lugar se practica un aborto, solución más factible en nuestro tiempo.

Y antes de entrar en el panorama político, aclaramos que Eça de Queirós es mención obligatoria al hablar de las letras portuguesas, aunque su vinculación con el caso sea indirecta. Por ejemplo, en una noticia sobre el sistema educativo luso, en el que se retiraron, entre otros autores para su estudio, a Miguel de Cervantes (CHACÓN: 25/3/2015, ABC), y el nombre de Eça de Queirós se menciona en cuanto a los autores indispensables del temario quienes, según el periodista, se vieron influenciados por el escritor español. No es la única aparición gratuita que encontramos de él, puesto que en otra noticia, redactada por el mismo periodista acerca de la situación económica y política en Portugal, se vuelve a recurrir al nombre de Queirós y de otros autores para describir lo que se llama *saudade*, la traición a las expectativas que impide conformar una idea o juicio previo:

“Portugal vive en un permanente sinvivir, que por algo es el país de la "saudade". Y la escena política no hace más que confirmarlo [...] Pero todo es posible en la patria de Camoens, Eça de Queirós, Pessoa y Manoel de Oliveira. Especialmente porque las circunstancias pueden cambiar (y, de hecho, así ocurre en más de una ocasión) como el tiempo a lo largo de un solo día en Lisboa: del sol a la lluvia, pasando por las rachas de viento.” (CHACÓN: 4/10/2015, ABC)

Aunque se refiere al clima, que pasa de un día soleado a lluvias, el periodista extrapola la situación al panorama político, y no duda en señalar a quienes considera responsables de la situación por la que pasa Portugal. Pedro Passos Coelho y su fracaso al solicitar un rescate económico a Europa en 2011; José Sócrates y las sospechas de corrupción que lo llevaron a la cárcel; António Costa y su decepcionante campaña en el PS; y es que el panorama político demuestra los intentos del gobierno por mejorar sus relaciones internacionales, que con objeto de conseguir el ansiado rescate económico, incorporan medidas que sancionan al pueblo luso, dado que suben los impuestos y bajan los sueldos, lo que pretende lograr que las cuentas se adecuen a las imposiciones europeas.

Y mientras la economía decae, ¿a qué se dedican los diferentes partidos? Pues, como se recoge en otra noticia, imitan la situación que Eça de Queirós recogía en *La ilustre casa de Ramires* (1900), donde se afirmaba que “en política, el que más grita, más gusta” (FERRAND: 24/9/2006, ABC), y dicho mensaje, un siglo después, sigue vigente y no solo para la situación de Portugal. Hay que recordar el trabajo de Eça de Queirós como embajador, y este, habiendo visitado diferentes partes del mundo, pudo componer un

mensaje universal e incluso atemporal, dado que en el artículo referido el periodista extrapola el argumento a la política española, y la usa para evaluar la labor que efectuó el presidente José Luis Rodríguez Zapatero.

No es la única referencia que encontramos dentro de la política, pues en otra crónica se hace uso del argumento de otra obra para detallar la política internacional. Con *La correspondencia de Fradique Mendes* (1900) se plantea un dilema, donde un oficinista de nombre Teodoro recibe la visita del mismísimo Diablo, quien le regala una campanilla con la que, en caso de tañirla, pondrá fin a la vida de un rico mandarín, y heredará su fortuna. El relato explota la responsabilidad y la culpa, en una situación donde la pobreza de Teodoro y su desconocimiento sobre la víctima lo motivan a sucumbir, y el periodista enlaza el episodio con las bombas nucleares usadas en la Segunda Guerra Mundial (VIDAL-FOLCH: 6/5/2016, *El Mundo*), donde el dilema es el mismo: una persona, por intereses personales, dispone de la herramienta para acabar con la vida de varios desconocidos. La escala es muy diferente, pues fallecieron millones, pero la raíz del problema es la misma, e incluso se presenta la discusión que mantuvieron Oppenheimer con el mismísimo presidente de los Estados Unidos, puesto que el científico quería que este se hiciera responsable de los asesinatos, aunque este se escudara en la necesidad de acabar con la guerra.

El recuerdo del escritor luso perdura en sus mensajes, pues como se ha demostrado en los ejemplos, su línea de pensamiento sigue vigente en nuestro panorama político, y es que pese a las limitaciones de su época, él ya era consciente de esa noción tan popular de nuestros días, la “globalización”, lo que convierte su obra en un referente para el análisis de las relaciones internacionales y los problemas universales, puesto que el conformismo portugués de su tiempo se asemeja al estatismo político, el cual ha perdurado en un anquilosado turnismo que ha llevado a muchos países hacia la actual crisis económica. Pero, no es el único espectro por el que se mueve su obra, y es que su humor, caracterizado por inteligentes réplicas y sátiras hacia la sociedad de su tiempo, se asemeja al estilo de Woody Allen y Les Luthiers (SANTILLÁN: 25/8/2013, *El Mundo*), y del mismo modo que el resto de su narrativa, siempre con un tono internacional, donde los problemas lusos se relacionan a los del resto de Europa.

De hecho, su recuerdo cobra especial importancia cuando nos encontramos artículos como el que redactó Iban Zaldúa para la revista *Argia* (aludido en CID ABASOLO: 2009, p. 2), “Contra la literatura de viajes” (2004), donde se aludía a la muerte del género literario. Para ello, se sirve de la posibilidad de que cualquiera viaje, ya sea de forma real o virtual, a los distintos lugares del globo, por medio de los viajes *low-cost* o de las nuevas tecnologías. Sin embargo, el hecho de que la novela negra mediterránea sea de las más vendidas, precisamente, por su función como documento turístico, con el que el visitante puede consultar la historia y destinos de la ciudad, característica que se comparte con la producción de Eça de Queirós, quien hace uso de la literatura de viajes para ahondar en el espíritu de las sociedades, en lo que las define y caracteriza, para luego relacionarlas con la vida y sensibilidad portuguesa. El vínculo existente entre la

vertiente que pretendemos justificar y este escritor, gracias a esa misma literatura de viajes, es la última muestra que podemos proporcionar de su vigencia en nuestro tiempo, de que su recuerdo sigue vivo.

1.2. *El misterio de la carretera de Sintra* (1870)

Sintra es un destino turístico muy valorado dentro de Portugal, puesto que ha sido declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco (ABC: 17/3/2014), por sus zonas naturales (fue edificada dentro de un bosque, al amparo de la sierra con la que comparte nombre), así como su castillo, convento, fuentes y palacios (TOLEDO: 23/11/2015, *El País*), así como por la riqueza de sus suelos que da lugar a una más que fascinante flora. No obstante, el único rasgo que interesa en la novela es su posicionamiento, ya que se sitúa a treinta kilómetros de Lisboa, la capital del país, y por tanto es una de las rutas para acceder a la urbe principal, detalle que se aprovechó en la obra.

El argumento se desarrolla a partir de un testimonio, el del llamado doctor X., quien envió una carta al *Diario de noticias de Lisboa*, el 23 de julio de 1870, donde detalla el modo en que él y su amigo F. (escritor famoso por cuya seguridad se recurre al anonimato) fueron secuestrados. Al principio de la obra se nos presenta cómo paseaban por la carretera, cuando se encuentran con un carromato volcado, e impasibles ante el accidente, deciden acercarse para ofrecer su ayuda. Es cuando son secuestrados por un grupo de enmascarados, quienes cuentan un relato acerca de un amorío entre personas ilustres, quienes fuera del matrimonio van a tener un hijo, y la necesidad de los servicios del doctor como partero. Accederá a la intervención, pero todo resulta ser un engaño: una vez en su destino, se encontrará ante un cadáver, y su verdadera labor será dictaminar las causas de su muerte.

Tras su análisis, se sucederán diferentes episodios que no hacen más que despertar el interés del lector. Se habla de los amoríos de la víctima, de un posible testigo, y otras tantas pistas (como la identidad de uno de los enmascarados), algunas inútiles puesto que, al finalizar la obra, apreciamos que no conducen a nada. Por medio de diversas cartas enviadas al periódico, la historia narrada por X. irá avanzando, y a su testimonio se sumarán las vivencias de F.; las cartas de un falso lector que desmiente el relato, Z., que pretende demostrar que toda la historia es un bulo; e incluso los implicados en el caso, como el Enmascarado alto o la condesa de W. aportarán notas a la prensa para aclarar lo sucedido con la víctima. Todos ellos hacen uso de alias para encubrir sus verdaderas identidades, debido a que una constante es el hecho de que todos son personalidades de renombre dentro de la sociedad portuguesa.

Por su comienzo, la novela pareciera proponer un misterio y, más concretamente, un asesinato, del cual se incluyen diversas pistas para que el público pueda deducir lo ocurrido. Sin embargo, esto solo se aplica a los documentos aportados por X. Y F., puesto que con Z. tenemos un caso que analizaremos después, y con el enmascarado y su testimonio pasamos a una novela de viajes. La extensa parte que se le dedica narra la

vida de Rytmel, militar inglés que mantendrá un romance con la condesa de W., los cuales se conocen en un crucero, donde ella viaja por el Mediterráneo para descansar, y él por su oficio. Abarca desde el primer encuentro hasta la muerte de Rytmel, quien acaba siendo el finado que se presentó al principio de la novela. No obstante, los diferentes destinos de la travesía, la descripción de las rutas tomadas, las fiestas, las comidas y meriendas, escenas amenas donde los personajes hablan acerca de su tiempo, sentimientos u opiniones, conforman una serie de escenas que, sin duda, poco o nada tienen que ver con lo criminal, y pareciera atender más a la novela social, de aventuras o viajes que a la criminal.

Y todo esto sin contar las intervenciones de Z., quien se declara amigo de uno de los implicados, y cuyas cartas al diario cuestionan la veracidad de los acontecimientos, por lo que recalca lo que a su juicio carece de lógica y coherencia, como las decisiones o palabras de ciertos personajes, lo que le lleva a denunciar la historia como falsa. Su participación no deja de ser una broma de los autores, los cuales en ningún momento notificaron al diario que el caso era una ficción. A este llegaban cartas de diferentes lectores, quienes aseguraban haber presenciado el secuestro o haber visto el carronato de los enmascarados, y otros que, como Z., notaban irregularidades en la trama. Tan creíble fue la historia, que finalmente tuvieron que enviar una última carta, donde se disculpaban del engaño tanto al periódico como a sus lectores:

“SEÑOR Director del Diario de Noticias:

Habiendo podido causar extrañeza que a lo largo de todo el relato que viene siendo publicado hace meses en las columnas de su periódico no haya aparecido jamás un solo nombre que no sea ficticio ni un lugar que no sea discutible, queda usted autorizado hoy por medio del permiso encerrado en estas líneas, a fechar el desenlace del mencionado relato en Lisboa a 27 de septiembre de 1870 y a transcribir el nombre de los dos abajo firmantes.

De usted affmos., seguros servidores.

Eça de Queirós y Ramalho Ortigão.” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Última carta, p. 132)

Independientemente de sus peculiaridades, el proyecto se considera, dada su publicación, la primera novela negra portuguesa, y esto se suma a la ausencia de una tradición del género asentada en Portugal, puesto que no parece haberse establecido un canon allí. El distanciamiento de la presente novela con otras de mismo género, su forma de tratar los temas, así como la fecha donde se inició, son elementos que debemos considerar para su análisis, puesto que en el siglo XIX no existía aún la noción de novela negra mediterránea, pese a que elementos que justifican la existencia de esta, como los viajes y la gastronomía, ya se encuentran presentes aquí.

1.2.1. X., F. y Z.

La primera parte de la novela recoge el testimonio del doctor X., que abarca toda la “Relación del Doctor”, dividida en siete capítulos que abarcan desde la página nueve hasta la treinta, y en ella se nos relata el modo en que vivió su peculiar secuestro. Ya en la introducción hablamos del falso accidente con el que fue retenido, cuyos detalles ofrecen una serie de indicaciones y pistas con las que, una vez se completa la lectura, el lector comprende que solo pretendían despistar, puesto que no aportan nada al caso. Prueba de ello son, por ejemplo, se encuentra en el modelo de las pistolas con las que son amenazados, las *coups de poing* francesas con culata de plata, mortales a treinta pasos de distancia, o el modelo del carro, un *coupé* de colores oscuro, donde prima el verde y el negro (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relación del Doctor, I, pp. 9-11), o el reloj de uno de los secuestradores, que se describe como único e inconfundible (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relación del Doctor, II, p. 12). También se explica con claridad de la ruta que se siguió para que los lectores pudieran conocer en detalle el camino que siguieron:

“Al atardecer nos habíamos metido por un descampado. La melancolía de la hora y del paraje aquél se nos había contagiado y cabalgábamos al paso, silenciosos, embebidos en la contemplación del paisaje.

Más o menos a mitad del camino entre São Pedro y Cacém, en un lugar desierto, como todos los puntos del descampado que atravesábamos, y cuyo nombre desconozco porque he ido poco por esa carretera [...]” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relación del Doctor, I, p. 9)

“El coche salió en dirección a Sintra. Sospecho, sin embargo, que debió dar [...] varias vueltas amplias y bien descritas [...] Me llevaron a suponerlo, en primer lugar, los desniveles del terreno, circulando como circulábamos por una carretera lisa y asfaltada; en segundo lugar, ciertas ligeras alteraciones en la luz que entraba al «coupé», filtrándose a través de la cortina de seda verde, lo cual me indicaba que el coche iba cambiando sucesivamente de posición con respecto al sol, que se hundía en el horizonte [...] Lo cierto es que a los pocos minutos de habernos puesto en marcha ya me habría resultado absolutamente imposible discernir si íbamos de Lisboa a Sintra o veníamos de Sintra a Lisboa.” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relación del Doctor, II, p. 12)

“P.S. Un detalle que puede dar alguna pista sobre la calle y el emplazamiento de esta casa: Alrededor de medianoche oí pasar a dos personas, una iba tocando la guitarra y otra cantando un fado que decía:

«He escrito carta a Cupido

y en ella le preguntaba
si a un corazón ofendido...»

Del final no me acuerdo. Si alguna de esas dos personas llega a leer esta carta y pudiera acordarse de la calle por donde pasaban y de la fachada delante de la cual cantaron esta copla, creo que supondría una colaboración muy valiosa.” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relación del Doctor, IV, p. 19)

Todas estas referencias nacen de la ya comentada experiencia de ambos autores dentro de la literatura de viajes, pues nos dan detalles que, dentro de la tradición policíaca, no serían útiles, como lo son los nombres de los posibles caminos, la ruta que siguió el carronato, o la anécdota del fado. Todos estos fragmentos se usan para que el lector, quien pensaba que el caso era real, pudiera aportar testimonio para socorrer la necesidad del doctor, quien quería saber a qué lugar fue llevado y por quién. El efecto que provocó la historia fue el deseado, pues a la redacción del periódico que publicó esta novela llegaron multitud de cartas intentando ayudar en la resolución del misterio. Destacamos la referencia del fado, género de canciones de origen portugués, lo que constituye un culturema con el que poder vincular la novela con la vertiente mediterránea, pues el predominio de dichas referencias es un rasgo característico.

Existen más alusiones a la geografía, tanto dentro del territorio portugués como a nivel internacional (si bien esto último se expondrá en la parte más centrada en el crimen), puesto que al hablarles de la razón para su secuestro, exponen el hipotético de una mujer, de buena posición, que en ausencia del marido queda embarazada, y si bien pudiera fugarse a América o Suiza con su amante, esta también podría ser relegada a la calle de los Vinagres, que se nos indica mediante una nota del traductor, que era una de las calles de peor reputación en toda Lisboa (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relación del Doctor, II, p. 13). Se habla acerca del honor de la mujer y del presunto hijo, quien nacido fuera del matrimonio no se ve amparado por la ley, y en el mejor de los casos, acabará en un hospicio. Los servicios del doctor se requieren, precisamente, para ayudar en un parto clandestino, pero tras llegar a una tétrica mansión, llena de humedades y polvo, acabará descubriendo el verdadero motivo de su secuestro:

“Nos destapamos los ojos. Era de noche.

Uno de los enmascarados encendió [...] se acercó a un diván que estaba cubierto por una manta de viaje y tiró de la manta.

No pude contener la emoción que sentí y se me escapó un grito de horror. Lo que tenía delante de mis ojos era el cadáver de un hombre.” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relación del Doctor, III, p. 15)

Tras su análisis, el doctor indica que la causa de la muerte fue sobredosis de opio, y F., de carácter más marcado, se niega a cooperar, pues el misterio (término que se empleará de forma constante para dejar claras las intenciones del relato) no le despiertan confianza alguna, y por ello acusa a los enmascarados de asesinos. Uno de ellos, indignado, retirará su antifaz para acabar con la mascarada (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relación del Doctor, IV, p. 17), sin embargo las causas que rodean la muerte del hombre siguen siendo desconocidas. A medida que avanza la misiva del doctor, se van indicando detalles con respecto a las salas, la decoración, su situación y otras tantas informaciones que, de nuevo, parecen tener importancia con respecto a la investigación, pero no será así.

Lo más importante, junto a la ambigüedad de las informaciones, es la constante mención que se hace al honor. Se intenta proteger el “honor” de una damisela implicada en el caso, de la que no se hace mención pero de quien el doctor descubre un cabello en la escena del crimen (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relación del Doctor, VI, p. 24); también la reacción que se ha expuesto antes, la de los enmascarados por la afrenta a su honor; y por último, la declaración del enmascarado alto sobre su “palabra de honor”, expresión con la que promete que ninguno de los enmascarados fue responsable del asesinato, que no harán daño ni a X. ni a F., y que una vez terminaran con el favor que les pedían, “nos despediremos amistosamente y pueden dar parte a la Policía o enviar información a los periódicos” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relación del Doctor, IV, p. 18), lo que justifica la carta que el doctor manda al *Diario de noticias*.

A lo largo del capítulo V de esta parte, se introduce al personaje de A. M. C., un joven estudiante de medicina infiltrado en la vivienda, quien reconoce haber sido responsable del envenenamiento por motivos pecuniarios, y aunque el personaje cobre importancia mucho más adelante, al final del capítulo se encuentra una carta donde la víctima reconoce haberse suicidado: “ *I declare that I have killed myself with opium*” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relación del Doctor, V, p. 22), y en la siguiente carta se expone la imposibilidad de que sea una falsificación, puesto que se hablan de rasgos en su escritura que impiden una falsificación. Tras exponer todas las pistas de las que disponen e intentar resolver el caso, no encontrarán solución y es entonces cuando se libera a X. en la carretera de Sintra, momento en el que el doctor se aventura a escribir para que el periódico ayude en la resolución del caso.

Y antes de comentar el papel de Z. en la obra, aprovecharemos la relación entre X. y F. para hablar de la carta que este último mandó al doctor (y de la que informa este al final de su relato). Poco se sabe del personaje más allá de ser un escritor de renombre, motivo por el que se recurre al anonimato, y su intento por plantar cara a los secuestradores. El texto redactado por él “De F... al Doctor”, se extiende desde la página treinta y cuatro hasta la cuarenta y cinco, dividido en cuatro cartas, y ciertamente en él no ocurre nada interesante. Se narra la experiencia del propio F. durante el secuestro, pero más allá de la cena que se

le dio y una breve charla con uno de los secuestradores, sin que esto aporte ninguna pista sobre el caso. Solo hay dos elementos a destacar.

El primero es la charla que tiene con un inquilino ajeno al secuestro y el crimen, a través de una puerta, y donde este, Federico Friedlann, le explica su trabajo como espiritista (introducido en EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, De F... al Doctor, II, p. 37), el cual se resume en que, el propietario de la casa, dueño de varias viviendas, ha tenido que bajar el precio de su alquiler dado a los rumores de que allí habitan fantasmas, y esta idea se refuerza por una terrorífica historia que pasó con los anteriores inquilinos (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, De F... al Doctor, II, pp. 37-38), pero la cual solo pretende sembrar aún más confusión, pues dicho episodio nunca más se menciona ni constituye prueba alguna, y en su lugar abre la posible solución de un caso paranormal, que finalmente será desmentido a medida que avance la trama. El segundo elemento es una nota del doctor X., quien informa acerca de su reacción al leer el relato y la opinión de Z., tras lo cual, y ante la imposibilidad de resolver el misterio, anuncia que se unirá al ejército francés en calidad de cirujano, y pide a A. M. C. que le explique su verdadera ejemplificación en el caso.

Para concluir esta parte dedicada a la investigación, tenemos a Z., personaje que no se relaciona directamente con el caso y cuya única función es manifestar su inconformidad con respecto a la historia. La "Intervención de Z." abarca desde las páginas treinta y uno a la treinta y tres, y más tarde en la "Segunda carta de Z.", páginas cuarenta y seis hasta la cuarenta y ocho. En la primera afirma conocer al presunto culpable, A. M. C., puesto que los detalles que dan de él, así como sus iniciales, coinciden con las de un buen amigo suyo, que justamente tuvo que ausentarse aquella noche.

Afirma que, en un principio, pensaba que el texto era únicamente una novela de folletín similar a las que se popularizaban en Francia y Estados Unidos, pero la implicación de su amigo le hace querer defenderlo, y excusa su actuación demostrando que X. miente. Y esta idea justifica su segunda carta, donde ya acusa al doctor de ser cómplice de asesinato, y que el crimen planteado de veras sucedió, pero que las cartas de este individuo solo se prestan a la confusión, a encubrir el delito al tiempo que acusa a su amigo, y por ello pide que se retiren las columnas de las publicaciones. En sí, imita el tono de los lectores quienes opinaban igual, que todas esas cartas eran un invento literario y que no había que prestarle más atención, pero el hecho de que demostrara la existencia de A. M. C., aunque fuera con un falso testimonio, ya le dotaba de credibilidad, y de hecho ayudaba al engaño, lo que pretendían los autores, que no era otra cosa que confundir la ficción con un delito real.

En resumen, esta primera parte dispone del crimen, el asesinato o suicidio de un hombre desconocido, así como del secuestro de un doctor y su amigo para evaluar las causas de su muerte. También se informa de presuntos implicados como A. M. C. o la mujer del cabello rubio encontrado, así como de la posibilidad de

que todo atienda a poderes sobrenaturales. Z., por el contrario, propone como solución detener a X., puesto que se encuentra claramente implicado, al tiempo que defiende a su amigo, y todo esto da lugar a lo que anuncia el título: un misterio sin resolución posible, cuyas pistas son vagas y ambiguas, y que no pareciera tener solución. Como producto policíaco, las dificultades para su resolución deberían restarle mérito, pero el hecho de haber conseguido engañar a su público es loable. Para que la historia tuviera un final, hubo que aportar nuevos testimonios donde se informa de la víctima y los acontecimientos que llevaron a su final, y por ello, se dispone de información para hablar tanto de la víctima como del asesino.

1.2.2. El enmascarado alto, Rytmel y Carmen

Pese a que podría parecer que el enmascarado alto fuera parte del crimen, en el sentido de haber sido partícipe en el asesinato, él también es víctima de los acontecimientos, si bien esto no excusa el secuestro de los personajes ni su vínculo claro con la víctima, puesto que en la primera parte de la obra es el único que conoce la identidad de esta. No obstante, da su palabra de honor de que ni él ni sus compañeros han tenido nada que ver con el asesinato, y cumplen con la parte donde, una vez se ha verificado la causa de la muerte, liberar al doctor. Una vez llegaron las cartas de X., F. y Z. al periódico, este, quien las leyó, decidió revelar la identidad de la víctima, pero a través de una extensa historia, y es que “El relato del enmascarado alto” se divide en quince capítulos, y ocupa cuarenta páginas (pp. 49-89). Tras comentar su opinión sobre los episodios anteriores, inicia su historia, con la peculiaridad de que afirma no hablar ya del caso, sino de la historia previa.

Se remonta hace tres años, cuando frecuentaba la casa de su prima y el marido de esta, la condesa y el conde de W., y con esto ya empezamos a vislumbrar la perspectiva que adoptará su relato, puesto que se centrará en las clases pudientes de la época, idea que a medida que avance la historia se verá reforzada. En un principio, comenta las fiestas celebradas en dicha vivienda, así como sobre el aspecto y virtudes de su pariente, la cual encuentra graciosa, pero desdichada. Él, quien interpreta el rol de confidente, atiende las penas de su prima, y es consciente de los defectos que el conde posee, aunque todo sea dicho, y como él mismo informa, son comunes en su sociedad y tiempo:

“Hacíamos té, hablábamos en voz baja al amor de la chimenea. Ella no era feliz en su matrimonio. Su marido era un hombre indiferente, vulgar y libertino, perezoso, de ideas estrechas y, por otra parte, de moral relajada. Tenía amantes de lo más ordinario, fumaba en pipa sin tregua, escupiendo de vez en cuando en el suelo, escribía con faltas de ortografía. Pero sus defectos tampoco eran nada del otro mundo, ni en eso resaltaba.” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, I, p. 50)

Lo más importante en dicha declaración es que los amoríos extra-matrimoniales no se consideran tabú,

puesto que mientras se respetara la institución del matrimonio y el honor de la pareja, se perdonaban dichas acciones, independientemente de quién incurriera en el libertinaje. Después de esta aclaración, la condesa se encontraba en una situación de hastío y desidia la cual le lleva a acudir a diferentes médicos, quienes le recomiendan iniciar un viaje por el Mediterráneo, lo cual encaja a la perfección con el tema de la presente tesis. Entre los posibles destinos, se cita Cádiz, Nápoles, Niza, pero acaba decantándose por Malta, recomendación de un amigo diplomático que habló de las virtudes de la India, ruta que había seguido en este último viaje. Harán planes llenos de exotismo, y si bien no los llevarán a cabo, los citamos: visitar Alejandría, Grecia, beber agua del Nilo, ir a la Meca disfrazados y participar en una caza de chacales.

En un primer momento, podría parecer que la mayoría de estas actividades son descabelladas, pero hay que entenderlas en su contexto histórico. Reservado a las clases adineradas, el turismo era una actividad donde se visitaban destinos y culturas caracterizados por su exotismo, por la posibilidad de interactuar con una cultura diferente a la propia. La experiencia de ambos autores en la literatura de viajes se localiza en esta parte, por el detalle e importancia que se le dan a elementos tales como la decoración de los hoteles y viviendas, los manjares o licores que toman, y los paisajes que contemplan. Pero, volviendo a la trama, y para evitar que el comentario de todas y cada una de estas escenas, atenderemos únicamente a las que cumplan un papel relevante en la obra.

Al inicio de la travesía, el enmascarado buscará un romance con el que su prima pueda superar su tristeza, y después de una conversación con un soldado inglés, llamado Rytmel, con quien entabla amistad y decide presentar a la condesa. Sin embargo, ella ya dio su opinión acerca de los ingleses, cuando en Gibraltar hicieron un alto donde expuso que los detestaba (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, I, p. 51), para sorpresa de su marido, y cuando conozca al militar lo acusará de “bebedor de cerveza” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, II, p. 53), siguiendo el estereotipo, y es que los tópicos sobre razas y lugares servirán como primera impresión, puesto que los personajes mantienen la creencia de que esos rasgos son los que definen a todas las gentes de un lugar específico, y por ello que se hable de tópicos portugueses, ingleses, españoles o irlandeses no sorprende, ya que es la idea generalizada que se compartía en el imaginario colectivo.

Con la descripción de Rytmel, los más avisados ya pueden sospechar de quién es en realidad, aunque su origen ya lo vincula con la nota de suicidio encontrada en las partes anteriores. De todas formas, se nos presenta del siguiente modo: “Se llama capitán Rytmel, tiene veintiocho años, es oficial de artillería, se dirige a Malta, bigote rubio, una pizca de India en los ojos, un mucho de Inglaterra en la excentricidad, un perfecto *gentleman*, vaya” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, II, p. 53)”. De sus rasgos podemos destacar esa “pizca de India”, que nos informa ya de su espíritu viajero, la necesidad de aventura, y esto se manifiesta por medio del propio Mediterráneo.

A la hora de zarpar, se nos informa de que el mar estaba “muy agitado”, reflejo del ánimo que la condesa poseía en ese momento (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, I, p. 51), y a lo largo de la travesía servirá para conocer sus verdaderas emociones. Del mismo modo que en las novelas románticas, la naturaleza reaccionará a las pasiones de la protagonista, lo que sirve de contraste entre los acontecimientos que se suceden y las ideas que, sin necesidad de que se nos indiquen, podemos deducir gracias al estado de la mar, pero se produce una diferencia con respecto a dicho modelo, y es que el Mediterráneo no corresponde únicamente a la condesa de W., sino que también se ve influenciado por las emociones de otro personaje: Carmen. Esposa de un rico comerciante, don Nicasio Puebla, ambos conocieron a Rytmel durante su estancia en la India, y es descrita como una belleza española a la que su herencia cubana añade cierta nota de exotismo.

Poco se tarda en explicar la relación que tuvo con el militar, y tras unas pocas páginas se sucede el episodio que mejor demuestra la ya comentada literatura de viajes. Por deseo de Nicasio, Rytmel organizó una cacería de tigres (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, IV, pp. 58-60), y es el propio inglés quien relata la experiencia, con todo lujo de detalles sobre la expedición y el paisaje. Carmen, abandonando la guarnición que se la custodiaba daba su estatus, quiso enfrentarse a una de las fieras, la cual ya había matado a uno de los cazadores, y antes de que el animal acabara con su vida, el propio Rytmel acaba dándole muerte, lo que es festejado por todos, y cuando Carmen se abraza a su salvador, le declara su amor, y este le corresponde. Ya hemos hablado acerca de los romances fuera del matrimonio, y en este caso, mantuvieron el idilio un tiempo, con declaraciones como la siguiente:

“El instante, el lugar, los acres aromas, las sombras fantásticas de la selva, la maravillosa y fatal belleza de Carmen, los disparos, el sonido de las trompetas, los relinchos, los aullidos de los chacales, todo me tenía sobrecitado y trastornado, y deponiendo todo rastro de sentido común, le dije:

—Yo también te juro que te quiero y que siempre te seré fiel. El día que veas que te he olvidado, mátame, te lo pido.” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, IV, pp. 60-61)

El tono de la escena es puramente romántico, donde el amor se encuentra exacerbado, al punto de que la vida no se entiende sin dicho sentimiento, y por ello la promesa de Rytmel sobre su fidelidad, y al poner como aval su propia vida, lo que ya asienta su destino como víctima. De hecho, más adelante en la historia, Carmen tratará de asesinarlo, para luego darse muerte ingiriendo veneno (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, X, pp. 76-79). Su intento no tiene éxito, dado que la herida con el puñal no acaba con Rytmel, y la toxina solo le causa una fiebre cerebral, que le hace sufrir episodios de histeria y desesperación. Poco a poco irá admitiendo la situación, que el inglés ya no la ama, y se rendirá

ante su propósito de mantener el romance, lo que la sumirá en la depresión. Será el enmascarado alto quien, asistiéndola en esos momentos, se embarcará con ella para regresar a su patria, y dejar atrás a Rytmel y a la condesa.

Antes de centrarnos en el abandono, y volviendo al tema del agua, retrocedemos a cuando Rytmel terminó de contar la historia de la cacería. Por motivo del cumpleaños vigésimo octavo del príncipe de Gales, se organiza en el barco un *punch*, expresión confusa hasta para la traducción, y que interpretan como una fiesta de gala pero abierta a la improvisación, donde abundan bebidas como el champán, la pale ale (“cerveza pálida”), el jerez y la soda (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, V, p. 61). En dicha fiesta, Carmen buscará a Rytmel, y el enmascarado intentará distraerla para proporcionar intimidad a su prima y al inglés. Mientras hace que ésta cante a un grupo de marineros, se fijará en que las aguas se van oscureciendo, que el viento sopla con cada vez más fuerza, y que la espuma no deja de castigar al barco con su constante azote.

La fiesta se verá interrumpida por la tormenta, y cuando esta llega a estropear la maquinaria del barco e incluso la hélice, todos comienzan a temer por sus vidas. Amparados por la lluvia y el oleaje, Rytmel y la condesa compartirán un momento, y temiendo por sus vidas, ella confiesa su amor. El accidente natural representado por la furia del mar sirve de vaticinio, pues antecede al conflicto del triángulo amoroso planteado, lo que justifica el ya comentado episodio donde Carmen intenta matar a Rytmel. Y es que la pasión de este romance traerá desgracias a todos, pues aunque el inglés sea hombre de palabra y asegure que su amor es sincero, las esperanzas de Carmen por recuperar su afecto harán que caiga en la locura, y la propia condesa también verá su juicio condicionado a sus sentimientos. El cielo oscuro, la lluvia y la fiereza del mar avisan del oscuro desenlace que tendrá la historia, así como la incertidumbre que, como lectores, tendremos al ir descubriendo sobre la vida de la víctima, y es que la lista de sospechosos y motivos de su asesinato va creciendo.

Carmen enfermará tanto por desamor como por el veneno ingerido, y la tristeza de haber perdido el amor de Rytmel, y querrá abandonar Malta para regresar a su Cádiz natal, acompañada por el enmascarado quien accede a su petición. Durante el viaje, se nos describe una Carmen ya deteriorada, que se ha rendido ante el desamor y que renuncia ya a cualquier intención de recuperar a Rytmel. Como prueba de su determinación, de su derrota, cortará sus abundantes rizos y adoptará una vida de recato y clausura, sumado a su intención de ingresar en un convento cuando lleguen a tierra (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, XII, p. 81). Ofrece sus trenzas al enmascarado en señal de cambio, puesto que afirma que en ellas se encuentra la antigua Carmen, la verdadera, siendo ella una sombra de lo que fue.

Enfrascada en la lectura de sus libros de oraciones, se nos presenta el declive de su físico, así como el clima que acompaña la travesía, y si la tormenta anunciaba la turbación emocional que experimentarían los

personajes del triángulo amoroso, en este caso la niebla y la amenaza de la lluvia manifiestan el ánimo de la mujer, con el pesar de haber perdido a Rytmel, la incertidumbre de su futuro y la amenaza del llanto. No llegaremos a ver dicha escena, dado que Carmen fallecerá antes de arribar a Cádiz, momento en el que la bruma se extenderá, y el viento ululará de forma tétrica, como si se despidiese de ella, lamentando su pérdida.

Los marineros harán ofrendas y homenajes, y el enmascarado improvisará un discurso en clave poética donde resumirá las fatalidades del destino, y cómo Carmen, por unas pasiones tan infinitas y profundas como el mar, fue devorada y consumida (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, XIV, pp. 84-86). Para evitar la corrupción del cuerpo, que no aguantaría hasta Cádiz, es arrojada a ese mar, poniendo fin al vínculo entre el amor y el Mediterráneo. A modo de epílogo, la mar se mostrará calma y clara, e incluso tras la ceremonia soplará el viento desde Malta, como si la voluntad de la propia Carmen quisiera reunirse con Rytmel.

El episodio de Carmen interesa a la trama debido a que con ella podemos ver, desde sus inicios en Calcuta hasta su final en el Mediterráneo, las diferentes etapas por las que pasa su romance con Rytmel, y como un reflejo de esta, la historia de la condesa de W. con el soldado inglés guarda similitudes con esta. Ya sea la confesión amorosa pese al riesgo de ser descubiertos, Carmen rodeada del resto de la expedición de caza, y la condesa durante la fiesta en el barco; o la necesidad de aventura y riesgo, de nuevo Carmen durante el episodio de la cacería, y la condesa por un intento de huida hacia Alejandría en barco, momento que no hemos comentado.

La escena tampoco destaca por extensa, y en él simplemente tenemos que ella, su primo y Rytmel zarpan en un barco donde, tras almorzar, el enmascarado descubre que cambian el rumbo, y pensando que el inglés pretende secuestrar a la condesa, esta reconoce que fue idea suya (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, VIII, p. 71). Rytmel retira la bandera inglesa, de nuevo en un exagerado gesto de amor (renuncia a su patria por ella), y la condesa quiere poner fin a la aburrida relación con su esposo. Será el enmascarado quien les haga recapacitar, de nuevo con el honor como argumento principal, y les recuerda los deberes para con su patria como con su esposo, respectivamente, y estos abandonarán su plan. Sin embargo, con este momento ya tenemos un precedente donde, impulsada por la pasión, la condesa actúa sin pensar en las consecuencias de sus actos, del mismo modo que hacía Carmen.

Y cuando el relato se aproxima al final, el enmascarado habla acerca de la correspondencia que mantenía con su prima y con Rytmel. De la primera nos dice que estaba en Sintra, por lo que ya se la vincula con el caso, y en cambio el inglés habla de una tal Miss Shorn, una chica irlandesa con la que ha iniciado una bonita amistad, y con la introducción de este personaje comenzarán las dudas y las intrigas, puesto que con estas cartas ya se sabe la identidad de la víctima y quiénes podrían haber sido responsables de su muerte.

La pista que se ofrece al final se presenta, a modo de declaración, del siguiente modo:

“En una de aquellas cartas, Rytmel me hablaba de una chica irlandesa, *miss Shorn*, nieta de los antiguos bardos.

—Una sombra ossiánica —me decía—, el alma de la verde Erin [...] Estuve esperando a que [...] me hiciese alguna confidencia, pero no salió de sus labios. Sólo dos o tres veces salió a relucir incidentalmente el nombre de *miss Shorn*, que, según me dijo, era una amiga reciente de su hermana. Y se disipó su imagen en la vaguedad de la conversación.” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, XV, pp. 86-87)

Rytmel le pedirá a su amigo que le permita estar una temporada en Sintra, principalmente en la búsqueda de una vivienda desde la que organizar su agenda. Pero al igual que con la travesía en el barco, ya tenemos a dos mujeres que parecen competir, de forma indirecta, por el amor de un evasivo Rytmel. Y tras asistir a la desesperación de Carmen, la presencia de una dama más joven que la condesa ya anuncia la fatalidad, pues que la amante despechada busque acabar con el inglés es algo que ya hemos visto. Por tanto, el móvil se va concretando, pero aún quedan cabos por resolver: el cabello rubio apunta a una de las dos, pero la nota de suicidio, o la implicación de A. M. C. constituyen incógnitas sin respuesta.

A modo de conclusión, pareciera que Rytmel es responsable de su propia muerte, del mismo modo que en el canon del *whodunit*. La fecha de la novela refuerza esta idea, pues el crimen organizado del *noir* aún no había experimentado su auge. La declaración del enmascarado no es un testimonio al uso, pues no comenta sobre las últimas horas de vida de la víctima, y en su lugar relata el nacimiento y desarrollo de la amistad por medio de un relato que, como hemos expuesto, es un híbrido entre la novela de viajes y la romántica, que solo interpretamos como parte del relato criminal por los segmentos anteriores. El misterio se va resolviendo, y tras las aclaraciones que aporta el personaje, solo queda resolver quién fue el asesino y qué motivos le impulsaron, lo que se tratará a continuación.

1.2.3. La condesa de W. y A. M. C.

Como se aclara el enmascarado no mentía al afirmar que no tuvo nada que ver con el asesinato de Rytmel, puesto que en él encontró un fiel amigo y un compañero para su prima. No obstante, y como ya se ha indicado en los apartados anteriores, él no tuvo nada que ver con la muerte del soldado y, en cambio, es quien planifica el secuestro del doctor para saber qué provocó la muerte de su amigo. Pese a lo ilegal de su proceder, la preocupación era genuina, y por ello, al encontrarse con A. M. C., un intruso, es quien lo acusa de asesino, y aunque este lo admita y se indicase el móvil del dinero, hasta ahora no se nos ha indicado detalle alguno que los relacione, y hasta Z. aprovecha ese argumento para alejar las sospechas de su amigo

y acusar a X.

En cambio, a lo largo del anterior episodio tuvimos los arrebatos de Carmen, quien deseaba que Rytmel fuera suyo o de nadie, e incluso trató de asesinarlo. La pasión de una mujer despechada se nos presenta como un móvil, y del mismo modo que la condesa substituyó a Carmen en el corazón de Rytmel, *miss Shorn* parece ser su nuevo interés romántico, lo que provocaría en la señora de W. la misma decadencia y desesperación que padeció la española. Con la posibilidad de que el ciclo se repita, encontramos en la condesa un móvil más sólido que el de A. M. C., pues tenemos antecedentes que justificarían su actuación.

Lo que parece obvio, es que aún faltan detalles para poder hablar con certeza del misterio que encubre todo el caso, y esto se resuelve con las últimas cartas que llegaron al periódico. Motivado por las palabras de X. y Z., A. M. C. decide concluir el caso revelando la verdad y su implicación en el delito. Para ello, llega a mandar hasta tres series distintas de cartas: las primeras son “Las revelaciones de A. M. C.”, seis capítulos que van desde la página noventa a la ciento cuatro; luego se interrumpe la historia con el aporte de “La confesión de ella”, donde por fin se revela quién es el asesino y los motivos que impulsaron su acto, nueve capítulos distribuidos entre la página ciento cinco y la ciento veintiséis; después de dichas cartas ya finaliza la historia, pues “Concluyen las revelaciones de A. M. C.”, de la ciento veintisiete a la ciento treinta, y tras ellas la carta de disculpa escrita por los autores, que concluye la novela y revela el engaño.

Ya con A. M. C., las primeras líneas de su carta inicial justifican su decisión de aclarar el asunto, al tiempo que aporta informaciones sobre su persona que verifican los detalles aportados por X. y Z., y sumado a la narración en primera persona, permite conocer las impresiones y opiniones del personaje. Ignorando sus primeras líneas, que pretenden justificar sus actos y decisión de hablar por fin, su relato se centra en cómo conoció a la condesa de W. y su intrusión en la casa, momento en el que será descubierto por el grupo. Por tanto, su función consiste en vincular la historia del enmascarado alto, donde se informaba de los orígenes de los personajes y el conflicto, con los testimonios de X. y F., por lo que sirve para atar cabos y revelar las causas del asesinato, lo que pone fin al juego deductivo pues ahora es cuando se revela la verdad.

Su primer encuentro con la condesa es fortuito, pues mientras ella discute con un cochero, quien no quiere llevarla dado que no le está pagando, es abofeteado por ella, y mientras se desarrolla la escena, A. M. C. queda maravillado por la planta y distinción de la señora. El resto de la misiva presenta un debate sobre la diferencia de clases, dado que se contrasta las opulencias anteriormente comentadas con las clases más humildes. A. M. C. repara en su aspecto frente al de la dama, y nos describe su traje de segunda mano remendado, con la tela arrugada, y sus botas desgastadas por el uso (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, *Las revelaciones de A. M. C.*, I, p. 92), lo que chocaba con los trajes y vestidos impecables de las fiestas que se organizaban durante el episodio del enmascarado. Pese al clasismo, no dudará en ponerse a su servicio, pese a que es consciente de los diferentes mundos en los que se mueven, como se

indica por medio de uno de sus pensamientos:

“[...] Aquella mujer tendría sin duda menos cultura que yo, un razonamiento menos sólido, una voluntad menos firme y una menor amplitud de horizontes. Pero para compensar aquellas deficiencias le asistía una superioridad repugnante e inadmisibile: la que da la casta [...] Y se trataba de una barrera perpetua [...]” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Las revelaciones de A. M. C., I, p. 92)

Pareciera que menosprecia a la condesa, pues parte de que ella carece de una inteligencia a su nivel, pero por las normas del ya citado honor, se dispone a socorrerla, y será con una fórmula típica en esta cortesía, más concretamente, “que puede disponer usted de mí como de un amigo o un esclavo de por vida y en la muerte” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Las revelaciones de A. M. C., III, p. 95), cuando ella le confesará su crimen, pues la mención de la muerte le hace pensar que sabe del asesinato. Afirma que fue un accidente, pero es igualmente culpable, y que su intención es entregarse. A. M. C., quien se forma como médico, detecta en ella un caso de histeria, en menor medida que los casos que ha visto, pero igualmente preocupante. Quizás lo más importante de la interacción es cuando afirma que “Un vulgar y cobarde asesino no llora de esa forma, no habla así, no se echa la culpa y se delata ante el primer extraño con el que se encuentra” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Las revelaciones de A. M. C., IV, p. 100), donde se resta importancia al posible delito simplemente por su condición de dama noble, y es que una doncella tan delicada no puede ser una asesina.

Hay una escena, cuando se dirigen a la casa, donde deben pasar por una calle adoquinada (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Las revelaciones de A. M. C., III, p. 96), y la condesa, al caminar por ahí, acaba con los pies malheridos, y A. M. C. declara que “aquella mujer a cuyos pies heridos me daban ganas de postrarme en actitud de adoración, a pesar de haber descubierto que podía estar mezclada en un crimen”, por lo que impera la devoción hacia la mujer antes que la constancia del asesinato, al menos a juicio del personaje. Este también recrimina a la condesa su adulterio, pues su sentido del honor entiende que lo natural es que se respete la institución del matrimonio, y que aunque Lisboa ignore el adulterio (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Las revelaciones de A. M. C., IV, p. 98), para él es una gran falta, aunque el segmento no impide que socorra a la condesa., y únicamente sirve para ver cómo el pueblo llano entiende el matrimonio, a diferencia de las clases altas las cuales sí permiten esos amoríos.

Después de infiltrarse en la casa y manipular la escena del crimen, por petición de la condesa acabará encontrando un par de álbumes de Rytmel, y aunque en este primer momento la información carecerá de importancia, sí que la cobrará en el cierre. En sí, a lo largo de “La confesión de ella”, la condesa desarrolla una paranoia al obsesionarse por el inglés, al punto de pensar que el menor volumen de cartas y encuentros se debe a que ya tiene otra amante, la irlandesa *miss Shorn*, y con el deseo de saber la verdad,

quiere comprobar si en esos álbumes guarda la correspondencia con ella. Pero sus sospechas son infundadas, y en dichos papeles solo se encuentran apuntes sobre los viajes del militar y algunos ejercicios artísticos, como poemas o dibujos.

Concluye así la primera parte de su relato, e intercala las declaraciones de la condesa acerca del caso, y de nuevo, se cambia la perspectiva del relato, esta vez contemplando la trama desde la visión de un personaje femenino. Inicia con su estancia en París, el día en que, a su juicio, comenzó a morir, y es que durante un vals, otra dama le pregunta si conoce a *miss Shorn*, y comienza a exponer los méritos de esta en relación con otros miembros de la corte e incluso artistas. Al ver su belleza y juventud, la condesa comienza a verse fea y anciana, y esto se agrava cuando, durante un desfile militar, Rytmel saluda antes a la joven que a ella, además de seguir recibiendo halagos, miradas y elogios de otros cortesanos, incluso de Carlos Fradique Mendes, personaje ficticio que Queirós recuperaría en siguientes obras, siendo un excéntrico y atrevido escritor de amplia experiencia por sus viajes, que diría de las irlandesas:

“[...] Fradique seguía hablando. Ahora estaba criticando a las mujeres del Norte.

—Las irlandesas —decía— son las más graciosas, sobre todo las de la parte de los lagos. No hay mejor fuente de moral, de sabiduría y de feminidad que un lago. Esas aguas inmóviles, azules y frías confieren al alma un sosiego extraordinario, hacen nacer la sed de justicia, la tendencia a la concentración y a la meditación, el amor a la modestia y a la intimidad, enseñan el secreto de lo infinito dentro de lo monótono y la ciencia del perdón. Yo, si alguna vez me caso, le exigiré a mi mujer que tenga las uñas pulidas y sonrosadas y un año de convivencia junto a un lago.” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, *La confesión de ella*, V, p. 114)

Ante esta situación, la condesa, a sus veintitrés años, ya piensa que su vida acabó, pues sin amor no le ve sentido a su existencia, y del mismo modo que pasó con Carmen, pareciera que su físico va a resentirse. Y al igual que pasó con ella, la relación con el inglés para por una transición, y es que sus arrebatadoras cartas cambiaron a unas de corte más filosófico, como si la razón guiara su pluma en lugar de la pasión. Ella interpreta esto como desinterés, y con el miedo de ser abandonada, como Carmen, se desespera cada vez más ante la impotencia de mantener el romance, siempre con la preocupación de que él dirija sus atenciones hacia la irlandesa. Quiriendo descansar, pedirá a su ama de llaves unas gotas de opio diluidas, con las que poder descansar (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, *La confesión de ella*, VIII, p. 122), y viendo su efectividad, decide usarlas con Rytmel, y aprovechar el sueño de este para comprobar su correspondencia, buscando así la prueba de la infidelidad con *miss Shorn*.

Y será aquí cuando se produzca el asesinato, puesto que durante un descuido de Rytmel, ella verterá el opio en su copa, mas no unas gotas, y la cantidad excesiva provocará una sobredosis, matando al inglés.

Mientras ella espera que despierte, piensa arrepentida que pese a la infidelidad, le seguiría queriendo, pero ya sabemos que en los documentos que portaba no había ninguna carta, y cuando en el acto final todos comprueben la correspondencia de Rytmel, se nos dirá que “Entre las cartas que se le encontraron no apareció ni una sola de *miss Shorn*” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Concluyen las revelaciones de A. M. C., II, p. 128), por lo que las sospechas de la condesa siempre fueron imaginadas. Una vez resuelto el misterio, se produce el desenlace donde los presentes (prácticamente todos menos X., quien a ese punto ya fue liberado) dictaminan la sentencia para la condesa de W.:

“[...] F. se adelantó hacia el centro de la estancia y dijo:

—Castigar a alguien supone usurpar un poder de tipo divino. Los hombres no castigan a un criminal para vengar a la sociedad, sino para preservarla del contagio, porque el crimen es una enfermedad. La labor de los Tribunales, una vez terminada la cura, aunque no cese de hecho, cesa de derecho [...] Puede usted salir, señora. Queda en total libertad. La justicia oficial tal vez se la discutiera, pero la rectitud de unos hombres de bien a quienes fue dado deliberar en esta causa no puede poner trabas a ella. Su proceder, claramente condicionado por el zarandeo de la desgracia, no debe ser tachado de criminal, sino de infortunado. Lleve su triste lección a los desengañados y ojalá que los oscuros e ignorados beneficios que derrame en torno suyo de ahora en adelante sirvan para expiar los yerros de su pasado. Sepa que en esta casa no queda rastro alguno de su culpa.” (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Concluyen las revelaciones de A. M. C., I, p. 127)

En resumen, dada su condición de dama y haber sido un crimen tanto pasional como accidental, no tienen potestad para juzgarla ni de dar parte a la policía. Dado que Rytmel era un extranjero sin registrar, se deshacen de su documentación y lo entierran en el sótano, con objeto de eliminar las pruebas restantes del crimen. Sin que su honor se vea comprometido por su villanía, la condesa se encuentra libre, pero asumiendo sus actos, decide ingresar en un convento, y manda una carta a su esposo para informarle de su penitencia, aunque no llega a explicarle los motivos de su retiro. El hecho de que todos los personajes la acaben socorriendo, así como esta conclusión, reitera la noción de honor y separa la obra del modelo clásico, pues en lugar de acudir a la justicia civil y castigar a la culpable, se comprende su caso y permiten que ella misma decida la penitencia, conclusión más próxima al modelo mediterráneo, donde la justicia es interpretada por el protagonista, en lugar de aplicar la que la sociedad estima.

Acaba siendo un simple caso pasional, sin que antecedentes como la presencia de fantasmas en la vivienda o la falsa confesión de A. M. C. constituyan la solución. La historia es simple, pues repite en cierto modo el episodio de Carmen, donde los celos por un nuevo amor llevan a que atenten contra la vida de Rytmel, pero al encontrarse deconstruida por medio de diversos testimonios se complica su resolución, y es que cada personaje disponía solo de una pequeña versión de los hechos, y a través del que menos comprendía del

asunto, el doctor X., el resto se animan a contribuir, hasta que finalmente descubrimos a la culpable por medio de su confesión directa. Se pasa de un desconocimiento absoluto al inicio, a una vaga sospecha durante la travesía que relata el enmascarado alto, para finalmente dirigir las sospechas hacia la condesa, por lo que no hay una investigación policial, solo indicios que se van confirmando a medida que los testimonios se van sucediendo.

1.2.4. Conclusiones

Después de todo lo expuesto, queda claro que *El misterio de la carretera de Sintra* no es una novela negra, al menos, no desde la perspectiva del canon. Sí es cierto que inicia con un delito, y que al secuestro le sucede un asesinato, pero las pistas son escasas y la resolución depende de la lectura completa de la historia, lo que limita la deducción a un mínimo para que otras secciones cobren mayor relevancia. Es el caso de la travesía por el Mediterráneo, que se vincula más a la novela de viajes, la trama de amores, similar al estilo romántico, o los monólogos acerca del amor o la sociedad, extraídos de la novela social.

Su carácter experimental procede de la inexistencia de un modelo previo en la literatura portuguesa, y por ello se aleja tanto de una novela negra tradicional. Y pese a ello, guarda varias similitudes con el modelo mediterráneo, afirmación que se debe a más detalles aparte de su obvia presencia en el viaje por barco. Para empezar, el elemento gastronómico y festivo se encuentra presente en los banquetes celebrados por los nobles, como vimos en la escena del *punch*. También en esos ambientes se presentan diferentes piezas musicales, como vals o la habanera que canta Carmen durante dicho acontecimiento (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, V, p. 64), pero no es la única pieza. La condesa de W. entonará una canción sobre el rey de Thule (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, Relato del enmascarado alto, XV, p. 88), y Carlos Fradique dedica unos versos a la Rigoldoche, referencia cultural que alude a una bailarina francesa de la época (EÇA DE QUEIRÓS y RAMALHO ORTIGÃO: 1870, La confesión de ella, V, p. 113).

Son escenas que no se han comentado a lo largo del análisis, precisamente, porque no guardan relación con la trama, es decir, no aportan al desarrollo del crimen y su resolución. Es ahí cuando se distancia de lo que entendemos por modelo mediterráneo, pero dada su antigüedad, consideramos que es una obra digna de análisis al ser un antecedente que apenas ha recibido trato, y menos en cuanto a su relación con el género negro actual. Guarda innegables semejanzas con las ideas que defendemos, pero se les da un trato diferente y, por ello, no podemos considerarla novela negra mediterránea, pero sin que esto reste valor a la novela, puesto que su distanciamiento con el *noir* tradicional y su proximidad a lo mediterráneo la transforma en un escalón o puente entre ambas perspectivas del género.

2. Fernando Pessoa

Al igual que ocurría con Queirós, la figura de Pessoa ha experimentado un nuevo auge por lo moderno de su prosa, que convierten sus obras en una herramienta para interpretar nuestra actualidad del mismo tiempo del mismo modo que él la compuso para entender su propia era y sociedad. No obstante, y dado lo críptico de su producción literaria (tema que será analizado más adelante), ha dado lugar a una extraña situación: sus obras son descubiertas y publicadas en nuestra época, dado que en su época solo llegó a publicar poemas sueltos, algún relato, y un único libro. El resto de su producción se encuentra en un baúl, lleno de folios, hojas y papeles sin orden alguno, donde anotaba las ideas de forma que solo él conocía el sistema para ordenarlos, lo que ha provocado que la investigación de su obra dependa de los diferentes proyectos existentes para organizar los fragmentos. La mayor muestra de esto se encuentra en *El libro del desasosiego* (1982), que se publicó con una diferencia superior a los cuarenta años con respecto al fallecimiento de su autor.

Él no buscaba publicar, ni tampoco la fama, vivía solo para la producción literaria, y la amplia cantidad de fragmentos que se compila en el ya comentado baúl guarda otra curiosidad, puesto que “Fernando Pessoa” solo es una de las muchas firmas presente en su producción. Dentro de su cabeza se produjo un desdoblamiento, y es que entre sus poemas, ensayos y relatos encontramos diferentes personajes quienes, con estilo y personalidad propios, daban lugar a escritos donde la figura del propio Pessoa se desvanecía. Son los famosos heterónimos, identidades ajenas quienes escribían desde perspectivas ideadas por el autor portugués, que les dotaba de un trasfondo tan realista que se instituían como escritores ajenos al propio Pessoa.

Para entender el origen de estas particularidades, se hace necesario estudiar su vida, tan peculiar, hasta llegar al recuerdo que aún hoy perdura en nuestra sociedad. De él se dice que repudiaba los lujos, la pompa y el afecto, que solo frecuentaba tertulias en cafés y librerías, que trabajaba lo justo para vivir y que vivía sin caprichos o vicios, más allá de su gusto por la bebida. Llegó a decir “Quiero solo que no me recuerden” (RIOYO: 23/6/2015, *El País*), y el deseo de este anodino personaje no pudo ser respetado, pues tras más de ochenta años con respecto a su fallecimiento, sigue imponiéndose como uno de los autores más reconocidos y vendidos tanto en Portugal como en el extranjero, lo que han transformado el nombre de Pessoa en un *souvenir*, en un reclamo para lectores y turistas, un producto típico con el que transmitir el alma lusa a nativos y profanos.

Pero, ¿quién fue verdaderamente este autor? Fernando Antonio Nogueira Pessoa (Lisboa, 1888 - *ibídem*-1935), hijo del funcionario Joaquim de Seabra Pessoa y de María Madalena Pinheiro Nogueira, políglota y poetisa, disfrutó de una infancia acomodada en el seno de una familia burguesa, pero con un peligroso antecedente: su abuela Dionisia, quien padecía de trastorno bipolar, lo que justificaría las crisis depresivas

que le atormentarían por el resto de su vida (MORA: 3/11/2001, *El País*, y ABC: 23/10/2001), y del que surgiría la duda de si sus heterónimos eran producto de alguna enfermedad mental. No sería la única penuria por la que pasaría en su niñez, puesto que con cinco años su padre fallecería, y el nuevo padrastro rompería la situación idílica en la que se encontraba.

El comandante João Miguel Rosa sería el segundo esposo de su madre, y al estar destinado en Sudáfrica (GARCÍA SANTA CECILIA: 13/6/1988, *El País*), la familia viajaría hasta ese nuevo destino, donde ingresaría en el *high school* donde las clases se impartían en lengua inglesa, y su destreza con dicho idioma le haría ganar con quince años el premio Reina Victoria de estilo en lengua inglesa (VICENT: 14/6/2008, *El País*), y aunque no era mal estudiante, sus estudios se verían afectados por su ánimo. Regresaría a Lisboa con diecisiete años para cursar en la universidad, más concretamente, estudios de filosofía (RUIZ TARAZONA: 3/6/1981, *El País*), pero cuando le denegó una beca para cursar los estudios en Oxford, dejaría de instruirse para permanecer el resto de su vida en la capital, aprovechando su condición de políglota para leer los clásicos portugueses, ingleses y franceses.

Se diseñó un plan de vida con el que garantizar su estabilidad financiera, y según sus cálculos necesitaba sesenta dólares al mes, cuarenta destinados a lo vital y veinte para caprichos (GARCÍA SANTA CECILIA: 13/6/1988, *El País*), de los cuales solo disponía tres sencillos vicios: la cazalla, su aguardiente favorito, cuatro cajetillas de tabaco al día, y los trajes del mejor sastre de Lisboa (MORA: 3/11/2001, *El País*). También será aficionado a los libros, pero los revenderá una vez finalice su lectura, por lo que su biblioteca personal se centra en las obras que consideró esenciales. También será un animal de costumbres, y todos los días acudirá al café A Brasileira tres veces al día, para asistir a las tertulias literarias, y más adelante su ruta cambiaría hacia el café Martinho d'Arcade (VICENT: 14/6/2008, *El País*). Por todo esto, se le describe como un *dandy* melancólico, pues alternaba una elegante vestimenta con una copa de licor y una expresión melancólica, pero tras ella no se escondía solo el verdadero Pessoa, sino un sinfín de voces que, de forma febril, se manifestaban en su escritura.

Para subsistir trabajaría como traductor para diferentes sellos comerciales, encargado de la correspondencia extranjera dado su dominio de la lengua inglesa. De este modo podía ganar lo justo para mantener su estilo de vida, y proseguir con sus visitas a las tertulias, rutina que mantendría hasta la pronta llegada de dos calamidades a su vida. Primero, el suicidio de Sa Carneiro a los veintiséis años, poeta de origen burgués con el que que participaría en varios proyectos editoriales, como *El Águila*, *Renacença* u *Orpheu* (VICENT: 14/6/2008, *El País*), iniciativas que fracasaron tempranamente pese a que conservaban la ilusión del triunfo. También acompañaría a esta desgracia la pérdida de su madre, a la que dedicó su primer poema: «Aquí estoy en Portugal/ En las tierras en las que nací/ Por mucho que las ame a ellas/ Te amo mucho más a ti» (LÓPEZ: 11/12/2008, *El Mundo*). Es entonces cuando sus vicios comienzan a ser la

herramienta para disminuir el dolor de existir, e incluso su novia le dirá que reduzca los abusos, sin que el escritor atienda a la petición.

En los diferentes proyectos donde participó se destacaba la volubilidad de su pensamiento, que iba oscilando por diferentes corrientes intelectuales y filosóficas para tratar, generalmente a través de la poesía, los diferentes temas en los que reparaba tanto de su patria como de otros lugares del mundo, a los que conocía por medio de la conversación y la lectura. Con *Orpheu* intentó dar a conocer la vanguardia poética en Portugal, y le seguirían otros proyectos como *Portugal Futurista*, de corte iconoclasta (la policía secuestró la publicación) y *Presença de Coimbra*, con el que se unió a las juventudes literarias para lanzar un mensaje sobre el panorama cultural de la época (RUIZ TARAZONA: 3/6/1981, *El País*). Todas estas iniciativas acaban en nada, y es que en vida, el nombre de Pessoa fue completamente ameno, intrascendental, como demuestran todos sus fracasos a la hora de publicar su obra, lo que hace que con treinta y un años renuncie a cualquier intento de ver su obra en las librerías, y dieciséis años después, en octubre del 1935, un cólico hepático le haría ingresar en el hospital, y tras un último momento de cordura, tras pedir sus gafas, fallecería (VICENT: 14/6/2008, *El País*). Con estos antecedentes, lo lógico hubiera sido que su nombre quedara relegado al olvido, mas no fue así.

Con los años, se descubrió la sombra de Pessoa tras otros autores, que acabaron revelándose como sus heterónimos, escisiones de él que iban más allá de un seudónimo con el que enmascarar su identidad. A cada uno de ellos se le dotaba de una personalidad y sensibilidad propias, así como intereses con los que asentar su sentido de la estética. De ellos se ha dicho que iban “Mucho más allá de la mera confección de seudónimos literarios, sus heterónimos derivaron en auténticas existencias hilvanadas en su producción literaria con los acontecimientos y sentires más característicos de su época” (GRAU LOBO: 23/7/2011, *El Mundo*), afirmación la cual se demuestra al comprobar los rasgos más memorables y reconocidos de cada una de estas identidades.

Es difícil que se hable de Pessoa sin mencionar tan característicos acompañantes, y estos suelen incluirse en algún párrafo o frase donde se resuman sus atributos principales (ejemplos presentes en VICENT: 14/6/2008, *El País*; GRAU LOBO: 23/7/2011, *El Mundo*; ABC: 12/6/2014), y el listado más recurrente menciona a Alberto Caeiro, el maestro y teórico del grupo; Ricardo Reis, contemplativo y naturalista obsesionado por el declive; Álvaro de Campos, existencialista y violento, que trataría el tema de la filosofía; y Bernardo Soares, de carácter melancólico y depresivo.

Los heterónimos llegaron incluso a condicionar su vida, pues fue Álvaro de Campos, el único homosexual del grupo, quien le haría romper con la única pareja que tuvo a lo largo de su vida: Ophelia Queiroz. Las cartas que enviaba a la muchacha a veces iban firmadas por alguno de sus heterónimos, y en el caso de Campos, este resultaba especialmente desagradable con la chica, quien llegó a declarar “No me gusta, es

malo” (JIMÉNEZ BARCA: 30/7/2012, *El País*), y sabemos de dichas relaciones por la obra *Cartas a Ophelia* (SIGUENZA: 2/3/2010, *El Mundo*), recopilación de la correspondencia que mantuvieron los amantes, realizada por Antonio Tabucchi, y que permite conocer el peculiar desarrollo de la relación. Ella, con diecinueve años, empezó a trabajar de mecanógrafa para la firma Félix, Valladas y Freitas, para la cual Pessoa, de treinta y un años, traducía la correspondencia. Aprovechando un día que se quedaron solos en la oficina, el poeta se declaró de forma teatral y exagerada, lo que provocó la huida de la chica que, días más tarde, le correspondería. Era 1920, pero el lidiar con el resto de personalidades de Pessoa y el comportamiento autodestructivo de este hace que Ophelia rompa con él.

Ya en 1929, y por una amistad común, la pareja recuperaría el contacto y la relación. Ella ya no habla de boda, solo pide su atención, pero él sigue anteponiendo su arte al amor. En 1935, recibiría en su domicilio un libro dedicado y anónimo, que no tarda en descubrir como el único libro que Pessoa llegó a publicar en vida, *Mensaje*, que costó con el segundo premio de un certamen literario (MORA: 3/11/2001, *El País*). Dedicado, haría que Ophelia saliera a buscar a su Pessoa, pero ya no le vería más, dado que solo quedaban unos meses para el desenlace fatal de su historia. Sería esta la única constancia de su obra que llegaría al público, pues el resto quedaría relegado al famoso baúl donde guardaba todos los fragmentos de su poesía, ensayos y relatos, y que se contabilizan en unos 27.543 folios. Es en ese baúl donde se encontraría el resto de su obra, la cual sigue a día de hoy como uno de los objetos de estudio más enrevesados dentro de la literatura lusa, puesto que no hay orden o indicación alguna con la que entender aquel filón, en el que siguen trabajando editores, investigadores, traductores y toda clase de especialistas.

De su baúl se dice que estaba lleno de gente (ABC: 23/10/2001), y es cierto ya que abarca no solo su producción, sino la asignada a cada uno de los heterónimos mencionados y otros tantos menos conocidos, que han sido trabajados desde el fallecimiento del original, dado que en vida solo los jóvenes de la vanguardia le prestaban atención. Sería en los cincuenta cuando Ángel Crespo iniciaría las primeras traducciones, así como en los sesenta llegaría la primera antología poética, recopilada por Octavio Paz (ABC: 12/6/2014). No sería la única relación que España mantendría con el autor, pues en vida ya se carteaba con diferentes escritores, como Unamuno, a quien respetaba por su línea de pensamiento y al que habló de su *Orpheu*, o Ramón Gómez de la Serna, a quien conoció en un bar en Lisboa (ABC: 12/6/2014). Sus ideas sobre la relación entre ambos países se refleja en *Iberia, Introducción a un imperialismo futuro* (RODRIGO: 26/6/2013, *ABC* y ABC: 12/6/2014), obra donde expone su pensamiento nacionalista.

No fue este el único tema que trabajo, pues hasta el género negro ocupó su interés, especialmente durante su adolescencia en la que iniciaría las lecturas de Poe (SOLIS CARRILLO: 2009; COPPEL: 9/8/2014, *El Mundo*; DONCEL: 23/6/2016, *ABC*), afición por la que ingresaría en el *Albatross Crime Club*, asociación de angloparlantes seguidores del género, e incluso fundaría una editorial con objeto de, entre otros autores, traducir al propio Poe personalmente, aunque esta empresa tampoco prosperaría. Dicho interés, junto con

su conocimiento sobre el callejeo de Lisboa, sus bares, cafés y restaurantes (que se lista, junto con sus rutas, en artículos como GARCÍA SANTA CECILIA: 13/6/1988, *El País*; MERCHÁN RUIZ: 2007, p. 444; LÓPEZ: 11/12/2008, *El Mundo*; NÉSPOLO: 22/2/2009, *El Mundo*), hacen que su obra *Quaresma, descifrador* (2014) cobre especial importancia, dado que atestigua su incursión dentro del relato detectivesco, pese a que esto rompa con su línea tradicional más centrada en el arte lusitano y la decadencia del país, con obras tales como *El banquero anarquista*, *el Libro del desasosiego* y *Una cena muy original* (DONCEL: 23/6/2016, *ABC*), si bien su obra se caracteriza por amplia y confusa, ya que se ha llegado a encontrar un poema a los callos (SUEIRO: 14/11/2014, *ABC*).

Y es por todo esto, que como se indicaba al inicio del apartado ya no es la figura ambigua y discreta de su tiempo, sino una atracción más, como muestra su estatua en Lisboa o la reconstrucción y mantenimiento de su casa en la Rua Coelho da Rocha (LÓPEZ: 11/12/2008, *El Mundo*). El interés por sus escritos y posesiones ha logrado que hasta un poema encontrado en Brasil (MARTÍN DEL BARRIO: 17/6/2016, *El País*), siendo una versión extendida de uno ya publicado, movilice al mundo editorial y académico. No es el único hallazgo, pues de su baúl se han llegado a ordenar obras completas, como *Sebastianismo, Quinto Império* (JIMÉNEZ BARCA: 9/2/2012, *El País*); *Escritos sobre genio y locura* (JIMÉNEZ BARCA: 28/3/2013, *El País*) o *el Libro del desasosiego* (MARTÍN DEL BARRIO: 30/10/2014, *El País*), el cuál necesitó de cuarenta y siete años para ordenar todas sus partes. Todo esto sumado a la complicación de que Pessoa actualizaba constantemente sus escritos, por lo que existían varias versiones de un mismo texto, lo que sumado a su escritura característica, complica aún más su análisis, como se indica en el siguiente texto:

“[...] Pero los papeles del poeta presentan las mismas dificultades para descifrarlos y ordenarlos que en los años sesenta: en una misma hoja, Pessoa solía escribir —con una letra intrincada y diminuta, además— un poema y al lado un bosquejo de ensayo; o una carta y por detrás la corrección del anterior poema citado; o varias versiones del mismo poema [...] Según recuerda uno de los mayores especialistas actuales de Pessoa, Richard Zenith, el poeta solía comenzar proyectos de libros que luego se ramificaban en principios de obras distintas que a la vez se metamorfoseaban en otra cosa y que, la mayoría de las veces, quedaban inconclusas pero con descubrimientos bellísimos por el camino [...] Todo ello escrito en una caligrafía diabólica, jeroglífica, y con un afán perfeccionista que le podía llevar a escribir hasta tres versiones del mismo poema, lo cual añade más misterio y emoción al de por sí complicado asunto de descifrar a Pessoa.” (MORA: 6/12/2005, *El País*)

El interés por su producción también queda patente por las diversas subastas en las que se localizan originales y posesiones del autor, ya sea un retrato suyo que se vendió por 13.500 euros, el *dossier Crowley*, por 50.000 (RELEA: 15/11/2008, *El País*) o su arcón de madera, por 60.000 euros (JIMÉNEZ BARCA: 9/2/2012, *El País*), cifras que demuestran el valor que se le da a Pessoa en nuestra época. No es la única manifestación de interés, ya que a lo largo del tiempo han podido verse iniciativas donde la obra del

portugués ha sido la gran protagonista. Los homenajes que se celebran por el aniversario de su muerte (GUARDIOLA: 31/5/1986, *El País*; CHACÓN: 29/11/2015, *ABC*) incluyen eventos de todo tipo, como por ejemplo, la publicación del disco *Pessoa flamenco*.

También se le han dedicado ciclos de conferencias, actuaciones musicales, proyecciones de películas inspiradas en él (EL PAÍS: 3/6/1981; EL PAÍS: 26/6/1981); homenajes como el de *Pessoa POPular*, donde el artista Richard Cámara ilustró con acuarelas treinta y cinco cuartetos de Pessoa (REI: 18/11/2008, *El Mundo*), o la fusión que se ha hecho de su obra poética a géneros musicales como el hip hop, el rapper o el jazz (RODRIGO: 19/6/2013, *ABC*), y es que la actualización de su obra no es nada nuevo, pues ya se han digitalizado 1.140 volúmenes de su obra, 337.187 páginas y 2.089 ficheros (RODRIGO: 25/10/2010, *ABC*). Hasta protagonizó en 2012 una campaña publicitaria de Licor Beirao (LÓPEZ: 12/12/2012, *El Mundo*), donde haciendo uso de los heterónimos iba pidiendo diferentes productos de la marca.

Su obra se estima en unos 27.543 documentos, que se conservan en 343 sobres dentro de la Biblioteca Nacional de Lisboa (BAYÓN PEREDA: 2/12/1991, *El País*), y se catalogan unos 1.317 libros, lo cuales 1.140 pertenecen a la Casa Fernando Pessoa y 177 a sus herederos (RODRIGO: 25/10/2010, *ABC*), y el trabajo sobre la organización de la muestra ha ocupado décadas, como el paso de los escritos a *microfilms* (BAYÓN PEREDA: 2/12/1991, *El País*). Pessoa fue, es y será noticia, no solo porque el volumen de su producción constituye un filón del que aún quedan años para su estudio completo, también por la vigencia de sus ideas. El profesor Carlos Felipe Moisés afirma que “Leemos a Pessoa como si fuera contemporáneo, revelando el mundo como si estuviera vivo y hablando con nosotros. Pessoa alimenta nuestra conciencia crítica y nuestra imaginación” (BERARD: 24/8/2010, *El Mundo*), y por ello su obra puede leerse desde la perspectiva de su época, pero también desde la nuestra, todo gracias a su peculiar modo de entender el mundo.

2.1. Los heterónimos

Según el DRAE, un heterónimo se define como el “Nombre diferente al suyo con el que un autor firma su obra cuando adopta una personalidad fingida”, lo que supone una táctica con la que distanciar al falso autor del original, pues aprovecha el engaño para hacer uso de una ideología o estética ajena a su creador. En el caso de Pessoa, la cantidad y complejidad de personalidades complican en exceso la noción, puesto que ya no se trata de una o dos identidades falsas, sino de una verdadera legión de autores de los cuales se llega a conocer su biografía, armada con tanto esmero que durante años se pensó que eran otros escritores igual de reales que el propio Pessoa.

La cantidad de personalidades difiere, y a veces se habla de unos setenta y dos (CORTINA: 6/9/2011, *El Mundo*), en otras hasta ciento treinta y seis (MARTÍN DEL BARRIO: 30/10/2014, *El País*) y la cifra más elevada se sitúa en trescientos dieciséis (MARTÍN DEL BARRIO: 23/2/2015, *El País*). Si bien las cifras

sorprenden, solo un selecto grupo llegaron a tener personalidad y publicaciones, y la inmensa mayoría fueron identidades accesorias y puntuales, destinadas a una tarea concreta como, por ejemplo, redactar opiniones sobre los relatos y poemas del propio Pessoa (o sus heterónimos más recurrentes) en revistas, y en la siguiente publicación pareciera mantener una conversación por carta con un lector, pero no era así. Lo que parecía un acontecimiento común en estos folletines enmascaraba, en realidad, un monólogo del propio Pessoa.

Dicha práctica ya la realizaba de niño, pues con seis años escribía cartas al Chevalier de Pas, personaje ficticio tras el cual se encontraba él mismo, y así, acababa respondiéndose las misivas imitando al inexistente caballero (MORA: 3/11/2001, *El País*), y con once años repetiría el proceso con Alexander Search, otro de sus heterónimos (MARTÍN DEL BARRIO: 30/10/2014, *El País*). Con el paso del tiempo, la cantidad de personalidades fue en aumento hasta conformar lo que se ha llamado “galaxia heteronímica pessoana” (CUADRADO PERFECTO: 15/11/2001, *El País*), aunque siempre se alude a los más conocidos dentro de la obra de Pessoa: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos y Bernardo Soares, personajes cuyas vidas, siempre desde la ficción, llegaron al público portugués.

Con respecto a las falsas biografías, Alberto Caeiro fue el primero en aparecer, y se convertiría en el maestro de otros heterónimos como Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Su obra se desarrollaría entre 1889 y 1915, y comparada con las vanguardias de la que harían gala la mayoría de los heterónimos, él apuesta por una estética centrada en lo terrenal, puesto que se nos describe como un hombre sencillo y espontáneo, para el que “una piedra es solo una piedra” (BELLO GUERRIERI: 2006, p. 127), lo que centra su obra en concretar y valorar la importancia de existir, del hecho de estar vivo, sin buscar complicaciones accesorias. La excusa por la que esta identidad dejaría de tener presencia fue una enfermedad, pues acabaría padeciendo tuberculosis y falleciendo por esta.

Ricardo Reis, de profesión médico, monárquico de pensamiento y purista en su estilo (LÓPEZ: 11/12/2008, *El Mundo*), su obra poética se centraría en la imitación de los clásicos, especialmente a Horacio (MORA: 3/11/2001, *El País*). Con respecto a sus datos, el propio Pessoa indicó en una carta a Adolfo Casais Monteiro rasgos físicos del heterónimo, así como una aproximación del año y lugar de nacimiento, así como otros detalles de su vida, si bien en *Páginas íntimas e de Auto-Interpretação* aparecerían informaciones contradictorias, ofreciendo un nuevo origen a Reis (BELLO GUERRIERI: 2006, p. 126), lo cual solo permite afirmar con certeza que nació en 1887 y que se exilió a Brasil en algún momento de su vida.

El más complejo de todos fue Álvaro de Campos, quien también sería el que más influencia ejercería sobre el propio Pessoa, pues como ya vimos en la biografía del escritor, sería el responsable de su ruptura con Ophelia. Se instituye como el opuesto de su creador, pues un hombre extrovertido, implicado en la política y la sociedad, y abiertamente homosexual, También sería una figura atractiva para los jóvenes, pues lo suyo

se aleja del clasicismo de los anteriores para situarse en la vanguardia poética, donde su compromiso social se mezclaba con sus preocupaciones filosóficas y metafísicas. De hecho, y tras la muerte de Pessoa, uno de los escritores de la revista *Árvore* escribiría bajo el seudónimo de "Álvaro de Campos" (RAMOS ROSA: 13/6/1988, *El País*). Suyo es el poema *Tabaquería*, el más bello del siglo según Tabucci (MARTÍN MUÑOZ: 2010, p. 67), y donde realiza el ejercicio poético por medio de uno de los pocos rasgos que compartía con su creador, como lo era la afición al tabaco.

También tenemos otros heterónimos menos recurrentes, como Bernardo Soares, un agente comercial (VAZQUEZ AVELLANEDA: 2013, p. 42) quien sería responsable de *El libro del desasosiego*, "a mayor acumulación de frases geniales de Homero hasta hoy" (declaración de Taibo, presente en CORTINA: 6/9/2011, *El Mundo*), que supone la obra en prosa más voluminosa e importante de Pessoa, con unos quinientos fragmentos que se fueron redactando desde 1913 hasta 1935 (CID ABASOLO: 2009, p. 11), y aunque es una de sus obras más conocidas, poco más se sabe de Soares. No es el único heterónimo que ha tenido esta suerte, pues Antonio Mora, teórico en filosofía y que buscaría lo que se llamó "Poeta definitivo" (CUADRADO: 2015, p. 290) del cual apenas hay citas (MARTÍN LAGO: 1989, p. 138), y también es el caso de Horace James Faber, un ensayista y teórico de la novela negra quien, surgido por la admiración de Pessoa por Edgar Allan Poe, sería autor de novelas de terror, todas escritas en inglés (SOLIS CARRILLO: 2009), pero al igual que Coelho Pacheco y otros heterónimos, serían un vago esbozo en comparación con los anteriormente comentados.

Sus heterónimos atienden a varios propósitos, ya sea el poder cambiar el registro de su poesía, enmascarar su verdadera identidad o justificar sus viajes, dado que todas las experiencias vividas por estas máscaras son ficción, y es que el propio Pessoa apenas abandonó Lisboa durante su adultez. Es lo que se ha llamado su *drama em gente* (VAZQUEZ AVELLANEDA: 2013, p. 42; CUADRADO: 2015, p. 289), el uso que da a las falsas biografías para justificar sus escritos, que se avalan en esa experiencia fingida.

Prueba de la confusión que produce dicho drama, donde la figura de Pessoa queda oscurecida, se da en el panorama político, pues su opinión ha sido objeto de multitud de debates (presentes en CRESPO: 22/5/1985, *El País*; MARTÍN LAGO: 1989, pp. 143-144; ABC: 12/6/2014; CHACÓN: 19/2/2015, *ABC*; MARTÍN DEL BARRIO: 23/2/2015, *El País*; CHACÓN: 11/3/2015, *ABC*), donde se intenta justificar su apoyo o ataque a la dictadura de Salazar, y es que debido a los heterónimos siempre queda la duda de cuál fue el verdadero pensamiento del escritor. A veces defiende un bando que a continuación ataca, y esto hace que se intente interpretar su obra para encasillarlo en un mensaje político claro, pero cuando comprobamos que, por ejemplo, Reis y Campos defienden posturas contrarias, podemos apreciar el hecho de que defendían posturas contrarias.

Y ante la pregunta de cuál era la verdadera opinión de Pessoa con respecto al tema, la investigación de su

obra sigue vigente en nuestros días, procurando traspasar más allá de las voces del resto de personalidades, que intentan oscurecer el mensaje que el autor, probablemente, guardó para sí mismo.

2.2. *Quaresma, descifrador* (2014)

Como ya sabemos, Pessoa falleció en 1935, pero ya se ha demostrado que eso no es un impedimento para que sus obras se publiquen por primera vez en nuestros tiempos, dado que de su amplísima producción solo llegó a ver publicado su obra *Mensaje*, y esto se debe a que la tarea de ordenar y organizar los fragmentos que componen el resto de sus obras es un trabajo de varios años. La obra que nos ocupa, *Quaresma, descifrador*, es prueba de ello, y es que ha visto la luz en 2014, prácticamente ochenta años después de que su autor expirase. La obra es la muestra del profundo interés y admiración que profesaba a Edgar Allan Poe, dado que propone hasta doce relatos criminales distintos en los que, por medio del personaje Abilio Quaresma, se presenta la investigación pertinente para resolverlo.

El interés por la obra se manifiesta desde múltiples perspectivas. En primer lugar, se dice que es “Una voz negra que se suma al ya polifónico universo «pessoano»” (COPPEL: 9/8/2014, *El Mundo*), aunque al poco que se atiende a la obra, comprobamos que esta se desliga rápidamente de la noción *noir* del género. Es más correcto describir la obra como lo hace Solis Carrillo (2009), quien la refiere como “novela detectivesca”, y es que en ellas se centra más en el ejercicio intelectual del personaje que en la descripción de la sociedad portuguesa. Sí es cierto que por los diálogos, comportamientos y modos de los distintos personajes, el ambiente de la obra encaja con el modo de ser portugués, pero esa no era la pretensión del autor, quien finge ser una amistad del propio Quaresma, que enterado de su fallecimiento ha decidido transcribir sus casos más peculiares y publicarlos:

“[27 (16) W2-12] Hace unos meses, me causó una dolorosa impresión encontrar en el periódico de la mañana, al final de la sección de necrológicas, la noticia de que había fallecido en Nueva York, «donde estaba de paso», el ciudadano portugués y doctor Ambrosio Quaresma. La noticia no informaba de que había fallecido el doctor Quaresma, ni siquiera decía cuándo [...] [27 (16) W2-26] El reciente fallecimiento de mi viejo amigo, el doctor Abílio Quaresma, dio vida a una idea que yo tenía desde hace tiempo, pero que nunca tuve la ocasión moral de plantearle. Abílio Quaresma, «médico sin clínica y descifrador de enigmas», como él mismo se describía con sencillez y exactitud, tuvo ocasión de intervenir en la resolución de varios enigmas de la vida real [...] después de discutir el asunto detenidamente con Manuel Guedes, jefe de Investigación Criminal y viejo amigo también de Quaresma, decidí recoger tantos relatos como pudiera de aquellas aventuras intelectuales que, para mí, así como para Manuel Guedes, hacían de Quaresma una figura verdaderamente excepcional.” (PESSOA: 2014, *Prefacio*, pp. 33-36)

Aclarar que Ambrosio y Abílio conforman el mismo nombre, siendo el segundo una simplificación, por lo que siempre alude a la misma persona. También, los corchetes permiten identificar en qué pliego se localizó el fragmento, dado que la obra se ha construido a partir de las caóticas anotaciones de Pessoa, lo que ha hecho necesario indicar la procedencia de cada texto, además, la edición incorpora notas y signos con los que explicar cuando una palabra resultaba ilegible en el original, o cuando se ha perdido un fragmento. De hecho, dentro de *El caso Vargas*, el primer relato de los doce, llegamos a encontrar capítulos completo que, a pesar de conocer su existencia, no han podido encontrarse dentro de la muestra disponible, como ocurre con los capítulos XI y XIV (PESSOA: 2014, p. 97 y p. 150), y aunque el título e este último sea “Bacalao a la Guedes” (juego de palabras con el policía amigo de Quaresma), la falta del episodio impide la posibilidad de que el elemento gastronómico tuviera relevancia en la novela.

Dentro de los doce relatos que componen la obra, nuestro análisis se centrará en el primero, *El caso Vargas*, debido a que con él inician las aventuras de Abílio Quaresma, así como ser el relato más extenso de todos los que conforman la obra, pues inicia página cuarenta y cuatro y finaliza en la ciento sesenta y uno, distribuido en quince capítulos, lo que la avala como la más ambiciosa de las historias compiladas. Los problemas expuestos, como la ausencia de fragmentos y capítulos, o la inteligibilidad en ciertos puntos, es una constante no solo en este primer relato, sino en todos.

Con respecto a la trama de esta primera historia, inicia con la llegada de Custódio Borges a la Entrada de Benfica, en Lisboa, donde visita al oficial de marina Pavia Mendes, quien había pasado la noche anterior con Carlos Vargas, que como avisa el título será la futura víctima. Amigo de los dos, abandonó a Mendes para reunirse con Borges, al que debía proporcionar un dinero para que fuera hasta Oporto. En el tiempo desde que abandona la casa e intenta acudir puntual a su segundo compromiso ocurre algo insólito, y es que su cuerpo aparece en un callejón, con su pistola desenfundada y en una posición propia de alguien que se ha suicidado, según nos informa el guardia que observa el cuerpo (PESSOA: 2014, I, p. 49), el cual aporta un breve relato sobre su experiencia en el ejército, donde un superior acabó con su propia vida.

A esto se le incorpora una trama secundaria, donde Mendes informa que proporcionó a Vargas los planos de su prototipo, un submarino (PESSOA: 2014, I, p. 48), por lo que se piensa que alguien los ha podido robar, y es entonces cuando se abre la posibilidad de que haya sido asesinado, más concretamente, por alguien que, sabiendo de la existencia de los planos, asaltó a Vargas para sustraérselos y, una vez perpetrado su delito, asesinarlo de tal forma que, por su postura, se pensara en el suicidio como la opción más lógica. Es ahí cuando inicia el caso y la investigación pertinente, intentando averiguar quién manipuló el cuerpo y bajo qué fines.

Ciertamente, y a diferencia de otras novelas, la vida de Vargas apenas si se trata, y en su lugar el grueso de

la historia recae en el método deductivo, lo que transforma este primer relato en una argumentación sobre el estudio del caso, que servirá para entender los procedimientos que Quaresma seguirá en futuras investigaciones. Por ello, no debe sorprender que en esta primera incursión, prime más dicho carácter teórico que la práctica, lo que hace que los personajes, tales como la víctima y el propio Quaresma, se encuentren desdibujados, sumado al hecho de las faltas presentes en la novela, los ya comentados fragmentos y reescrituras que, dado la muerte del autor antes de ordenarlos, constituye una complicación más, y explica el estado del producto final.

Y debido a las circunstancias que rodean a la obra, en lugar de poder dedicar un apartado a cada figura relevante de la obra, hemos simplificado el análisis a solo dos puntos, la investigación y el caso, puesto que de la víctima y el asesino apenas se ofrecen informaciones relevantes, y dedicar a estos una sección completa dificultaría la exposición de los principales rasgos que presenta *El caso Vargas*.

2.2.1. Abílio Quaresma

Es el personaje que da nombre a la colección de relatos, y el protagonista indiscutible cuando leemos el *Prefacio* (PESSOA: 2014, pp. 33-43), donde el falso autor de la antología habla sobre la vida de este médico aficionado a la investigación, quien sería partícipe en la resolución de múltiples casos, aunque con respecto al que nos ocupa, el falso suicidio de Carlos Vargas, la participación de Quaresma es mínima. El grueso de la investigación lo realizan Manuel Guedes, quien por su rol como jefe de Investigación Criminal lleva a cabo los interrogatorios, y el jefe Bastos, juez de instrucción, el cual encaminará las sospechas y esfuerzos de Guedes. Ambos personajes son introducidos en el capítulo III (p. 61), y son los que, a partir de las pruebas reunidas, llegan a la conclusión de que el culpable solo ha podido ser uno de los encuentros que Vargas tuvo aquella noche: Custódio Borges o Pavia Mendes. Los dos dependían de Vargas, pero dado que el prototipo fue robado, y eso imposibilitaba la venta que necesitaba Pavia Mendes, las sospechas recaen sobre Borges.

Por la actitud e intereses de este, despiertan una serie de dudas, pero sabiendo la ruta por la que transitaría Vargas, y pudiendo haberle robado el dinero que necesitaba para su viaje, la lógica parece apuntar a este, pero no se tienen pruebas dada las horas donde se perpetró el delito, y eso frustra a Guedes, hasta la llegada de Quaresma, que se da entre el capítulo VII y VIII (pp. 78 y 79), y tras presentarse como licenciado en medicina, expone sus hipótesis del caso, que ha podido seguir por la prensa, y aunque no duda de la labor efectuada por la policía, insiste en aportar su visión del caso. Es entonces cuando desarrolla un amplio monólogo, pues aunque va siendo interrumpido a medida que habla, en ningún momento abandona su interés didáctico, y las preguntas solo le alientan a seguir exponiendo su punto.

Su discurso abarca desde la página noventa hasta la ciento cuarenta y dos, si bien el relato supera por poco las cien páginas, el hecho de que este monólogo ocupe aproximadamente la mitad de la historia, revela cuál era la verdadera intención de Pessoa, y es que su pretensión era que este primer caso permitiera exponer su idea acerca del crimen y el método para analizar la mente del culpable, la psicología implícita en el delito. Del mismo modo que hacía Dupin, la creación literaria de su admirado Poe, el interés no estaba en el crimen en sí, sino en los motivos que empujaban al criminal a la acción, a desestabilizar el orden. Es el mismo enfoque que otros autores del género aplicarían a sus novelas, como es el caso de Agatha Christie con su Poirot, y es que aquí preocupaciones como la problemática social o las herramientas forenses no importan, solo el análisis de una mente capaz de atentar contra el bienestar de la sociedad.

El método se estructura en tres partes: hipótesis (cap. X, pp. 90-96), procedimiento histórico (cap. XI, p. 97), y procedimiento psicológico (cap. XII, pp. 97-142). Por desgracia, y como puede apreciarse en las páginas referidas, uno de los capítulos no se ha encontrado, y por tanto el procedimiento histórico, que se supone vincula una batalla al proceder de los asesinos (información revelada en el título), se encuentra desaparecido. La hipótesis se resume en recapitular los motivos por los que Borges es el principal sospechoso, y el último apartado, el análisis psicológico, es un despliegue de teoría donde pretende abordar el pensamiento criminal, mediante el análisis de elementos como la voluntad, la motivación, la emoción, la enfermedad, la genética, y otros aspectos que justifican el comportamiento criminal. Se ofrecen varios listados en los que se desarrollan las principales diferencias entre un tipo y otro de culpable, y durante este despliegue de didáctica pura, va concretando poco a poco el perfil psicológico con el que se señala a Borges como el único responsable posible.

Pero antes de la publicación de esta obra, donde se nos da a conocer la perspectiva de Quaresma, Pessoa llegó a componer otros relatos donde el pensamiento y la lógica constituyen el pilar del relato. A todos sus escritos detectivescos los refiere con la misma expresión, la cual es la misma con la que apunta a los textos de Poe: “relatos de raciocinio”, y Solis Carrillo (2009), quien informa de esta curiosidad, también expone un caso anterior al de Quaresma, pero que comparte intereses, pretensiones y autor. Es el caso de *La ventana estrecha*, donde un personaje conocido como Tío Porco, quien expone y argumenta la existencia de tres tipos de inteligencia, que según él son la científica, la filosófica y la crítica, y la intersección de estas tres da lugar a la metodología deductiva.

La idea clave de esto se resume en que “Pessoa utiliza el cuento de raciocinio para dar rienda suelta a sus ideas acerca de la razón y el conocimiento; con un discurso de corte epistemológico, el portugués deja de lado todo interés por el relato y la investigación detectivesca” (SOLIS CARRILLO: 2009), pero por preferencias del autor, la metodología científica queda en un segundo plano, así como el trasfondo social. Ni Porco ni Quaresma se encuentran tan bien definidos como, por ejemplo, Álvaro de Campos, y es que el interés de Pessoa recae en el método, en perfilar la razón como herramienta para resolver el caso, sin que

las pistas constituyan el eje neurálgico de la investigación. Analizar el pensamiento, las motivaciones, los miedos, y todo tipo de comportamiento humano que permita conectar a los implicados con el caso es lo que permite al escritor crear estos relatos, donde en primer lugar, prima la razón y el método, para luego ya centrarse en el asesinato o delito.

Una vez expuesto la importancia del método, y ya con respecto al caso Vargas, podemos encontrar en esta lógica una complicación evidente, como lo es la ausencia de ciertas palabras o líneas, que complican el entendimiento del monólogo, y dado el carácter fragmentario de la obra, no sabemos si el lector imaginado por Pessoa dispone de todas las informaciones que él pretendía incluir en la novela, puesto que la ausencia de un párrafo o capítulo podría constituir la pérdida de una pista con la que resolver el caso antes que la disposición final de Quaresma, lo que nos hace cuestionar el carácter de la novela. Bajo el criterio actual, tememos que se la refiera como novela negra, puesto dado sus orígenes no se vería influenciada por el *hard boiled* americano, pero tampoco sigue las reglas del *whodunit*, especialmente dentro del *fair play*, por la ya comentada falta de pistas.

Jerónimo Pizarro, especialista en la obra de Pessoa, comenta los principales rasgos que acusan las diferentes historias de Quaresma (COPPEL: 9/8/2014, *El Mundo*). En primer lugar, expone la existencia de un planteamiento, desarrollo y cierre del caso, lo cual es algo típico dentro del género, para luego describir a Quaresma como un detective “inmóvil”, centrado en la filosofía y lo psicológico para resolver el caso, en lugar de buscar pistas o patear las calles de la ciudad. Con dicho enfoque, no cabe duda de que su percepción del género se vincula más al Dupin de Poe, personaje igualmente estático que resolvía los casos sin que hiciera falta moverse del despacho, que con cualquier otro modelo que podamos encontrar, ya sea el *whodunit*, el *hard boiled* o la novela negra mediterránea.

Quaresma es un teórico del crimen, un personaje cuyos esfuerzos se destinan más a indagar sobre la mente del asesino que en proponer un juego deductivo, o efectuar una aguda crítica social, o presentarnos una sociedad y sus problemas, o siquiera dar a conocer al protagonista de estos relatos, pues ni el propio Quaresma es el protagonista en estos casos, lo es su método.

2.2.2. El caso Vargas

Debido a que gran parte de la novela se presta al planteamiento epistemológico de lo criminal, manifestado en un complejo monólogo por parte de Quaresma, resulta evidente que su relevancia, manifiesta por la extensión de dicha escena, surge en detrimento de otras partes de la novela. Es el caso de la víctima y el criminal, figuras que se presentan como simples esbozos dentro de la obra, a pesar de que la mitad de la novela se dedica a presentar el caso. A lo largo de las primeras páginas y capítulos, se ofrecen una serie de detalles e informaciones con las que ambientar la trama, como por ejemplo la mención a la ruta que siguió

la víctima, donde se nos indican las calles y lugares que debió transitar, pero tras el despliegue de referencias podemos afirmar que estas no atienden a ningún fin, puesto que no constituyen pistas para la resolución del caso.

Y del mismo modo, la propia vida de Carlos Vargas no importa en el avance del caso. Una vez se indica la relación que guarda con los dos implicados, su figura ya deja de importarnos, puesto que no vuelve a mencionarse más allá del recuerdo de su asesinato. Pocos datos se nos dan de él, y ninguno relevante a la hora de resolver el caso, lo que reduce al personaje a una serie de informaciones de nulo valor. Solo podemos destacar en él la importancia del honor, elemento recurrente en su figura y típico del imaginario portugués. El caso empieza con la sorpresa de que Vargas haya podido olvidar su compromiso con una amistad, ya que Pavia Mendes llega a indicar lo siguiente: “Puede que Carlos Vargas tenga todos los defectos del mundo, pero nunca dejaría a un amigo en un aprieto” (PESSOA: 2014, I, p. 47). Y por esa misma sospecha se duda del suicidio, dado que siendo una persona comprometida con su palabra, ¿por qué acabaría con su vida? El asesinato, entonces, constituye un insulto a su honra, dado que su cuerpo ha sido manipulado para simular que él mismo ha sido responsable de la muerte.

Debido a la sospecha de que la escena ha sido falseada, la policía no cerrará el caso, y se repetirá la escena de los interrogatorios. Todo esto es banal, en el sentido de que la resolución del caso pasa por el planteamiento de Quaresma, que pareciera no atender a las declaraciones de los testimonios. En el caso de Pavia Mendes, se mostrará preocupado por el paradero de sus planos, los cuales fueron robados del cuerpo de su amigo, pero toda esta subtrama solo pretende desviar la atención, y es que su resolución se encuentra alejada del caso.

En el capítulo V se presenta quien recibió los planos del propio Vargas (PESSOA: 2014, p. 70), poco antes de morir, lo que descarta el robo. Dada la necesidad del personaje porque su prototipo se vendiese, y por la dependencia de que Vargas contactara con los interesados, su implicación en el asesinato queda imposibilitada, pero no acaba ahí la historia del submarino. Al final de la obra se indica que los planos no podían comercializarse, dado que un modelo similar fue patentado por un tal José Franco el año anterior. Si se suprimen todas las partes de la obra dedicadas al episodio del prototipo, no se pierde ninguna información relevante.

Con la historia de Borges ocurre algo similar, puesto que en el relato se incluyen varias informaciones sobre su vida, pero ninguna importa a la hora de justificar su implicación en el caso. De hecho, durante el discurso de Quaresma, y para justificar su carácter didáctico, expone una serie de argumentos e ideas sobre la mentalidad del criminal, para luego indicar qué aspecto del listado sigue Borges. Esto se da a lo largo de toda la escena, y un ejemplo de los esquemas que aporta lo tenemos a continuación, donde expone qué tipos de criminales existen, aludiendo las cifras entre paréntesis a otro listado anterior:

“[27 (14) V2-7]

(5) = Cinco tipos de criminales

- (1) por premeditación pura (2)
- (2) por premeditación+vulgaridad (2+3)
- (3) por premeditación+locura (2+1)
- (4) por anormalidad+vulgaridad (2+3)
- (5) por anormalidad+locura (2+1)

Es decir:

- (1) premeditación
- (2) cálculo y vulgaridad
- (3) cálculo y locura
- (4) hábito y vulgaridad
- (5) locura” (PESSOA: 2014, XIII, p. 116)

También es digno de comentario que, a lo largo del capítulo XV, cuando Borges reconoce su culpa, varios pliegos presentan el mismo relato pero con pequeñas diferencias, lo que informa de que Pessoa compuso varias confesiones sin que llegara a seleccionar cuál sería la definitiva. En sí, todas repiten las mismas ideas, alterando su redacción, y en esencia demuestra que la hipótesis de Quaresma era cierta. Acusa una patología familiar donde es capaz de desdoblar su comportamiento, lo que le permitió simular aflicción ante la muerte de su amigo, pero siendo responsable de su muerte. La causa de este se debe a que Vargas, según el propio Borges, le menospreciaba por la diferencia de riquezas existente entre ambos, lo que se comprueba al comparar la vivienda de Pavia Mendes con la habitación arrendada por Borges. Del rencor por dicha diferencia, asesina a su amigo, y para acabar con su honra, lo dispone para simular su suicidio.

A excepción de la comentada importancia al honor personal, que justifica el avance de la investigación y el hecho de que no la cierren una vez finalizada las pesquisas, el resto del relato atiende a que el discurso de Quaresma aporte las claves para resolver el caso, una herramienta con la que analizar la mentalidad de Borges, quien ya levantaba sospechas. Una vez este expone la verdad, comprobamos que las hipótesis del protagonista eran ciertas, y el resto de elementos atienden a este fin, o son accesorios, puesto que su eliminación no dificulta el avance de la trama en ningún momento. Aunque se hace demasiado conveniente la resolución del caso con esta fórmula, solo responde a la intención del autor: indagar en la mentalidad enferma del criminal.

2.2.3. Conclusiones

Por el enfoque con el que Pessoa plantea su relato, es obvio que se aleja de las nociones actuales de la novela negra, y por tanto, de la vertiente mediterránea. Su referente es el padre del género, y fascinado por lo que este proponía, adapta sus ideas al contexto portugués. Es cierto que al inicio de la obra se mencionan múltiples calles y pasajes, y que todas esas direcciones son referencias a la Lisboa por la que el escritor se movía, pero la inclusión de estas no aporta nada a la obra, al menos para la trama criminal, dado que al poco se abandonan estas descripciones para entrar en el método del protagonista.

No obstante, y debido a que es una obra que se ha publicado recientemente, existe el riesgo de que se la considere una novela negra al uso o, peor aún, de corte mediterráneo, cuando la época en que fue escrita es muy anterior a nuestra era. En el artículo *Lisboa en la literatura y la música vascas*, de Cid Abasolo (2009), se menciona el vínculo de Pessoa con varios poetas vascos, pero su cita aquí parte de otro objetivo, puesto que en el escrito habla de la obra *Fatum*, de Jon Arretxe, novela negra donde el protagonista, Mário Barbosa, es un ex-policía que ahora se dedica a cantar fados, género musical de carácter melancólico y muy típicos en Portugal. La novela se resume como un “libro negro de viajes” (CID ABASOLO: 2009, p. 3), donde el caso se vincula al protagonista de forma personal, y este acaba tomándose la justicia por su mano al haber perdido su condición de policía.

Este paréntesis es necesario porque, mediante el breve resumen de *Fatum*, podemos encontrar una novela negra más próxima a los intereses mediterráneos que la propuesta de Pessoa. No se desmerece su esfuerzo ni técnica, solo que lo que desarrolla en *El caso Vargas* poco tiene que ver con lo que, a día de hoy, se entiende como novela negra. Dado su antigüedad, y ser testimonio de una época donde las bases del género ya estaban asentándose hacia el *whodunit*, su estudio cobra importancia al recuperarse el enfoque original de Poe, pero adaptándolo a la sensibilidad de Pessoa, quien no hizo gala de ningún heterónimo para componer estos relatos. Aparecen cuestiones típicas de la sociedad portuguesa, como el honor de la víctima y los implicados en el caso, y si bien dichos elementos justifican su carácter patrio, no son suficientes para que se la considere mediterránea.

Debido a todo esto, la propuesta de Pessoa se erige como un testimonio importante para el género, especialmente para el caso portugués, país cuyo desinterés por el género se localiza la obiedad de la muestra analizada. Los únicos ejemplos que han podido estudiarse han sido una novela de 1870 y una colección de relatos compuesta en el siglo XX, y antes que poder tratar un autor contemporáneo ha sido más sencillo localizar un escritor de novela negra vasco que escriba inspirándose en Portugal. Es un género que no se ha desarrollado en el país, pero tanto con el caso anterior como con Quaresma podemos apreciar el interés de los autores por el género, partiendo de intereses muy claros que han constituido un peculiar testimonio del género.

En el caso de Pessoa, su texto recupera los orígenes del género, el modelo de Poe, antes de que se adaptase a una literatura más enfocada en el ocio. Prácticamente es un ensayo sobre la mente humana y los desencadenantes del crimen, y que un planteamiento tan complejo y profundo sobre dicho análisis se localice en Portugal, un país sin interés en el género, lo convierte en una novela digna de análisis. No obstante, su presencia en este trabajo se debe a la necesidad de romper los posibles vínculos que la prensa o estudios futuros pretendan establecer entre Quaresma y la novela negra contemporánea, puesto que la conclusión a la que llegamos es que no comparte los mismos intereses que los autores del presente.

X. Tesis

1. Novela negra mediterránea

Una vez presentado el análisis de la muestra, se han podido concretar los rasgos de la variante mediterránea más allá de los intereses editoriales y la opinión generalizada por la prensa. Los límites de la literatura negro-criminal se han desdibujado por factores tales como su particular carácter mestizo (presente desde sus orígenes) y la ausencia de una cultura capaz de distinguir sus variantes, motivo por el cual se hace uso del término “novela negra” para referir cualquier obra adscrita al género, independientemente de las decisiones del autor o de los rasgos definitorios. Por ello, se ha empleado de forma indiscretas diferentes vocablos para referir las novelas adscritas al género, independientemente de la vertiente originaria, lo que ha provocado serios dificultades en su catalogación. El error más común refiere a la escritora inglesa Agatha Christie como la autora más prestigiosa de novela negra, género que nunca trató al componer ella novelas enigma, o *whodunits*. Mismo problema se ha producido con las nuevas autoras, quienes son etiquetadas como “las nuevas Agatha Christie” pese a que su estilo sea completamente distinto. Y una misma situación se ha dado con los autores mediterráneos.

Se han generalizado una serie de tópicos en cara a la variante por los cuales se ha preconcebido una idea demasiado superficial, mutando según intereses externos a la propia literatura. Las editoriales y los medios no debería influir en la opinión pública, al carecer de los recursos necesarios para comentar sobre la novela negra, motivo por el cual “novela negra” se ha convertido en un hiperónimo del género, sin necesidad de proporcionar razones con las que etiquetar correctamente a las novelas negro-criminales. Un problema extendido incluso a estudios y análisis de diferentes obras, donde independientemente del género parecen carecer de los mecanismos para un digno comentario, prescindiendo de sus claves, rasgos y tópicos, aquello por lo que se definen y distancian del modelo originario. La carencia de rigor se patenta en confusiones entre variantes, como por ejemplo, considerando dentro de la novela policíaca obras protagonizadas por detectives privados o amateurs, y la problemática se extiende hasta la variante que nos ocupa.

La hipótesis de la presente tesis abogaba la existencia de una vertiente mediterránea, y aunque se nombra en los medios ya no suponen una prueba coherente, pues se ha comprobado el interés de la difusión y venta por encima de lo correcto. Se han promovido una serie de elementos por los que justificar su aparición en diversos canales, y así promocionarlo como una vertiente ya asentada, pese a carecer de pruebas que avalasen su comentario más allá de la procedencia del autor y la gastronomía. Prácticamente, se han ignorado todas las causas de su nacimiento, y sus incorporaciones al canon previo, pues se han escudado en una idea preconcebida sin necesidad de justificarla. Mediante el estudio del género desde sus orígenes hasta la aparición de lo mediterráneo, se pudo abordar la muestra desde su carácter innovador, que aporta a la novela negra actual, y si los autores analizados cumplen con las expectativas de la variante.

1.1. Orígenes de la variante

Desde el nacimiento del género negro-criminal, hubo debate acerca de la primera novela propia vinculada a esta literatura, y el conflicto se extendió a cada una de sus variantes, pues cada cierto tiempo se presenta un nuevo referente al que entronar como primigenio. Si bien *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) constituye el inicio de la tradición *noir*, hay detractores que señalan cuentos de índole criminal presentes en culturas antiguas como los verdaderos orígenes, y en la opinión generalizada, Sherlock Holmes (1887) supone el referente más popular y antiguo, pese a que en su momento ya mencionamos a Maximilien Heller (1875) como predecesor de este. A la mención de los citados referentes se sumarían otros tanto ejemplos y, a su vez, menciones a las respectivas variantes y las supuestas primeras novelas de cada una, abriendo nuevos debates y discusiones para concretar las bases y los orígenes de la vertiente. Entonces, ¿sería imposible concretar una fecha y obra con la cual arrancar la pertinente variante? La cuestión se presentaba ante la situación del género base y sus divergencias, y pese a la disputas existentes, pudo encontrarse una respuesta satisfactoria en nuestro objeto de estudio.

Para empezar, el término “novela negra mediterránea” no se popularizó hasta el Primer Encuentro Europeo de Novela Negra en Barcelona, datado en el 2005, y surgido por la necesidad de mantener cierta distancia entre las variantes del norte y del sur europeos. Tras las interacciones entre los asistentes (por medio de conferencias y mesas redondas), pudo consolidarse la etiqueta mediterránea para justificar elementos inexistentes en el *nordic noir*, y reivindicar un estilo adscrito al patrimonio de la región. Fue un momento clave para la teorización y nomenclatura de la vertiente, además de iniciar un despunte en popularidad al emplearse en diferentes medios, no solo prensa, pues los propios escritores hacían uso de la etiqueta en congresos y entrevistas, aunque no respondían a la cuestión clave: qué novela originó la necesidad de una variante mediterránea, frente a los modelos aún vigentes de novela enigma y negra. Además de originar una disputa similar a la que inició este apartado, surgieron ciertas incógnitas sobre qué la define como variante.

La idea de aquel evento internacional sobre novela negra fue de Manuel Vázquez Montalbán, quien bromeaba sobre un encuentro ficticio entre los diferentes protagonistas de la nueva oleada de *noir*, y que se reunieran para tratar sus diferencias y semejanzas. Desgraciadamente, su fallecimiento en 2003 imposibilitó su asistencia, pero la idea permitió contrastar los rasgos definitorios en las diferentes tradiciones vigentes dentro de la novela negra. Aunque careciera del término, Vázquez Montalbán ya notaba las discrepancias entre su obra y la de otros autores españoles, como García Pavón, Juan Madrid o Andreu Martín, adscritos a otros modelos de la novela negra como el *hard boiled* o el drama social. La vitalidad del género justificaba la presencia de modelos datados en los años veinte y sesenta, continuamente adaptados para los intereses del nuevo público, explicación que desarrollaremos ahora.

Su consciencia ante lo propuesto fue compartida con otros escritores a los que conoció, precisamente, en los distintos eventos sobre novela negra: Andrea Camilleri y Jean-Claude Izzo. Entre las conversaciones mantenidas con estos surgió el ideario de la novela negra mediterránea, asentados como la tríada originaria de la variante, pues en ellos se encontraban rasgos afines e influencias comunes. Los tres refieren a Georges Simenon y su comisario Jules Maigret, pionero en la implementación del callejeo y la gastronomía en las novelas, proponiendo al *flâneur* como nuevo modelo de protagonista y reivindicando la importancia de las localizaciones en la novela. Transitar por una geografía urbana caracterizada fielmente rompía con el modelo previo, donde los entornos se presentaban de forma convenientemente vaga y ambigua: *Muerte en el Nilo* (1937) focaliza su trama en el interior del barco, un espacio cerrado propio de la novela enigma, y desatiende los culturemas egipcios; mientras que las novelas negras *tough* estadounidenses reflejan el problema de sus ciudades, pero de forma excesivamente generalizada.

En cambio, la prosa de Simenon procuraba indagar en las características de la ciudad, generalmente París, y si bien tomaba elementos de los americanos, los dotaba de mayor significación. Por ejemplo, a la presencia de los diferentes barrios de la urbe no se limita a diferenciar lo burgués de lo marginal, pues amplía el espectro al introducir una variada etnografía. Además, cuando el protagonista cambiaba el emplazamiento de sus aventuras, aprovechaba para contrastar su metodología y proceder con las fuerzas policiales del lugar. Un mayor interés por la ambientación permitía al lector conocer los emplazamientos, a imitación de una guía turística y con cierta predisposición hacia la literatura de viajes, siendo los diferentes platos y bebidas una seña de identidad para remarcar aún más la ambientación. No obstante, dicha atmósfera costumbrista no incluía los dramas patrios, ese tono crítico hacia la política y la sociedad propio de la novela negra, y aunque el tránsito por los barrios, calles y edificios emblemáticos es compartido entre el *flâneur* y el *hard boiled*, el primero carece por entero de esa cualidad distintiva, prefiriendo ahondar en la psicología individual (principalmente, del culpable) frente al descontento hacia la situación nacional.

De hecho, y pese al origen humilde de Maigret, la alta cuna de su mujer justificaba su aceptación en los círculos sociales elitistas, y aunque percibiera las desigualdades entre los estamentos, nunca protagonizaban su comentario, pues sería atentar contra un sistema que le favorece. La inclusión de una voz crítica permanecía en la novela negra estadounidense, donde se manifestaba el descontento hacia problemas como el crimen organizado, la corrupción institucional, la crisis económica y de valores, entre otros, asuntos igualmente tratados en novelas contemporáneas. Podría pensarse un vínculo entre el *hard boiled* y los orígenes de la variante, reafirmado por la llegada de aquellas novelas mediante las grandes tiradas de traducciones, que dieron a conocer a los autores más populares de aquellos investigadores tan rudos y cínicos: Dashiell Hammett y Raymond Chandler, entre otros, y es correcto. Aunque también se deben dilucidar ciertos matices en dicha apreciación, pues no hubo un éxito proverbial (pese a que los autores más exitosos sí tuvieron reconocimiento), y la herencia vino por otra dirección.

Asuntos puramente estadounidenses, como la Ley Seca o las mafias italo-americanas, no despertaban interés alguno en el público europeo, y por ello adaptaron los conceptos de la novela negra originaria según la estética y sensibilidad de sus conciudadanos. Mientras que el *giallo* italiano prescindía de incluir las mafias estereotipadas, el *polar* abordaba los conflictos estamentales de los franceses, en un esfuerzo para popularizar la novela negra en sus respectivos países. Asentaron una base sobre la que brotó la segunda oleada de literatura *noir*, pero esta cobró nueva significación, al incluir una serie de temas reconocibles únicamente por el nuevo público. Fue especialmente significativo la publicación de *El caso N'Gustro* (1971), la propuesta de Manchette hacia el *polar*, instituyó una perspectiva diferente, pues la trama criminal se relegaba a un segundo plano y, en su lugar, el grueso de la narrativa exponía los problemas contemporáneos al autor, reflejando las protestas universitarias frente al gobierno colonialista, además de otros temas igualmente adscritos a la esfera socio-política.

Sobre el *neopolar*, término para referir la línea de Manchette, presentaba los hechos sin necesidad de una exposición directa, pues desarrollaba los temas históricos por medio de la reacción de sus personajes, en lugar de ahondar profundamente en la cuestión. Se alejaba así del tono periodístico para conseguir una narración más natural, y establecía cierta complicidad con el lector, quien conocía los eventos por haberlos vivido o visto en los medios, pero sin necesidad de soportar amplios textos expositivos en la novela. Aunque la variante tratara solo la situación de Francia, y sumara un desplazamiento de la trama propia del *noir* a un segundo plano, comparte la misma fórmula para el discurso político con los autores mediterráneos. Sin eclipsar al asunto negro-criminal, presenta en la sociedad manifiesta sus dramas con realismo, pero sin amplias e innecesarias descripciones, pues en su lugar prefiere desarrollar las consecuencias de dichos temas en el aspecto de la ciudad, y en el ánimo de sus ciudadanos, incluso en los del elenco protagonista, convertido en testigo de la problemática desde una perspectiva mestiza entre el *neopolar* y el *hard boiled*.

Preserva el tono cínico y desencantado propio de las novelas estadounidenses, y al mismo tiempo, la manera de tratar la historia propia de Manchette, más centrada en el impacto de la noticia que en el hecho en sí. Dicho interés por la crónica de sucesos nace, en parte, por la convulsa época: tras las dos Grandes Guerras y sus consecuencias, le siguió la imposición de regímenes de corte dictatorial, y la caída de todos estos coincidieron en la década de los setenta, por lo que no extraña la publicación cercana entre *El caso N'Gustro* y *Tatuaje* (1974), ambas motivadas por gobiernos abusivos, clasistas y corruptos, pero en esta segunda novela, obra de Vázquez Montalbán, se mantiene la clave negro-criminal como pilar de la narrativa, y tras su publicación siguieron otras, manifestando el estado de las sociedad tras sus dictaduras en todas ellas: *Muerte en la Fenice* (1992), de Donna Leon; *La forma del agua* (1994), de Andrea Camilleri; *Total Kheops* (1995), de Jean-Claude Izzo; y *Noticias de la noche* (1995), de Petros Márkaris. En todas ellas se presentan, de forma velada, alusiones al cruento pasado de la urbe y, más concretamente, la presencia de gobiernos totalitarios.

Ciertamente, se ha defendido la trinidad Vázquez Montalbán-Camilleri-Izzo como padres de la vertiente, el origen de la literatura negra y mediterránea, si bien Leon publicó su primera novela antes que dos terceras partes de dicho grupo, y Márkaris en una fecha similar, lo cual no ha evitado una mención, a menudo, accesoria. Suponemos que se debe a una serie de factores sin mucha trascendencia: la amistad entre la referida tríada estableció un vínculo por el cual difundir sus rasgos comunes, además de su coincidencia en distintos eventos. El impacto de sus novelas justificó la creación de portales gestionados por lectores, como *vigàta-org* y *vespito.net*, donde se difundían las noticias entorno a su obra y figura, lo que permitía exponer el vínculo entre los tres. Quizás por dicha relación, los otros dos autores quedaron separados de este primer grupo, y aunque se les reconoce como figuras importantes dentro del panorama mediterráneo, existe la idea generalizada de concebir a los tres primeros como los únicos padres de la vertiente, solventada gracias a una mejor difusión por los medios.

De igual manera, las diferentes plataformas han permitido la convergencia de sus opiniones y una puesta en común sobre los elementos característicos de sus obras, para compararlo con modelos previos y evaluar su grado de innovación. Obviamente, existe cierto nivel de individualismo en la prosa de cada uno, y aunque incluyan detalles presentes en otras vertientes de la novela negra, los han reinterpretado según sus ideales y propósitos. En el rol de Carvalho como detective privado, propio del estilo norteamericano, apreciamos un contraste hacia el predominante oficio policial presente en el resto de ejemplos, decisión popularizada en el procedural, claro que existe una diferencia de unos veinte años desde la novela del español hasta el resto de ejemplos. Podría, entonces, apuntarse el primer caso de Carvalho, los setenta, como una época de experimentación, aún en debate sobre un estilo *hard boiled* o *neopolar*, de los cuales apropió el tono cínico y desencantado hacia la sociedad. Sin embargo, y a diferencia de dichos modelos, su juicio crítico recoge ciertas notas de positivismo, pues también honran las virtudes de sus patrias y conciudadanos.

Esa peculiaridad pareciera oponerse al carácter atribuido al género, pues la presencia del crimen sirve de excusa para airear las miserias y fallas de la sociedad. Incluso la novela enigma incluye ese matiz, pese a sus ambientes elegantes y pulcros, procuraba retratar la vileza criminal, denuncia extendida a la urbe completa en la novela negra. Se podría apuntar a los cuadros costumbristas para justificar su inclusión en los autores listados, pero un antecedente más adecuado se encontraría en *El misterio de la carretera de Sintra* (1870), obra decimonónica que resultó de un experimento sobre el género negro-criminal, y aunque debía más de la novela epistolar y la de aventuras, constituye un curioso caso donde se afronta el crimen propuesto no desde la perspectiva propia de la ley, sino por la interpretación personal de esta por parte de los distintos personajes. La novela, de origen portugués, aboga mediante razonamientos propios de la época y su sociedad la condena, y antes que someter a la culpable a un procedimiento legal, por su honra y situación prefieren custodiarla hasta su ingreso en un convento,

Pareciera curioso esta novela pues, si bien su estilo no tasa con los autores reconocidos como

mediterráneos, igualmente localiza una serie de similitudes: la ley se plantea como una referencia y no algo absoluta; reivindica el papel de la mujer más allá de los modelos de *femme fatale* o víctima; el caso se transforma en un relato personal sobre la víctima y el criminal; el honor se impone como un pilar más de la narrativa, patente en el juicio y método del investigador. Obviamente, el estilo de esta novela no encaja dentro de la concepción general de novela negra, pues su carácter experimental la vincula a otras tradiciones literarias, de manera similar al *neopolar* y su componente socio-político, donde el crimen se relega a un plano secundario. Por ello, se puede estimar a modo de curioso antecedente de unos rasgos concretos, heredados en la prosa mediterránea del siglo posterior, mas no como la primera obra y arranque de la variante.

En su lugar, la primera novela sería *Tatuaje*, en 1974, pues al igual que el *hard boiled*, es un producto de su época, nacida de los eventos acontecidos en su década, en esencia el fin del régimen totalitario de la dictadura. Otros antecedentes históricos serían la posguerra, la propaganda política hacia la regeneración del país, y un más que evidente clasismo, rasgos patentes en los orígenes de la novela negra de los años veinte. A esto se suma la inmersión en su entorno, al estilo de Simenon, mediante un despliegue de rasgos propios del lugar, como sus barrios y locales de renombre, así como la gastronomía, dotando de mayor profundidad al callejeo propio de la investigación. Y a esto, un fuerte carácter individualista propio del pensamiento decimonónico, sobre todo hacia lo relativo al honor y el juicio, rasgos que han perdurado en la identidad mediterránea, y por ello su presencia en la obra portuguesa y las referidas. Aunque esa doctrina chocaba con el pensamiento ilustrado (surgida en el XVIII), las novelas no prescinden del tono científico y empirista propio de esa época, manifiesto en el procedimiento policial y conocimientos sobre venenos, ciencias forenses, etcétera.

A partir de una convergencia entre todas estas vías, se produjeron las bases necesarias para el desarrollo de una vertiente la cual, por medio de las bases popularizadas en aquel momento para el género, aportara una visión cercana sobre el sur europeo, incluyendo su geografía, sus costumbres y sus gentes, además del turismo, la inmigración y los delitos surgidos de las peculiaridades de esta sociedad. Si *Tatuaje* fue una primera toma de contacto hacia este filón, manifestación de lo característico del Mediterráneo, la década de los noventa supuso la primera gran oleada, donde una serie de novelas empezaron a compartir rasgos diferentes al canon negro-criminal, con los autores miembros de aquella trinidad (Vázquez Montalbán, Camilleri e Izzo), Leon y Márkaris, a los que siguieron otros como Khadra y su *Morituri* (1997) y de Giovanni con *El invierno del comisario Ricciardi* (2007). Esta última permite ejemplificar la vitalidad del género en pleno siglo XXI, pues aunque date de sus inicios, todos los autores citados establecieron sagas literarias mediante las cuales prosiguieron con el ciclo de literatura negro-criminal, cuyas innovaciones se difundieron a través de eventos sobre dicho género, pudiendo destacar aquel I Encuentro Internacional celebrado en 2005 como otra de las fechas clave para concretar las bases de la vertiente mediterránea

1.2. Claves de su elenco

Desde siempre, el género negro se caracterizó por una narrativa fuertemente condicionada por sus personajes. Si bien la acción se circunscribe al crimen, el cual justifica la investigación, son las decisiones del protagonista, su investigación y método, lo que supedita el devenir de los acontecimientos. Pese a iniciar la trama con la exposición del crimen, los espectadores quedan condicionados al investigador, ya fuera por medio de un compañero que relatara sus casos, al estilo del dr. Watson para Sherlock Holmes, o de Van Dine para Philo Vance, perspectiva popularizada en la novela enigma, pero abandonada en otras vertientes donde un narrador externo presenta la historia del personaje. Además, factores como la identidad de la víctima o la motivación del asesino también se presentaban como detalles accesorios, pues la importancia recaía en el enigma y su resolución, siempre por metodología empírica (ya fuera científica o psicológica), la cual buscaba manifestar el ingenio del protagonista, desatendiendo al resto de implicados.

Ya en la novela negra, se incorporaron nuevos matices a la fórmula, y si el protagonista cumplía el mismo rol, se desdibujaron las figuras del criminal y la víctima, pues de su antaño vínculo centrado en una disputa personal se incorporó ahora el sindicato del crimen, la posibilidad de romper cualquier relación entre ambos al tratarse de un encargo, diferenciando entre el responsable moral y su brazo ejecutor. Ciertamente, el único vínculo imperturbable fue el del investigador con el culpable, pues mantienen aquel duelo para saber quién se impone al ingenio del otro, sumando el factor físico por medio de escenas provistas mayormente de acción, en lugar de la disputa de puro intelecto propia de la novela enigma. Tras este somero resumen, un recuerdo de lo tratado al inicio de la tesis, se pueden exponer los rasgos definitorio en la novela mediterránea respecto a sus personajes, y así evaluar si de veras constituyen una innovación para el canon negro-criminal.

Iniciando con el investigador, se detecta el ingenio propio de la novela enigma, pues son capaces de razonamientos superiores capaces de barajar diferentes hipótesis y abrir nuevas vías de investigación, pero no abandonan el tono desencantado hacia la sociedad, propio de la novela negra. En dicha amalgama, podemos resaltar la presencia de la policía, natural objeto de burla en el género dada la incapacidad para resolver el caso, manifestación de cierta incompetencia, a lo que se incorporó el tema de la corrupción institucional en el *hard boiled*. Dicha concepción se abandona cuando se generalizó el uso de policías en roles protagonistas, en detrimento de otras figuras como el abogado, el investigador privado o el periodista, presentes en sus respectivas variantes. Prácticamente la totalidad de la muestra mantenía a los policías en el papel principal, con Abilio, de *Quaresma, descifrador* (PESSOA: 2009), siendo asesor fortuito del caso, y el protagonista innominado de *El misterio de la cripta embrujada* (MENDOZA: 1978), un pícaro moderno; en ambas novelas estos mantienen una relación con el cuerpo de policía, ya que colaboran con ellos para resolver el caso, y por tanto, no se pretende ridiculizarlas en su discurso.

Se produce, entonces, un debate sobre la representación de las fuerzas del orden, según el propósito de la obra. Obviamente, en las vertientes *legal thriller*, policíaca y procedural, centradas en el trabajo de la institución, y dependen de su competencia para la resolución del caso, lo que limita el aspecto crítico. La relevancia de la policía se liga a las bases de la novela negra, pues el crimen justifica su aparición y el modo en que se representan condiciona el tono de la obra. Fuera de los subgéneros más dependientes de su rol y de los más críticos, se ha generalizado una postura intermedia, donde la policía mantiene un rol protagonista, pero no queda exenta del comentario crítico popularizado en las novelas negras de los setenta. Por ejemplo, en *Ritos de muerte* (1996) encontrábamos a la investigadora dentro de la policía, y su queja no iba tanto hacia el propio cuerpo sino para denuncia de las actitudes machistas que localizaba en su proceder, dando pie a una perspectiva centrada en defectos concretos y no en la totalidad de la institución.

Ahora, en las novelas donde el componente mediterráneo ha destacado especialmente, se presenta una visión alternativa a esta crítica selectiva, pues si bien la práctica totalidad trabajan en diferentes puestos de la policía, tampoco omiten el aspecto de la denuncia, pero con matices dignos de comentar. La excepción de Pepe Carvalho (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974), investigador privado en lugar de policía, pareciera escapar de esta consideración, aunque las coincidencias con el resto de protagonistas justificará su inclusión en la premisa mediterránea. Se repiten una lista de estereotipos dentro de la policía, desde los cuales se presenta la crítica hacia los aspectos más denunciados del cuerpo, si bien añaden matices para no caer en una mera repetición. La mayoría ocupan cargos elevados, a menudo como superior directo del protagonista, y mantienen dicho rol gracias a una ideología común al gobierno imperante, contactos o antiguos vínculos familiares, es decir, son prueba del nepotismo provocado por una conducta modélica, al menos desde el criterio de la sociedad y su postura ideológica.

Personajes como el *vicequestore* Patta (LEON: 1992), el superior directo de Llob (KHADRA: 1997) y el subjefe Angelo Garzo (DE GIOVANNI: 2007) han encaminado sus vidas según el ideal colectivo, pues todos son de buena familia y supieron vincularse con las élites de sus respectivas naciones, generalmente los cargos unidos a la cúpula dirigente o al ejército. Desde una posición acomodada, ostentan un pequeño rol de poder dirigiendo la policía, pero no con la ejemplaridad que supondría su gloriosa trayectoria, y en su lugar delegan en sus diferentes subordinados, clasificados en dos grupos: fidelidad absoluta e insurgencia. Su incompetencia radica en el propio caso, pues carecen de las habilidades mínimas para contribuir en el proceso de la investigación, y por ello delegan en el protagonista, siempre con el interés de atribuirse sus méritos para proseguir con sus ascensos.

En otros casos, su comportamiento oscila entre el modelo expuesto y cierto grado de competencia, ejemplos del director general de seguridad Nicolás Guikas (MÁRKARIS: 1995) y el comisario Auch, de la Brigada Criminal (IZZO: 1995), donde el primero manifiesta el mismo interés por medrar, pero manteniendo relaciones cordiales con los diferentes implicados en la investigación, para permitir al subordinado proseguir

con las pesquisas; en el segundo, su labor policíaca difiere de la del protagonista, dada la diferencia en sus puestos, y en lugar de investigar los crímenes presentados, los motivó para desenmascarar una red criminal más grande, demostrando su escaso interés por la “morralla social” y sus muertes. Solo el jefe superior de la policía Burlando (CAMILLERI: 1994) carecería de dicha actitud, pues mantendría una relación cordial con el resto de agentes, lejos de las conductas expuestas, pues en su caso la incompetencia se localiza en los subordinados del protagonista, como se vio en las ruedas cortadas por la mafia y la reacción del comisario a la falta de profesionalidad en sus hombres.

Podría parecer, debido a la presencia de estos superiores, que se critica al cuerpo de policía mediante unos cargos más interesados en sus ascensos que en el orden social, supuesta meta fundamental de su oficio; y así sería de no presentarse a diferentes agentes capacitados para sus labores: el cabo Miotti (LEON: 1992); Anna Ferrara, de la Brigada Móvil (CAMILLERI: 1994); el teniente Lino (KHADRA: 1997); los miembros de la Brigada Social al mando de Montale (IZZO: 1995); el sargento Raffaele Maione (DE GIOVANNI: 2007); y la dualidad manifiesta en el director general Nicólaos Guikas (MÁRKARIS: 1995). Ya sea mediante colaboración directa, relegando en ellos aspectos secundarios de la investigación, o participando en escenas de trabajo policial ajeno al caso, logran presentar una idea de competencia en clara oposición al modelo antes comentado. Una vez en el contexto, quedaría ver dónde se posiciona el investigador protagonista, y si bien sus críticas hacia los mandamases lo posicionarían en este grupo, lo cierto es que su caracterización es más compleja, y por ello, se distancia del maniqueísmo propio de la novela negra, donde los personajes se clasifican en “buenos” o “malos”, “blanco” o “negro”, una consideración arcaica donde lo mediterráneo sobresale, pues atribuye a los diferentes personajes, e incluso a la propia ciudad, de elementos tanto positivos como negativos.

Las novelas procuran ahondar en la visión del protagonista sobre los temas que se tratan, siendo el caso una excusa para retratar los diferentes aspectos de la sociedad mediterránea. Por ello, es a partir de su juicio que apreciamos el comentario del pasado de la urbe, la doctrina ideológica imperante, el estado de sus calles y de sus gentes, todo por medio del esquema planteado por la novela negra contemporánea. No obstante, alteran la fórmula al romper con la mentalidad originaria: en el *hard boiled* teníamos a un investigador desencantado quien buscaba aislarse de la sociedad, romper su vínculo con esta mediante comportamientos abusivos e ingesta de sustancias (principalmente, alcohol). Pepe Carvalho refleja estas actitudes, manifestadas en su sempiterno desencanto hacia el mundo moderno, y pese a la pretensión, no puede evitar implicarse de forma personal en los casos.

Su comentario cínico no se proyecta desde una posición distante, pues él y el resto de personajes mediterráneos son conscientes de su situación. Ellos opinan sobre el estado del país, se implican en el devenir de los acontecimientos ajenos a la investigación de corte policíaco. Todos observan las problemáticas del mundo moderno y la sociedad mediterránea desde el activismo, emitiendo juicios de

valor sobre el estado de la cuestión que afrontan. La transformación de la urbe se ha según los caprichos de una élite, la cual ejerce un control totalitario y absoluto sobre el resto de clases sociales, además de ostentar las riquezas producidas por un modelo económico sustentado en el turismo, ha traído problemas como una ideología condicionada a los intereses de dicha casta, y la proliferación del crimen en un sistema viciado por la continua migración. Justifican su postura en esas cuestiones mediante una serie de elementos que los hacen partícipes de la situación, de nuevo, rompiendo con el ostracismo inculcado por la novela negra norteamericana.

La familia cobra especial atención al suponer una dinámica innovadora, pues presenta los problemas de la sociedad desde un enfoque práctico y realista, es decir, vemos las consecuencias de las políticas impuestas. Además, ofrecen una serie de perspectivas diferentes para los dramas planteados, incluso haciéndoles partícipes de la situación, en el sentido de que las represiones contra los estudiantes o la misoginia son más vividos por los hijos o la esposa que por el investigador. Ejemplos de esta unidad y su dinámica se presentan en los casos de Brunetti (LEON: 1992), Jaritos (MÁRKARIS: 1995) y Llob (KHADRA: 1997), si bien otros mantienen vínculos cercanos, de amistad o amorío, con otros personajes quienes también son víctimas del clima socio-político. Los protagonistas son plenamente conscientes de la situación nacional, y de cómo afecta a sus seres queridos, además de a su ciudad, por lo que confrontan el caso sabiendo quiénes serán los damnificados indirectos por el caso, manteniendo un posicionamiento ideológico claro.

Sobre la crítica dirigida hacia el gobierno y las instituciones, así como a las clases poderosas, ha llevado a la acusación de que todos estos personajes mantienen una postura de corte izquierdista (comunismo, republicanismo, socialismo, etcétera), acusación que se le hizo a Camilleri sobre el juicio de su protagonista (GONZÁLEZ: 27/8/2015, *El Mundo*). Respondió sabiamente al presentarlo como un inconformista, y ante las injusticias sociales promovidas por el gobierno no se calla, emitiendo una opinión donde se denuncian los abusos que han provocado la situación presentada. Esa misma acusación se dirige a otros personajes (lista a Carvalho, Jaritos y Montale), pero ninguno hace en ningún momento apología de ideología política alguna. De hecho, Carvalho afirma haber sido comunista, y tener que desprenderse de aquella mentalidad por su inutilidad política. Simplemente, manifiestan las consecuencias de las decisiones gubernamentales que han promovido el contexto de abusos, independientemente de su posicionamiento en el espectro político. Corruptelas, marginalidad y pobreza son algunos ejemplos de los males vividos por la sociedad y los propios investigadores, quienes saben de la situación que atraviesa su país y especialmente su ciudad, una serie de asuntos muy presentes en lo cotidiano.

Dentro de esa cotidianidad se presenta otro elemento, hermanado con los anteriormente referidos: el entorno familiar (entendido tanto como la esfera privada como la presencia de la propia familia) y la opinión política (herencia de la crítica social), y no podría ser otro que la presencia de lo marginal. Los desfavorecidos no se limitan a menciones secundarias o una estancia menor en los barrios bajos (bajos

fondos, ambientes pobres, suburbios, entre otras tantas nomenclaturas), sino a dotarles de verdadera relevancia, fomentada por la relación del protagonista con dicha esfera, de muy distinta índole. Tenemos casos donde se adscriben al bajo mundo, como son los casos de Carvalho (VÁZQUEZ MONTALBAN: 1974), desertor de la policía y quien mantiene un idilio romántico con una prostituta; Montale (IZZO: 1995), hijo de inmigrantes y por ello perteneciente al *chourmo*, la morralla social; o Llob (KHADRA: 1997), quien habita en los suburbios de Argel, lleno de unas penurias inexistentes en la zona rica. Otros prefieren un trato activo con miembros del estrato marginal, como Montalbano (CAMILLERI: 1994), cuyo mejor amigo es Gegè, un proxeneta; o Jaritos (MÁRKARIS: 1995), el único que se toma con seriedad los casos sobre la población migrante. E incluso podemos resaltar protagonistas vinculados a las clases altas, y pese al linaje noble, conversan con los más desfavorecidos en un esfuerzo por conocer su historia, como vemos en Brunetti (LEON: 1992) y Ricciardi (DE GIOVANNI: 2007).

Todos comparten la misma función de proporcionar voz a los desfavorecidos para que expongan sus vivencias, qué supone vivir en un mundo repudiado por el gobierno y el resto de la población, aunque su relación con el caso sea mínimo. Lo importante es dar presencia a las verdaderas víctimas de la sociedad manifiesta, sin el sesgo hasta entonces propio del género: en la novela enigma los casos se desarrollaban por exclusiva en ambientes elitistas, mientras que la novela negra ahondaba en los rincones más oscuros de la sociedad. Ciertamente, los personajes aquí propuestos no parecen limitarse a un itinerario único, y por ello oscilan entre los diferentes emplazamientos de su ciudad, mediante un deambular constante por la urbe que permite apreciar el contraste entre sus barrios y sus gentes, de modo similar al *flâneur*, si bien es un recurso típico en el género, donde el cargo del protagonista justifica su acceso a las diferentes esferas sociales. Además, se procura mantener un vínculo activo con todos los estratos sociales, sin relegarse a un estamento, pues sus investigaciones afectan a la urbe en su conjunto, y no a un sector en concreto.

Aquí se hace partícipe a la víctima y el rol asignado a su figura, pues no mantiene la pasividad propia del finado en sus antecedentes literarios. Durante la novela enigma, se relegó a una mera excusa para iniciar el caso, y se nos acostumbró a una importancia anecdótica o, en todo caso, justificar su asesinato mediante un drama secreto con el asesino, figura con la cual establecería una historia donde se localizarían las razones del crimen y las pistas para su resolución. En cambio, la novela negra prescindiría de esa fórmula para imponer una fórmula diferente, donde la víctima no guardaría necesariamente un vínculo que motivara su muerte. En su lugar, se trataría de un evento incidental, donde trataría de mejorar su calidad de vida implicándose con otras esferas, y debido a la corrupción patente en estas o por inmiscuirse en sus secretos, provocaría su propio asesinato. No importaba tanto el crimen, sino el modo en que este permitía observar el estado de la sociedad y, por supuesto, su crítica.

Entonces, se generan ciertas cuestiones sobre su rol en la novela mediterránea: ¿sigue alguno de los modelos previos? ¿qué importancia cobra la víctima en el asunto propuesto? ¿y por qué se le mencionó al

comentar sobre los estamentos de la sociedad del Mediterráneo? Durante el análisis de los casos propuestos se mostró un rasgo propio de la sociedad reflejada, como lo era la importancia del rumor y el chisme, es decir, la relevancia de los medios y el impacto de sus noticias. El asesinato no solo constituye la ruptura del *statu quo*, también justifica la difusión del suceso y, por tanto, el conocimiento generalizado sobre la víctima y su imagen pública. Dicha actitud ha llegado a inspirar los títulos de las novelas, como apreciamos en *La forma del agua* (CAMILLERI: 1994) y *Noticias de la noche* (MÁRKARIS: 1995); la primera trata sobre la manipulación de la verdad, el modo en que los medios tergiversan los hechos en pos de la primicia, y en la segunda igualmente observamos el poder de la prensa respecto a la opinión pública. Por medio de las noticias, todos acceden a cierta información sin que importe su clase social, y por ello se justificaba el deambular del investigador entre los diferentes sectores, buscando aunar las perspectivas propias de cada estamento.

Ante ese rasgo se expone la cuestión sobre la imagen pública y la verdadera identidad, un conflicto que ha trascendido su época hasta constituir un drama generalizado en la era telemática, pero aquí se ahonda en su impacto directo, pues todos mantienen una opinión sobre el suceso, sin enmascararse tras los medios hoy vigentes. Mientras en las novelas predecesoras los secretos justificaban el asesinato, al componer entorno a ellos una historia sutil sobre los pecados de la víctima y/o el criminal, su significado adquiere un nuevo enfoque para estas novelas. Cada estamento y grupúsculo mantiene un rol concreto en la sociedad dibujada, y los secretos de la víctima la conectan a los distintos barrios e historias de la ciudad, entremezclando las noticias, los rumores y las verdades, como si la información constituyera una suerte de piezas de puzle, y la investigación permitiera ensamblarlas en pos de mostrar la verdadera historia, ya no solo con respecto al caso, sino hacia los secretos de la víctima y la ciudad.

Mediante la investigación, el protagonista indaga en los diferentes aspectos de la sociedad, y a medida que reconstruye la biografía de la víctima, expone realidades propias de la cuestión mediterránea, donde se alternan temáticas propias del género y de la sociedad manifiesta. Por la localización del caso, en la historia confluyen aspectos pertenecientes al género negro, junto a los asuntos propios de la sociedad mediterránea, y por ello se suceden informaciones sobre el caso, la víctima y la cultura, en una amalgama donde los diferentes elementos confluyen para dotarse de mayor significación. Los títulos de estas novelas acucian este rasgo, de modo parejo a los casos de Camilleri y Márkaris, y en ellos notamos cierta relación para con la víctima:

Tatuaje (VÁZQUEZ MONTALBAN: 1974) refiere ese mismo elemento como única pista sobre la víctima, pues su rostro fue desfigurado, y solo la copla tatuada sobre él constata la naturaleza de su historia; *Muerte en la Fenice* (LEON: 1992) localiza su caso en uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad retratada, y el vínculo del finado con el mundo de la ópera; *Total Kheops* (IZZO: 1995) alude a una canción del grupo IAM, la cual reivindica la marginación que sufren los colectivos inmigrantes en la sociedad francesa, siendo las

víctimas de estos grupos; *Morituri* (KHADRA: 1997) es una expresión latina, “recuerda que vas a morir”, y refiere al miedo y amenaza constante que padecen los ciudadanos de Argel, posibles víctimas colaterales de las continuas guerras internas; *El invierno del comisario Ricciardi* (2007) se ambienta en la estación propuesta, pero su título original y el de su primera versión, *Il senso del dolore* y *Le lacrime del pagliaccio*, respectivamente, dibujan el patetismo teatral del actor finado, quien vestía aún de payaso.

No se concibe a la víctima separada de su contexto, y por ello las referencias a variados aspectos de su cultura, ya sean canciones propias de su folclore (*Tatuaje, Total Kheops*), ámbitos concretos tales como la ópera (*Muerte en la Fenice, El invierno del comisario Ricciardi*), o ideas arraigadas en el pensamiento generalizado (*Morituri*, pero también *La forma del agua* y *Noticias de la noche* al tratar el impacto de las noticias). Las novelas emplean el caso para dibujar el panorama de la sociedad manifiesta, y por ello, ocupan más temas aparte de la idea expuesta en la premisa. A partir de la víctima se desarrolla el estado de la cuestión sobre la sociedad mediterránea, desde el impacto mediático hasta la opinión pública del finado, para luego profundizar en su verdadera historia, y su conexión con las diferentes esferas a las que se asoció. La víctima contribuye al discurso de la obra, proporcionando voz a los colectivos presentes en la sociedad mediterránea por su relación con estos.

En esta convergencia de los diferentes estratos surge la figura del asesino, quien se aleja de la imagen de un sujeto ameno y simpático propuesto por Salazar (22/7/2008), capaz de matar a sangre fría mientras disfruta de los placeres turísticos. Se supone que así se vincularía a los estereotipos mediterráneos, pero ninguna obra de la muestra manifiesta dicha figura, y en su lugar, demuestra rasgos característicos de las tradiciones previas. Al igual que en la novela negra, queda patente la inclusión del crimen organizado a modo de complicación, pues su presencia constituye un riesgo continuo y la explicación más básica para el crimen. Los sindicatos del crimen proliferaron gracias al tipo de sociedad, cuya migración constante y falta de efectivos contra la delincuencia dio pie a su asentamiento, con varios negocios disponibles (extorsión, hurtos, tráfico vario, etcétera), pero no fue el único mal proliferado en el contexto mediterráneo.

Dada la transformación de las urbes costeras para satisfacer la demanda de ocio internacional, la industria del turismo trajo nuevas riquezas, pero también agravó el conflicto económico entre clases al enriquecer sectores muy concretos de la población, y a esto se sumó la llegada de un colectivo inmigrante atraído por la boyante situación laboral, cuya estancia provocó la incorporación de nuevos colectivos étnicos al panorama social, junto con una población turística quien solo busca disfrutar de la imagen paradisíaca que se difunde de la ciudad. Se produce entre ellos un conflicto similar al de los nativos, pues de la misma urbe existen dos perspectivas distintas: la estampa utópica, para disfrute del turista y enriquecimiento de ciertas élites; y la sórdida decadencia de una ciudad antaño grande. La mafia constituiría un punto intermedio entre ambas visiones, al igual que el investigador (y por ello su tono desencantado hacia su propia patria), lo que suma al estereotipo de la novela negra nuevas características nacidas, precisamente, de la sociedad

mediterránea.

Indudablemente, estas condiciones afectan al planteamiento del criminal, pero no del modo idílico sugerido por Salazar, y en su lugar se nos describe la sociedad desde la vista del nativo, quien sabe sobre la imagen promocionada de la ciudad y la realidad que atraviesa. Los diferentes personajes revelan dichos problemas, y la conexión de estos a los diferentes colectivos, diferenciando entre responsables y víctimas (no confundir con la del caso principal, asociada al delito motor de la trama, generalmente, un crimen de sangre). Dada la dinámica presente en estas novelas, lo natural de la víctima es asociarse a los colectivos damnificados (siendo miembro de estos, o por alguna situación que le aproxime), mientras que el asesino suele vincularse a los grupos empoderados, una norma bastante laxa al compilar cada idiosincrasia multitud de grupúsculos, cada uno adquiriendo una determinada postura en cara al drama social planteado.

Por marginal se refiere a los desfavorecidos, pudiendo ser el colectivo migrante, la clase obrera, las nuevas etnias y culturas, familias de ingresos medio-bajo, así como lo habitual en el género: la pobreza extrema y trabajos de corte vulgar o ilegal; y en cuanto a las posiciones de poder, no se limitan por exclusiva al crimen organizado y su hostigamiento hacia las clases anteriormente enumeradas, pues también incluye posiciones acomodadas, cuya tendencia hacia lo ilegal para defender sus intereses la vincula al crimen. Pueden destacarse en este grupo la clase política y la corrupción institucional derivada de esta, la alta burguesía y el control sobre la industria y los medios, así como los grupos vinculados al pensamiento pro-nacionalista, sea la nobleza imperante o las coaliciones en oposición a los inmigrantes, ambos en defensa de unos valores patrios que abogan sobre sus intereses. Todos estos grupos sirven para exponer los problemas de la sociedad mediterránea, por defecto y exceso, lo que permite la crítica al dotarles de voz por medio de los diferentes personajes. Aunque no aparezca un grupo en concreto, se presupone su existencia pues, al igual que con la clase turista, justifica el estado de la urbe y sus transformaciones.

En *Tatuaje* (1974) el propio personaje emigra a otro país, al igual que los obreros españoles en esa época, investigando el caso de un chico de esa misma clase quien, por mantener un amorío con la esposa de un noble caído en desgracia, quien perdió su posición por un matrimonio desigual y, relegado ahora a una posición marginal, toma su venganza a través de ella; *Muerte en la Fenice* (1992) presenta a la víctima vinculada a la doctrina nazi y, posteriormente, al fascismo italiano, gozando de una posición acomodada y de éxito, mientras que una cantante, conocedora de su oscuro secreto, fue relegada a la marginalidad por su oposición a estos; *Total Kheops* (1995) lista una serie de víctimas ignoradas por la policía debido a su procedencia étnica, y en su lugar atienden por exclusiva a la mafia asentada en Marsella; *Noticias de la noche* (1995) refleja el poder concedido a los medios y su capacidad de influir en el trabajo policial, y a su vez, cómo ambos oficios son capaces de interferir en el proceder de la investigación; *Morituri* (1997) presenta a la policía al servicio de las élites, independientemente del origen de su fortuna, mientras deben ignorar los atentados y las muertes del resto de civiles en las barriadas pobres; *El invierno del comisario*

Ricciardi (2007) se desarrolla en el auge del fascismo italiano, y la víctima, amigo personal del *Duce*, motiva una investigación despiadada, pese a tratarse de una persona horrible.

Como puede apreciarse, en cada novela interaccionan los diferentes estamentos para disponer un retrato exacto sobre la cuestión mediterránea, y los problemas derivados de su peculiar geografía, desde la constante inmigración y la reacción de los nativos, hasta la desigualdad de riquezas y la proliferación del crimen. Su tono se aproxima al *hard boiled* americano, donde el clima sórdido manifiesto era responsabilidad de los sindicatos del crimen y sus presiones a un gobierno impotente, pues aquí también señalan a los culpables de una urbe en clara decadencia, con una salvedad. Si bien la mafia aparece mencionada, e incluso asociada al caso (VÁZQUEZ MONTALBAN: 1974, CAMILLERI: 1994, IZZO: 1995, KHADRA: 1997), su participación es meramente anecdótica, sin que sus operaciones despierten el interés de la investigación principal. Estas son relegadas a la policía, a los departamentos especializados de esta o, simplemente, se desentienden de ellos al conocer la influencia de la red criminal, auspiciada por un gobierno hermanado ya con la mafia.

Suponen un mal consabido, algo que la población conoce y soporta por haber interiorizado la situación, del mismo modo que toleran otra serie de abusos. La propia cúpula gubernamental apoya políticas centradas en su beneficio, como las asociaciones de ideología fascista (LEON: 1992, IZZO: 1995, DE GIOVANNI: 2007), por las que culpabilizan a los inmigrantes de todos los problemas; el hostigamiento y control privativo de la policía (VÁZQUEZ MONTALBAN: 1972, MÁRKARIS: 1995, KHADRA: 1997), que agrava la desigualdad entre las clases sociales; y la protección personal de los valores e intereses de la esfera política (CAMILLERI: 1994), incurriendo en un delito de tráfico de influencias el cual queda indemne. El tono desencantado propio de estos segmentos, sin duda, recuerda al *hard boiled*, o a la crítica social del *neo-polar*, pero no constituyen el foco de la historia.

Aunque traten esos conflictos mediante el retrato de la ciudad, y sea imposible negar su presencia, no mantienen un rol protagonista. Un autóctono del Mediterráneo puede identificar la situación expuesta, mientras a los foráneos se le disponen las pinceladas necesarias para entender el contexto, y pese a constituir el fondo de la novela, se percibe su importancia en el ánimo de los personajes, logro por el cual se afirma que la ciudad supone un miembro más de la novela, al cumplir su respectivo papel respecto a la trama. Desde el hermanamiento entre el género negro y la novela social, la relevancia en de la urbe fue en aumento, y no debe sorprender el detalle con el cual se dibuja, pero sí el uso concedido a esta figura. Su presencia denota la herencia previa existente en tradiciones interesadas en una ambientación profunda y realista, lo que no impide tratar las problemáticas desde un segundo plano, de forma simultánea al caso propuesto.

Desde sus orígenes, el género negro incluía el drama urbano como base para sus tramas, especialmente la

crónica negra, si bien la caracterización de la urbe no se reguló, pues en la variante enigma la metodología forense se convertía en el interés principal. *Muerte en el Nilo* (1937), de Agatha Christie, no ahonda en ningún aspecto de la cultura egipcia, pues la trama se centra en los dramas de la clase alta londinense, cuya ambición motiva los asesinatos presentes en estas novelas. Por el contrario, en el *hard boiled* sí había un interés por el retrato de la sociedad en su conjunto, y no por exclusiva a un estamento. En *Cosecha Roja* (1929), de Dashiell Hammett, la trama se focaliza en la clase alta estadounidense, quien controla la ciudad de Personville, y aunque trata principalmente los problemas de la cúpula directiva, también presentan el impacto de sus decisiones en la sociedad, y cómo la transformación de esta afecta al ánimo de la población. El desencanto producido por la impotencia se traduce en el sobrenombre de la urbe, renombrada como Poisonville, precisamente, debido al empeoramiento de la calidad de vida.

Mediante esa narrativa, desmentía la creencia del llamado “sueño americano”, un pensamiento idealista donde se enaltecían los logros de la Segunda Guerra Mundial, hasta el punto de ignorar las problemáticas de variada índole que se gestaban en su sociedad (clasismo, corrupción, inmigración, racismo, violencia, entre otras). Europa adoptaría este modelo, profundizando en el contexto estadounidense, hasta que Manchette renovó la novela negra gracias al *néo-polar*, variante donde se manifestaban los problemas de la sociedad francesa, pues en *El caso N'Gustro* (1975) se retrataban las revueltas universitarias en oposición al colonialismo, al punto de que el clima social eclipsaba la trama *noir*. La concepción de la novela negra moderna aún esos tres aspectos: la caracterización de la urbe, el estado de la sociedad y el asunto criminal, desarrollando cada una de estas líneas según los intereses de la obra.

Sobre la ciudad, se ha llegado a considerar un personaje más de la novela, y aunque su importancia es innegable, su rol no debería analizarse desde la misma perspectiva usada para el elenco. La urbe limita geográficamente la acción, recoge un espacio y un tiempo, el cual no solo determina los avances científicos en cara a la investigación del caso, sino también el clima social reflejado en la obra. El ánimo de los ciudadanos depende del estado de su patria, y las transformaciones de la ciudad afecta directamente a su perspectiva vital. También condiciona los problemas que se afrontan desde los diferentes estamentos, la relación entre estos, y especialmente, las tensiones mantenidas, las cuales justifican el consiguiente crimen, producto directo de los problemas anunciados desde la presentación de la ciudad. Conserva el espíritu crítico del *hard boiled*, pero adapta esa mirada a las problemáticas actuales.

La fórmula de la novela negra incluye la obligación de desmentir un idealismo que negaría tanto los problemas patentes en las ciudades, como sus transformaciones con el paso del tiempo, un reflejo de su evolución en cuanto a la geografía urbana, y la influencia de esta en el ánimo de los ciudadanos. A esto se le incorporan los rasgos propios del espacio retratado: los lugares más representativos de la ciudad; sus diferentes barrios y calles; el contraste entre las zonas ricas y los guetos; las diferentes culturas y pueblos que la habitan; la convivencia de lo tradicional frente a lo cosmopolita. Son elementos que caracterizan a la

ciudad, presentando así un espacio definido donde podemos identificar qué rasgos definen su esencia, los cuales a su vez influyen en los personajes de la novela, y aunque pueda verse como una suerte de “diálogo” entre la urbe y sus habitantes, más bien se debe comprender como una retroalimentación: la ciudad condiciona a los personajes, y estos contribuyen en su desarrollo.

Así, se justifica el peso de la metrópoli en la novela negra contemporánea, más allá de limitar el espacio y el tiempo del relato, únicas cualidades en algunas de las variantes (principalmente, la novela enigma, más centrada en el caso y su investigación), pero no en el canon actual. Si bien no es un personaje activo, influye en el comportamiento del elenco, cuyas vidas se encuentran condicionadas por la situación de la urbe. El desencanto frente a la mentira del “sueño americano” se ha heredado en otras variantes más actuales, tales como el *nordic noir* y la novela negra mediterránea. La primera refuta la imagen idealizada de la Europa nortea, donde el impacto de la crisis económica o la delincuencia es mínimo, pero las novelas han servido para airear los verdaderos problemas que afrontan estas urbes; de forma similar, la vertiente mediterránea narra las consecuencias de ciudades transformadas para ser destinos turísticos y de ocio, una industria que ha generado riquezas a sectores muy concretos de la sociedad, a costa de generar otra serie de problemáticas acalladas, precisamente, por aquellos grupos enriquecidos.

De esta manera, se justifica la presencia de la crítica social en la variante mediterránea, patente en la situación que los habitantes afrontan. Son los protagonistas quienes indagan en el estado de la urbe, mediante un comentario cínico donde manifiestan el desencanto que padecen, así como los principales cambios respecto al pasado de la propia ciudad. *Tatuaje* (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974) inicia con la descripción de la playa de Vilasar de Mar, donde se encontrará el cadáver de a víctima, y presentada como un destino masificado por la clase obrera, no siendo la única parte de la costa en este aprieto, pues más adelante aparecerá las playas del Maresme, cuya zona sur es ocupada por los colectivos marginales (delincuentes, prostitutas), y al norte se localiza a la burguesía. No solo las playas caracterizan el retrato de Barcelona, pues los bares también exponen información sobre las clases sociales presentadas, siendo muy diferentes los de clientela más humilde a los exóticos productos destinados a los aburguesados.

La novela aprovecha la investigación para reflejar el drama social de la época, ya sea el éxodo masivo de los obreros buscando fortuna en Ámsterdam (entre ellos, Chesma), hasta el conformismo de los burgueses, manifiesto en el personaje de Teresa Marsé. De forma similar, Izzo ahondó en las clases marginales de Marsella, y más concretamente en el *chourmo*, la población inmigrante que repoblaba la ciudad. Por ello, Fabio Montale pasó su infancia en Le Panier, el barrio ocupado por los europeos afincados en la ciudad, y de ahí su empatía hacia la situación de Mulud, el padre de Leila, una de las víctima. Se aprovecha la trama criminal para ahondar en la historia de los inmigrantes, quienes llegaron a Marsella para trabajar en Fos-sur-Mer, un proyecto de puerto que acabaría abandonado, el cual sería ocupado por las familias de los extranjeros hasta que los antidisturbios desalojaran el lugar, pese a las viviendas y escuelas allí construidas

por el colectivo inmigrante.

No es el único que incluye el fracaso de la industrialización como tema en su novela, pues *La forma del agua* (CAMILLERI: 1994) inicia con el aprisco, un proyecto de fábrica abandonado y ahora zona destinada a la prostitución. Los ambientes marginales se alternan con el lujo de las clases privilegiadas, prueba de ello son las viviendas de la víctima, tanto la principal como la de Capo Massaria, a pesar de que su cuerpo se encontró en aquel lupanar improvisado. *Muerte en la Fenice* (LEON: 1992) también critica la urbanización descontrolada de la ciudad, lo que da lugar a paisajes como la Giudeca o Marguera, responsables de la contaminación masiva en Venecia, pero recoge otro tipo: las obras ilegales necesarias para habilitar una vivienda, como demuestran las reformas ilícitas en casa de Brunetti y Lynch. Nada que ver con otros ambientes, ya sea el teatro de la Fenice o en el *palazzo* de los Falier, que retratan la vida de las clases privilegiadas, y quienes fomentaron esos nefastos proyectos urbanísticos, regidos por la ley, mientras que las obras menores se estiman como crímenes.

Pese a que también centre su trama en un teatro, *El invierno del comisario Ricciardi* (DE GIOVANNI: 2006) aprovecha el lugar para reunir a personajes de los diferentes estamentos en un mismo lugar. El Real Teatro de San Carlo presenta a quienes disponen de los orígenes más humildes, como Maddalena y Michele, y la forma en que son abusados por Vezzi, favorecido por el régimen imperante. Esa misma idea se comparte con *Morituri* (KHADRA: 1997), obra de fuertes contrastes entre la clase obrera, quienes viven en un terror constante de atentados y delincuencia, y los privilegiados, ajenos a esos problemas. El teniente Lino manifiesta la sorpresa ante esta desigualdad, al salir de Bab el Ued, una de las zonas más pobres, para llegar a los chalés, jardines colgantes y villas, entre las que tenemos Ciudad Deheb o la mansión de Fa Lankabut, ambientes que rompen con la tónica pesimista y cruenta del relato.

Debido a la existencia de un mismo legado, no sorprende encontrar los mismos dramas en estas novelas, pues en la saga de Kostas Jaritos también se ve una industrialización fallida con las obras olímpicas abandonadas; la precaria situación de los griegos, manifiesta en el matrimonio del protagonista; o la inclusión y maltrato del colectivo inmigrante, con los albaneses. Por tanto, desarrollan las mismas cuestiones por medio de la historia común del Mediterráneo, pues son ciudades que han compartido un mismo pasado y evolución. Esa mirada a un pasado lleno de ilusión y promesas choca con la realidad presentada, una serie de decisiones erróneas que han derivado en una problemática común. La ciudad no constituye un personaje más, en el sentido de cobrar un papel activo en la trama, mas su influencia en el resto del elenco es innegable, al justificar el proceder de los actores mediante la historia de la urbe. La caracterización del espacio mediterráneo habilita un discurso social concreto, al tiempo que conserva el tono de crónica negra propio del género.

Entonces, si el drama social se enmarca dentro de la tradición *noir* precedente, qué distingue a la variante

mediterránea de sus antecesoras. Hemos podido ver la asociación del criminal con los grupos sociales más influyentes, independientemente de sus vínculos con la amoralidad y corrupción, y a una víctima capaz de proporcionar voz y visibilizar al resto de los colectivos. El investigador carga la responsabilidad de ahondar en la ciudad, momento en que presenta las diferentes esferas y su situación, como acostumbra la ficción negro-criminal, hasta descubrir el asunto por el que culpable y asesinado iniciaron el caso de la novela. No desmerece la carga social del género, pero incorpora una narrativa de corte más personal, pues mediante la reconstrucción de la biografía, usa el pasado de la víctima para exponer la relación con su asesino, e implicar así los diferentes estamentos y su dinámica respecto a la ciudad. El planteamiento de una historia de corte intimista y personal para justificar la trama detectivesca rememora los motivos de la novela enigma, si bien prescinde a menudo de la disputa intelectual entre culpable e investigador.

Más allá del clásico duelo entre ambas figuras, la novela mediterránea emplea su investigación para desarrollar otra clase de relato. La trama detectivesca permite abordar otras cuestiones, temáticas inspiradas en las costumbres y la intimidad de los personajes. Combina el discurso crítico hacia la ciudad con episodios de índole personal, entre los cuales vislumbramos la opinión del investigador, quien constituye la brújula moral de la novela, en el sentido de acusar las fallas de su sociedad desde su posición. No obstante, rompe con el ideal de observador al cobrar un papel activo en la resolución del caso, más allá de sus deberes, pues procede según un ideal de justicia propio. Estos son independientes a la ley vigente, pues la corrupción institucional favorece por exclusiva a las élites, y eso motiva la necesidad de un criterio propio. Valores como la empatía y el honor son protagonistas en la última decisión, pues no restituye el orden, como en la novela enigma, ni se conforma con un *statu quo* abusivo, lo propio de la novela negra.

Entrambos personajes se ven condicionados por un tercero en la disputa, pues la propia ciudad limita determina aspectos clave, ya sea respecto a la clase social, el comportamiento, la ideología, y otros. La urbe justifica la presencia de según qué elementos, pues el ánimo de sus gentes, los productos locales, el uso del dialecto, pues esta concibe todos esos aspectos, los cuales conforman un ciclo constante donde las gentes establecen la cultura (manifiesta en arte, edificios, barrios, costumbres, habla, literatura, música, tópicos, etcétera), y a su vez esta delimita el espíritu de la población. Asesino e investigador se vinculan directamente a este círculo, y por tanto, su caracterización y acciones manifiestan la pertenencia a la sociedad. Por ello, la ciudad supone un personaje más, y su papel guarda relación con el fondo de la obra, motivos apreciados directamente por el protagonista, quien describe, explica y opina sobre la esencia del lugar. Así, nos permite conocer mediante su monólogo (o diálogo, si interpretamos a la ciudad como un acompañante de su discurso) la identidad del lugar, y a su vez, este retribuye con su influencia a todos los implicados en la obra, ya sean personajes de fondo o el propio asesino. Sin excepción, todos son parte del mismo juego, y el culpable también se ve condicionado por los valores de la sociedad a la que se adscribe.

Sobre la resolución del caso, el investigador mediterráneo se implica en este más allá de lo estipulado por el

canon, en lugar de corresponder a los modelos anteriores, y en lugar de una victoria absoluta frente al crimen (novela enigma), o verse impotente ante un mundo que defiende al culpable (novela negra), aplica su propio ideal de justicia, mediante la toma de una decisión personal respecto al caso. Si bien poco ejemplares, estas son propias de un pensamiento donde la honra lo es todo, pues en la sociedad mediterránea constituye una realidad superior a la justicia surgida de la legislación. Como hemos dicho antes, su vinculación a estas ciudades les dota de una sensibilidad nacida de la cultura que les es propia, y por ello, su pensamiento corresponde a unos valores generalizados adscritos a la tradición. En parte, la herencia de la novela negra norteamericana se manifiesta en la decepción hacia la ley, pues no trata igual a todas las clases sociales, y ante ese conflicto se responde por medio de un valor intrínseco en el mediterráneo: el concepto del honor y la honra.

Independientemente de la resolución del caso, los protagonistas siempre atienden a dicha noción, pues con sus actos pretenden, si bien no restaurar el *statu quo*, castigar o defender el honor dañado mediante el crimen. Les vemos ajusticiar al verdadero criminal, aunque la ley haya amparado sus delitos (IZZO: 1995, KHADRA: 1997), decisión tomada incluso desde el oficio de policía; manipular pruebas y testimonios del caso, para proteger a otros vinculados al crimen (LEON: 1992, DE GIOVANNI: 2007) de problemáticas legales o mediáticas; e incluso ocultar la verdad del caso (VÁZQUEZ MONTALBAN: 1974, CAMILLERI: 1994, MÁRKARIS: 1995), siendo los únicos concedores del drama presente tras el caso. Además de romper con la fórmula clásica, esta decisión final permite añadir un tono puramente mediterráneo en el desenlace. Manifiestan las fallas de un sistema legal corrupto, el cual favorece a individuos muy concretos en detrimento del resto de estamentos, y a consecuencia de esta carencia, se ignora el valor humano del caso. El investigador mediterráneo no teme denunciar esta injusticia, y aunque suponga violar las leyes, aboga por los desfavorecidos y la honra, pues se trata de un personaje desencantado, propio de la novela negra, que mantiene un atisbo de esperanza por aquella sociedad que habita.

1.3. Ambiente mediterráneo

La necesidad de un marco para la novela queda patente desde los orígenes del género, aunque en sus inicios existía una ambigüedad intencionada, pues el emplazamiento no suscitaba ningún interés, al punto de que Dupin pudo resolver aquel primer caso desde la comodidad de su despacho. En cambio, la época sí constituía un elemento de valor, pues determinaba los avances científicos para la investigación y el tipo de sociedad manifiesta. Lovecraft manifestó haber podido imaginar París gracias al relato de Poe (SAVATER: 5/1/2008, *El País*), mérito exagerado pues la acción se reduce a una calle y la habitación cerrada donde se produjo el crimen, si bien expuso la histeria provocada por el asesinato, lo cual podría justificar su reconocimiento al ser un escritor de terror. El sentimiento de horror quedó más patente en la novela negra, donde los “cadáveres exquisitos” dieron pie a verdaderas atrocidades, todo para recalcar las miserias de una urbe decadente. Ambas perspectivas mantienen en común la misma idea: manifestar los aspectos más

oscuros de sus respectivas sociedades.

Sobre la naturaleza e intención del crimen, desde sus orígenes ha supuesto una perturbación al *statu quo* de la ciudad, una amenaza al sistema social reflejado, y por este se origina un clima de histeria hasta restituirse la seguridad, mediante la detención y castigo del culpable, mensaje diluido con la novela negra donde se abandonaba esa pretensión, y en su lugar abogó por generalizar las miserias de la sociedad manifiesta. Es aquí donde la importancia de los colectivos ganó importancia, pues en ellos radicaba las dinámicas de la ciudad, de cuyas interacciones se establecían esas mismas leyes que, en el modelo precedente, se buscaban restituir, siempre con el objeto de gestionar los límites de la normalidad típica en la urbe. Es decir, se dan unos márgenes por los cuales se acota el espectro moral de la sociedad, quienes han interiorizado una serie comportamientos adecuados para la sociedad que habitan.

Desde la popularización de la novela negra estadounidense, se presentaba el contraste entre los ambientes ricos y los barrios bajos, mientras la novela enigma atendía casi por exclusiva a los primeros, pero esa fórmula cambia en la novela mediterránea. Mantienen dichos estamentos al tiempo que incorporan un nuevo colectivo: los turistas. El discurso tradicional sobre los aspectos positivos y negativos de la urbe (emitidos, respectivamente, por el colectivo adinerado y el marginal) no importa, pues en su lugar atienden al ideal de la ciudad, un concepto que se ha construido para ellos con objetivo comercial, transformando la ciudad en un producto de mero consumo, un disfrute exclusivo de algunos sectores, mientras otros solo aprecian las transformaciones caprichosas de la ciudad.

Motivados por la continua migración, han proliferado una serie de circunstancias desde las cuales se han definido las cuestiones sobre el drama mediterráneo. Al conflicto entre los enriquecidos y los marginados se suma el continuo flujo de población, que despierta dos reacciones muy diferentes: el mestizaje cultural con la población nativa, más propio de las clases medias y bajas, justificando la convergencia de diferentes elementos; y el rechazo violento hacia estos colectivos migrantes, apoyando movimientos de carácter conservador y nacionalista, si bien el odio se focaliza por exclusiva a los inmigrantes empobrecidos, no a los turistas producto de la inmigración ociosa y consumidora. Si bien la novela enigma no precisaba de un marco estricto, el *hard boiled* ahondó en el Estados Unidos de los años veinte y cincuenta, y la novela mediterránea expone la Europa de las últimas décadas del siglo XX, y prosigue hasta la era actual.

La importancia del marco, atendiendo primero a su cronología, deriva de una serie de episodios históricos caracterizados por su peso en la política internacional. Además de su caracterización como destinos turísticos y la consecuente dinámica migratoria, las ciudades del Mediterráneo desempeñaron una fuerte posición estratégica en las Grandes Guerras, pues desde ellas se podría controlar toda la red marítima. En ambos conflictos (1914-1918; 1939-1946), todas estas ciudades supusieron un enclave a conquistar, pues a la ventaja táctica para la guerra, se sumaba la posibilidad de expandirse hacia África, idea clave en pleno

auge del colonialismo. Por ello, el papel desempeñado por estas ciudades se volvió tema recurrente para los diferentes bandos, además de instituirse en ellos regímenes totalitarios los cuales, a sabiendas de la situación, decidieron mantenerse neutrales en el conflicto, y evitar así presiones de los diferentes bandos en la contienda.

Pero aquellas dictaduras de corte militar perduraron tras la guerra, imponiendo una serie de medidas políticas para asentar su poder absoluto e imponer una doctrina de pensamiento afín a su ideología. Fueron décadas caracterizadas por el recorte de libertades, la represión contra los disidentes, y la suspensión de toda idea contraria al régimen. Frente a la caída de Hitler y el nazismo, la doctrina fascista perduró en otros países: la España de Franco, el *Estado Novo* portugués de Salazar y la Italia de Mussolini prosiguieron con el mismo pensamiento, caracterizando sus gobiernos por un ejercicio de poder absoluto, una ideología en pro de la nación, la proyección de culpa hacia colectivos considerados “inferiores” (principalmente, inmigrantes), la defensa de la familia y roles específicos para los ciudadanos según su casta, estamento y sexo, todo decretado por el dictador y el apoyo de su partido político, quienes controlaban cualquier aspecto de la sociedad al disponer de un control pleno de todas las esferas gubernamentales.

A propósito de esa situación política, dentro del panorama cultural destaca la censura y el ejercicio de control hacia la literatura. La crítica hacia el régimen quedaba imposibilitada, y por ello ambientar la novela negra en aquellas ciudades estaba tácitamente prohibido, de ahí la dependencia hacia las traducciones de los originales estadounidenses e imitaciones efectuadas por autores patrios, a menudo ocultos tras seudónimos de corte norteamericano. Mientras en Europa adaptaban la fórmula característica de aquel género, estos países tuvieron que esperar a la caída de las dictaduras para iniciar la transformación de la novela hacia temas nacionales. Fue en la década de los setenta cuando los regímenes empezaron a caer, y se empezaba a tratar al género desde una mentalidad distinta, sobre todo con respecto a las cuestiones históricas, al poder incluir temas prohibidos hasta la fecha.

Durante el proceso de cambio, en Europa ya proliferaba otro tipo de novelas más enfocadas en el comentario social, y no tanto en el asunto del crimen y la investigación. Fue en Francia donde el *polar*, término referido para el *noir*, dio paso al *neo-polar*, obras donde se presentaban los mismos elementos que en un drama policíaco habitual, pero donde la trama detectivesca se relegaba a un segundo plano y, en su lugar, ahondaba en la situación socio-política del país retratado. En sus orígenes, el género solo atendía al caso y su resolución, en la llamada novela enigma, y fue en el *hard boiled* cuando se dota de empezaba a visibilizar los dramas acontecidos en la sociedad y, al mismo tiempo, pretendía señalar a los culpables. De este modo, señalar las fallas del sistema gubernamental vigente se convertía en un nuevo objetivo en la literatura, y el *neo-polar* ampliaba esa crítica dirigiendo su juicio a la totalidad de la sociedad, en lugar de establecer sus límites en torno a un estamento o grupo concreto.

En el modelo estadounidense, presenciábamos una ciudad cuyo liderazgo oscilaba entre el gobierno y la mafia, principales causas de la agravada criminalidad, compuesta por diferentes tramas sobre asesinatos, corrupción y tráfico. Se trataban de novelas donde la víctima era mera excusa para mostrar el auge de las mafias, cuya influencia llegaba a corromper aquellas instituciones en su contra y justificaba la violencia como un medio de control; mientras, en la novela mediterránea se manifiesta ese mismo problema, pero sin limitarse a la mafia para explicar la decadencia de la urbe, y si esta se presenta en algunas novelas (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, CAMILLERI: 1994, IZZO: 1995, KHADRA: 1997), también señala la incompetencia de los altos cargos de la policía (con ejemplos ya referidos), los privilegios de la prensa y la esfera política como partícipes del drama social.

Dentro del *neo-polar* sería imposible una crítica tan selectiva, pues el comentario adopta un enfoque general, donde se dirige la crítica hacia la totalidad de los estamentos sociales, y por tanto distribuyendo la culpa entre todos ellos, responsables de la situación que afronta la ciudad. A diferencia de este planteamiento, la novela enigma justificaba las fallas del gobierno y sus leyes, usando al investigador como medio para solventar sus errores y presentar a un responsable sobre el que se impondría una condena. Por las consecuencias políticas derivadas de la Segunda Guerra Mundial, se propuso en Estados Unidos un modelo de novela policíaca donde el gobierno abandona su papel de víctima, y cobra la responsabilidad de sus decisiones, las cuales han motivado el estado y las dinámicas presentes en la urbe. Por fomentar estos intereses, el género negro empezó su mestizaje con la novela social, y a la trama criminal se sumaron diversas cuestiones sobre el estado de la ciudad y sus gentes, mediante un tono similar al periodismo de opinión, donde se alternan hechos con juicios de valor personales.

Actualmente, se ha convertido en la tendencia más popular del género según los propios escritores, quienes ya no contemplan esta literatura separada de la crónica social. Fue en los setenta cuando empezó a popularizarse este modelo, y pese a sus diferencias respecto a la novela negra tradicional, siguió manteniendo el mismo nombre, lo que deriva en la confusión presente sobre nomenclatura. Los límites entre la trama *noir* y el comentario crítico quedan difuminados, y eso ha permitido cierta ambigüedad en su caracterización. La novela negra incorporaba el tema social simultáneo a la investigación, al contrario que en su predecesora (la llamada novela enigma), centrada únicamente en el proceder deductivo. Problemas como la creciente marginalidad, el Crack del 29, la Ley Seca, o la mafia se sumaban a los casos propuestos (en muchos casos, justificando el asunto criminal), y de modo similar se adaptaron las problemáticas al contexto europeo, tratando los problemas del fascismo, la inmigración o la crisis económica. Los temas se han podido componer desde múltiples perspectivas, según interese enfocarlo de modo global, nacional, local e incluso personal.

La inclusión del comentario social ha llegado a fagocitar la trama detectivesca, restándole valor al punto de volverlo algo trivial, plenamente accesorio, como pudimos ver en *El caso N'Gustro* (1971), cuya narrativa se

centraba más en los vericuetos políticos de la época que en la investigación del caso. Bajo el precepto del *neo-polar*, esta novela asentó una visión distinta del género, mediante la deconstrucción del canon en pos de nuevos intereses. Muchos autores han seguido este precepto, donde la trama criminal y su resolución es mera excusa para comentar el estado de la sociedad en su contexto, independientemente de su procedencia, detalle a mencionar pues, según la variante, pretendía enfocarse en la situación de Francia, pues el *polar* apunta a la novela negra franca. No obstante, la novela social con tintes detectivescos prolifera en todo el mundo, y se ha convertido en la tendencia general, pese a no disponer de alguna nomenclatura propia más allá de la sempiterna categoría de “novela negra”.

Según variados testimonios, es la tendencia actual, y los escritores contemporáneos han localizado en el género negro la capacidad de exponer la problemática social mediante una fórmula exitosa. Oscilando entre la novela negra y el comentario crítico se dibujan las variantes actuales, y si bien la ambientación del *noir* se ampliaron más allá de los años cincuenta, el modelo *hard boiled* sigue aún vigente. Con todo este bagaje, se vislumbran los antecedentes históricos y literarios en los que se gestó la novela mediterránea, delimitada por los extremos comentados, entre la ficción negro-criminal y la crítica social. Aúna rasgos de ambas literaturas, según dicta el canon contemporáneo, pese a que no exista un término para localizar esta nueva vertiente propia de los setenta, y al igual que la novela enigma y negra, perdura hasta nuestros días. Tras todo esto, surgen cuestiones sobre qué define al Mediterráneo respecto a las demás ambientaciones, o si constituye un simple escenario o trasciende en el argumento.

Manifiestan los mismos dramas afrontados por la sociedad moderna al quedar supeditados a las políticas de sus respectivos países: clasismo, economía, inmigración, racismo, robos, entre otros. Respeto ese tono de novela social, aunque incorpora una seria apreciación, pues interpreta esos problemas desde la perspectiva de la propia urbe, es decir, cómo son afrontados por los lugareños. Un ejemplo de su peculiar concepción se localiza en el auge del fascismo, pues la constante inmigración exacerbó el sentimiento patrio en respuesta, y eso fomentó la apología a estos movimientos pro-nacionalistas y el rechazo hacia los colectivos extranjeros. Todos los asuntos planteados en el prisma europeo se adaptan al sentimiento mediterráneo, y por ello se presentan de un modo característico, donde el contexto afecta a la cuestión propuesta. La dinámica de la urbe mediterránea difiere de otras ambientaciones, de la capital cosmopolita, el pueblo tradicional y anclado en el pasado, o las lujosas mansiones de corte intimista, por citar ejemplos recurrentes en la literatura detectivesca.

A partir de estos peculiares sistemas dictaminan una percepción, sensibilidad y sentir ajenos a sus localidades aledañas, pese a compartir la misma patria, y en cambio, dichos rasgos son compartidos por toda la región del Mediterráneo. Todas las ciudades bañadas por susodicho mar presentan la misma situación: hermanamiento de sus diferentes culturas, industria dirigida al turismo, negocios vinculados a la explotación marítimas, entre otras generalidades. Por estas condiciones derivaron una serie de problemas

afianzados en la urbe mediterránea, desde la disgregación de los ciudadanos en *ghettos*, la dependencia de los turistas, una industrialización precaria para satisfacer la creciente demanda, o la proliferación de la delincuencia dado el acceso marítimo y la población fluctuante. Además de la situación patente en el país, suman los dramas surgidos de su peculiar geografía, los cuales se entremezclan para constituir el peculiar clima socio-político de la urbe mediterránea.

Ya sea por medio de artículos, estudios, noticias o testimonios, la cuestión mediterránea se ha presentado como algo único. No han faltado conferencias y ponencias sobre el estado de estas ciudades costeras, e incluso algunas lecciones impartidas por cargos en las fuerzas del orden, donde informaron sobre la peculiar criminalidad adolecida en esta sociedad, tema recurrente en los festivales literarios de novela negra, especialmente cuando la ciudad se baña en el Mediterráneo. Los propios escritores también manifiestan su interés ante la peculiar condición de susodichas urbes, y además del oficio literario, dispusieron de una formación anterior por la cual interaccionaron con los lances sociales referidos.

Ámbitos como la prensa, el ejército, la docencia, y la banca permitieron indagar en la cuestión regional, y formar un juicio de valor que transmitir mediante sus obras. Vázquez Montalbán e Izzo, asociados a la prensa en ciudades de corte mediterráneo, escribían sobre los acontecimientos patentes en la urbe, con una perspectiva neutra para informar sin sesgo alguno, razón por la cual sus protagonistas opinaban sobre todo; Yasmina Khadra participó en misiones varias para garantizar la seguridad de los ciudadanos, y la impotencia lo movió a componer su Trilogía, donde manifiesta la amenaza terrorista y el miedo de los inocentes; Camilleri y Leon comparten una larga carrera docente (de teatro él, de inglés ellas), de la cual tuvieron que viajar entre distintos centros e interactuar con alumnos de diferentes etnias y culturas, pudiendo contrastar la situación entre el Mediterráneo y Europa; de Giovanni y Márkaris se relacionaron con la banca (el primero como banquero, el segundo formándose en Económicas), y comprendieron la función y relevancia del capital en la costa, gracias a unos negocios gestados allí, tanto lícitos como ilícitos.

Por estos ejemplos, se aprecia una gran interacción con el panorama socio-político mediterráneo desde múltiples ámbitos, pues la dinámica social y el papel gubernamental definen y distinguen a estas ciudades europeas, donde el liderazgo ha pretendido modificar la urbe en pos de cumplir unas metas muy concretas. Se han agregado y modificado leyes para justificar la edificación masiva, con objeto de suplir la demanda de viviendas para el colectivo turista, y confeccionar una industria que satisfaga sus necesidades, independientemente de la falta de tiempo o recursos. Esto ha llevado a una forzosa especialización masiva del sector terciario, dependiendo del flujo constante del capital extranjero para evitar la quiebra de la ciudad, razón que justifica las transformaciones de la urbe con objeto de satisfacer la demanda. A causa de las inversiones en zonas de lujo y recreo, acompañadas por los servicios dirigidos al referido sector, se originó una situación característica del Mediterráneo: dos visiones muy distintas de la misma ciudad.

En la novela negra norteamericana se desarrollaba un concepto similar, donde se cuestionó el llamado “sueño americano” y toda la propaganda idealista de la posguerra. Ante los anuncios constantes de regeneración nacional, exponían una sociedad malherida, con un mensaje claramente desesperanzador. Rompía con esa imagen de vencedores para narrar las historias de los vencidos, y aunque en su relato apareciese un fuerte clasismo, todos padecían el mismo mal. Ya fueran las partes ricas o pobres de la ciudad, la corrupción institucional y el crimen organizado aquejaban a todos los estamentos, sin distinción. La criminalidad también aqueja a la sociedad mediterránea, pero en ella la ciudad idealizada no es un sueño, existe para el disfrute de los grupos privilegiados. Si antaño el idealismo constituía la gran mentira, se ha deconstruido bajo la perspectiva mediterránea, y ahora la ciudad de ensueño existe, aunque no para goce de todos.

La ironía en el *hard boiled* surgía por la criminalidad, vínculo entre las clases altas y los marginados, ambos implicados en la decadencia de la urbe, mientras el Mediterráneo rompe esa tónica. Algunos piensan que el paraíso promocionado existe, y otros habitan la otra cara de la ciudad, cuya sordidez evoca los orígenes de la literatura negra. De triunfos como la bonanza económica, el crecimiento laboral o el progreso derivados del turismo se contraponen una serie de problemas, causados por una industrialización frágil y masificada, que atenta a los recursos naturales y la integridad de la localidad, un hecho manifiesto en el paisaje urbano. Se han podido ver barriadas desatendidas por el gobierno y sus instituciones (LEON: 1992, KHADRA: 1997), un clasismo manifiesto en cómo viven los personajes (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974, MÁRKARIS: 1995, DE GIOVANNI: 2007), y proyectos urbanísticos abandonados a medias (CAMILLERI: 1992, IZZO: 1995), muestra de una sociedad en claro declive.

Entonces, ¿qué diferenciaría esta situación del *noir* originario? La crítica hacia los aspectos más deplorables de la urbe se afianzó en el género, y prueba de ello es la concepción de la literatura negra contemporánea junto al discurso social, una constante en la interpretación actual de lo negro-criminal. Pero la interpretación mediterránea añade otro matiz, prácticamente inexistente en el resto de adaptaciones, la cual rompe la idea asentada del pesimismo propio del género: esperanza. Tal concepto inspira emociones opuestas a lo que recogen los tópicos de la literatura negra, pues la implementación de asesinatos y crímenes choca frente a cualquier pensamiento positivo. Y pese a eso, la novela mediterránea sorprende con la inclusión de esta creencia. Varios miembros del elenco mantienen y defienden esta creencia, una posible regeneración de la ciudad, arengados por el recuerdo de una época pasada más gloriosa.

Sus diferencias respecto a la novela negra tradicional nace, precisamente, del uso particular concedido a la nostalgia, pues permite el desarrollo de una historia desde dos ejes temporales. Desde siempre, la novela negra ha tratado temas como la decadencia y la miseria de las sociedades que reflejan, pues sus autores pretendían manifestar las problemáticas de un sistema idealizado, capaz de negar cualquier asunto escabroso o penuria. Para desmentir ese conformismo, atacaban una falsedad impuesta desde la cúpula

dirigente, en un ejercicio sobre el pasado reciente, pues nunca se distanciaban más de un lustro. La primera etapa del *noir* norteamericano trataba la Primera Guerra Mundial o el Crack del 29, sucesos transcurridos próximos a la década de los veinte, mientras el segundo se localizaba en los años cincuenta, inmediatamente después del fin de la Segunda Gran Guerra. En cambio, la vertiente mediterránea refiere a distintos periodos, no solo el pasado inmediato, y abarca desde la fundación de la ciudad hasta los episodios históricos más emblemáticos, independientemente de la naturaleza de estos. Por tanto, y sin restar al comentario social, suma el relato histórico del lugar, la cual podía incluir sucesos propios de la crónica negra, así como eventos más amenos y simpáticos.

Precisamente, estos últimos suponen parte de las peculiaridades propias del pueblo mediterráneo, quienes gozan de una percepción y sensibilidad características, entendido esto como una disposición de juicio ajena a la mentalidad globalizada. La actuación y comportamiento de sus personajes difiere de lo habitual en el género, incluso pese a incluir elementos tópicos. Sobre estos, no siempre rompen con la tradición, pero siempre incorporan ciertos matices propios de su región. El uso del lenguaje ya se daba en la novela negra originaria, pues dotó de voz a los diferentes colectivos, ya fuera mediante argot, jerga u otras derivaciones del lenguaje. Los mediterráneos han heredado esa apreciación, y por ello en sus obras incluyen aspectos dialectales, expresiones locales y otros elementos que ayudan a identificar la región. De entre ellos, resalta la importancia de un lenguaje más emocional que descriptivo, pues prima el sentimiento frente al detalle.

Sobre el vocabulario técnico, popularizado en la variante enigma, no se presta a contribuir en la investigación, pues el enfoque científico queda sustituido por uno más social o psicológico, centrado en el diálogo. Gracias a esto, se caracteriza a los diversos colectivos según su estamento y etnia, como pasaba en la novela negra, pero no es el único recurso dispuesto para este fin. Mediante el lenguaje se transmite la interacción entre las diferentes culturas, autóctonas y foráneas, pues la comunicación ha permitido el trato entre los grupúsculos, y se adaptó a las diferentes necesidades. De este modo, profundiza en la noción clasista propia del género, cuya idea consistía en diferenciar el habla de ricos y pobres, además de proporcionar cierta caracterización al habla de las comunidades inmigrantes; a todo eso incorpora el mestizaje, las mezclas producidas por interacciones variadas en diferentes ámbitos (comercio, laboral, social, etcétera). Ahonda en los vínculos establecidos, y suma la distinción generacional: la existencia de una población envejecida quienes aprecian el purismo cultural, frente a una juventud con una perspectiva más integradora.

Obviamente, esta incorporación se ve acompañada por una serie de normas y tópicos, los cuales enriquecen el discurso de los ciudadanos. Tanto el sector autóctono maduro como las primeras generaciones de extranjeros sienten cierta predisposición por su propia cultura, la cual defiende y propaga al tiempo que la disfruta; los jóvenes, independientemente de su origen, se decantan por las nuevas tecnologías y la cultura pop, con cierto rechazo hacia los valores tradicionales, con claras excepciones, pues

grupos tales como las juventudes fascistas abogan por un comportamiento opuesto. En esta situación se fomenta el uso de referencias culturales, rasgo muy extendido en nuestro tiempo (independientemente del medio o género de la obra), independientemente de su carácter: clásicas y modernas; patrias e internacionales; tradicionales y vanguardistas. A diferencia de la tendencia contemporánea a listar referencias sin más, los personajes de la novela mediterránea transmiten la experiencia, un juicio sobre las emociones y sentimientos nacidos de aquel momento, canalizados por medio de un constructo cultural.

Cine, literatura, música, ópera, televisión, entre otras fuentes, permiten el ejercicio de indagar en el sentir de los personajes, con especial interés en el protagonista. Si en la novela negra se empleaba la prensa con el fin de exponer el juicio crítico y una valoración personal, aquí cobran la capacidad para deconstruir el arquetipo del investigador, y así plantear qué le define por medio de la cultura y el sentir. *Tatuaje* (1974) y *Noticias de la noche* (1995) emplean los libros para manifestar su vínculo hacia la sociedad, pues el primero los quema en señal de rechazo, y el primero acude a los diccionarios con el fin opuesto, es decir, para integrarse por medio del purismo lingüístico; en *Muerte en la Fenice* (1992) y *El invierno del comisario Ricciardi* (2007) la ópera cobra un papel relevante, no solo por la distinta opinión que genera en los personajes (afines o contrarios a dicho espectáculo), también para comprobar hasta dónde influye en el ánimo de la población, pues el caso a investigar propone un asunto similar a los dramas de la ópera, con fuertes dosis de romance y tragedia, en un ejercicio donde los límites de ficción y realidad se desdibujan; *La forma del agua* (1994), *Total Kheops* (1995) y *Morituri* (1997) inician con la descripción de la urbe, en concreto, de sus zonas más pobres, y qué sensaciones provocan al visionarlas, mismo planteamiento desarrollado en el resto de lugares emblemáticos, alternando la decadencia de la urbe con los bellos paisajes naturales y el propio mar Mediterráneo, una imagen que permite recuperar la esperanza hacia la ciudad y sus gentes. La cultura permite la catarsis del personaje, trascendiendo su arquetipo de investigador para manifestar sus rasgos definitorios, ya sean alegrías, preocupaciones, miedos, vicios o virtudes.

Otro ejemplo de esto se localiza en el tópico más referido para esta literatura, sempiterna mención en cualquier comentario y acuñado como rasgo principal y definitorio: la gastronomía. Cada artículo, entrevista y noticia rememoraba esta disciplina a modo de emblema y principal atribución del género, prácticamente único argumento del que diferenciarse del resto de variantes, gracias a esta “denominación de origen”, una serie de elementos patrios manifestados en la cultura gastronómica. Sin embargo, su presencia se localiza desde los orígenes del género, pues en el siglo XIX surgieron los primeros restaurantes, así como el gusto por los manjares exóticos, en un ejercicio clasista donde el comer se volvió una actividad de recreación. Las asociaciones *gourmet* y ciertos rituales gastronómicos se impusieron a la norma, con su obvia presencia en la literatura. Dentro de la novela enigma, las pausas para el té se adaptaron para proporcionar un descanso al lector, e invitarle a poner sus ideas en orden y solucionar el caso. La presencia de aperitivos y dulces solo contextualizaban la escena, con escasa significación, por lo que el plato favorito de Sherlock Holmes, el pastel de strasbourg, aporta bien poco a la trama y al personaje, más allá de evocar un dulce inglés.

De igual manera, la novela negra popularizó la presencia de bebidas espirituosas y, de nuevo, desempeñando un papel concreto en las obras. El uso (y abuso) del alcohol permitía a los personajes abstraerse, experimentar un aislamiento forzado para con el resto de la sociedad, y de este modo, indagar en sus propios pensamientos. De nuevo, a través del elemento referido, se proporcionan escenas de paz desde las que meditar la resolución del caso. Independientemente de la escuela seguida, las menciones a la gastronomía nunca fueron algo sorprendente, y siempre pretendieron desempeñar una función concreta. Aparte de ralentizar la obra, o fomentar un discurso ajeno al caso, se podía aprovechar para ahondar en otros intereses.

Philo Vance, por ejemplo, degusta café turco, huevos a la benedictina, melón del norte de Brasil, *omelette aux rognons* y sopa de tortuga, platos con los que se pretende manifestar cierto exotismo para la obra, reiterando la idea de los ambientes donde actúa la creación de S. S. Van Dine (SILVER: 23/9/2013). Igual con Chester Himes, quien introducía en sus novelas recetas de la gastronomía *soul* como elemento diferenciador, lo que permitía caracterizar a la población afroamericana de Harlem frente al colectivo blanco, y por ello en *Todos muertos* (1960) incluía una receta de patitas de pollo picante, un plato *geechy* (pueblo nacido de la unión de esclavos afroamericanos y amerindios) disponible por exclusiva a la población negra. Por tanto, no es un rasgo exclusivo de la vertiente mediterránea, pues como se advierte en blogs como *Mis detectives favorit@s* o *Gastronomía negra y criminal*, se pueden ver obras ajenas al Mediterráneo tratando estos temas.

Entonces, falsamente se atribuyó el mérito a la variante bajo intereses puramente promocionales, con objeto de incrementar la difusión editorial y ampliar las ventas. De ignorarse esta pretensión, puede atenderse la verdadera caracterización del componente gastronómico dentro de lo mediterráneo. Mantiene los usos de la tradición previa, tanto la pausa para recapitular como la excusa para un discurso independiente al asunto detectivesco, a estos usos se incorporaron nuevos detalles. El contexto adquiere nueva importancia, pues se diferencia la escena según la barriada donde se produzca, pues permite reivindicar la pertenencia a una cultura o estamento. Comer en un bar difiere de otros escenarios, ya sea el restaurante, la tasca, el hogar, el hotel o el piso. Y es que según el escenario podemos captar matices sobre cómo afecta al protagonista, pues una cena íntima en familia difiere de reunirse en un café para charlar. El tono de la conversación depende del espacio designado y la implicación de los personajes en el asunto.

La innovación mediterránea consiste, precisamente, en incorporar matices a estas escenas, en lugar de supeditarlas al caso. Son momentos donde persiste el interés por la trama criminal, pero se relega a una cuestión de fondo, y en su lugar asistimos a un cuadro costumbrista que rompe con la dinámica de la novela, en muchos sentidos. Dichos momentos se prestaban en versiones anteriores, pero bajo otros intereses: durante pequeños momentos de recreo, la novela enigma dotaba al lector de tiempo con el que

ordenar las ideas del caso y resolverlo; en la novela negra mostraban el estado de la sociedad, en parte, debido al crimen que se combatía; e incluso dentro de la vertiente más social, al estilo de Manchette, cobraban un matiz distinto, pues como un *voyeur*, se presta a la observación de algo cotidiano, sin mayor interés que el de mostrar la realidad diaria de la ciudad. En este sentido, dicho propósito sería el más próximo al costumbrismo, pero entonces, ¿en qué difiere con la vertiente mediterránea?

Según dictaminan las bases del género, la novela negra plasma una realidad histórico-social concreta, pues así establece los márgenes de la obra, en los cuales transcurrirá todo el caso. La norma se ha mantenido según los rasgos de cada variante: respecto a la novela enigma, determina los avances científicos dispuestos para la metodología; en la novela negra *tough* se describen las consecuencias de la posguerra en los Estados Unidos; y el *neopolar* plasma los problemas de un tiempo y sociedad concretos, lo que derivó en la actual novela negra de corte social. La dependencia hacia el contexto histórico nace de su enfoque realista, y por ello, la necesidad de incluir unos límites claros respecto al marco de la obra, pues de estos márgenes depende el contexto y tono de la ficción planteada. Sin romper esa normativa, la variante mediterránea plantea un nuevo aspecto, y es una de las razones por la cual se distancia del canon presentado.

La novela negra mediterránea se plantea dentro de unos límites concretos, según estima la fórmula tradicional, y por ello narra la situación de la urbe europea meridional. Se adscribiría a la vertiente social de mantener ese tono, y aunque es innegable su herencia, trasciende el modelo previo. Los protagonistas experimentan el llamado “desencanto”, un lamento hacia el estado actual de la ciudad, momento en el que dirigen su atención al pasado, y contrastan ese dulce recuerdo con un presente más sórdido. El contraste entre ambas visiones de una misma sociedad fomenta un debate sobre la evolución de la ciudad, y por ello, comentan las transformaciones de la urbe mediterránea, así como los sentimientos e impresiones que despiertan en ellos.

Por eso, la ciudad del Mediterráneo se presenta como un personaje más, pues establece un diálogo con los protagonistas, mediante el cual informan al lector sobre el estado de la cuestión. Según dictamina el canon de la novela negra, el retrato de la ciudad condiciona el discurso del protagonista, quien observa el estado de la cuestión y medita sobre el problema. Sin embargo, esto se produce habitualmente mediante un monólogo interno, y se ha afirmado la existencia de una conversación en la variante mediterránea, pese a la obvia imposibilidad de la urbe para responder. Aunque sea el investigador quien indaga en el estado de la cuestión, dirige su mirada hacia la ciudad, y es incapaz de mantener el tono propio de la novela negra, pues no mantiene el “desencanto crítico” antes mencionado.

No prescinde de la tradición previa, ya que mantiene el discurso cínico donde se comentan las fallas de la civilización retratada, de forma similar a las urbes estadounidenses presentadas en el *hard boiled*. Otras variantes, como el *nordic noir*, mantienen este monólogo adaptándolo a los problemas nacionales, pero en

el Mediterráneo se propone un cambio. Una vez planteado el drama social y la situación de la urbe, el protagonista dirige la mirada hacia el objeto de crítica, para evocar ciertos aspectos que provocan un cambio en su visión. Contempla su ciudad, el mar, y las sensaciones que le transmite el presente del lugar, y sin necesidad de palabras, supera el derrotismo propio de la novela negra. La ciudad no ha hablado, pero interrumpe el monólogo para reiterar qué la define, ya sea mediante sus vistas, olores o sonidos, características que le son intrínsecas y definitorias.

El clima mediterráneo condiciona la perspectiva del investigador, quien experimenta el peculiar ambiente de la región. No pueden comprenderse estas ciudades sin ahondar en sus gentes, un crisol de culturas y tradición, cuya industrialización no ha sepultado en ánimo de sus habitantes, si bien confronta los intereses del *holding* turístico frente a la clase obrera, producto del mestizaje entre los nativos y aquellos inmigrantes asentados en la ciudad. Se conforma una dinámica de estamentos cuya interacción motiva una tipología concreta de crímenes, ya sea explotando los negocios propios de la urbe, los conflictos entre las diferentes clases sociales, o la transformación de la ciudad ante las demandas impuestas. Aunque la novela explote únicamente uno de estos asuntos, el resto permanecen en el fondo de la historia, con sutiles pinceladas que permiten reconocer la situación contemporánea de la metrópoli mediterránea.

Convergen en la novela la atmósfera propia del *noir* y el contexto mediterráneo, lo que ha llevado a considerar la variante contradictoria, pues el discurso crítico hacia la sociedad moderna propio de la literatura negrocriminal choca con el idealismo y promoción de un destino turístico y dedicado a la industria del ocio. Así es la primera impresión que causa la variante, pero al iniciar la lectura, se comprueba el balance entre ambas perspectivas. Expone las problemáticas presentes en la metrópoli, cuya infraestructura atiende a satisfacer los placeres de las clases privilegiadas, sean parte de la esfera política, la burguesía enriquecida por el turismo, o los mismos “guiris” ajenos a los males de la ciudad.

La crítica a una sociedad idealizada no es algo original, ya pasaba con el “sueño americano” y en otras variantes contemporáneas, pues el *nordic noir* indaga también en los problemas de una sociedad en principio intachable. No obstante, el comentario crítico no se limita exclusivamente a los aspectos más oscuros de la ciudad retratada, pues también incluye alude al legado cultural del Mediterráneo, un folclore surgido de la interacción de todos los pueblos allí reunidos. Cuando el protagonista inicia su monólogo para denunciar los males de la sociedad mediterránea, también invoca sus aspectos más positivos, los cuales reavivan cierto sentimiento de esperanza para una regeneración de la metrópoli.

Para ello, la atención se fija en la herencia de este mestizaje, un recuerdo de todos los pueblos que han habitado el Mediterráneo, manifiesta en diferentes aspectos de la ciudad, ya sea el arte, la gastronomía o incluso los paisajes naturales. El comentario crítico del protagonista a menudo es interrumpido por alguno de estos elementos, que le hacen recapitular qué define al Mediterráneo. Se evoca a la cultura patria, un

legado que la industrialización parece ignorar, pues el beneficio turístico se impone a los intereses de la población autóctona, suma de la clase obrera y los diferentes pueblos. El clima del lugar confluye con la atmósfera propia del *noir*, y de la interacción entre ambas realidades surge este discurso.

Tatuaje (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974) propone un caso donde se analizan las diferencias entre la clase obrera y la burguesía acomodada, los primeros emigrando para buscar trabajo mientras los segundos disfrutaban de placeres cosmopolitas, ignorando la situación de los colectivos más vulnerables. De hecho, el asesinato surgió de las tensiones entre ambos grupos (un obrero intentando medrar, y un burgués caído en desgracia), algo que repugna a Pepe Carvalho. Al descubrir toda la verdad, padece un desencanto absoluto hacia la sociedad, rechazo ya apreciable en la escena donde quema los libros de su biblioteca, pero en este caso, la repugnancia proviene del comportamiento humano. Solamente recuperará el sentido cuando, vagando sin rumbo, capte el olor de un local cercano, y use la comida para resarcirse.

La gastronomía permite conciliar al investigador con la cultura mediterránea, aunque no sea la única interpretación posible para lo culinario. *La forma del agua* (CAMILLERI: 1994) nos presentan a un personaje puramente siciliano, y para remarcar esa caracterización, lo hacen disfrutar de las recetas típicas de su tierra, especialmente cuando frecuenta la *trattoria* San Calogero. También habla y entiende las cosas como un siciliano, lo que genera el respeto de los suyos (a pesar de tener una novia genovesa), y por ello su relación con los confidentes se aproxima más a una amistad que a una mera relación laboral, un comportamiento propio y admirable en el Mediterráneo, pero ajeno al resto del mundo.

De igual manera, la gastronomía permite reflejar la vida cotidiana de la región, ese clima mediterráneo, por medio de situaciones típicas. *Noticias de la noche* (MÁRKARIS: 1995) presenta una realidad mundana: cómo el protagonista ve los noticieros del crimen con su esposa. La dinámica del matrimonio griego informa sobre el estado de la clase obrera en la Grecia contemporánea, con sus discusiones y reconciliaciones, manifestadas en el plato favorito de Jaritos, quien desprecia los nuevos hábitos alimenticios de la ciudad, así como el desinterés por el colectivo inmigrante, declarado en una de sus reflexiones iniciales: “cruasanes y albaneses”.

Muerte en la Fenice (LEON: 1992) también incluye una comida familiar, momento para restituir el buen ánimo de Brunetti, quien antes tuvo que lidiar con una pomposa fiesta en el *palazzo* de su suegro, y si bien no lo desprecia, no tolera que ese tipo de eventos permita a las clases privilegiadas organizar su agenda ilícita, es decir, acuerdos y pactos de naturaleza ilegal con objeto de enriquecerse aún más, a costa de seguir presionando a las clases obreras. Quizás por ello, el ánimo pesimista del investigador, acrecentado por el clima veneciano, esa desagradable humedad y la niebla que amenaza con engullir a la ciudad. La relación entre ambos elementos recuerda al *sturm und drang* romántico, donde la geografía manifestaba el sentir de los personajes. La escena con la señora Santina demuestra este principio, pues la vulnerabilidad de la mujer

y el dolor de su pasado acrecienta aún más la sensación gélida en el espíritu de Brunetti.

De hecho, el frío también se menciona en otra de las novelas analizadas, *El invierno del comisario Ricciardi* (DE GIOVANNI: 2006), la cual hereda varios preceptos de la literatura gótica, la cual definiría el tono del romanticismo. El Asunto del comisario le permite visionar las últimas palabras y expresiones de los difuntos, sumado a su herencia noble, reitera su cercanía a dicha tradición. La trama se sitúa en el Real Teatro de San Carlo, donde confluyen los diferentes estamentos de la sociedad, tanto los más humildes como los privilegiados, y es aquí donde liga el *sturm und drang* al relato mediterráneo. El hambre y el frío se mencionan para indicar el malestar de las clases bajas, frente a la riqueza de las clases acomodadas. Aunque Ricciardi pertenezca a este segundo grupo, apenas come, y es consciente del clima gélido, acrecentado por la escena final, con la lluvia y el mar agitados, reflejo de las emociones desbocadas de la viuda ante la verdad.

No es el único atormentado por los fantasmas del pasado, pues Fabio Montale (IZZO: 1995) rememora constantemente el cuerpo sin vida de Leila, desnuda y abandonada en una cuneta. No escatima en detalles, pues la descripción de las heces y orines, o de los insectos royendo su carne, pretende transmitir el asco e impotencia que padece el protagonista. Una vez venga su muerte, recupera sus memorias con ella, y en esos recuerdos evoca el paisaje mediterráneo, como aquella excursión a Sugitton, un paraje natural de gran belleza. Pero no es la única ocasión donde la geografía mediterránea confronta la atmósfera negrocriminal, pues constantemente le vemos disfrutar de las aguas de su tierra, ya sea mediante el nado o la pesca, si bien esto no eclipsa el desencanto frente a una sociedad que ampara al criminal.

Similar al caso del comisario Llob, protagonista de *Morituri* (KHADRA: 1997), donde el desencanto queda patente en la sempiterna presencia del terror, atentados y delitos que siempre se cobran vidas de más. La mirada del protagonista hacia la parte rica de la ciudad, ajena al horror y muerte con el que él lidia a diario, le acerca a la caracterización del investigador mediterráneo, pero no se queda ahí. Los únicos momentos donde recupera el ánimo son aquellos que pasa con su familia, pese a las amenazas, y cuando se reúne con Da Archur, personaje con el que debate sobre el futuro del país mientras contempla las aguas del mar Mediterráneo. Tanto él como el teniente Lino experimentan cierta catarsis ante dicha visión, creyendo en una posible regeneración nacional. El trasfondo *noir* de todas estas novelas confluye con la ambientación mediterránea, sin que el tono de la obra quede enturbiado.

El costumbrismo es la herramienta que permite esta distinción, pues las escenas donde se ahonda en la esencia mediterránea logran asentar una impresión en el lector, que luego servirá de contraste para generar opinión. La urbe turística idealizada se confronta a la realidad cotidiana, y esa disputa genera la necesidad de ahondar en la memoria, avivada por los sucesos más mundanos. Sobre la peculiar narrativa mediterránea, encontramos diferentes casos en la muestra: Kostas Jaritos (MÁRKARIS: 1995) y Pepe

Carvalho (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974) comentan la transformación de la urbe según la nueva dieta, pues el primero relata cómo antes se investigaba sobre asuntos griegos y comían rosquillas de pan, y ahora tratan a los albaneses y comen cruasanes; Pepe Carvalho denuncia los hábitos alimenticios de los burgueses, una crítica al conformismo político de la época, y en su lugar propone recetas más económicas, sanas y sabrosas, pues antepone el placer culinario a la norma social.

Desde otra perspectiva, la gastronomía permite ahondar en otros aspectos, como el ánimo del personaje frente a la realidad que experimenta. El comisario Montalbano (CAMILLERI: 1994) y Fabio Montale (IZZO: 1995) aprovechan cualquier ocasión para comer, pues durante esos momentos olvidan la sórdida realidad que confrontan, manifiesta en una investigación mediante la cual se ahonda en los aspectos más oscuros de la realidad. No son necesarias las palabras, de igual modo que la falta de alimento transmite la misma sensación, pues Ricciardi (DE GIOVANNI: 2007) se caracteriza por su falta de apetito, debido a la tensión permanente del Asunto, donde ve los fantasmas. Sin embargo, encuentra el confort en las rutinas, y por ello siempre acude al mismo puesto de pizza frita y al mismo café, de igual manera que observa a su amada siempre a la misma hora.

La búsqueda de la felicidad es una constante en estos personajes, quienes no recaen en el pesimismo o la autodestrucción propia del *hard boiled*, y en su lugar encuentran diferentes remansos. En los últimos dos ejemplos se aúnan las dos tendencias vistas, tanto el comentario social como la necesidad de bienestar. Brunetti (LEON: 1992) asiste a las fastuosas cenas de sus suegros, donde se reúne la nobleza y fortunas venecianas en un ambiente distendido, el cual repudia, motivo por el cual prefiere las cenas con su familia, de carácter más humilde, pero sincero. De igual modo, el comisario Llob (KHADRA: 1997) asiste a una fiesta organizada por el ambiente más selecto de Argel, un ejercicio de las clases acomodadas quienes son ajenos a la realidad nacional, mientras que Llob, miembro de la policía, debe lidiar con los atentados que afectan al resto de la población. Durante esa fiesta, no prueba bocado, mientras que al estar con su familia recupera el apetito, al igual que el comisario veneciano.

Independientemente de la variante, todas comparten la misma pretensión de mostrar aspectos característicos sobre el marco seleccionado, tanto de la época como del lugar. La ambientación, prácticamente inexistente en la variante enigma, ya empezaba a ser trascendental en la novela negra, donde la historia necesitaba el contexto para justificar la situación presentada, pues en aquellas obras se comprendía el escenario únicamente como un decorado. Independientemente de la fecha y localización escogida, solo variaban los avances técnicos respecto al trabajo policíaco, y la caracterización del marco padecía de un desinterés por parte del autor y los personajes, quienes dirigían su interés hacia el caso, donde recaía el verdadero peso de la narrativa. Y por ello, la falta de detalles podía llevar a cierta ambigüedad del marco, pues eran informaciones que no suscitaban ninguna atención, dado el propósito de la novela enigma: la resolución del misterio planteado por medio del crimen.

A diferencia de esta, la novela negra y las derivadas de esta sí implicaban la cuestión social en la obra, mediante la inclusión de movimientos sociales y hechos históricos. Es decir, se trataban temas solo disponibles en ese tiempo y espacio, mismo planteamiento en la conversión hacia otros países y eras. Se dice que la ciudad pasó a ser un personaje más en la novela, y puede entenderse debido a su contribución a la historia, mediante elementos que reivindican la importancia de la localidad. No obstante, es importante determinar el alcance de esta peculiaridad, pues se han consultado obras donde la ambientación estaba clara y, pese a las referencias, no transmitía el mismo efecto visto en la novela negra o la variante social. Un caso de esto se apreciaba en *El hombre de los círculos azules* (VARGAS: 1991), ambientada en una París a finales del XX, detalle transmitido por las menciones constantes a los diferentes distritos de la ciudad (además de otros pueblos), pero la caracterización es absolutamente insípida.

Toda la atención recae en los personajes y la investigación, sin dar cabida al desarrollo de aspectos propios de la civilización manifiesta, pese a encontrarse en la misma ciudad que inspiró el *neo-polar*. Por el contrario, también se analizó un caso donde un desarrollo mínimo dotó de una gran caracterización. *El misterio de la carretera de Sintra* (EÇA DE QUEIRÓS y DUARTE RAMALHO ORTIGÃO: 1870) iniciaba con el escenario propuesto en el título, para luego derivar en un relato de intrigas amorosas y aventuras por el Mediterráneo que impide la caracterización de Portugal. Y pese a su modo de relatar y el carácter experimental de la obra, despertó una fuerte reacción en el público, pues quienes recorrieron la referida carretera emitieron testimonios para contribuir a una investigación que pensaban real. Aparte de esta anécdota, tenemos la caracterización de los personajes, quienes visten, hablan y se comportan según las formas dictaminadas en la sociedad portuguesa del siglo XIX, y la caracterización resalta cuando visitan diferentes localidades, ajenas a su patria, y mantienen esos mismos elementos.

En el primer caso, la ambientación se resume en un listado de nombres con objeto de enmarcar la novela, mientras que en el segundo se pretende ahondar en el pensamiento y sentir portugueses, independientemente de dónde se encuentren. Por suerte, el costumbrismo no llega al nivel de añadir meras etiquetas, como pasaba en Vargas, y procura manifestar escenas típicas en la ambientación seleccionada, por ejemplo, la nobleza aburguesada y sus escenas de recreación en la época decimonónica. De igual manera, apreciamos en la novela negra contemporánea un enfoque parecido, donde se ofrecen pausas en las que se desarrollan diferentes aspectos del marco propuesto. Estos cuadros, sin embargo, se popularizaron en la escena norteamericana, donde se aprovechaban para emitir un discurso a partir de las vivencias expuestas, generalmente críticas hacia los defectos de su sociedad, patentes en esas escenas y en el resto de la obra.

Y respecto a la novela social, imita ese mismo tipo de exposición tan propio del *noir*, pero incorpora también escenas banales con objeto de ambientar a la novela, lo que evita convertir la obra en un panfleto político.

Ambos tipos de escenas de alternan para confeccionar un tipo de narrativa donde la trama detectivesca, el discurso crítico y el costumbrismo se entremezclan para dar lugar a una perspectiva de la sociedad recreada. Como resultado de dicha intersección, se produce una pugna donde uno de los tres aspectos queda mermado, pues se adopta una perspectiva clara sobre qué elemento debe primar, y así, se producen novelas de corte más crítico o social. La variante mediterránea conserva dicha trinidad, pero en ningún momento desmerece la importancia de sus pilares. Mientras existen variantes donde, por ejemplo, el asunto policíaco solo es una excusa para el comentario crítico, la muestra analizada mantenía un equilibrio entre sus partes.

Según dicta el canon, un crimen es el motivo originario de la trama, y la investigación supone el medio por el que discurren el resto de historias que se derivarán del drama *noir* propuesto. La variante mediterránea acrecienta su interés en esos relatos accesorios, siendo el protagonista testigo de todas ellas, pues así da voz a los colectivos representados en la novela. Ya no es el investigador el responsable del discurso crítico, y se trata el tema desde otros enfoques, al igual que el costumbrismo. No suponen escenas accesorias en las que se recoge una situación concreta, sino un hilo conductor para contextualizar el caso. A partir de él, conocemos la ciudad, sus culturas y sus gentes, por medio del viaje efectuado gracias al protagonista, cuya vitalidad y juicio motivan este tipo de situaciones. Quizás lo que más resalte en esta interpretación del recurso, es el choque frente a la opinión generalizada, pues tanto el investigador *hard boiled* como el de la novela social se caracterizan por un tono cínico y desencantado, mientras el mediterráneo alterna la crítica con el gusto.

Este gusto condiciona la resolución del caso, igualmente alejada de la normativa propia del género negro, la cual determinada dos posibles finales para la novela: la victoria del investigador frente al criminal, hecho patente al desenmascarlo mediante el uso de la ciencia y el pensamiento, un cierre propio de la novela enigma; o la derrota frente a una sociedad que ampara el crimen, situación de impotencia que genera el referido desencanto, lo que justifica el escepticismo en la novela negra. Dentro de la variante mediterránea no se restablece el *statu quo*, pues no suele detenerse al culpable, pero tampoco se da una derrota absoluta hacia su pretensión de justicia, constituyendo una deconstrucción de la fórmula, si bien el tono de la variante se asemeja al *noir* estadounidense, con el investigador dependiendo de la observación y comentario de la sociedad, más que aplicando una metodología científica.

A diferencia de lo estipulado en el canon, la mirada hacia la ciudad también presenta aspectos positivos de la sociedad, y no se limita a mostrar sus miserias, una diferencia respecto al estilo *noir*, que no la única. Ciertamente, el investigador mediterráneo resuelve el caso, pero no se rinde frente a la corrupción del sistema, lo propio del *hard boiled*, aunque el personaje reconoce la imposibilidad de vencer al sistema. En su lugar, manifiesta su implicación hacia la ciudad y sus gentes, una suerte de empatía que justifica su proceder. Aunque no pueda restituir el *statu quo* de la metrópoli, su humanidad le mueve a salvaguardar el

honor de las víctimas (las cuales no necesariamente son las que motivaron la investigación), y para ello actúa distanciándose de lo ejemplar.

Para empezar, manifiestan cierta inquina respecto al finado que origina la investigación, pues se les impone resolver el caso según la ortodoxia policial, es decir, como acostumbra el género. La curiosidad o desconfianza frente al misterio motiva la implicación personal en la investigación, y por ello, su actuación procede de su carácter personal. Los mediterráneos, descritos como emocionales, pueden identificar este tipo de comportamientos, y más cuando el planteamiento de la situación se describe según la opinión del personaje, lo que permite justificar su proceder a ojos del espectador patrio. En lugar de respetar las leyes, atiende al sentido propio de la honra, y sus decisiones respetan dicho palpito.

Defienden a quienes estiman inocentes, o bien la memoria del finado, aunque eso impida hacer pública una verdad a la que ellos sí accedieron. Técnicamente, resolvieron el misterio, pero no se restituyó el orden social, y tampoco manifiestan un pesimismo surgido de la impotencia frente al crimen. No se recupera el *statu quo*, pero tampoco se rinde ante la corrupta situación social, y en su lugar contribuye al desenlace de la historia atendiendo a sus posibilidades. De esta forma, se presentan dos finales en la novela, pues por una parte se expone la opinión pública respecto al caso, y por otra se presenta la verdad, conocida por el investigador y unos pocos. Así, son los medios o la policía quienes llaman al orden al difundir la conclusión del caso, si bien el protagonista conoce la verdad, ajena a dichas declaraciones.

La verdad queda supeditada al criterio del investigador, quien determina la resolución a través de su propia humanidad, sin regirse por la ejemplaridad del género negro. Y para ello, no dudan en acallar los indicios una vez conocen las razones del crimen, siempre en defensa de quien consideren inocente o, mejor dicho, la auténtica víctima del caso. Para defender la honra de estos, y salvarlos de una condena injusta a causa de un sistema legal corrupto, no dudan en mantener el secreto, razón por la cual deniegan de la resolución ejemplar propia del género. Empatizar con el asesino y su contexto, investigar un caso ajeno al asignado, e indagar en los pecados de la víctima para comprender su destino, son notas importantes en la fórmula mediterránea, pues gracias a ellas se pueden componer estas historias, sustentadas en la traición y el sentimiento.

Carvalho descubre quién asesinó al anónimo tatuado, pero calla al saber que era su amante, coaccionada por un celoso marido (VÁZQUEZ MONTALBÁN: 1974), y de modo similar, Brunetti entiende que el asesinato del famoso director fue un suicidio, en venganza al envenenamiento que su mujer le práctico por tener sexo con su hijastra (LEON: 1992). Ambos son casos donde el amor y la venganza confluyen, es la esposa quien acaba matando al marido, pero justificándose en una situación de maltrato, algo que la ley no consideraría, pero sí el investigador mediterráneo. Esto recuerda al caso de *El misterio de la carretera de Sintra* (EÇA DE QUEIRÓS y DUARTE RAMALHO ORTIGÃO: 1870), donde la pasión de una mujer también derivaba en un

asesinato, y los personajes empatizaron con su situación.

El concepto de honra tiene que ver con el estigma social, pues todo lo que rompa con la idea de ejemplaridad, concepción impuesta por la metrópoli, quien determina la corrección y lo normativo, a costa de vulnerar a los colectivos distanciados de dicha pretensión. La interacción entre colectivos desamparados y las clases privilegiadas genera el conflicto, y si bien el protagonista típico del *noir* revela esta problemática, el mediterráneo toma partido, aunque vaya en contra de la ley impuesta. Tanto Montale como Llob forman parte de la población vulnerada, siendo el primero *chourmo*, hijo de inmigrantes, y el segundo miembro de una clase obrera que ha podido ver cómo viven los privilegiados. Padecen la misma discriminación, y quizás por ello, concluyen del mismo modo sus historias: ejecutan a quien consideran responsables del asunto planteado.

Aunque este comportamiento rompa con la norma dictaminada por el género, donde el personaje debe aplicar la ley y restituir el *statu quo*, aquí se toman la justicia por su mano para defender su propia visión del orden. En lugar de servir a un sistema corrupto, actúan según sus principios, y estos provocan esa cercanía hacia los colectivos vulnerados, tema que se aprovecha para la crítica social. Informan sobre unas problemáticas ignoradas por los medios, debido a los intereses de la cúpula gubernamental.

Montalbano (CAMILLERI: 1994) y Jaritos (MÁRKARIS: 1995) observan cómo la prensa y los noticiarios convierten la noticia del asesinato en un circo mediático, un espectáculo donde la víctima se presenta como objeto de debate, y por ello callan sus descubrimientos, para no acrecentar esta violentación hacia la memoria de los finados. Ricciardi (DE GIOVANNI: 2006), aunque se contextualice en una época anterior, confrontan los mismos dramas, pues el germen de la sociedad mediterránea se originó en aquellos años, y sus problemáticas solo se han asentado con el paso del tiempo. Aunque parta de las bases del género negro, la resolución atiende a las problemáticas de la sociedad mediterránea, y por ello el comportamiento de los protagonistas, condicionado por la urbe y sus gentes.

Disfruta de los placeres ofrecidos en su tierra, ya sea los paisajes naturales, la gastronomía o sus gentes, y aunque no se cohibe en sus juicios críticos hacia los problemas de su patria, tampoco abandona la esperanza de una regeneración. Su vitalismo proviene de la interacción, con un trato capaz de permear en todas las capas de la sociedad, y así compartir la experiencia con el lector. Desde la perspectiva de un nativo, efectúa un viaje por la urbe mediterránea y, al tiempo que manifiesta la situación del lugar, transmite sus virtudes y miserias, de cuya relación emerge la trama criminal. No pueden obviarse los problemas como la delincuencia o la marginalidad, pero tampoco los triunfos del turismo y la propaganda, en una relación que justifica el panorama propuesto. La literatura negra aparece junto al cuadro costumbrista, la crónica social y la novela de aventuras, todo convergiendo en un discurso que pretende demostrar qué define el alma mediterránea, con sus luces y sombras, en un perfecto claroscuro.

2. Resolución

Han sido trece novelas de hasta seis naciones para la muestra, y a partir de su comentario se ha profundizado en la situación actual de la novela negra. Dicho género ha manifestado una enorme vitalidad la cual que, sumada a su prestación natural hacia el mestizaje literario, deriva hacia una ingente cantidad de variantes, cada una ostentando sus propios rasgos característicos añadidos al canon negro-criminal. Durante el principio de la investigación, se presentaba la vertiente mediterránea como una más dentro del género, una adaptación de la fórmula tradicional, al que sumaba una ambientación propia de la geografía costera del sur europeo. Previo a consultar las novelas, se leyeron diversos textos académicos y publicaciones sobre el género negro, para comprender lo definitorio en la literatura *noir*, qué la distingue de otros géneros.

Sorprendió la distinción generalizada de dos claras tradiciones dentro de esta ficción: la novela enigma, centrada en la investigación del crimen y sus procedimientos; y la novela negra, más interesada en contextualizar el delito, donde la pesquisa sirve de excusa para indagar en la faceta más sórdida de la urbe. Ambas fueron creadas en momentos muy concretos, por necesidades específicas debido al nuevo modelo de sociedad, y si la novela enigma procuraba reivindicar la importancia de la ley y la seguridad ciudadana entre el final del XIX y principios del XX, la novela negra presentaba un relato menos idealizado, donde la falibilidad del sistema legal y la crítica social constituían su seña de identidad. De ambos modelos surgieron el resto de variantes, pues del enigma proliferaron aquellas centradas en la deducción del caso, como las variantes policíaca, procedural y suspense legal; en cambio la novela negra modifica su enfoque, y plantea la fórmula desde otras perspectivas además del investigador privado, como la propia víctima o los criminales, sean estos cargos de la magia, delincuentes sin importancia, o psicópatas asesinos.

Frente a dicho panorama, sería sencillo localizar la variante mediterránea en el segundo grupo, pues su distinción consiste en incorporar el comentario sobre la sociedad manifiesta, respetando la base y estructura propia de la novela negra. Y aquí surgió uno de los primeros problemas de la investigación, el uso generalizado de aquella etiqueta para referir a cualquier variante, ignorando cualquier distinción en pos de un enfoque superficial. Todo pasó a considerarse “novela negra”, con una definición vaga acerca de sus límites, pese a lo cual siguieron empleándose el resto de etiquetas para fines comerciales. Las editoriales mantuvieron en vigor aquellos términos para distinguir ciertas novelas de sus colecciones, y publicitarlas mediante diferentes estrategias. De hecho, la noción de “novela negra mediterránea” surgió en contraposición de la vertiente “nórdica”, necesidad patente durante aquel I Encuentro literario de 2005, momento en que se presentó una vaga caracterización de ambas.

En aquella presentación se defendían unos rasgos clave, tanto para distanciarse del norte europeo como para reivindicar su importancia respecto a la tradición literaria del *noir*, y estos han servido en el propósito

de venderse como un producto más, en campañas donde esos mismos elementos permiten diferenciarse de otras novelas negras. Y a esta promoción suman otra cuestión dramática, pues aquellos rasgos divulgados se popularizaron hasta ser relevantes en el mundo académico, en artículos y trabajos donde reivindican aspectos tales como la crítica social o la presencia de lo gastronómico, además de repetir a los mismos escritores para ejemplificar a la variante. Según el estado de la cuestión, la novela negra mediterránea se planteaba como una serie de novelas ambientadas en el costero sur europeo, incorporando unos matices que han servido para su difusión sin romper el canon propio del género. Ante ese panorama, se constituyó la hipótesis de ser una variante subordinada a estas ideas, y mediante el estudio de las novelas, fuente directa para el estudio, se pudo caracterizar lo mediterráneo más allá de lo preconcebido.

2.1. Tesis

La investigación pretendía concretar los rasgos definitorios de la novela negra mediterránea, partiendo de una subordinación al género fuente negro-criminal, así como evaluar el respeto hacia las bases características en dicha literatura. De un panorama confuso donde el término “novela negra” permitía referir a cualquier obra dentro del género, se incorporó a modo de objetivo enmarcar los límites de sus atribuciones. Su actual hermanamiento con la novela social ha desencadenado cierta ambigüedad en su caracterización, y eso explica el abuso en la etiqueta *noir* como hiperónimo del género. Por esto mismo se produce la mentada confusión, con un marco demasiado difuso para evaluar el estado de variante y género.

Por medio de una comparativa entre la prensa y los estudios, se aprecian dos ideas enfrentadas: por un lado, una interpretación muy vaga del género, difundida por los medios y proyectada como idea generalizada hacia el público; por otro, una correcta apreciación de la novela negra, la cual indaga en sus orígenes y límites, hasta emitir un discurso teórico sustentado en datos coherentes. Por desgracia, no es de conocimiento público, y ha predominado la noción superficial del género, al margen de la postura académica sobre el tema. Para gran parte del público, se asienta una literatura motivada por un crimen ficticio, y su consecuente investigación, mientras que los rasgos característicos de sus variantes son ignorados, al menos hasta las campañas publicitarias de las editoriales, momento donde se hacen necesarias menciones a rasgos distintivos, en pos de promocionar un producto único o, al menos, lo suficientemente llamativo para garantizar su venta.

Todas estas cuestiones fueron necesarias para estimar la situación del género, pues junto a su difusión y presencia en conferencias, congresos, ferias, festivales y todo evento sobre literatura negra. En estos, destaca la participación de los escritores, quienes manifiestan una postura variada. Algunos hacen gala de una erudición que justifica su interpretación del género, otros en cambio fomentan una visión excesivamente personal a modo de modelo asentado y compartido, dando lugar a una mixtura de opiniones la cual solo refuerza esa confusión inicial. Y a esto se suma la noción mediterránea, incorporada a la

cuestión en el año 2005, mediante aquel I Encuentro sobre novela negra, en Barcelona, y que acrecentó la nefasta situación de la novela negra, al menos en cuanto a su definición. Además, y respecto al objeto de estudio, se incorporaron también fuentes para contextualizar el Mediterráneo en la variante, mediante la lectura de diferentes monográficos sobre su historia, gentes, cultura y demás rasgos propios de la región.

A través de estas lecturas, se pudo establecer la situación del género y sus variantes, así como indagar sobre el estado de la cuestión tanto de la literatura negro-criminal como de su interpretación mediterránea. La hipótesis inicial defendía la existencia de una variante *noir* inspirada en la referida zona marítima, pero en estas primeras lecturas parecía más un invento publicitario que una verdadera escisión del género. De igual manera, ninguna variante pareciera disponer de una significación lo bastante fuerte para imponerse más allá de esta pretensión, y por ello, las sospechas sobre una problemática en el estado de la presente literatura se acrecentaron. Un estudio sobre la cuestión literaria y regional se hacía necesario para comprender el caso, y la muestra seleccionada se contemplaría desde ambos ejes: qué aportaban al género literario, y qué rasgos mediterráneos destacaban.

Sobre las propiedades de la literatura negro-criminal, su premisa siempre fue clara: un crimen y la consecuente investigación. En sus orígenes atendía a un fin moralizante, pues el culpable siempre era ajusticiado, y no pretendía una trama más compleja, con personajes y trasfondo desdibujados en pos de centrarse en los aspectos técnicos de la investigación, los cuales fueron evolucionando desde sus orígenes a mediados del siglo XIX. La novela enigma o *whodunit* (quién lo hizo), ha inspirado otras variantes igualmente vigentes hasta nuestro tiempo: la novela procedural, policíaca, de abogados, entre otras. A partir de los años veinte, surge en estados unidos la variante *hard boiled*, más adelante conocida como novela negra, centrada en plasmar los dramas de una sociedad concreta respecto a su criminalidad. Igualmente, derivaron otras ya fueran centradas en el criminal (*crook story*, historias de maleantes; *flight and pursuit story*, de persecuciones; *tough story*, de tipos duros) o la víctima (*domestic noir*, dramas domésticos).

Esta última traspasó la frontera y, mediante traducciones, conoció a un público muy diverso, al cual tuvo que adaptarse presentando los mismos personajes y tramas en otras ambientaciones. El *polar* francés y el *giallo* italiano son ejemplos de esa misma tendencia, la cual perduró hasta incorporar un nuevo enfoque a esa misma fórmula. Se sumó el discurso social a la estructura *noir*, como mostraba Manchette en su *neo-polar*, donde también se presentaba una trama criminal y su investigación, pero indagando aún más en los problemas manifiestos del mundo representado. Se distanciaba ya de la sociedad de posguerra, y en su lugar renovaba la novela con asuntos de los nuevos tiempos: la caída de los regímenes totalitarios europeos en los setenta, la crisis económica mundial del 2000, y otras tantas noticias que protagonizan los diarios.

Ha sido la tendencia desde entonces, y el modelo de mayor vigencia en la actualidad, pese a no haberse

actualizado su nombre. Ya no se usan portadas negras en estas colecciones, y aún así, “novela negra” es el término empleado para referirlas, si bien esto ya se asume como un hiperónimo para el género. Añadiendo el epíteto “social”, podríamos aludir a la tendencia, aunque otra solución es la incorporación del gentilicio sobre la nación o ciudad que refleja, como el caso del *nordic noir* o la variante que nos ocupa, la mediterránea. Para comprender las atribuciones propias de la mencionada geografía, se ocuparon las referidas fuentes sobre la sociedad marítima, comprendidas entorno a dos intereses: datos de sus características, y las impresiones generadas hacia la perspectiva, patria y foránea. Así, detalles sobre la cifra de turistas, su industrialización, la producción nacional y, obviamente, la criminalidad, se alternaban con la opinión generada en distintos medios, desde la prensa hasta opiniones de los propios escritores.

Y aquí se presenta la diferencia esencial con la tendencia contemporánea, donde prima el discurso social y reivindicativo. Ese tono político aparece también en las novelas de la muestra, e incluso en el *hard boiled* norteamericano, pero aquí no eclipsa la narración detectivesca. A diferencia de lo acostumbrado, el caso no es la excusa para mostrar el asunto político-social, sino al revés, pues por medio del retrato de la ciudad, se justifica la presencia del crimen. Tampoco es la única aportación, ya que el componente cultural trasciende la mera referencia, y pasan a indagar en dichos aspectos, sea gastronomía, literatura, música, ópera u otros. Algunos de ellos se vinculan directamente al caso, mientras que otros permiten, por medio de cuadros costumbristas o el propio investigador, conocer en profundidad el mundo que se presenta. La tendencia social sigue la fórmula presente en el *hard boiled*, donde el protagonismo recaía en la marginalidad y sordidez de la ciudad, pero en la vertiente mediterránea se desprende de esa limitación.

La presencia de estos aspectos desde un enfoque positivo constituyen una innovación, al ser algo impropio del género y las vertientes actuales, y por tanto característico y original de estas novelas. Ya en la obra de Simenon se presentaba la gastronomía como un rasgo distintivo, y su herencia queda patente en el estilo mediterráneo, pero con un enfoque diferente. En Simenon constituía una experiencia edificante, casi propaganda para la cocina nacional, y a partir de esa misma pretensión, derivan planteamientos sobre la cultura, la historia y la sociedad. Los tópicos de la novela negra convergen con lo social, y se le suman aspectos de la novela de viajes, pues permite contemplar la ciudad desde la visión de un nativo.

Su inclusión en la vertiente social no sería del todo adecuada, aunque se desarrollen en la actualidad, pues se proyectan hacia otros intereses y temas. La prueba de ello se encuentra en la deconstrucción patente en los personajes y temas desarrollados, resumidos en el apartado precedente. Su creciente éxito trasciende la pretensión editorial, cuyo único argumento ha sido el componente gastronómico sin avalar su importancia, y añadiendo al listado autores por mero interés económico. Una vez analizado los orígenes del género, y su estado actual, la propuesta mediterránea cobra mayor relevancia, pues sin romper el canon dispone una visión distinta. Los personajes siguen los estereotipos, la trama respeta el asunto criminal, e incluso el discurso social, todo encaja en la idea preconcebida de una novela negra, y al mismo tiempo incorpora un

enfoque propio. La crítica hacia las miserias de la ciudad se suma a la promoción de sus virtudes, alternando entre los aspectos más oscuros y diáfanos de la sociedad mediterránea.

Recupera preceptos de sus modelos más clásicos, como un enfoque más sentimental hacia el crimen (tópico de la novela enigma), o la presencia de un crimen motivado por la propia sociedad (propio de la novela negra), a lo que suma una ambientación distinta, la cual justifica el ánimo de los personajes y su particular juicio hacia el asunto negro-criminal. Lo que empezó como una distinción geográfica del género, y posterior invento promocional, acabó constituyendo una variante de la novela negra distinta al modelo vigente.

Además de un tono menos violento, con varias obras consideradas “blanco-criminal”, se transmite la sincera esperanza de los personajes, discurso cuya base procede de los paisajes naturales y lugares emblemáticos, algo propio de la novela de viajes, pero aquí empleado para transmitir las virtudes del mundo manifiesto en sus obras. Ese mismo rasgo incorpora la temática social, como acostumbra el género, pero además de comunicar sobre la situación de la ciudad y sus gentes, da voz a una amplia gama de personajes, y no todos se predisponen a la crítica. La novela negra mediterránea ahonda en la dualidad de la urbe, en sus aspectos más bajos, pero también, en los más virtuosos.

Y por ello, la ciudad se considera un personaje más, pues trasciende su rol como ambientación, en un sentido donde mantiene las funciones del marco tradicional, pero incorpora una serie de características que reivindican un mayor impacto en la obra. Además de limitar el desarrollo de la trama en un espacio y tiempo concretos, establece un diálogo con los personajes, pues la influencia ejercida sobre ellos se manifiesta en comportamientos tales como el habla, la ideología y la sensibilidad. La impronta de la urbe mediterránea es constante, no solo a través de sus lugares más emblemáticos o referencias culturales, pero trascienden la simple mención para inspirar una serie de rasgos definitorios de la sociedad reflejada, lo que permite al lector adentrarse en el espíritu local, conociendo e identificando los aspectos más característicos del mundo presentado, todo gracias al diálogo producido entre la urbe y el personaje del investigador, un nativo encargado de transmitir impresiones, sensaciones y sentimientos, siempre de un modo directo y sincero.

La crónica de la sociedad ya es algo intrínseco al género negro, y la vertiente mediterránea no es una excepción, aunque el tono sea distinto. Exponer las miserias nacionales, así como las problemáticas propias de nuestro tiempo, constituyen el sello de identidad para la actual variante social, pero los mediterráneos lo han enfocado desde una perspectiva característica. Mediante el relato ahondan en los episodios nacionales concluyentes para su actual estado, pues gracias a la memoria se recuerda la huella de aquel pasado en su presente. Al observar las transformaciones de la urbe con el paso del tiempo, se genera una mirada crítica al desmentirse las promesas de prosperidad hechas en el pasado, un ciclo que se repite de nuevo en el tiempo de la obra, el presente a ojos del protagonista.

De este modo, se percibe la urbe moderna como algo sin encanto, cada vez más falso y opulento, debido a que todos estos cambios atienden a los intereses de grupos privilegiados, ya sean empresarios, mafiosos, nobles o políticos, entre otros. A diferencia del derrotismo propio de la novela negra (incluso de la vertiente social), los investigadores mediterráneos reivindican la importancia de lo autóctono y regional, pues en la cultura constituye un refugio para urbe que ahora les es extraña. Por medio de este amparo, disfrutaban de un descanso gracias al cual meditan sobre el pasado, analizan el estado de la cuestión y emiten su juicio, donde valoran la situación de la urbe mediterránea. Si bien este discurso recuerda al comentario social propio del *hard boiled*, aquí este no se compone por exclusiva de la injusta y precaria situación social, pues incorporan también las alegrías propias de la cultura manifiesta, donde el refugio puede encontrarse en el presente gracias al legado histórico que rememoran.

Según dictamina la novela contemporánea, la presencia de elementos reales es un tópico recurrente, más acuciado en géneros como la novela social y de viajes, pero aquí no supone una lista a recitar por una cuota. Actualiza lo visto en la novela negra originaria, ya fuera *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) o el *hard boiled* norteamericano, la importancia de los ambientes tratados se recupera, y suma un característico diálogo con el resto de personajes, por el cual se justifican unos comportamientos y modos propios de la sociedad presentada, ya que son motivados por factores tales como su ánimo, su arte, su clima, su industria, su lengua, su pensamiento, su sociedad y, en definitiva, la vida propia de la ribera mediterránea.

2.2. Nuevos horizontes

Por los resultados de la presente investigación, y una vez argumentadas las razones para demostrar su existencia y peso, se disponen estos últimos párrafos con objeto de proyectarse hacia nuevas investigaciones, las cuales podrían servirse de las informaciones compiladas en la presente tesis. La muestra obtenida desmintió que todo lo promocionado bajo la etiqueta de “novela negra mediterránea” no tiene por qué serlo, y se disponen de herramientas para concretar las intenciones de la obra. No solo las de carácter mediterráneo, pues a lo largo del trabajo se han hablado también del resto de variantes, y por ello, ahondar en el respeto hacia el canon, su relación con aspectos previos, y su grado de innovación.

La muestra solo contemplaba los inicios de la producción *noir* de los autores, y no su proyección como saga, aunque se dieron algunas menciones ocasionales sobre estas. Una vez constituidas unas bases sólidas para el estudio de la novela negra mediterránea, el interés se dirigiría al resto de novelas protagonizadas por los investigadores analizados, es decir, para sus ciclos literarios. Se ampliaría el trabajo hacia la evolución de los aspectos comentados a lo largo de las diferentes novelas, y comprobar si mantienen la impronta percibida en estas lecturas. La transformación de la urbe en las últimas décadas obliga a una actualización temática, y por supuesto, esto debería afectar a los personajes. Con la *Trilogía de la crisis* en Márkaris, o el tema

medioambiental en Leon, preocupaciones presentes en el meridiano de su producción, no en sus inicios, pero igualmente importantes, ya que reflejan preocupaciones propias de la población mediterránea.

Además, incrementar el número de autores también permitiría enfocar el crecimiento de la vertiente desde diferentes ópticas. Las sagas pudieran parecer una forma segura de remarcar la vitalidad de la novela negra mediterránea, pero eso lo propuesto no supone la totalidad de sus referentes, si bien el método seguido permite concretar los rasgos clave, aquellos a identificar en los nuevos escritores y novelas adscritos a la variante. Del mismo modo que ha pasado en la presente tesis, no todos los casos demuestran los elementos pertinentes para sumarse al listado, lo cual no impide su aparición en sellos editoriales y similares. A pesar de este problema, la lista de autores mediterráneos se puede ampliar desde dos ejes diferenciados: la perspectiva internacional y la patria. Como autores foráneos, el análisis podría extenderse a Batya Gur, escritora israelí y creadora del detective Michael Ohayon; y Dris Chraibi, padre de la literatura marroquí contemporánea y creador de la saga sobre el inspector Ali. Mientras, en el panorama nacional encontramos a Dolores Redondo, ganadora del Premio Planeta (2016) y autora de la trilogía de Baztán, transcurrida en Navarra; así como Ferran Torrent, escritor valenciano de novela histórica y negra, el cual ahonda en el peculiar panorama político de su ciudad originaria.

Otra perspectiva hacia los resultados de la investigación, sería ahondar en la importancia de los aspectos culturales dispuestos en el género negro, independientemente de la variante a la que se adscriban. La importancia de la urbe y su situación para los personajes de la novela ha sido un elemento clave, y comprobar si este mismo se produce en otros lares. En los últimos años han surgido producciones interesadas en dotar de un valor al marco, pero con resultados dispares, debido a la perspectiva con la que han tratado el tema. A modo de ejemplos para dicho estudio, se disponen, de forma somera, cinco producciones en cuya caracterización ya se percibe ese factor, la fuerte presencia de culturemas incluidos en la historia.

Vivir sin permiso (2018-2019), inspirada en un relato de Manuel Rivas, ahonda en la vida de Nemesio “Nemo” Bandeira, empresario gallego quien dirige también una red de contrabando de drogas, aprovechando las costas de la zona y la infraestructura del puerto. A diferencia de las historias de gánsteres, aquí se ahonda en el valor de la familia, quienes no saben de su doble vida, además de la relación e importancia de Galicia en la caracterización de los personajes y su entorno, en lugar de dibujar el típico escenario propio de un relato criminal, como las ciudades del *hard boiled* que, independientemente de su localización, siempre se caracterizaban de igual manera (salvo contadas excepciones). *Kosta. The Paradise* (2020) es una co-producción entre Finlandia y España donde una inspectora finesa y un agente de la policía española deben colaborar en la investigación de una serie de asesinatos, los cuales se producen en la mayor comunidad de fineses afincados fuera de su patria, la cual se localiza en el sur de España, por lo que el tema mediterráneo se entremezcla con el *nordic noir*, aprovechando los tópicos del género negro y el turismo

meridional, atractivo para justificar la presencia de comunidades extranjeras presentes en la zona.

Crimen en el paraíso (2015) es una serie policíaca ambientada en una isla caribeña, donde se muestra la perspectiva de un detective inglés incapaz de adaptarse, si bien algunos capítulos tratan la cultura isleña, en muchas ocasiones se relega a chiste o a una interpretación superficial de esta, y por tanto, el interés principal recae en la investigación y el método empleado, cuya formulación atiende al modelo clásico, incluyendo las famosas “escenas del salón” donde se desenmascara al culpable; *El detective gourmet* (2015-2020) es una serie de películas (inspiradas en la saga literaria de Peter King) donde un chef profesional quien colabora en algunos casos relacionados con el mundo *gourmet*, aunque el despliegue culinario no adquiere los tintes culturales vistos en los casos del Mediterráneo; por último, *Orígenes secretos* (2020) es una película transcurrida en Madrid, donde un asesino en serie recrea en sus asesinatos escenas del cómic norteamericano de superhéroes, pero su despliegue de referencias queda en una retahíla de menciones rápidas hacia la cultura pop.

Son diferentes casos cuyo estudio permitiría la reivindicación de los rasgos culturales en la novela negra, algo ya visto en nuestro estudio mediterráneo, un análisis sobre la relación entre el marco y los personajes, siendo la ciudad el catalizador de aquel diálogo. La importancia sobre los valores culturales en el género ha trascendido a los medios, e incluso la literatura negra ha permitido confeccionar recetarios donde exponen la gastronomía patente en la obra: *Las recetas de Carvalho* (VÁZQUEZ MONTALBAN: 1989) y *El sabor de Venecia. A la mesa con Brunetti* (LEON y PIANARO: 2011) son ejemplos de la tendencia. También tenemos otros textos sobre otras manifestaciones de la cultura, como el lenguaje, presente en *Vosotros no sabéis* (CAMILLERI: 2008), sobre el argot de la mafia siciliana. Aparte de ejemplos en literatura, también puede observarse la cultura mediterránea a través de programas documentales, de los cuales resaltamos *This is opera* (2015), donde se indaga en el contexto histórico y social en el que se produjeron las grandes óperas, enfocadas desde sus argumentos y su música, en un diálogo similar al analizado respecto al Mediterráneo y la novela negra. Con esto se pretende concretar la importancia de susodicho mar como inspiración para un arte como lo es la ópera.

También es posible otro enfoque hacia la interpretación de la cultura, es decir, la manera en que este factor determina ciertas producciones dentro de la corriente negro-criminal. Un caso interesante para su análisis se encuentra en la tríada *noir* del cómic español, el cual ha reavivado tanto la ambientación como el medio. Son tres series ampliamente galardonadas, compuestas por autores españoles y publicadas en Francia, donde la editorial del cómic se encuentra más desarrollada, además de ser un país cuyo interés por el género ha demostrado una gran vigencia. Estas tres sagas son *Blacksad* (2000), *Jazz Maynard* (2007) y *Ken games* (2009), las cuales presentan tres enfoques muy diferentes sobre el acervo cultural y la tradición negrocriminal, pues cada una desarrolla diferentes temáticas según los intereses de la historia y los personajes.

La primera se presenta como una fábula *noir*, donde los autores recuperan los temas propios del *hard boiled*, pero tratados desde la perspectiva de un personaje dotado de una fuerte sensibilidad, más propio del pensamiento europeo y, en ocasiones, hasta mediterráneo, gracias a la expresividad y uso del color propio de la colección. *Jazz Maynard* se centra en un ladrón quien intenta vivir honradamente, pero se implica en la situación de su barrio, El Raval de Barcelona, donde las pugnas entre las diferentes mafias y el escaso control policial deriva un entorno hostil donde se ve obligado a oscilar entre su pasado y sus anhelos, mediante un relato criminal donde se busca la redención. *Ken games*, en cambio, simula un relato de corte íntimo y costumbrista donde tres amigos comparten sus vidas, pero cada uno escuda su vida tras sofisticadas mentiras, y en lugar de las profesiones honradas fingidas, accedemos a un relato sobre su implicación en ambientes tales como el boxeo, el juego y el sindicato criminal, propios de la novela negra aunque renovada hacia los intereses del relato.

La presencia de un mayor interés por el componente emocional vincula las obras a la tendencia mediterránea, pues el discurso social y reivindicativo brilla por su ausencia: *Blacksad* se preocupa más por las víctimas que por la situación; *Jazz* vive la evolución del barrio, no la comenta; y en *Ken games* la ciudad carece de importancia al quedar innominada (aunque probablemente, se trate de París), centrándose en las acciones y pensamientos de los protagonistas. Similar a esta libertad respecto a las bases del género, encontramos la experiencia inmersiva de la ludonarración, es decir, la narrativa mediante el juego. En ella, se recupera la fórmula clásica de la novela enigma, pues se propone un reto a resolver por parte del jugador, quien dispone de una serie de recursos y reglas mediante las cuales podrá llegar a la resolución, si es que se respeta el *fair play* (juego limpio).

Disponemos de dos posibles recursos en cara a estos estudios, siendo el primero los llamados “juegos de rol”, donde los participantes son libres de confeccionar los personajes implicados en el caso, los cuales manejarán durante el desarrollo de este. Un posible estudio podría ser la reinterpretación de argumentos tradicionales hacia los escenarios y situaciones propios del *noir* mediterráneo, y para ello podrían usarse sistemas como el de la adaptación de *Blacksad* a un juego de rol (2015), donde se adaptan sus principales historias, personajes y rasgos a un nuevo medio; *El club de los martes* (2006), el cual imita la fórmula propia de la novela enigma para una investigación sosegada; *Gumshoe* (2007), centrado en la obtención de pistas y la deducción, gracias a un sistema capaz de recrear esa experiencia; o *Hard boiled* (2016), quien al igual que la variante aludida incluye escenas de acción trepidante, además de incorporar sus tópicos y clichés. En segundo lugar se situarían los videojuegos, un medio similar aunque sometido a las restricciones del medio. Algunos de estos ofrecen tramas detectivescas donde el jugador puede implicarse en la resolución, ya sea por su investigación o mediante toma de decisiones.

Algunos ejemplos de estos *Heavy Rain* (2010), el cual presenta a un asesino en serie de niños en cuya trama

manejaremos al padre de una de las víctimas, una periodista, un detective privado y un agente del FBI; *L. A. Noire* (2011), que propone una serie de casos al más puro estilo *hard boiled*, donde se incluyen temas propios de la ambientación, así como escenas típicas del género, ya sean interrogatorios, persecuciones y tiroteos *Detroit: Become human* (2018), donde el elenco jugable incluye a un detective, a un terrorista y a una fugitiva, cuyos roles pueden asociarse rápidamente al investigador, el asesino y la víctima; *Blacksad: Under the skin* (2019), videojuego sobre el personaje de cómics creado por Canales y Guarnido, donde se compone una historia similar al medio originario, si bien el jugador se encarga de reunir pistas y deducir los hechos; por último *Chicken Police – Paint it RED!* (2020) imita al gato detective al desarrollar una historia *noir* con animales antropomórficos, pero la herencia del cine negro es aún más notoria, pues la paleta de colores se presenta en blanco y negro (con ligeras notas de colores muy específicos, como el rojo). En mayor o menor medida, todos estos videojuegos incluyen características propias de la ficción negrocriminal, y la aprovechan para contar una historia por medio de la jugabilidad ofrecida.

Por último, otra posible línea de investigación podría constituirse desde la perspectiva opuesta a la novela negra mediterránea, es decir, en lugar de apreciar cómo un género norteamericano se reinterpretaba a las necesidades de un público europeo (y más concretamente, de la región marítima), el estudio sobre un género europeo se adaptaba a los intereses del estadounidense medio. Es el caso de los cuentos clásicos recopilados por los hermanos Grimm, Lang o Perrault, los cuales han inspirado producciones cinematográficas de Hollywood, edulcoradas a los intereses de un mercado y público muy concretos. Las interpretaciones de Disney se alejan de los originales con objeto de ser más simpáticos, una prueba concluyente del cambio propuesto. Sin embargo, no es el único caso, pues dentro de los propios cuentos podemos encontrar curiosas coincidencias: *El toro negro de Norroway* (escocés) y *Al este del Sol al oeste de la Luna* (noruego) solo difieren en el animal encantado (respectivamente, toro y oso) y algún otro detalle, el cual reivindicaría la cultura donde se localizaba el relato.

Igualmente, la hermenéutica del cuento se encuentra alterada incluso en sagas como la de Geralt de Rivia (1992-2013), una épica fantástica ambientada en el folclore polaco, en su novela *El último deseo* (1993) dispone al protagonista participando en argumentos de cuentos clásicos; y los cómics de *Fables* (2002-2015), donde los personajes de esos mismos relatos conviven en una mágica sociedad secreta localizada en Nueva York, sin presentar atisbo alguno de sus culturas originarias. La importancia del tema cultural, su recepción e interpretación, constituye un asunto importante pues, según el análisis al mediterráneo, permitía reivindicar la innovación de la obra, y mientras Hollywood se estanca en el idealismo norteamericano, del género negro derivó una nueva variante, la cual abre, a su vez, todas estas líneas de investigación, en clara muestra de su vitalidad e importancia.

XI. Bibliografía

1. Bibliografía

1.1. Muestra de novelas

-CAMILLERI, Andrea (1994), *La forma del agua* (traducción de María Antonia Menini Pagès), Salamandra Narrativa (edición pdf obtenida de la versión de 2005, disponible en *Lectulandia*).

-EÇA DE QUEIRÓS, José María de, y DUARTE RAMALHO ORTIGÃO, José (1870), *El misterio de la carretera de Sintra* (traducción de Carmen Martín Gaité) Nostromo (edición pdf obtenida de la versión de 1974, disponible en *Lectulandia*).

-GIMÉNEZ BARTETT, Alicia (1996), *Ritos de muerte*, Destino (edición pdf obtenida de la versión de 2013, disponible en *Lectulandia*).

-DE GIOVANNI, Maurizio (2007), *El invierno del comisario Ricciardi* (traducción de Celia Filipetto Isicato), Lumen (edición pdf obtenida de la versión de 2011, disponible en *Lectulandia*).

-IZZO, Jean-Claude (1995), *Total Khéops* (traducción de Matilde Sáenz López), Akal (edición pdf obtenida de la versión de 2003, disponible en *Lectulandia*).

-LEON, Donna (1992), *Muerte en la Fenice* (traducción de Ana María de la Fuente Rodríguez), Seix Barrall (edición pdf obtenida de la versión de 1996, disponible en *Lectulandia*).

-MANCHETTE, Jean-Patrick (1971), *El caso N'Gustro* (traducción de Ramón de España), RBA Libros (edición pdf obtenida de la versión de 2014, disponible en *Lectulandia*).

-MÁRKARIS, Petros (1995), *Noticias de la noche* (traducción de Ersi Marina Samará Spiliotopulu), Tusquest Editores (edición pdf obtenida de la versión de 2010 en *Lectulandia*).

-MENDOZA, Eduardo (1978), *El misterio de la cripta embrujada*, Seix Barral (edición pdf obtenida de la versión de 1979 en *Lectulandia*).

-KHADRA, Yasmina (1997), *Morituri*, incluida en la *Trilogía de Argel* (traducción de Wenceslao Carlos Lozano) publicada en 2009, *Almuzara* (Obra original publicada en 1997-1998) (edición en pdf de dicha versión disponible en *Lectulandia*).

-PESSOA, Fernando (2009), *Quaresma, descifrador* (traducción de Roser Villagrasa), Acantilado.

-VARGAS, Fred (1991), *El hombre de los círculos azules* (traducción de Helena del Amo), Círculo de lectores (edición pdf obtenida de la versión de 2005, disponible en *Lectulandia*).

-VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1974), *Tatuaje*, Planeta (edición pdf obtenida de la versión de 2004, disponible en *Lectulandia*).

1.2. Bibliografía general: Noir y Mediterráneo

-ALEMÁN SAINZ, Fernando (1961), "Dos casos de la novela policíaca Mason y Poirot: El buscarruidos y el tranquilo", *Monteagudo*, Vol. XXXVI.

-ALEMÁN SAINZ, Fernando (1978), "Síntomas de la novela policíaca", *Monteagudo*, Vol. LXIII, pp. 17-37

- ALMEIDA GARÍA, Fernando (2008), "Evolución y perspectiva del turismo en el mediterráneo", *Baética*, Nº 30.
- ARANA MARCOS, José Ramón (2001), "La lógica del crimen: Patricia Highsmith", *Contrastes: revista internacional de filosofía*, Nº 6, 2001, pp. 5-22.
- BARASORDA, Juan Mari (20/2/2014), "True detective: de 1924 (pulp) a 2014 (serie TV)", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2014/02/20/true-detective-de-1924-pulp-a-2014-serie-tv-por-juan-mari-barasorda/>
- BAUBÉROT, Arnaud (2007), "Los movimientos juveniles en la Francia de entreguerras", *HISPANIA. Revista Española de Historia*, Vol. LXVII, pp. 21-42.
- BOSQUE, Ricardo, IBÁÑEZ, Jordi y LENS, Jesús (6/11/2012), "Crucero mediterráneo: París (I)", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2012/11/06/crucero-mediterraneo-paris-i/>
- BOSQUE, Ricardo, IBÁÑEZ, Jordi y LENS, Jesús (13/11/2012), "Crucero mediterráneo: París (y II)", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2012/11/13/crucero-mediterraneo-paris-y-ii/>
- BOSQUE, Ricardo, IBÁÑEZ, Jordi y LENS, Jesús (15/1/2013), "Crucero mediterráneo: Venecia", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2013/01/15/crucero-mediterraneo-venecia/>
- BOSQUE, Ricardo, IBÁÑEZ, Jordi y LENS, Jesús (20/11/2012), "Crucero mediterráneo: Marsella", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2012/11/20/crucero-mediterraneo-marsella/>
- BOSQUE, Ricardo, IBÁÑEZ, Jordi y LENS, Jesús (22/1/2013) "Crucero mediterráneo: Atenas", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2013/01/22/crucero-mediterraneo-atenas/>
- BOSQUE, Ricardo, IBÁÑEZ, Jordi y LENS, Jesús (29/1/2013), "Crucero mediterráneo: Estambul", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2013/01/29/crucero-mediterraneo-estambul/>
- BOSQUE, Ricardo, IBÁÑEZ, Jordi y LENS, Jesús (5/2/2013), "Crucero mediterráneo: Argel", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2013/02/05/crucero-mediterraneo-argel/>
- BUENO MAIA, Rita (2011), "Reflejos y miradas portuguesas hacia la literatura picaresca", *Del verbo al espejo: Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., pp. 303-312.
- BUSTOS, Rafael (2006), "Las relaciones España-Argelia, una mirada desde España", *Anuario Internacional CIDOB 2006 edición 2007 Claves para interpretar la Política Exterior Española y las Relaciones Internacionales en 2006*, pp. 499-503.
- CANCELAS y OUVIÑA, Lucía-Pilar (2008), "Reivindicando para Agatha Christie un espacio en la LIJ", *TABANQUE Revista Pedagógica*, Nº 21, pp. 121-138.
- CANDIA, Alexis (2006), "El hombre que pregunta: de los crímenes de estado a los sospechosos de siempre", *Especulo. Revista de estudios literarios*, extraído de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/hompregu.html>
- CAPRARA, Giovanni (2012), *La novela policíaca en Italia*, Ediciones Alfar.

- CARIDAD SEBASTIÁN, Mercedes; MORALES GARCÍA, Ana María; GARCÍA LÓPEZ, Fátima (2014), "La estrategia Europa 2020 y la Sociedad de la Información como instrumentos de cohesión e integración en época de crisis. ¿Utopía o realidad?", *Investigación bibliotecológica*, Vol. XVIII, Nº 64, pp. 101-115.
- CASADESÚS BORDOY, Alejandro (2010), "La importancia del criminal en los orígenes de la novela policíaca alemana", *Revista de Filología Alemana*, Vol. XVIII, pp. 99-119.
- CASADESÚS BORDOY, Jesús (2011), "Gastronomía y novela policíaca. Aspectos culturales y de género", *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos : Actas del IV Congreso de la SELICUP* (coord. por Patricia Bastida Rodríguez, Catalina Calafat Ripoll, Marta Fernández Morales, José Igor Prieto Arranz, Cristina Suárez Gómez).
- CASTELLANI, Jean-Pierre (2010): "Argel: entre realidad y ficción", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. II, Nº 2, pp. 5-17.
- CASTELLANI, Jean-Pierre (2013), "La ciudad de Argel, espacio de ilusión y desencanto en dos escritoras argelinas: Maissa Bey y Assia Djebar", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. V, Nº 1, pp. 149-164.
- CERDA SUBIRACHS, Jordi (2012), "Una nueva historia de la literatura portuguesa: perspectiva diacrónica para un público general", *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, Nº 1, pp. 133-135.
- CERQUEIRO, Diana (2010): "Sobre la novela policíaca", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. II, Nº 1, extraído de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia01.htm>.
- CHENOLL ALFARO, Rafael Román (2010), "Palestina "versus" Israel : razones de una intransigencia", *Baética*, Nº 32, pp. 147-155.
- CHIRBES, Rafael (2008), *Mediterráneos*, Anagrama.
- CIMADOMO, Guido; VARAGNOLI, Claudio; y SERAFINI, Lucia (2012), "El patrimonio industrial vinculado con la presencia del agua similitudes y diferencias entre la provincia de Cádiz y la región de Abruzzo (Italia)", *II Jornadas Andaluzas de Patrimonio Industrial y de la Obra Pública: 25, 26, 27 de octubre de 2012*.
- CÓRDOBA HERNÁNDEZ, Ana María (2011), "España, Israel y Palestina: pasado y presente de sus relaciones diplomáticas", *Historia y Política*, Nº 26, pp. 291-323.
- DANIELE, Susanna (21/9/2009), "Il Noir mediterraneo a Festivaletteratura 2009", *Thriller Magazine*, extraído de <http://www.thrillermagazine.it/8637/il-noir-mediterraneo-a-festivaletteratura-2009>
- DÍAZ ALARCÓN, Soledad (2009), "La novela negra en Francia", *Alfinge: Revista de filología*, Nº 21, pp. 59-76.
- DÍEZ, Julián (2015), "Una edad de oro para la novela policíaca", *Escritura pública*, Nº 92, pp. 58-59.
- ESPINAR MAAT, Rigt (2013), *Novela policíaca e imagología: la imagen de Italia en la serie Brunetti de Donna Leon*, Servicio de Publicaciones de la Universitat de les Illes Balears.
- ESQUINAS, Francisco (2009), "El Giallo italiano", *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, Nº. 4, págs. 180-198.

- FATMI, Saadedine (2012), "Le polar algérien francophone et les influences américaines", *Anales de Filología Francesa*, Nº 20, pp. 81-97.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, M^a Jesús (2014), "Globalización y desnacionalización en la novela portuguesa actual", *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. CXC, Nº 766.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María Jesús; OGANDO GONZÁLEZ, Iolanda (2008), "Historia en la(s) literatura(s) de lengua portuguesa: introducción", *Limite: Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía*, Nº. 2, pp. 7-15
- FERRACUTI, Gianni (2013), "Il "giallo mediterraneo" come modello narrativo", *Mediterránea Online*.
- FONDEVILA GARCÓN, Joan Francesc (2012), "El uso de recursos del periodismo digital en la prensa del Reino unido, Francia, Estados unidos y España", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol XVIII, Nº 1, pp. 73-87.
- FRATICELLI, Bárbara (2009), "Crónicas de una ciudad postmoderna: Lisboa y sus neurosis", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. I, Nº 2.
extraído de <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-2/varia10.htm>.
- GALÁN HERRERA, Juan José (2008), "El canon de la novela negra y policíaca", *Tejuelo*, Nº 1, pp. 58-74.
- GAZOL SÁNCHEZ, Antonio (2015), "Grecia 2015: Una crónica", *ECONOMÍAunam*, Vol. XII, Nº 36, pp. 49-61.
- GIL BENUMEYA, Rodolfo (1968), "El mundo del Islam después de la segunda guerra mundial", *Revista de Política Internacional*, Nº 100, pp 173-186.
- GÓMEZ DE LAS HERAS FERNÁNDEZ, María Soledad (1994), "España y Portugal ante la Segunda Guerra Mundial desde 1939 a 1942", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, H.^a Contemporánea*, Tomo VII, pp. 165-179.
- GONZÁLEZ DE LA ALEJA BARBERÁN, Manuel (2014), "El caso del reactivo precipitado por la hemoglobina: la novela policíaca y sus (des)encuentros con la ciencia", *UNED. Revista Signa*, Nº 23, pp. 175-201.
- GONZÁLEZ DEL POZO, Jorge (2011), "Drogas y novelas policíacas: el género negro como vehículo de articulación de una problemática social", *OGIGIA*, Nº 9, pp. 18-32.
- GONZÁLEZ ROS, Ana (2014), *Explotación transmediática en la novela negra actual: Estrategias narrativas y promocionales*, Universidad de Alicante.
- GUTIÉRREZ, José Ismael (2016), "La serie de Gay Flower: intertextualidad y parodia del género negro", *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, Nº 30.
- HALLIDAY, Fred (2008), "Contexto sociopolítico en Oriente Medio. El ascenso del Islamismo y las respuestas occidentales", *Cuadernos de estrategia*, Nº 139, 2008, pp. 21-51.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, María José (2014), *Traducción, prensa y corrientes socioculturales entre España, Francia y Portugal: análisis de caso*, RIUMA (Contribuciones a Congresos científicos).
- HIMES, Chester (1960), *Todos muertos* (traducción de Ana Goldar), El País: Serie Negra (edición 2004).
- JIMÉNEZ-LANDI CRICK, Cristina (2015), *La metrópolis en la novela negra española actual: caras y voces de*

Madrid a Barcelona, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.

-LARA, Jafel Israel (2011), *El problema del límite en la «narrativa sensacional de suspense»*. El caso de *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudad pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*, Universidad de Sevilla.

-LÓPEZ, Isidro (2004), “Del black al noir: el neo-polar”, *Ladinamo*, Nº 10, extraído de <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=987>.

-LEÓN LAZARO, Guillermo de (2015), “La difícil posguerra europea tras la Primera Guerra Mundial”, *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, Nº XLVIII, pp. 497-510.

-LÓPEZ DELGADO, Ana (2012), “Manipulando mentes y conciencias: Prácticas sobre *El mentalista*”, *Prácticas sobre ética y dentontología basadas en series de televisión contemporáneas*, Asociación Veritas para el Estudio de la Historia, el Derecho y las Instituciones., pp. 99-110.

-LUENGO, Ana (2008), “La literatura criminal: viajes de ida y vuelta”, *1º Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los Siglos XX y XXI*.

-MARNE, Marta (21/9/2017), “El caso Lerouge, de Émile Gaboriau (1866)”, *Leer sin prisas*, extraído de <https://leersinprisa.com/el-caso-lerouge-de-emile-gaboriau/>

-MARTÍN-ANDINO MENDIETA, Pilar (2010), “El género policíaco en la novela gráfica: *Sin City*”, *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. II, Nº 1.

-MARTÍN CEREZO, Iván y RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier (2010), “Agatha Christie y la invención de la novela policíaca”, *CEU Ediciones*, pp. 39-48.

-MARTÍNEZ BUESO, José Juan, “Alejandro Pedregosa, la novela negra mediterránea:”, *Madreselva: Revista cultural y turística de Extremadura*, extraído de <http://www.revistamadreselva.com/328/alejandro-pedregosa>

-MARTÍNEZ PEÑAS, Leandro (2012), “Mirando al abismo: prácticas a partir de *Mentes criminales*”, *Prácticas sobre ética y dentontología basadas en series de televisión contemporáneas*, Asociación Veritas para el Estudio de la Historia, el Derecho y las Instituciones., pp. 25-38.

-MUSACCHIO, Andrés (2013), “El ajuste: origen de la crisis europea”, *Revista Problemas del Desarrollo*, Vol. XLIV, Nº 173, pp. 79-104.

-NAVARRO, Alba y PAREJO, Nekane (2015), *París, musa cinematográfica en la década de 1920*, RIUMA (CAP).

-NAVAS RUIZ, Mario (2010), “Génesis y desarrollo de la novela policíaca como género literario”, *Docta Ignorancia Digital: Revista de pensamiento y análisis*, Nº 1, pp. 37-41.

-NAVAS RUIZ, Mario (2011), “Génesis y desarrollo de la novela policíaca como género literario (II)”, *Docta Ignorancia Digital: Revista de pensamiento y análisis*, Nº 2, pp. 12-19.

-NAVAS RUIZ, Mario (2012), “Génesis y desarrollo de la novela policíaca como género literario (Y III)”, *Docta Ignorancia Digital: Revista de pensamiento y análisis*, Nº 3, pp. 56-63.

-“Novela negra mediterránea involucionó varios años atrás: Márkaris” (14/7/2016), *20Minutos*, extraído de

<http://www.20minutos.com.mx/noticia/112443/0/novela-negra-mediterranea-involuciono-varios-anos-atras-markaris/>

-OHANNA, Natalio (2010), "Lamentos de doble filo: *El trato de Argel* y la dimensión geopolítica de la lucha por la unidad religiosa", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. XXX, Nº 1, pp.123-143.

-OLIVEIRA MARTÍNS, Uíara y ROCHA TEIXEIRA BAPTISTA, María Manuel (2011), "La herencia de la gastronomía portuguesa en Brasil como un producto del turismo cultural", *Estudios y Perspectivas en Turismo*, Vol. XX, pp. 404-424.

-PARDO FERNÁNDEZ, Rodrigo (2012), "La novela negra de la frontera: violencia y subversión", *Mitologías hoy*, Nº 6, pp. 9-17.

-PARDO SANZ, Rosa (2013), "Salazarismo y franquismo (1945-1955): sobrevivir en Occidente", *Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, Tomo XXV, pp. 67-88.

-POSTIGO ALDEAMIL, M^o Josefa (2003), "Alonso Zamora Vicente y los temas portugueses", Edición digital a partir de "*Con Alonso Zamora Vicente : (Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos)*", Vol. I, pp. 165-177, extraído de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/alonso-zamora-vicente-y-los-temas-portugueses/>.

-PALACIOS BERNAL, Concepción (2000), "Amor y prostitución en la literatura francesa. Manon, Margarita y Nana: tres hermosas heroínas frente al amor", *Anales de filología francesa*, Vol. IX, pp. 267-274.

-PARRA MEMBRIVES, Eva (2013), "Crímenes con denominación de origen. *Glocalización* en la novela policíaca nórdica femenina", *UNED. Revista Signa*, Vol. XXII, pp. 549-567.

-PAVANI, Giorgia (2015), "El régimen de los medios de comunicación en Italia. el sistema de radio y televisión: ¿una anomalía en el contexto comparado?", *UNED. Teoría y Realidad Constitucional*, Nº 36, pp. 459-496.

-PÉREZ ANDRÉS, Juan (2013), "Geografía del delito. el *giallo* y el *noir* italiano en España", *Zibaldone. Estudios italianos*, Nº 1, pp. 26-38.

-PIEDRAHITA ECHANDÍA, Claudia Luz (2015), *Teorías Críticas Contemporáneas: La Internacionalización ya la Globalización Desde Abajo*, RIUMA (Presentaciones).

-QUAH, Chee-Heong (2014), "Un diagnóstico de Grecia", *Investigación económica*, Vol. LXXIII, Nº 287, pp. 3-35.

-RESINA BERTRÁN, Joan Ramón (1997), *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Anthropos.

-REYES TORRES, Agustín (2008), "Sherlock Holmes vs inspector Méndez: dos detectives en la clase de español", *Actas del II Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/EL: Teoría y práctica docente*, Onda: JMC, pp. 283-294.

- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Ruth; D. TULLOC, Christopher; GUILLAMET I LLOGUERAS, Jaume (2015), *La muerte de Franco y la Transición española a través de la prensa internacional: la visión periodística del Reino Unido, Francia, Italia y Estados Unidos*, Estudios sobre el mensaje periodístico, Nº 21, pp.193-205.
- ROSI, Romolo; ATTOLINI, Lisa; BERTI, Alessandra; y MABERINO, Carnilla, “Agatha Christie y su enigma: Notas sobre la fuga disociativa”, *Salud Mental*, Vol. XXVI, Nº 2, pp. 67-73.
- RUIZ DE LA CIERVA, María del Carmen (2010), “El periodismo y la literatura: un estudio contrastivo de estructuras políticas compartidas”, *CEU Ediciones*, pp. 31-38.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2014), “Relaciones literarias entre Portugal y España 1890-1936: hacia un nuevo paradigma”, *1616: Anuario de Literatura Comparada*, Nº 4, pp. 25-45.
- SALAZAR, Alfonso (22/7/2008), “Detectives en la guantera (extra): ¿Novela negra mediterránea?”, *Cuadernos de Alfonso Salazar*, extraído de <https://cuadernosdealfonsoalazar.wordpress.com/2008/07/22/detectives-en-la-guantera-%C2%BFnovela-negra-mediterranea/>
- SÁNCHEZ SOLER, Mariano (2011), *Anatomía del crimen: Guía de la novela y el cine negros*, Reino de Cordelia, Madrid.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2014), “La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica”, *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, Nº 7, pp. 10-24.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2009), “Análisis del detective literario español: Carvalho, Romano y Méndez en la era del desencanto”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Nº 42, extraído de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/detecespa.html>
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2011-2012), “La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria”, *Pliegos de Yuste*, Nº 13-14.
- SERRANO PUCHE, Javier (2011), “Entre el periodismo y la literatura: aproximación a los *racconti-inchiesta* de Leonardo Sciascia”, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* Vol. XVII, Nº 2, pp. 661-674.
- SZMOLKA, Inmaculada (2012), “Factores desencadenantes y procesos de cambio político en el mundo árabe”, *Documentos CIBOB*, Nº 19.
- TALSHIR, Gavil (2013), “Entre economía, política e identidad: la protesta social en el espejo de la crisis de la democracia israelí”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, Año XV, Nº 30, pp. 101-138.
- VALERA MORENO, M^a Encarnación (2008), “La ruptura de tabúes en la literatura hebrea. Pinjás Sadé: entre transgresión y revelación”, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, pp. 225-240.
- VALLES CALATRAVA, José R. (1988), “La novela criminal española en la transición”, *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, Nº 8, pp. 227-240.
- VALLES CALATRAVA, José R. (1991), *La novela criminal española*, Crítica Literaria Monográfica, Universidad de Granada.
- VICENTE-YAGÜE LARA, Antonio José de (2014), “La corrupción de la sociedad o la lucha del vicio contra la

virtud "La Mode, Conte" (1807) de Boufflers", *Cuadernos de investigación filológica*, Tomo XL, pp. 99-114.

-VILA-SANJUÁN, Sergio (11/5/2018), "Lo que debemos a Los crímenes de París", *Zenda*, extraído de <https://www.zendalibros.com/lo-debemos-los-misterios-paris/>

-ZHRAN, Rana (2015), *El tratamiento del discurso mediático en los periódicos españoles del conflicto palestino-israelí*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

1.3. Bibliografía específica: Sobre los autores

-AGUADO, Txetxu (2004), "Ni "El estrangulador" ni el hombre total: Manuel Vázquez Montalbán y la historia de Boston", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Nº 8, pp. 23-40.

-"Autores: Ramalho Ortigão" (2017), *Alcantilado*, extraído de <http://www.acantilado.es/persona/ramalho-ortigao/>

-BELARBI, Habiba (2011), "L'imposture des mots de Yasmina Khadra: théâtralité des écrits, mystification du récit", *Synergies Algérie*, Nº. 13, pp. 31-38.

-BELLO GUERRIERI, Reynaldo (2006), "Fernando Pessoa, Alberto Caeiro y otros del mismo tipo", *Anales de la Universidad Metropolitana*, Vol. 6, Nº 2, p. 123.

-BENCHEHIDA, Mansour (2012), "L'Incommunication dans Les Hirondelles de Kaboul de Yasmina Khadra", *Synergies Algérie*, nº. 16, pp. 41-49.

-BERTOMEU MOLL, Josep (2010), "Donna Leon: una alternativa femenina en el gènere negre", *Caràcters: és una revista de llibres*, nº 51, p. 30.

-BORISENKO, Natalia (2013), "Literatura en el discurso histórico y político: Manuel Vázquez Montalbán y la construcción de la ciudad socialista", *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad!: Literatura, cultura y sociedad española contemporánea* (Editores: María Teresa Navarrete Navarrete), Miguel Soler Gallo), pp. 203-212.

-BOSQUE, Ricardo (20/11/2012), "Marsella criminal", *Blog de Ricardo Bosque*, extraído de <https://ricardobosque.wordpress.com/2012/11/20/marsella-criminal/>

-BOSQUE, Ricardo (26/1/2014), "26 de enero de 2000, muere Jean-Claude Izzo", *Blog de Ricardo Bosque*, extraído de <https://ricardobosque.wordpress.com/2014/01/26/26-de-enero-de-2000-muere-jean-claude-izzo/>

-BOSQUE, Ricardo (28/1/2015), "Mi alfabeto del crimen: I de Izzo, Jean-Claude", *Blog de Ricardo Bosque*, extraído de <https://ricardobosque.wordpress.com/2015/01/28/mi-alfabeto-del-crimen-i-de-izzo-jean-claude/>

-CAPRARA, Giovanni (2010), "Multilingüismo, variedades dialectales y traducción: el fenómeno Andrea Camilleri", *AdVersuS*, Nº 16-17, pp. 85-137.

- CAPRARA, Giovanni (2015), *La realtà nella prosa narrativa camilleriana*, RIUMA (Servicio de Presentaciones).
- CARM9N (9/8/2018), "El misterio de Nothing Hill, de Charles Warren Adams", *Carmen y amigos*, extraído de <http://carmenyamigos.blogspot.com/2015/10/el-misterio-de-notting-hill-de-charles.html>
- CASADESÚS BORDOY, Jesús (2008), "La función de los medios de comunicación en la novela policíaca. Andrea Camilleri y Henning Mankell como ejemplos", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº. 39.
- CIRERA SUÁREZ, Lluís (2004), "Manolo Vázquez Montalbán, «que estás en los cielos»", *Gaceta Sanitaria*, Vol. XVIII, Nº 1.
- CLAVÉ, Montse (1/1/2012), "Dos personajes comparten sopa: Maigret y Montale", *Gastronomía negra y criminal*, extraído de <https://gastronomianegracriminal.wordpress.com/category/autores/jean-claude-izzo/>
- CLAVÉ, Montse (1/1/2012), "Petros Márkaris, el autor que mejor abraza", *Gastronomía negra y criminal*, extraído de <https://gastronomianegracriminal.wordpress.com/2012/01/01/petros-markaris-el-autor-que-mejor-abraza/>
- CLAVÉ, Montse (19/2/2012), "Un día vendrá... Fred Vargas...", *Gastronomía negra y criminal*, extraído de <https://gastronomianegracriminal.wordpress.com/2012/02/19/un-dia-vendra-fred-vargas/>
- CLAVÉ, Montse (31/1/2013), "Las novelas blancocriminales de Maurizio de Giovanni...y una PARMIGIANA DI MELANZANE ALLA NAPOLETANA", *Gastronomía negra y criminal*, extraído de <https://gastronomianegracriminal.wordpress.com/2013/01/31/las-novelas-blancocriminales-de-maurizio-de-giovanni-y-una-parmigiana-di-melanzane-alla-napoletana/>
- CONSOLATA PANGALLO, Maria (2012), "Eduardo Mendoza tra finzione e storia", *Artifara*, Nº 12, pp. 137-153.
- CUADRADO, Perfecto E. (2015), "Fernando Pessoa y la épica de la modernidad", *UNED Revista Signa*, Nº 24, pp. 281-291.
- CURELL AGUILÀ, Clara (1997), "La influencia del francés en la obra reciente de Vázquez Montalbán", *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, Nº 11, pp. 257-265.
- DONOFRIO, Andrea (2012), "Vázquez Montalbán, M., *Obra periodística. 1987-2003. Las batallas perdidas*, Debate, Barcelona, 2012, 490 pp", *Historia y Comunicación Social*, Vol. 17, pp. 381-400.
- FIGUEROLA, Mercedes (1990), "Eduardo Mendoza, literatura con biblioteca al fondo", TILDE, Servicios editoriales.
- FUNDACIÓN TRES CULTURAS (5/10/2016), "Reflexiones. Novela negra en el Mediterráneo. Yasmina Khadra y Karim Miské" y "Novela negra, radiografía de nuestro tiempo. Conversación a tres: Fatos Kongoli, Lorenzo Silva y Jesús Lens", extraídos de <http://www.tresculturas.org/noticia/reflexiones-novela-negra-mediterraneo/>

- GARCÍA, Emilio Ramón (2014), "Miradas "noir" de Barcelona: desde Vázquez Montalbán a Mendoza y Riera", *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, Nº 32, pp. 313-340.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, María José (2015), "La parodia: Muñoz Seca, Eduardo Mendoza, Woody Allen", *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, Nº 29.
- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia (2015), "Psicodemocracia", *F: La Revista del Foment*, Nº 2144, p. 78.
- GÓMEZ-TORRES, David (2004), "Eduardo Mendoza desde una perspectiva neobarroca: *El laberinto de las aceitunas* y *El misterio de la cripta embrujada*", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, Nº 12.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Erasmo (2005), "Una novelista social española a finales del siglo XX: Alicia Giménez Bartlett ", *Especulo. Revista de estudios literarios*, Nº 30, extraído de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/aliciagi.html>
- IZQUIERDO, José María (2014), "La novela negra mediterránea en los ámbitos noruego y sueco, *XIXème Congrès des romanistes scandinaves. Universidad de Islandia*.
- "Jean-Patrick Manchette", *RBA: Serie Negra*, extraído de http://www.serienegra.es/autor/10/jean-patrick_manchette.html
- KING, Steward (2013), "Carvalho y Cataluña: la subjetividad de los márgenes", *CEMVM* 1, pp.28-45.
- LENS, Jesús (16/9/2014), "«Pan, educación, libertad», de Petros Márkaris", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2015/10/15/pan-educacion-libertad-de-petros-markaris-por-noemi-pastor/>
- LÓPEZ JIMENO, Amor (2013), "La Atenas negra del comisario Jaritos", *Homenaje a la profesora Penélope Stavrianopulu* (ed. por Fernando García Romero, Pilar González Serrano, Felipe Hernández Muñoz, Olga Omatos Sáenz), Logos.
- LÓPEZ JIMENO, Amor (2015), "Autocrítica de la sociedad griega en la novela negra de Márkaris", *Illuminazioni*, Nº 33.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2013), "Sabores y olores en la novela policíaca de Jean-Claude Izzo: recetas de vida para una existencia cosmopolita", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. XXVIII, pp. 187-203.
- "Manchette, Jean-Patrick" (2009-2015), *Biblioteca Negra*, extraído de <http://bibliotecanegra.com/autores/manchette-jean-patrick-1269>
- "Manchette, Jean-Patrick" (2016), *Anagrama: Autores*, extraído de <http://www.anagrama-ed.es/autor/manchette-jean-patrick-673>
- MARTÍN ESCRIBÀ, Alex (2016), "El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el

planeta de los simios de José F. Colmeiro", *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, Vol. IV, Nº 1, pp. 227-229.

-MARTÍN LAGO, Pedro (1989), "Filosofía y sociedad en F. Pessoa", *Agora: Papeles de filosofía*, Nº 8, pp. 137-144.

-MARTÍN MUÑOZ, María del Rosario (2010), "Los tres últimos días de Fernando Pessoa", *Revista Atticus*, pp. 66-71.

-"Maximilien Heller de Henry Cauvain" (15/9/2016), *Papel en Blanco*, extraído de <https://papelenblanco.com/maximilien-heller-de-henry-cauvain-3216e1d7e05a>

-"Maximilien Heller", *dÉpoca*, extraído de https://www.depoca.es/novedad_Maximilien-heller.html

-"Maximilien Heller, novela fundacional de la narrativa policíaca y antecedente de Sherlock Holmes (11/9/2019)", *sinembargo*, extraído de <https://www.sinembargo.mx/11-09-2019/3644205>

-MERCHÁN RUIZ, Juan Carlos (2007), "Ángel Crespo, La vida plural de Fernando Pessoa, Barcelona, Seix Barral, 414 pp.", *ULE Revistas: Estudios Humanísticos*, pp. 441-444.

-MUÑOZ, José Luis (6/3/2014), "«La muerte de Amalia Sacerdote», de Andrea Camilleri", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2014/03/06/la-muerte-de-amalia-sacerdote-de-andrea-camilleri-por-jose-luis-munoz/>

-"¿Novela negra nórdica versus novela negra mediterránea?" (4/8/2014), *Mucho + Que un Libro.*, extraído de <http://www.muchoymasqueunlibro.com/novela-negra-nordica-versus-novela-negra-mediterranea/>

-"Novela policíaca: guía de recursos bibliográficos" (2014), *BNE*, extraído de http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_policíaca/resources/pdfs/novela_policíaca.pdf

-PARHAM, John (2012), "Hungry Unlike the Wolf: Ecology, Posthumanism, Narratology in Fred Vargas's Seeking Whom He May Devour", *Ecozono*, Vol. III, Nº 2, pp. 145-160

-PASCUAL SOLER, Nieves (2013), "Comiendo del mismo plato: mecanismos de exotización en la obra de Donna Leon", *Dossiers Feministes*, Nº 17, 111-127.

-PASTOR, Noemí (24/4/2012), "«Con el agua al cuello», de Petros Márkaris", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2012/04/24/con-el-agua-al-cuello-de-petros-markaris-por-noemi-pastor/>

-PASTOR, Noemí (15/10/2015), "«Pan, educación, libertad», de Petros Márkaris", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2015/10/15/pan-educacion-libertad-de-petros-markaris-por-noemi-pastor/>

-PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2010), "La ciudad como escena del crimen en *Muerte y juicio* de Donna Leon", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. 2, Nº 1.

-PUNTI, Jordi (18/8/2009), "Olor a anís en Marsella, la ciudad de Jean-Claude Izzo", publicado originalmente en *El Periódico* pero disponible en *Foro Abierto de Novela Negra* (por Jorge Luis Alonso, el 11/9/2009), extraído de <https://foroabiertodenovelanegra.wordpress.com/2009/09/11/olor-a-anis-en-marsella-la->

-REIS, Carlos (2014), "Portugal ante la revolución de España: de Antero de Quental a Fernando Pessoa", *Semiosfera*, Nº 2, pp. 10-31.

-RENAULT, Aurélie (2012), "Discours littéraire et réactivation des consciences. Le cas de l'Afghanistan dans la littérature contemporaine Yasmina Khadra", *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, Nº 27, 2012, pp. 369-380.

-RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (2016), "Nuevas vías de renovación del policial. El caso de Fred Vargas", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Nº 25, pp. 274-282.

-ROBUSTILLO BAYÓN, Eva (2011), "Tiempo y novela policiaca: el caso de *Sous les vents de Neptune* de Fred Vargas", *Tiempo: texto e imagen* (ed. de José Manuel Losada Goya), pp. 655-662.

-ROBUSTILLO BAYÓN, Eva (2013), "Lecturas del extranjero en *l'Homme à l'envers* de Fred Vargas", *Çédille: revista de estudios franceses*, Monografías 3, pp. 227-236.

-RUIZ TOSAUS, Eduardo (2001), "La Barcelona prodigiosa de Eduardo Mendoza", *Especulo. Revista de estudios literarios*, Nº 19, extraído de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero19/barcelon.html>

- RUIZ TOSAUS, Eduardo (2005), "El caso *Savolta* de Eduardo Mendoza, treinta años después", *Especulo. Revista de estudios literarios*, Nº 29, extraído de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/savolta.html>

-SAINZ BORG, Karina (9/1/2015), "Camilleri y las 22 novelas de la saga Montalbano en una sola colección", *Vozpópuli*, extraído de http://www.vozpopuli.com/cultura/Culturas-Literatura-Novelas-Andrea_Camilleri-Cultura-Camilleri-Montalbano-Salamandra-Biblioteca_de_autor_0_762223788.html

-SALAZAR, Alfonso (9/6/2008), "Detectives en la guantera 1: Salvo Montalbano", *Cuadernos de Alfonso Salazar*, extraído de <https://cuadernosdealfonsoalazar.wordpress.com/2008/06/09/detectives-en-la-guantera-1-salvo-montalbano/>

-SALAZAR, Alfonso (10/6/2008), "Detectives en la guantera 2: Guido Brunetti", *Cuadernos de Alfonso Salazar*, extraído de <https://cuadernosdealfonsoalazar.wordpress.com/2008/06/10/detectives-en-la-guantera-2-guido-brunetti/>

-SALAZAR, Alfonso (11/10/2008), "Detectives en la guantera 7: Fabio Montale", *Cuadernos de Alfonso Salazar*, extraído de <https://cuadernosdealfonsoalazar.wordpress.com/2008/10/11/detectives-en-la-guantera-7-fabio-montale/>

-SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2013), "Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto", *Cuadernos de Estudios de Manuel Vázquez Montalbán*, Vol. I, Nº I, pp. 46-62.

-SILVER, Alice (15/3/2009), "Kostas Jaritos - Petros Márkaris", *Mis detectives favorit@s*, extraído de

- <http://detectivesdelibro.blogspot.com.es/search/label/Personaje%3A%20Kostas%20Jaritos>
- SILVER, Alice (17/3/2009), "Guido Brunetti - Donna Leon", *Mis detectives favorit@s*, extraído de <http://detectivesdelibro.blogspot.com.es/search/label/Personaje%3A%20Guido%20Brunetti>
- SILVER, Alice (31/3/2009), "Salvo Montalbano - Andrea Camilleri", *Mis detectives favorit@s*, extraído de <http://detectivesdelibro.blogspot.com.es/2009/03/salvo-montalbano-andrea-camilleri.html>
- SILVER, Alice (22/4/2009), "Petra Delicado - Alicia Giménez Bartlett", *Mis detectives favorit@s*, extraído de <https://detectivesdelibro.blogspot.com/2009/04/petra-delicado-alicia-gimenez-bartlett.html>
- SILVER, Alice (24/10/2009), "Comisario Llob - Yasmina Khadra", *Mis detectives favorit@s*, extraído de <http://detectivesdelibro.blogspot.com.es/2009/10/comisario-llob-yasmina-khadra.html>
- SILVER, Alice (12/4/2010), "Los 3 evangelistas - Fred Vargas", *Mis detectives favorit@s*, extraído de <http://detectivesdelibro.blogspot.com.es/2010/04/fred-vargas-los-3-evangelistas.html>
- SILVER, Alice (9/3/2011), "Jean-Baptiste Adamsberg - Fred Vargas", *Mis detectives favorit@s*, extraído de <http://detectivesdelibro.blogspot.com.es/2011/03/jean-baptiste-adamsberg-fred-vargas.html>
- SILVER, Alice (26/3/2012), "Comisario Ricciardi - Maurizio de Giovanni", *Mis detectives favorit@s*, extraído de <http://detectivesdelibro.blogspot.com.es/2012/03/comisario-ricciardi-maurizio-de.html>
- SILVER, Alice (18/6/2012), "El paciente del Dr. Sagrañes - Eduardo Mendoza", *Mis detectives favorit@s*, extraído de <https://discord.com/channels/@me/365804865860927488>
- SILVER, Alice (23/9/2013), "Philo Vance - S.S. Van Dine", *Mis detectives favorit@s*, extraído de <https://detectivesdelibro.blogspot.com/2013/09/philo-vance-ss-van-dine.html>
- SILVER, Alice (31/10/2013), "Getafe negro VI: Francia, inventora de la novela negra. Fred Vargas, Dominique Manotti y Didier Daeninckx", *Mis detectives favorit@s*, extraído de <http://detectivesdelibro.blogspot.com.es/2013/10/getafe-negro-vi-francia-inventora-de-la.html>
- SILVER, Alice (20/1/2015), "Giuseppe Lojacono - Maurizio de Giovanni", *Mis detectives favorit@s*, extraído de <http://detectivesdelibro.blogspot.com.es/2015/01/giuseppe-lojacono-maurizio-de-giovanni.html>
- SILVER, Alice (21/6/2016), "Fabio Montale - Jean-Claude Izzo", *Mis detectives favorit@s*, extraído de <http://detectivesdelibro.blogspot.com.es/search?q=izzo>
- SIMON, María (2012), "El enredo de la bolsa y la vida. Eduardo Mendoza", *Crítica*, Nº 980, p. 81.
- SOLIS CARRILLO, Luis Juan (2009), "Edgar Allan Poe y su presencia en Fernando Pessoa", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Nº 42.
- SUÁREZ, Teresa (17/12/2013), "Total Khéops, de Jean-Claude Izzo", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2013/12/17/total-kheops-de-jean-claude-izzo-por-teresa-suarez/>
- SCHWARZBÜRGER, Susanne (2002), "La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza. La relación entre texto y ciudad", *Revista de Filología Románica*, Anejo III, pp. 203-220.
- SOGORB, Charly (26/9/2014), "A quemarropa, la venganza de Parker", *Cultura noir*, extraído de <https://esculturanoir.es/a-quemarropa-la-venganza-de-parker/>
- STALDER, Pia y JIMÉNEZ RAMÍREZ, Félix (2004), "Ojos y miradas en la serie Carvalho de Vázquez Montalbán: Revelaciones y revelaciones", *Analecta Malacitana electrónica*, Nº16.

"Un hombre llamado Parker" (1/3/2010), *Cultura Impopular*, extraído de <https://www.culturaimpopular.com/2010/03/un-hombre-llamado-parker.html>

-VÁZQUEZ AVELLANEDA, Juan José (2013), "Fernando Pessoa en Andalucía: Viajes literarios entre Sevilla y Lisboa", *eDap : documentos de arquitectura y patrimonio*, Nº 6, pp. 40-51.

-VV. AA. (2004-2016), "Biografía de Eça de Queiroz", *Biografías y vidas*, extraído de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eca.htm>

-VV. AA.(2004-2016),"Biografía de Ramalho Ortigão", *Biografías y vidas*, extraído de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/ramalho.htm>

-VENKATARAMAN, Vijaya (2010), "Mujeres en la novela policial: ¿Reafirmación o subversión de patrones patriarcales? Reflexiones sobre la serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett", *Textos sin fronteras : literatura y sociedad*, BIADIG : Biblioteca áurea digital Vol. 1, pp. 229-240.

-VENKATARAMAN, Vijaya (2011), "¿Novela policíaca? o ¿Novela picaresca? Formas paródicas e intentos satíricos en la novelística de Eduardo Mendoza", *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general: BIADIG : Biblioteca áurea digital* (coord. por Vibha Maurya y Mariela Insúa Cereceda), Vol. 6, pp. 659-670.

1.4. Prensa

-"Abre sus puertas la fiesta anual de la lectura" (27/4/2014), *ABC*, extraído de <http://sevilla.abc.es/cordoba/20140427/sevp-abre-puertas-fiesta-anual-20140427.html>

-ADELL, Enric (10/2/1999), "Un personaje para Ana Belén", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1999/02/10/cvalenciana/918677908_850215.html

-ADRIÀ, Ferran (20/10/2003), "Un intelectual de la cocina", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/20/cultura/1066600808_850215.html

-"A Eduardo Mendoza le gusta «ser extranjero» en la vida y en la literatura" (24/11/2010), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/24/valencia/1290608792.html>

-"Agatha Christie, reconocida como la mejor escritura de novela negra" (7/11/2013), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20131107/abci-agatha-christie-mejor-escritora-201311071113.html>

-AGUILERA VÁZQUEZ, Rocío (1/10/2016), "Márkaris: «La multiculturalidad no puede morir porque no ha existido»" *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/09/30/actualidad/1475222990_994313.html

-AGUILÓ, Xavier (15/10/2012), "Gastro-Carvalho", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/15/novelanegra/1350311160.html>

-AGUIRREGÓMEZCORTA, Marta (18/7/2002), "Vázquez Montalbán asegura que todos llevamos una novela

dentro”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/07/18/cultura/1026943205_850215.html

-ALCAIDE, Soledad (18/7/2009), “Fred Vargas: «Mis novelas son populares»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2009/07/18/revistaverano/1247868005_850215.html

-ALCARAZ, Mayte (11/5/2008), “Como en un cuento de Poe”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-11-05-2008/abc/Opinion/como-en-un-cuento-de-poe_1641858860585.html

-ALEMANY, Luis (4/10/2012), “Getaferías”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/04/novelanegra/1349342436.html>

-“Al final, Manuel Vázquez Montalbán” (8/3/1981), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1981/04/08/ultima/355528803_850215.html

-ALFONSO, José (25/5/2012), “Los diez libros de la temporada”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20120525/cultura-libros/abci-diez-libros-feria-201205231856.html>

-“Alias: Petros Márkaris” (14/7/2016), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/07/14/actualidad/1468514848_718563.html

-“Alicia Giménez Bartlett gana el Pepe Carvalho 2015” (6/10/2014), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/catalunya/20141006/abci-alicia-gimenez-bartlett-gana-201410061358.html>

-“Alicia Giménez Bartlett gana el Pepe Carvalho” (6/10/2014), *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/10/06/catalunya/1412598766_539215.html

-“Alicia Giménez, Premio Planeta 2016, presenta «Hombres desnudos»” (10/2/2016), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2016/02/10/56bb6b44ca4741ff748b462e.html>

-ALMODÓVAR, Luis (12/6/2015), “Donna Leon firma en vídeo su última novela a lectores de EL PAÍS”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/11/actualidad/1434036939_608378.html

-ALONSO, Gema (3/8/2006), “Rafael Rubio: «Bailando soy un patoso»”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-03-08-2006/abc/Valencia/bailando-soy-un-patoso_1422725322791.html

-ALONSO DE LOS RÍOS, César (15/8/2004), “Grecia salva el verano”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-15-08-2004/abc/Opinion/grecia-salva-el-verano_9623108239772.html

-ALÓS, Ernest (10/2/2012), “Márkaris: «Esta crisis es peor que nuestra guerra civil»”, *El Periódico*, extraído de <http://www.elperiodico.com/es/noticias/bcnegra/markaris-esta-tesis-peor-que-nuestra-guerra-civil-1402596>

-ALTARES, Guillermo (17/6/2006), “Un personaje, dos autores, una isla”, *El país*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/06/17/babelia/1150499829_850215.html

-ALTARES, Guillermo (19/3/2008), “Leon: «Es demasiado tarde para frenar el desastre ecológico»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/03/19/ultima/1205881202_850215.html

-ALTARES, Guillermo (28/1/2013), “Yasmina Khadra, el gran narrador del terrorismo en Argelia”, *El País*,

extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/28/elemental/1359357612_135935.html

-ALTARES, Guillermo (4/2/2013), "El desconcierto de Montalbano", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/04/elemental/1359975642_135997.html

-ALTARES, Guillermo (2/7/2013), "Los Ángeles, capital de la novela negra", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/02/elemental/1372743487_137274.html

-ALTARES, Guillermo (9/8/2014), "Un festín literario", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/25/babelia/1406300622_218882.html

-AMADO, Evaristo (26/6/2011), "Alejandro Pedregosa: «Dentro de la piedra, el ritmo de vida de Santiago es muy moderno»", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20110626/comunidad-galicia/abcp-dentro-piedra-ritmo-vida-20110626.html>

-AMADO, Mabel (16/1/2005), "Ocho días de crímenes y misterios", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-16-01-2005/abc/Madrid/ocho-dias-de-crmenes-y-misterios_9631476156356.html

-AMON, Rubén (18/1/2010), "Las escritoras dan el golpe", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/18/cultura/1263806918.html>

-"Andrea Camilleri gana el II Premio Internacional RBA de Novela Negra" (5/9/2008), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/09/04/barcelona/1220539065.html>

-ANDRESCO, Víctor (5/7/2013), "Novela negra, bisturí de la realidad", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/04/actualidad/1372965115_008721.html

-ANTÓN, Jacinto (20/10/2014), "Mal lugar para la novela negra", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/19/actualidad/1413742862_456065.html

-ANTÓN, Jacinto (1/9/2015), "El cliente infiel asesinó a la Negra y Criminal", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/01/actualidad/1441117908_895664.html

-"Apuestas editoriales de otoño" (25/8/2013), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/08/25/cultura/1377424224.html>

-ARENAS, Paula (13/10/2016), "Empieza el Festival Getafe Negro, una de las grandes citas de novela negra", *20Minutos*, extraído de <http://www.20minutos.es/noticia/2861063/0/getafe-negro-2016/>

-ARMADA MANRIQUE, Ignacio (29/12/2005), "Río de sombra", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-29-12-2005/abc/Espectaculos/rio-de-sombra_1013317749010.html

-ARIÑO, Patricia (2/7/2014), "Arturo Pérez-Reverte gana el Premio Internacional Dagger por «El Asedio»", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20140701/abci-perez-reverte-premio-201407011645.html>

-ARRIBAS, Carlos (17/5/2008), "El paisaje moral de Andrea Camilleri", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/05/17/babelia/1210981156_850215.html

- ARROYO, Francesc (7/4/1983), "Vázquez Montalbán define su última novela como una crónica del tiempo presente", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1983/04/07/cultura/418514407_850215.html
- ARROYO, Francesc (21/3/1985), "La última narración de Vázquez Montalbán, un paseo por la memoria de la guerra civil", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1985/03/21/cultura/480207608_850215.html
- ARROYO, Francesc (30/12/1987), "Vázquez Montalbán: «El Estado tiene el monopolio de la violencia»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1987/12/30/cultura/567817203_850215.html
- ARROYO, Francesc (18/12/1997), "Vázquez Montalbán, investido doctor 'honoris causa' con una crítica al pensamiento único", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/12/18/cultura/882399616_850215.html
- ASTORGA, Antonio (19/10/2003), "Vázquez Montalbán: crónica de una muerte de novela", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-10-2003/abc/Cultura/vazquez-montalban-cronica-de-una-muerte-de-novela_214844.html
- ASTORGA, Antonio (9/4/2008), "Donna Leon: «Los intelectuales en EE.UU. son fast-food: comida rápida»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-04-2008/abc/Cultura/donna-leon-los-intelectuales-en-eeuu-son-fast-food-comida-rapida_1641781044422.html
- ASTORGA, Antonio (20/10/2008), "Getafe convierte sus calles y plazas en guaridas de literatura policíaca", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-10-2008/abc/Cultura/getafe-convierte-sus-calles-y-plazas-en-guaridas-de-literatura-policíaca_91697731807.html
- "Autores de novela negra nombran a Agatha Christie la mejor escritora" (7/11/2013), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/07/actualidad/1383827825_908559.html
- AYALA, Belén (23/7/2013), "«Pronto! Montalbano sono»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/23/elemental/1374531360_137453.html
- AYALA, Belén (9/12/2014), "Sí, novela negra siciliana", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/09/elemental/1418112375_141811.html
- AYALA-DIP, J. Ernesto (12/10/2002), "Regreso delicado", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/10/12/babelia/1034380217_850215.html
- BAETA, Fernando (3/11/2011), "Salvo Negro & Grazia Montalbano", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/11/02/novelanegra/1320243121.html>
- BAETA, Fernando (8/11/2011), "Espadas italianas", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/11/08/novelanegra/1320748487.html>
- BAETA, Fernando (25/4/2015), "Camilleri & Montalbano", *El Blog de El Español*, extraído de <http://blog.elespanol.com/actualidad/camilleri-montalbano/>
- BARAZA, Leonor (26/10/2015), "Padura: «Siempre que escribo una novela me preguntó para qué la escribo»", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/abci-padura-siempre-escribo->

[novela-pregunto-para-escribo-201510262131_noticia.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2015/10/26/2131_noticia.html)

-BARNATÁN, Jimmy (2/1/2009), “Sin mafia no hay paraíso”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/01/02/atodanoche/1230907737.html>

-BARRIGOS, Concha (30/6/2008), “Dominique Sylvain, una de las reinas del género negro en Francia, llega a España”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/06/30/cultura/1214839281.html>

-BARROSO, Enrique (12/5/1984), “Vázquez Montalbán, contra Madrid”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1984/05/12/opinion/453160805_850215.html

-BARROSO, F. Javier (19/3/1996), “El «polaco» que tomaba notas”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1996/03/19/madrid/827238278_850215.html

-BASSETS, Lluís (3/9/1988), “Otro otoño literario francés con color español”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1988/09/03/cultura/589240807_850215.html

-BAYÓN PEREDA, Miguel (2/12/1991), “El baúl de Pessoa aún no tiene fondo”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1991/12/02/cultura/691628401_850215.html

-BECERRIL, Verónica (21/2/2009), “La futura ley sobre el testamento biológico divide a los italianos”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-02-2009/abc/Nacional/la-futura-ley-sobre-el-testamento-biologico-divide-a-los-italianos_913279139896.html

-BEDOYA, Juan G. (11/7/1981), “Vázquez Montalbán usa la herencia culinaria de la Sección Femenina”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1981/07/11/ultima/363650401_850215.html

-BELAUSTEGUIGOITIA, Santiago (17/5/2006), “Homenaje en Sevilla a Vázquez Montalbán y al detective Carvalho”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/05/17/andalucia/1147818136_850215.html

-BELAUSTEGUIGOITIA, Santiago (3/5/2008), “La mujer «genéticamente feliz»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/05/03/andalucia/1209766941_850215.html

-BELLO, Arancha (16/8/2005), “Mendoza: «Si los escritores le dedicaran tantas horas como los lectores, los libros serían mejores»”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-16-08-2005/abc/Cultura/mendoza-si-los-escritores-le-dedicaran-tantas-horas-como-los-lectores-los-libros-serian-mejores_61216348440.html

-BELMONTE, Eva (31/10/2008), “De Pepe Carvalho a Henry Bosch”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/31/barcelona/1225465855.html>

-BELMONTE, Eva (5/2/2012), “La tinta negra profana esta semana las calles de Barcelona”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/02/04/barcelona/1328359512.html>

-BENÍTEZ, Jorge (7/12/2015), “El precio a pagar por el premio Planeta: con Sánchez Arévalo en la carretera”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/papel/cultura/2015/12/07/5665762b46163f34548b45c9.html>

-BERARD, Marta (24/8/2010), “Brasil redescubre el universo poético de Fernando Pessoa”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/america/2010/08/24/brasil/1282678390.html>

- BERGARECHE, Borja (21/5/2014), “La mente «analítica» y la vida «bohemia» de Sherlock Holmes”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/20140521/abci-sherlock-londres-201405201837.html>
- BERRUEZO, Txetxu (11/11/2005), “La pasión por la ópera de Donna Leon”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/11/11/paisvasco/1131741601_850215.html
- “Biografía del ganador” (16/10/1979), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1979/10/16/cultura/308876405_850215.html
- BLANCO, José M. (23/11/2011), “«El invierno del comisario Ricciardi»”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20111123/cultura-libros/abci-libros-vino-rosas-invierno-201111231340.html>
- BLANCO, Leticia (20/4/2011), “Una de espías en la antesala de la Guerra Civil”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/20/barcelona/1303313240.html>
- BONILLA, Juan (16/10/2010), “El Planeta de Mendoza”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/15/cultura/1287156581.html>
- BONILLA, Juan (16/5/2013), “Presunto ibérico”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2013/05/16/presunto-iberico.html>
- BONO, Ferran (17/1/2002), “Libros como comidas”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/01/17/cvalenciana/1011298706_850215.html
- BORRÁS, Daniel (14/5/2014), “Petros Márkaris: «Cuando me dicen que ha acabado la crisis, me asusto»” *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2014/05/14/53730d1822601d2f048b456c.html>
- BOSCH, Joaquim (10/6/2016), “El poder judicial en la literatura”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/09/actualidad/1465503650_370733.html
- BOX, Elena, ““Domestic noir” o cuando lo negro ocurre en casa”, *Río Negro*, extraído de <http://www.rionegro.com.ar/domestic-noir-o-cuando-lo-negro-ocurre-en-casa-GI758844>
- CABALLERO, Marta (22/4/2015), “Petros Márkaris: «No escucho a Varoufakis, es un narcisista»” *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/21/55355e4ce2704ea93f8b457b.html>
- CABRERA, Kenny (7/9/2005), “Eduardo Mendoza, padrino y único jurado de la primera edición del Premio Noveles de Bruguera”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/09/07/cultura/1126044003_850215.html
- CALERO, F.J (31/12/2014), “Syriza, el «Podemos» griego, favorito para ganar las elecciones del populismo”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/internacional/20141230/abci-syriza-lider-encuestas-201412292123.html>
- CAMARASA, Paco (26/12/2013), “«Hispanegrerías»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2013/12/26/52bbfd7d22601dc6518b4576.html>
- CAMARASA, Paco (30/12/2013), “Lo más oscuro que vino de fuera”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2013/12/30/52c1aac722601d0f5b8b4584.html>

- CAMILLERI, Andrea (10/8/2008), “«El beso de la sirena»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/08/10/domingo/1218340359_850215.html
- CAMILLERI, Andrea (1/12/2014), “Andrea Camilleri: «Así inventé a Montalbano»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2014/12/01/547c2be422601dbb648b4571.html>
- “Camilleri, ante el abismo de la ceguera y lúcido a sus 90 años” (6/11/2015), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/05/babelia/1446727845_150191.html
- CAMPMANY, Laura (6/9/2008), “Montalbano”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-09-2008/abc/Opinion/montalbano_804149271589.html
- CANALS, Enric (7/3/1981), “Vázquez Montalbán: «La novela es una crítica al sentido religioso de la militancia»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1981/04/07/ultima/355442413_850215.html
- CAPILLA, Cristina (28/10/2009), “Mendoza: «Es necesario leer, aunque sea en un e-book»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/10/28/castellon/1256735802.html>
- CARBAJOSA, Ana (7/7/2015), “Esa gran familia que todo lo escucha”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/29/babelia/1435594107_265493.html
- “Carlos Sorin y François Ozon competirán de nuevo por la Concha de Oro” (2/8/2012), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/08/02/paisvasco/1343907867.html>
- CARRASCO, Bel (4/6/1981), “La esposa del primer ministro portugués inauguró en Madrid un homenaje a Fernando Pessoa”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1981/06/04/ultima/360453605_850215.html
- CARRASCO, Bel (19/2/2011), “Entre dos sexos, el horror y la leyenda”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/17/valencia/1297971004.html>
- CARRASCO, Bel (13/5/2015), “La seducción de la novela negra”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/05/13/55525bd1268e3e49358b4573.html>
- CARRASCO, Bel (5/5/2016), “Más negra imposible”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2016/05/05/572a48c4268e3e04408b4596.html>
- CARRASCO, Bel (13/5/2016), “Esa negra que me cautiva”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/zoocity/2016/05/13/esa-negra-que-me-cautiva.html>
- CASALS, Montserrat (6/1/1989), “Mendoza: «Lo extraordinario es que mi novela interese en París»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1989/01/06/cultura/600044406_850215.html
- CASAÑA, Ángel (2/11/2010), “Un mentalista en Amstetten”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/lafotodelasemana/2010/11/02/un-mentalista-en-amstetten.html>
- CASCANTE, Manuel M. (30/11/2004), “El subcomandante «Marcos» se sumó desde la selva al homenaje a Vázquez Montalbán”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-30-11-2004/abc/Cultura/el-subcomandante-marcos-se-sumo-desde-la-selva-al-homenaje-a-vazquez-montalban_963713807550.html

- CASILLAS, Fran (19/6/2009), "Stieg Larsson cierra el círculo", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/06/17/cultura/1245260813.html>
- CASTAÑO, Andrés (10/5/2016), "Petros Márkaris: «El mundo de hoy está construido con injusticias»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/cultura/libros/abci-petros-markaris-mundo-esta-construido-injusticias-201605102104_noticia.html
- "Castellón Letras del Mediterráneo vende sus libros a buen ritmo" (14/9/2016), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/castellon/2016/09/14/57d92516e2704e88178b45cc.html>
- CASTELLÓN, M.M (29/10/2009), "Eduardo Mendoza: «La aparición del e-book ha provocado ansiedad literaria»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-29-10-2009/abc/Valencia/eduardo-mendoza-la-aparicion-del-e-book-ha-provocado-ansiedad-literaria_1131033372313.html
- CASTELLÓN, M.M. (25/11/2010), "Eduardo Mendoza, un escritor «extranjero» en Valencia", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20101125/ciencia/eduardo-mendoza-escritor-extranjero-20101125.html>
- CASTIELLA, Begoña (14/12/2008), "La violencia se recrudece en Grecia y rompe una jornada de manifestaciones pacíficas", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-14-12-2008/abc/Internacional/la-violencia-se-recrudece-en-grecia-y-rompe-una-jornada-de-protestas-pacificas_911883635479.html
- CASTIELLA, Begoña (15/10/2013), "Petros Márkaris apuesta por una gran alianza de centro-izquierda en Grecia", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/internacional/20131015/abci-grecia-alianza-201310141755.html>
- CASTILLA, Amelia (7/10/1997), "Vázquez Montalban cierra el «año Carvalho» con una novela sobre la dictadura argentina", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/10/07/cultura/876175201_850215.html
- CASTILLA, Amelia (17/8/2013), "Kostas Jaritos: Clasicismo deductivo", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/17/elemental/1376694960_137669.html
- CASTRO, Cristina (11/8/2009), "Donna Leon: «Larsson es patológicamente malo»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2009/08/11/revistaverano/1249941609_850215.html
- CEBRIÁN, Juan Luis (19/10/2003), "Amor y muerte en Bangkok", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/19/cultura/1066514401_850215.html
- CEMBRERO, Ignacio (19/1/2013), "Argelia lanza el asalto final para poner fin al secuestro de la planta de gas", *El País*, extraído de http://internacional.elpais.com/internacional/2013/01/18/actualidad/1358489761_078403.html
- CEMBRERO, Ignacio (25/9/2013), "Novelar lo que sucederá en El Cairo sería contar lo que ya pasó en Argel", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/24/actualidad/1380045570_902191.html

- CEMBRERO, Ignacio (17/11/2013), "Buteflika se presenta por cuarta vez a la presidencia argelina pese a estar enfermo", *El País*, extraído de http://internacional.elpais.com/internacional/2013/11/17/actualidad/1384717807_664236.html
- CENDRA, Oriol (26/7/2001), "Vázquez Montalbán y la globalización", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2001/07/26/opinion/996098408_850215.html
- CENDROS, Teresa (11/3/1997), "Una lectura pluridimensional de Manuel Vázquez Montalbán en TVE", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/03/11/radiotv/858034805_850215.html
- CENDROS, Teresa (4/2/1999), "Un detective que habla poco", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1999/02/04/radiotv/918082809_850215.html
- CEREZO, Juan (5/10/2015), "Maestro del «noir» contemporáneo", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/05/actualidad/1444041811_187512.html
- CHACÓN, Francisco (19/2/2015), "Inéditos de Pessoa muestran que arremetió contra Salazar por «insultar la inteligencia»", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150219/abci-pessoa-salazar-201502191339.html>
- CHACÓN, Francisco (11/3/2015), "Portugal pone en pie el Museo Salazar", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/internacional/20150311/abci-museo-salazar-lisboa-201503102051.html>
- CHACÓN, Francisco (25/3/2015), "El Quijote no, «El Hobbit» sí... En Portugal", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/20150325/abci-quiote-hobbit-portugal-201503242028.html>
- CHACÓN, Francisco (4/10/2015), "Portugal opta por la continuidad de las reformas o la vuelta al socialismo", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/internacional/20151004/abci-elecciones-portugal-201510040937.html>
- CHACÓN, Francisco (29/11/2015), "El legado de Fernando Pessoa, más vivo que nunca en Lisboa", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/cultura/abci-legado-fernando-pessoa-mas-vivo-nunca-lisboa-201511292027_noticia.html
- CHACÓN, Francisco (23/6/2016), "Los hijos de Lobo Antunes", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-hijos-lobo-antunes-201606231956_noticia.html
- CIA, Blanca (30/10/2015), "Mendoza sumerge a su detective en la corrupción", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/10/30/catalunya/1446160685_016667.html
- COLOMER, Álvaro (12/1/2014), "Los crímenes de Isabel Allende", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/yodona/2014/01/10/52cff06b22601d97318b457c.html>
- COMAS, José (21/10/2005), "Mendoza y la ironía del «Quijote»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/10/21/cultura/1129845603_850215.html
- COMINO, Miguel (23/6/2002), "En honor de Mendoza", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/06/23/catalunya/1024794441_850215.html
- CONDE, Aurora (16/5/2011), "De géneros y tramas", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/ellas/2011/05/16/de-generos-y-tramas.html>

- CONDE-SALAZAR INFIESTA, Luis (21/6/2007), "El crimen siempre triunfa", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-06-2007/abc/Cultura/el-crimen-siempre-triunfa_1633827458410.html
- "Con el agua al cuello...Una novela real como la crisis misma", *Viajes de Primera.com: Revista Multimedia de viajes y cultura*, extraído de <http://www.viajesdeprimera.com/libros/con-el-agua-al-cuellouna-novela-real-como-la-crisis-misma/3348>
- CONSTENLA, Tereixa (1/5/2009), "Giménez Bartlett: «Me llevo muy bien con todo lo que no me habla»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2009/05/01/ultima/1241128801_850215.html
- CONSTENLA, Tereixa (3/9/2011), "Eduardo Mendoza: «Ser Miss España un año está bien»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2011/09/03/cultura/1315000804_850215.html
- CONSTENLA, Tereixa (12/6/2014), "Fernando Pessoa, más cerca que lejos", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/12/actualidad/1402592483_216745.html
- CONSTELA, Tereixa (11/11/2014), "Juan Díaz Canales y Juanjo Guarnido ganan el Premio Nacional de Cómico", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/11/actualidad/1415707924_211279.html
- CONTE, Rafael (4/6/1981), "Pepe Carvalho triunfa en Europa", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1981/06/04/cultura/360453605_850215.html
- CONTE, Rafael (6/1/1989), "Parodia y pudor", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1989/01/06/cultura/600044405_850215.html
- CONTE, Rafael (31/1/2004), "Del último viaje de Carvalho", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/01/31/babelia/1075510212_850215.html
- CONTE, Rafael (8/5/2004), "El testamento real de Carvalho", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/05/08/babelia/1083973819_850215.html
- COPPEL, Eugenia (9/8/2014), "Historias negras del baúl de Pessoa", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2014/08/09/53e514ec268e3e9a588b4590.html>
- CORTINA, Álvaro (24/5/2008), "Eduardo Mendoza vuelve a las andadas con «El asombroso viaje de Pomponio Flato»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/05/23/cultura/1211558759.html>
- CORTINA, Álvaro (19/5/2009), "Camilleri y su diccionario de la Cosa Nostra", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/19/cultura/1242732933.html>
- CORTINA, Álvaro (25/10/2009), "«Larsson dejará más huella de lo que muchos creen»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/10/22/cultura/1256230610.html>
- CORTINA, Álvaro (2/9/2010), "Fred Vargas: «La sangre como una de las `Bellas Artes`»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/09/01/cultura/1283348193.html>
- CORTINA, Álvaro (15/11/2010), "Tertulias de crímenes y asesinatos para el siglo XX", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/12/novelanegra/1289572677.html>

- CORTINA, Álvaro (14/12/2010), "Asesinatos prenavideños", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/12/14/novelanegra/1292320236.html>
- CORTINA, Álvaro (26/4/2011), "Eduardo Mendoza: «Sandokán era un sensiblero»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/26/cultura/1303803971.html>
- CORTINA, Álvaro (2/6/2011), "El cuervo blanco de Getafe Negro se posa en Italia", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/02/novelanegra/1307026131.html>
- CORTINA, Álvaro (6/9/2011), "Pessoa de cerca", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/09/06/cultura/1315292570.html>
- CORTINA, Álvaro (17/10/2011), "La semana del cuervo", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/17/cultura/1318852481.html>
- CORTINA, Álvaro (20/10/2011), "¡Asesinas!", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/20/novelanegra/1319103087.html>
- CORTINA, Álvaro (30/12/2011), "¿Tan bueno como Raymond Chandler y Dashiell Hammett?", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/30/novelanegra/1325236900.html>
- COSTA, Jordi (14/6/2013), "El enigma eres tú", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/13/actualidad/1371128581_099794.html
- COSTA, Jordi (2/8/2013), "Esos infernales paraísos perdidos", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/01/actualidad/1375381020_347368.html
- COSTA, Jordi (14/6/2014), "Ocho fundadores de un humor nuevo", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/12/babelia/1402583850_141503.html
- CRESPO, Ángel (22/5/1985), "España y Portugal según Pessoa", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1985/05/22/opinion/485560806_850215.html
- CRESPO, Ángel (6/7/1985), "El iberismo de Fernando Pessoa", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1985/07/06/opinion/489448808_850215.html
- CRESPO, Txema G. (18/11/1999), "Alicia Giménez Bartlett: «La presencia femenina normal en literatura no tiene ni diez años»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1999/11/18/paisvasco/942957623_850215.html
- CRESPO, Txema G. (14/1/2003), "Eduardo Mendoza cree «insólita» la restauración de la catedral de Vitoria", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/01/14/paisvasco/1042576808_850215.html
- "Criminales «suelos» en la Semana Negra de Barcelona" (4/2/2008), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2008/02/04/actualidad/1202079606_850215.html
- CRUZ, Juan (10/9/1994), "¿Qué Manolo?", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1994/09/10/cultura/779148009_850215.html
- CRUZ, Juan (28/12/1996), "Un señor de Barcelona", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1996/12/28/cultura/851727605_850215.html
- CRUZ, Juan (22/2/1997), "Carvalho como pretexto", *El País*, extraído de

http://elpais.com/diario/1997/02/22/cultura/856566014_850215.html

-CRUZ, Juan (22/2/2010), "MVM, un cóctel fuera de serie", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2010/02/22/cultura/1266793201_850215.html

-CRUZ, Juan (20/10/2013), "MVM", *El País*, extraído de http://elpais.com/elpais/2013/10/18/opinion/1382093954_275872.html

-CRUZ, Juan (10/1/2015), "La verdad sobre el «caso Mendoza»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/07/babelia/1420661357_583340.html

-"¿Cuáles son los autores que más libros venden?" (10/5/2012), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20120510/cultura/abci-cuales-autores-libros-venden-201205101911.html>

-CUADRADO, Perfecto E. (15/11/2001), "Las máscaras del desasosiego", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2001/11/17/babelia/1005957559_850215.html

-CUADRADO, Nuria (22/4/2009), "El honor del padre", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/04/21/barcelona/1240313350.html>

-CUADRADO, Núria (20/4/2011), "En busca de Montalbán", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/20/barcelona/1303320006.html>

-CUADRADO, Núria (25/10/2011), "Cerdos contra tiburones, la Europa de Petros Márkaris", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/25/barcelona/1319522990.html>

-CUARTANGO, Pedro G. (17/1/2012), "Viaje a las cloacas del estado", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/01/17/novelanegra/1326789514.html>

-CUARTAS, Javier (20/1/2000), "La memoria y la utopía serán los retos del siglo XXI, según Montalbán y Boadella", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2000/01/20/cultura/948322809_850215.html

-CUARTAS, Javier (17/7/2005), "A vueltas con el género del crimen", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/07/17/cultura/1121551205_850215.html

-CUCALA, Sara (18/4/2011), "El sabor de Venecia", *El Mundo*, extraído de <http://www.ocholeguas.com/2011/04/18/comerseelmundo/1303117992.html>

-"Cuestiones candentes" (8/2/2004), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-02-2004/abc/Cultura/cuestiones-candentes_239482.html

-DALMASES, Inés (23/10/2006), "El periodista Llátzer Moix desvela la verdad sobre el «caso Eduardo Mendoza» en su nuevo libro", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/10/23/cultura/1161597657.html>

-DE AZÚA, Félix (28/7/2015), "Negra", *El País*, extraído de http://elpais.com/elpais/2015/07/27/opinion/1438020207_687646.html

-DE BLAS GUERRERO, Andrés (2/7/1996), "Un polaco en Madrid", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1996/07/02/opinion/836258404_850215.html

-"Debate compila la obra periodística de Manuel Vázquez Montalbán" (7/2/2010), *El Mundo*, extraído de

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/07/cultura/1265552832.html>

-DE ESPAÑA, Ramón (28/2/2000), "Alicia Giménez Bartlett: «La novela negra es muy relajante»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2000/02/28/catalunya/951703652_850215.html

-DE LA CUENCA, Luis Alberto (22/6/2007), "Pulp fiction", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-06-2007/abc/Opinion/pulp-fiction_1633850569363.html

-DE LA FUENTE, Inmaculada (1/11/1997), "Se publican los estudios de Tabucchi sobre Fernando Pessoa", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/11/01/cultura/878338808_850215.html

-DE LA FUENTE, Manuel (1/4/2008), "Serie negra: despertar del sueño eterno", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-04-2008/abc/Cultura/serie-negra-despertar-del-sue%C3%B1o-eterno_1641760655895.html

-DE LA FUENTE, Manuel (18/4/2008), "Vázquez Montalbán, poeta completo en «Memoria y deseo»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-04-2008/abc/Cultura/vazquez-montalban-poeta-completo-en-memoria-y-deseo_1641804038618.html

-DE LA FUENTE, Manuel (17/1/2011), "Se ha escrito un crimen", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20110116/internacional/abcp-escrito-crimenagatha-christie-20110116.html>

-DE LA FUENTE, Manuel (27/11/2014), "Yasmina Khadra: «He visto cosas peores que las matanzas de los islamistas»", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20141126/abci-yasmina-khadra-libro-madrid-201411252102.html>

-DEL CAMPO, Eduardo (21/3/2014), "Eduardo Mendoza: «El problema de Cataluña nos está haciendo perder tiempo y energía»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/andalucia/2014/03/21/532c05d2268e3ebc528b456d.html>

-DELCLÓS, Tomàs (6/9/1982), "La tardía aparición de la novela criminal retrasa la consolidación de una cultura urbana en España", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1982/09/06/cultura/400111208_850215.html

-DE LEÓN-SOTELO, Trinidad (8/9/2003), "Estrellas del otoño literario", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-09-2003/abc/Cultura/estrellas-del-oto%C3%B1o-editorial_206299.html

-DE LEÓN-SOTELO, Trinidad (9/10/2008), "Vuelven los grandes clásicos de la novela negra", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-10-2008/abc/Cultura/vuelven-los-grandes-clasicos-de-la-novela-negra_91486542232.html

-DELGADO, Alicia (8/8/2012), "Mendoza: «La literatura tiene buena salud pero ha perdido mucho peso en la sociedad»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/08/08/baleares/1344443704.html>

-DELGADO, Eduardo (6/11/1990), "Vázquez Montalbán acusa a las cadenas públicas de fomentar el pragmatismo", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1990/11/06/radiotv/657846001_850215.html

- DELGADO, Fernando G. (25/2/2001), "Una rara elegancia", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2001/02/25/domingo/983072800_850215.html
- DELGADO, Pablo (22/6/2016), "Juan Díaz Canales: «La industria del cómic está aún muy, muy lejos de ser un negocio siquiera rentable»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-industria-comic-esta-lejos-negocio-siquiera-rentable-201606221650_noticia.html
- DE MENDIZÁBAL, Alicia (3/8/2013), "Cuando los Best-seller se vuelven blockbusters", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/cine/20130803/abci-bestsellers-cine-201308021231.html>
- "Derrota de la Cosa Nostra en Internet" (10/1/2009), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-10-01-2009/abc/Internacional/derrota-de-la-cosa-nostra-en-internet_912367583019.html
- DE SAGARRA, Joan (5/11/1990), "Eduardo Mendoza: «Me gusta jugar con la verdad y la mentira»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1990/11/05/cultura/657759616_850215.html
- DE SAGARRA, Joan (5/11/1990), "El triunfo de Eduardo Mendoza", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1990/11/19/cultura/658969207_850215.html
- DE SAGARRA, Joan (14/2/1999), "Andrea Camilleri", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1999/02/14/catalunya/918958040_850215.html
- DE SAGARRA, Joan (15/10/2000), "Noticias de Andrea Camilleri", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2000/10/15/catalunya/971572039_850215.html
- DE SAGARRA, Joan (26/10/2003), "Manolo", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/26/catalunya/1067130444_850215.html
- DÍAZ, Carolina (17/7/1990), "Eduardo Mendoza destaca que la frivolidad ya es posible en la narrativa española", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1990/07/17/cultura/648165606_850215.html
- DÍAZ PÉREZ, Eva (7/5/2010), "Eduardo Mendoza admite su deuda con los libros en el estreno de la Feria de 2010", *El Mundo*, extraído de http://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/06/andalucia_sevilla/1273175459.html
- D.M. (17/12/2013), "Andrea Camilleri gana el IX Premio Pepe Carvalho", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/local-cataluna/20131217/abci-andrea-camilleri-gana-premio-201312171722.html>
- "Documanía recupera la última intervención de Vázquez Montalbán" (22/10/2003), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/22/radiotv/1066773602_850215.html
- "Dolores Redondo gana el Premio Planeta 2016 con una novela negra" (16/10/2016), *El Diario*, extraído de http://www.eldiario.es/cultura/Dolores-Redondo-Planeta-Agatha-Christie_0_570092992.html
- DONCEL, Diego (23/6/2016), "Pessoa «revisited»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-pessoa-revisited-201606231924_noticia.html
- DONCEL, Luis y ESCRIBÀNO CLARAMUNT, Esperanza (5/12/2013), "Eduardo Mendoza recibe el premio al mejor libro europeo por «Riña de gatos»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/04/actualidad/1386180038_084907.html

- "Donna Leon, en Barcelona: «A los ricos les importa una mierda lo que pase con el planeta»" (24/10/2008), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/24/cultura/1224860392.html>
- "Donna Leon, en el nombre de Carvalho" (28/10/2015), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2015/10/28/5630e80d22601dd4418b4574.html>
- "Donna Leon gana el Premio Pepe Carvalho" (28/10/2015), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/espana/catalunya/abci-donna-leon-gana-premio-pepe-carvalho-201510281638_noticia.html
- "Donna Leon: «Sólo quiero escribir más libros para pagar mi compañía de ópera» (11/8/2009), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/08/11/cultura/1250009409.html>
- DORIA, Sergi (28/2/2001), "Mendoza: «Voy a los hechos, en mi novela no encontrarás ni una idea»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-28-02-2001/abc/Catalunya/mendoza-voy-a-los-hechos-en-mi-novela-no-encontraran-ni-una-idea_15279.html
- DORIA, Sergi (4/4/2006), "Mendoza: «Vamos al psiquiatra por las esencias y con el ojo en la cuenta corriente»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-04-04-2006/abc/Cultura/eduardo-mendoza-vamos-al-psiquiatra-por-las-esencias-y-con-el-ojo-en-la-cuenta-corriente_1421012067138.html
- DORIA, Sergi (5/9/2008), "Camilleri, premio RBA con una historia de la mafia", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-05-09-2008/abc/Cultura/camilleri-premio-rba-con-una-historia-de-la-mafia_804130724248.html
- DORIA, Sergi (27/9/2008), "La memoria de Vázquez Montalbán revive con el recetario de Pepe Carvalho", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-09-2008/abc/Catalunya/la-memoria-de-vazquez-montalban- revive-con-el-recetario-de-pepe-carvalho_81258650996.html
- DORIA, Sergi (26/8/2009), "Entre Carvalho y José Tomás", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-26-08-2009/abc/ABC2/entre-carvalho-y-jose-tomas_1023603476780.html
- DORIA, Sergi (24/10/2009), "Mendoza: «El estafador de buena familia es un personaje muy catalán»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-10-2009/abc/Cultura/mendoza-el-estafador-de-buena-familia-es-un-personaje-muy-catalan_113908992516.html
- DORIA, Sergi (23/2/2010), "El periodismo de Vázquez Montalbán en una antología", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-23-02-2010/abc/Catalunya/el-periodismo-de-vazquez-montalban-en-una-antologia_1133989912585.html
- DORIA, Sergi (14/4/2012), "Eduardo Mendoza vuelve a poner en órbita al detective de las pepsicolas", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20120413/cultura-libros/abci-mendoza-enredo-bolsa-vida-201204131710.html>
- DORIA, Sergi (25/5/2012), "Los diez mejores libros de ficción", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20120525/cultura-libros/abci-diez-mejores-libros-ficcion-201205241053.html>

- DORIA, Sergi (3/10/2012), “La llamada a la regeneración de Márkaris”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20121003/cultura-cultural/abci-cultural-espada-damocles-markaris-201210031323.html>
- DORIA, Sergi (9/2/2013), “España, etiqueta negra”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/local-cataluna/20130209/abci-espana-etiqueta-negra-201302081841.html>
- DORIA, Sergi (23/4/2013), “Mujeres de «best-seller»”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/cultural/20130422/abci-cultural-mujeres-best-seller-201304221154.html>
- DORIA, Sergi (6/7/2015), “Eduardo Mendoza: «Desde que murió Aristóteles, los griegos no han dado un palo al agua»”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20150706/abci-eduardo-mendoza-desde-murio-201507041814.html>
- DORIA, Sergi (29/10/2015), “Eduardo Mendoza: «En Cataluña tenemos los delincuentes que nos merecemos»”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/cultura/libros/abci-eduardo-mendoza-cataluna-tenemos-delincuentes-merecemos-201510291905_noticia.html
- DORIA, Sergi (2/2/2016), “Andreu Martín: «En la novela negra hay demasiados malos edulcorados»”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/cultura/libros/abci-andreu-martinen-novela-negra-demasiados-malos-edulcorados-201602020221_noticia.html
- “Dos autores anglosajones dicen que la novela negra refleja la realidad no oficial que les rodea” (8/7/2002), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2002/07/07/cultura/1026057877.html>
- DUNFORD, Eddie (27/5/2011), “De la Atenas de Pericles a la de Márkaris”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/postcounty/2011/05/27/de-la-atenas-de-pericles-a-la-de.html>
- DURÁN, Fede (29/2/2016), “El primo de Gurb”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/andalucia/sevilla/2016/02/29/56d4143ae2704ee17c8b461e.html>
- ECHEVERRÍA, Rosa María (11/7/2002), “Donna León: «Con Bush todos corremos el mismo peligro»”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-11-07-2002/abc/Cultura/donna-leon-con-bush-todos-corremos-el-mismo-peligro_112850.html
- “Eduardo Mendoza, Almudena Grandes y Jonas Jonasson, los más vendidos en la Feria del Libro” (11/6/2012), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20120611/cultura-libros/abci-venidos-feria-libro-201206111258.html>
- “Eduardo Mendoza al Papa Benedicto XVI: «¡Por el amor de Dios, usted es un analfabeto!»” (16/11/2010), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/16/galicia/1289918354.html>
- “Eduardo Mendoza cree «que se lee mal»”(24/1/2007), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/01/24/cultura/1169635986.html>
- “Eduardo Mendoza defiende que el escritor «es un referente literario y moral»” (16/9/2004), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2004/09/15/enespecial2/1095263475.html>

-“Eduardo Mendoza: «El no saber qué pasará es lo mejor que tiene un premio»” (25/11/2010), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20101125/cultura/rc-eduardo-mendoza-saber-pasara-201011250046.html>

-“Eduardo Mendoza gana el premio de Novela Fundación José Manuel Lara” (14/3/2007), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-14-03-2007/abc/Cultura/eduardo-mendoza-gana-el-premio-de-novela-fundacion-jose-manuel-lara_1631986485596.html

-“Eduardo Mendoza gana el premio José Manuel Lara por «Mauricio o las elecciones primarias»”(14/3/2007), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/03/14/cultura/1173834315.html>

-“Eduardo Mendoza gana el premio literario checo Franz Kafka” (3/6/2015), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/02/actualidad/1433268663_320921.html

-“Eduardo Mendoza: «He votado en contra de la independencia porque creo que es perjudicial para Cataluña»” (27/9/2015), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/20150927/abci-eduardo-mendoza-votado-contra-201509271727.html>

-“Eduardo Mendoza inaugurará este jueves la Feria del Libro” (5/5/2010), *El Mundo*, extraído de http://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/04/andalucia_sevilla/1273002727.html

-“Eduardo Mendoza: «La novela policial es la variante urbana de la novela de viajes»” (25/5/1979), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1979/05/25/cultura/296431202_850215.html

-“Eduardo Mendoza le echa cuento a su nuevo libro” (21/10/2009), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/10/21/cultura/1256130495.html>

-“Eduardo Mendoza publica «La isla inaudita»”(18/3/1989), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1989/03/18/cultura/606178809_850215.html

-“Eduardo Mendoza, premio Franz Kafka 2015” (2/6/2015), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2015/06/02/556dee8bca474186668b458d.html>

-“Eduardo Mendoza, premio Franz Kafka 2015” (3/6/2015), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20150603/abci-eduardo-mendoza-franz-kafka-201506030959.html>

-“Eduardo Mendoza se burla del modelo de «El Código da Vinci» al presentar su nueva novela” (8/4/2008), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/04/07/barcelona/1207591236.html>

-“Eduardo Mendoza se reúne con escolares en la Biblioteca Valenciana” (18/1/2010), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-01-2010/abc/Valencia/eduardo-mendoza-se-reune-con-escolares-en-la-biblioteca-valenciana_1133132185868.html

-“«El asedio», de Pérez Reverte, gana el premio británico Internacional Dagger” (1/7/2014), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2014/07/01/53b2d513ca4741953a8b4582.html>

-“El Capitán Trueno, Capa o Pessoa, presentes en la nueva temporada del Círculo de Bellas Artes” (30/9/2016), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/09/30/57ee5418e2704efb708b460c.html>

- “El Colegio de Periodistas de Cataluña crea los Premios Manuel Vázquez Montalbán” (24/11/2003), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/11/24/comunicacion/1069701930.html>
- “El «Comisario Brunetti» llega este sábado a La 2 de TVE” (15/6/2013), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/tv/series/20130615/abci-comisario-brunetti-estreno-201306141059.html>
- “El escritor griego Petros Márkaris gana el VII Premio Pepe Carvalho” (3/10/2011), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/03/novelanegra/1317653245.html>
- “El escritor Manuel Vázquez Montalbán” (15/2/1981), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1981/02/15/ultima/351039602_850215.html
- “El escritor Vázquez Montalbán” (15/1/1994), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1994/01/15/cultura/758588405_850215.html
- “El féretro con los restos mortales de Manuel Vázquez Montalbán llegará mañana a España” (19/10/2003), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/10/19/cultura/1066541688.html>
- “El hombre de los círculos azules” (10/5/2005), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2005/05/10/actualidad/1115676001_850215.html
- “El italiano Andrea Camilleri gana el IX premio Pepe Carvalho”(17/12/2013), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2013/12/17/52b0ae1922601dbb348b4593.html>
- ELLEGIERS, Sandra (13/9/2002), “Eduardo Mendoza participa en Berlín en el Festival de Literatura”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/09/13/cultura/1031868003_850215.html
- ELLEGIERS, Sandra (18/11/2004), “Mendoza inaugura en Berlín un homenaje a Vázquez Montalbán”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/11/18/cultura/1100732412_850215.html
- ELLROY, James (20/4/2015), “Historia y novela, según James Ellroy”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/16/babelia/1429197742_766458.html
- “El mundo de la política y la cultura llora la muerte de un «referente intelectual sin precedentes»” (18/10/2003), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-10-2003/abc/Cultura/el-mundo-de-la-politica-y-la-cultura-llora-la-muerte-de-un-referente-intelectual-sin-precedentes_214761.html
- “El regreso de los amigos sabuesos” (2/4/2005), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/04/02/babelia/1112398760_850215.html
- “El Sebastianismo”(12/12/2006), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-12-12-2006/abc/Opinion/el-sebastianismo_153401410037.html
- “El último eslabón de los grandes autores catalanes que escriben en castellano” (15/10/2010), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20101015/cultura-libros/mendoza-201010152250.html>
- “Elvira Sellerio, «la Señora del mundo editorial»” (3/8/2010), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/08/03/obituarios/1280858911.html>
- “Emocionado homenaje a Vázquez Montalbán” (4/7/2004), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/07/04/cvalenciana/1088968695_850215.html

- ENCUENTROS (27/9/2012), “Donna Leon”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/encuentros/invitados/2012/09/27/donna-leon/index.html>
- ENCUENTROS (28/1/2015), “Alicia Giménez Bartlett”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/encuentros/invitados/2015/01/28/alicia-gimenez-bartlett/index.html>
- ENCUENTROS, “Alicia Giménez Bartlett”(5/11/2015), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/encuentros/elmundo/2015/11/05/alicia-gimenez-bartlett/index.html>
- “Entrevista a Eduardo Mendoza, premio Planeta 2010” (24/11/2010), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/videos-planeta/20101124/entrevista-eduardo-mendoza-premio-686954772001.html>
- “Entrevista con Eduardo Mendoza” (12/11/2010), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/12/actualidad/1289559600_1289566936.html
- “Entrevista con Eduardo Mendoza” (25/2/2012), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/02/actualidad/1335974400_1335983460.html
- “Entrevista con Alicia Giménez Bartlett”(15/7/2009), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2009/07/15/actualidad/1247670000_1247675513.html
- “Entrevista con Alicia Giménez Bartlett” (27/2/2013), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/27/actualidad/1361984400_1361994285.html
- “Entrevista con Eduardo Mendoza” (8/10/2002), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2002/10/08/actualidad/1034074980_1034075583.html
- “Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán” (4/6/2002), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2002/06/04/actualidad/1023208920_1023209362.html
- E.P. (18/1/2007), “Henning Mankell centrará el Encuentro Novela Negra de Barcelona”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-01-2007/abc/Catalunya/henning-mankell-centrara-el-encuentro-de-novela-negra-de-barcelona_163977100788.html
- “Escritor Márkaris detesta populismo porque no hay respuestas sencillas”, *20Minutos*, extraído de <http://www.20minutos.com.mx/noticia/111908/0/escritor-markaris-detesta-populismo-porque-no-hay-respuestas-sencillas/>
- ESNAOLA, Xabier (29/4/2014), “El Festival Literaktum apuesta por la literatura multidisciplinar”, *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/04/29/paisvasco/1398775128_249680.html
- ESPADA, Arcadi (19/3/1997), “Manuel Vázquez Montalban: «La ironía me ha salvado de la literatura apologética»” *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/04/19/cultura/861400805_850215.html
- ESPADA, Arcadi (30/8/2000), “EDUARDO MENDOZA - ESCRITOR «La chapuza del franquismo fue indescriptible»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2000/08/30/opinion/967586409_850215.html

- “España, según Pessoa” (12/6/2914), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20140612/abci-exposicion-pessoa-201406121759.html>
- EZKER, Alicia (17/10/2016), “Dolores Redondo: «Es una novela negra, aunque no policíaca, sobre la codicia, los prejuicios y el valor de la amistad entre hombres»”, *Noticias de Álava*, extraído de <http://www.noticiasdealava.com/2016/10/17/ocio-y-cultura/cultura/es-una-novela-negra-aunque-no-policíaca-sobre-la-codicia-los-prejuicios-y-el-valor-de-la-amistad-entre-hombres->
- FAJARDO, José (13/12/2013), “«Blacksad»: viñetas del mejor género negro”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2013/12/13/52a9fa5761fd3d0a128b457e.html>
- FALLARÁS, Cristina (4/7/2012), “Semana negra: lechuginos abstenerse”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/ellas/2012/07/04/semana-negra-lechuginos-abstenerse.html>
- FALLARÁS, Cristina (23/4/2013), “Estrictamente personal: MVM”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/04/21/barcelona/1366542344.html>
- FANCELLI, Agustí (25/8/1990), “La verdad sobre el «caso Gurb»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1990/08/25/cultura/651535207_850215.html
- FANCELLI, Agustí (14/6/1993), “Eduardo Mendoza escribe sobre la Barcelona del Congreso Eucarístico”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1993/06/14/cultura/740008804_850215.html
- FANCELLI, Agustí (26/11/1996), “«La novela de sofá está agotada»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1996/11/26/cultura/848962802_850215.html
- FANCELLI, Agustí (26/3/2006), “El escritor de la ciudad prodigiosa”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/03/26/eps/1143358008_850215.html
- FANCELLI, Agustí (2/11/2006), “La verdad sobre el «caso Mendoza»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/11/02/catalunya/1162433245_850215.html
- FANCELLI, Agustí (7/4/2006), “Eduardo Mendoza: «Uno escribe haciendo remiendos frase a frase»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/04/07/cultura/1144360805_850215.html
- FERNÁNDEZ, Laura (6/2/2008), “La novela rosa también puede ser negra”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/02/06/barcelona/1202334352.html>
- FERNÁNDEZ, Laura (13/2/2010), “Una antología de artículos «resucita» a Montalbán”. *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/13/barcelona/1266056212.html>
- FERNÁNDEZ, Laura (15/10/2010), “Planeta Eduardo Mendoza”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/15/cultura/1287143296.html>
- FERNÁNDEZ, Laura (16/10/2010), “Eduardo Mendoza: «Es una novela de aventuras, de conjuras, de tiros»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/16/cultura/1287184337.html>
- FERNÁNDEZ, Laura (16/10/2010), “Eduardo Mendoza gana el Premio Planeta”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/15/cultura/1287171387.html>
- FERNÁNDEZ, Laura (6/11/2010), “Apunten al detective y lo sabrán todo”, *El Mundo*, extraído de

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/02/novelanegra/1288721601.html>

-FERNÁNDEZ, Laura (29/12/2010), "Detectives como gatito", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/12/29/novelanegra/1293616230.html>

-FERNÁNDEZ, Laura (7/1/2011), "Alicia Giménez Bartlett gana el Nadal con una novela de maquis", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/01/06/barcelona/1294343559.html>

-FERNÁNDEZ, Laura (10/1/2011), "Morir a la florentina", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/01/10/novelanegra/1294664549.html>

-FERNÁNDEZ, Laura (17/3/2011), "Italia, crónica negra", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/03/17/novelanegra/1300351179.html>

-FERNÁNDEZ, Laura (12/6/2015), "Savolta cumple 40 años", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cataluna/2015/06/11/5579d101e2704e98238b457c.html>

-FERNÁNDEZ, Laura (17/10/2015), "Alicia Giménez Bartlett: «La vida es un sálvese quien pueda»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cataluna/2015/10/16/562147f3268e3ecf028b460f.html>

-FERNÁNDEZ, Laura (17/10/2015), "Premio Planeta para Alicia Giménez Bartlett, la «dama del crimen»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2015/10/15/561ffb35268e3ee1538b46a0.html>

-FERNÁNDEZ, Laura (3/1/2016), "'Domestic noir': para polis como nosotros", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/01/03/5688263eca474177388b45ba.html>

-FERNÁNDEZ, Laura (14/1/2016), "Barcelona, criminal y femenina", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cataluna/2016/01/14/5697edb0268e3e8b078b4712.html>

-FERNÁNDEZ, Laura (4/2/2016), "El «noir» abandona el frío nórdico", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/02/04/56b25688ca4741c44d8b45f8.html>

-FERNÁNDEZ, Laura (22/4/2016), "Lyon, capital del «noir» europeo", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cataluna/2016/04/22/571a617cca4741ee258b45f9.html>

-FERNÁNDEZ, Lluís (16/5/1999), "«Un mes con Montalbano», de Andrea Camilleri", *El Cultural*, extraído de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Un-mes-con-Montalbano/14023>

-FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (25/11/2003), "Un mordaz retrato de Aznar, testamento político de Vázquez Montalbán", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/11/25/cultura/1069714803_850215.html

-FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús (24/4/1980), "Los pistoleros de la patronal", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1980/04/24/cultura/325375215_850215.html

-FERRAND, M. Martín (24/9/2006), "El grito de Zapatero", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-09-2006/abc/Opinion/el-grito-de-zapatero_1423446580527.html

-FERRAND, M. Martín (29/10/2006), "Entre santos y difuntos", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-29-10-2006/abc/Opinion/entre-santos-y-difuntos_1523992599988.html

-FERRAND, M. Martín (15/7/2009), "Morir a la carta", *ABC*, extraído de

http://www.abc.es/hemeroteca/historico-15-07-2009/abc/Opinion/morir-a-la-carta_922545459428.html

-FERRAZ, María (27/8/2009), “«Antichrist» y «Millennium»”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-08-2009/abc/Opinion/antichrist-y-millennium_1023633445707.html

-FIETTA, Jarque (27/8/2005), “La novela policíaca deriva de la épica”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/08/27/babelia/1125100211_850215.html

-FONDEVILA GASCÓN, Joan Francesc (2012), “El uso de recursos del periodismo digital en la prensa del Reino Unido, Francia, Estados Unidos y España”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*. Vol. 18, núm. 1, pp. 73-87. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

-FONTANA, Antonio (21/7/2011), “¿Quién mató a Banville?”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20110723/cultura/abci-abccultural-cover2-quienmatoabanville-201107211548.html>

-FONTANA, Antonio (4/2/2013), “Novela negra: los 10 más buscados”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/cultural/20130204/abci-cultural-libros-novela-negra-201302041105.html>

-FONTANA, Antonio (21/10/2013), “Petros Márkaris: «Tomo café todas las mañanas con el comisario Jaritos»”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/cultural/20131021/abci-cultural-m110-libros-entrevista-201310211142.html>

-FONTANA, Antonio (22/1/2015), “Aprenda a matar en 300 páginas”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150122/abci-novela-policíaca-andreu-martin-201501221154.html>

-FRAGUAS, Rafael (13/4/2000), “Vázquez Montalbán pregonará las fiestas de la Comunidad de Madrid”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2000/04/13/madrid/955625064_850215.html

-FRECHILLA, Marta (6/7/2002), “Los marginados protagonizan la XV Semana Negra de Gijón”, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-07-2002/abc/Cultura/los-marginados-protagonizan-la-xv-semana-negra-de-gijon_111502.html

-FUENTES, Á. G. (26/2/2013), “Andrea Camilleri: «Las elecciones no bastan para salir de una situación crítica»”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/internacional/20130226/abci-alianza-bersani-monti-contra-201302261204.html>

-GALÁN, Lola (24/1/2000), “Manuel Vázquez Montalbán recibe el Premio Grinzane Cavour”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2000/01/24/cultura/948668402_850215.html

-GALÁN, Diego (20/10/2003), “Nunca encontraron a Carvalho”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/20/cultura/1066600809_850215.html

-GALERO, F. J. (17/4/2016), “Yasmina Khadra: «Todos los dictadores y muchos presidentes del mundo se drogan»”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/internacional/abci-yasmina-khadra-todos-dictadores-y-drogan>

[muchos-presidentes-mundo-drogan-201604170201_noticia.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/30/elemental/1443589945_144358.html)

-GALINDO, Juan Carlos (18/1/2013), "La condena del comisario Ricciardi", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/18/elemental/1358492741_135849.html

-GALINDO, Juan Carlos (1/2/2013), "La ficción criminal no sabe de crisis. EL PAÍS te cuenta BCNegra", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/01/elemental/1359708257_135970.html

-GALINDO, Juan Carlos (9/2/2013), "Corrupción y oscura realidad en una brillante BCNegra 2013", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/09/elemental/1360408333_136040.html

-GALINDO, Juan Carlos (4/7/2013), "Paco Saramasa: «La novela negra triunfa en la crisis porque es crítica»", *El País*, extraído de http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/07/04/actualidad/1372965245_646008.html

-GALINDO, Juan Carlos (1/10/2013), "Programa de auténtico lujo para el Getafe Negro 2013", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/01/elemental/1380607422_138060.html

-GALINDO, Juan Carlos (28/11/2013), "La novela negra francesa hace sombra a nórdicos y anglosajones", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/25/actualidad/1382729885_577145.html

-GALINDO, Juan Carlos (15/1/2014), "Pastor, Kerr, James y Camilleri: póker estratosférico para BCNegra 2014", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/15/elemental/1389766320_138976.html

-GALINDO, Juan Carlos (9/2/2014), "Debutar en la novela negra por aburrimiento, devoción o casualidad", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/07/actualidad/1391800644_227600.html

-GALINDO, Juan Carlos (3/7/2014), "Novedades y recomendaciones para no perderse en la Semana Negra", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/03/elemental/1404362626_140436.html

-GALINDO, Juan Carlos (24/10/2014), "Los campeones mundiales de la novela negra contemporánea", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/24/actualidad/1414138879_870807.html

-GALINDO, Juan Carlos (30/1/2015), "10 años de BCNegra: nueve hitos para ilustrar la revolución de lo criminal", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/30/actualidad/1422616456_838532.html

-GALINDO, Juan Carlos (21/4/2015), "Petros Márkaris: lucidez literaria y rabia contra la injusticia", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/21/elemental/1429593951_142959.html

-GALINDO, Juan Carlos (30/4/2015), "Novedades y regresos negros para la resaca del día del libro", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/30/elemental/1430372964_143037.html

-GALINDO, Juan Carlos (29/7/2015), "Novelas negras para el verano (II): Thrillers, clásicos y alguna sorpresa", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/29/elemental/1438166453_143816.html

-GALINDO, Juan Carlos (30/9/2015), "Cinco razones por las que Víctor del Árbol se merece su éxito en Francia", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/30/elemental/1443589945_144358.html

- GALINDO, Juan Carlos (15/1/2016), "BCNegra 2016: Programa completo", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/15/elemental/1452882250_145288.html
- GALINDO, Juan Carlos (20/5/2016), "Rocco Schiavone, el sobrino golfo y crepuscular de Montalbano", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/20/elemental/1463731613_146373.html
- GALINDO, Juan Carlos y MORDZINSKI, Daniel (16/7/2016), "Markaris, una jornada en Oviedo con la conciencia viva de Grecia", *El País*, extraído de http://elpais.com/elpais/2016/07/15/album-02/1468572990_541466.html
- GALINDO, Juan Carlos (28/7/2016), "«Fatídica», una asesina profesional para reventar el «polar»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/07/27/elemental/1469614349_356995.html
- GALLEGO-DÍAZ, Soledad (2/4/1985), "El poeta Fernando Pessoa es evocado en Francia a los 50 años de su muerte", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1985/04/02/cultura/481240808_850215.html
- GALLO, Isabel (28/6/1999), "Tele 5 estrena el primer episodio de una nueva versión de «Pepe Carvalho»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1999/06/28/radiotv/930520802_850215.html
- GALLO MACHADO, Gustavo (13/7/2005), "La novela negra de Heinichen desvela el negocio del tráfico de órganos", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-13-07-2005/abc/Cultura/la-novela-negra-de-heinichen-desvela-el-negocio-del-trafico-de-organos_203766542522.html
- GALVIN, Virginia (3/7/2004), "Fábulas del Nilo", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/07/03/viajero/1088888890_850215.html
- GARCÍA, Ángeles (24/11/1988), "Eduardo Mendoza pide respeto para los signos de puntuación", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1988/11/24/cultura/596329212_850215.html
- GARCÍA, Ángeles (20/4/1995), "Vázquez Montalban: «Carecer de utopías es vivir los días sin ninguna esperanza real»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1995/04/20/cultura/798328816_850215.html
- GARCÍA HORTELANO, Juan (5/5/1976), "Una opinión sobre el caso Mendoza", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1976/05/05/cultura/200095211_850215.html
- GARCÍA POSADA, (5/12/1995), "La permanencia de la realidad", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1995/12/05/cultura/818118020_850215.html
- GARCÍA POSADA, Miguel (9/4/1996), "Un delirio novelesco", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1995/04/09/cultura/797378407_850215.html
- GARDEU, Patricia (30/5/2010), "Literatura italiana, ¿la gran olvidada?", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-30-05-2010/abc/Cultura/literatura-italiana-la-gran-olvidada_140216647756.html
- GÁNDARA, Alejandro (4/4/2006), "La post épica de Eduardo Mendoza", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/04/04/escorpion/1144138440.html>
- GÁNDARA, Alejandro (3/6/2009), "Muerte en Estambul", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/06/02/escorpion/1243936548.html>

- GÁNDARA, Alejandro (30/7/2009), "Novela negra", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/07/30/escorpion/1248951214.html>
- GÁNDARA, Alejandro (26/5/2010), "Malentendido de Mendoza", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/escorpion/2010/05/26/malentendido-de-mendoza.html>
- GARBUS, Anna (8/8/2013), "Sean Penn dispara en Barcelona", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/08/07/catalunya/1375904740_701504.html
- GARCÍA, Javier (15/7/1997), "La obra de Pessoa crea en Portugal una polémica sobre derechos de autor", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/07/15/cultura/868917603_850215.html
- GARCÍA, Javier (4/3/1998), "Escritores españoles lamentan la falta de una tradición literaria sobre el mar", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1998/03/04/cultura/888966004_850215.html
- GARCÍA, Javier (6/3/1998), "Varios escritores españoles evocan en Lisboa la fascinación, el misterio y la sensualidad del mar", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1998/03/06/cultura/889138810_850215.html
- GARCÍA SANTA CECILIA (13/6/1988), "El siglo de Pessoa", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1988/06/13/cultura/582156007_850215.html
- GARCÍA SANTA CECILIA, Carlos (9/6/1988), "Portugal recuerda a Pessoa con la edición completa y crítica de su obra", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1988/06/09/cultura/581810413_850215.html
- GARI, Joan (30/1/2003), "La deuda con Pessoa", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/01/30/cvalenciana/1043957906_850215.html
- "Gastronomía y novela negra mediterránea" (21/1/2005), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2005/01/20/protagonistas/1106248448.html>
- GAVIÑA, Susana (14/10/2012), "Donna Leon y Cecilia Bartoli reivindican el valor de la cultura y de la belleza", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20121014/cultura-musica/abci-entrevista-donna-leon-cecilia-201210101844.html>
- GAVIÑA, Susana (11/6/2013), "Donna Leon: «Una buena prosa es como la música bella, te produce alegría física»" *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20130608/abci-dona-leon-nueva-entrega-201306071907.html>
- GELI, Carles (8/4/2008), "Mendoza evoca a Woody Allen y Monty Python en su última novela", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/04/08/catalunya/1207616852_850215.html
- GELI, Carles (26/9/2008), "La memoria del paladar de Montalbán, en bolsillo", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/09/26/tendencias/1222380003_850215.html
- GELI, Carles (3/2/2009), "El padre del detective Pepe Carvalho ya tiene plaza en Barcelona", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2009/02/03/actualidad/1233615605_850215.html
- GELI, Carles (22/10/2009), "Eduardo Mendoza: «No he tenido nunca ninguna clase de pudor literario»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2009/10/22/cultura/1256162403_850215.html
- GELI, Carles (14/2/2010), "El periodista MVM", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2010/02/14/catalunya/1266113254_850215.html

- GELI, Carles (7/2/2012), "Maurizio de Giovanni: «En la novela negra actual falta respeto para los muertos»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/07/actualidad/1328643960_684791.html
- GELI, Carles (5/7/2013), "Mendoza, primer autor en castellano que gana el Premi Nacional de Cultura", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/07/05/catalunya/1373026074_844842.html
- GELI, Carles (9/7/2013), "Eduardo Mendoza: «El lector catalán está por encima de divisiones lingüísticas»", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/07/08/catalunya/1373305841_956179.html
- GELI, Carles (13/1/2014), "El caso de la BCNegra", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/01/13/catalunya/1389632924_126797.html
- GELI, Carles (31/1/2014), "El «Femicrime», una tendencia en alza en la novela policíaca", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/30/actualidad/1391112276_886956.html
- GELI, Carles (4/2/2014), "El vecino-policía, «The wire» y la Barcelona negra", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/03/actualidad/1391442968_163496.html
- GELI, Carles (4/2/2014), "Montalbano interroga a Camilleri", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/04/catalunya/1391472235_866157.html
- GELI, Carles (7/2/2014), "Camilleri llora a Montalbán", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/06/catalunya/1391724825_522112.html
- GELI, Carles (8 /2/2014), "Camilleri paga con franqueza y cercanía su «deuda» con Barcelona", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/07/catalunya/1391810010_354616.html
- GELI, Carles (14/1/2015), "Una década felizmente negra", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/01/14/catalunya/1421255884_348885.html
- GELI, Carles (5/2/2015), "La Suecia negra de verdad", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/02/05/catalunya/1423160370_862303.html
- GELI, Carles (15/10/2015), "Giménez Bartlett, premio Planeta con un libro sobre prostitución masculina", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/10/15/catalunya/1444936320_061067.html
- GELI, Carles (17/10/2015), "Giménez Bartlett: «El mundo está bastante acanallado»" *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/10/16/catalunya/1445019321_711220.html
- GELI, Carles (11/12/2015), "Manuel Vázquez Montalbán y una nueva Transición", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/12/11/catalunya/1449868121_957868.html
- GELI, Carles (8/1/2016), "Víctor del Árbol: «La literatura debe siempre incomodar la conciencia»", *El País*, extraído de
- GELI, Carles (5/2/2016), "Brunetti se hace ecologista", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/02/04/catalunya/1454623498_115469.html
- GELI, Carles (10/2/2016), "«BCNoir»", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/02/08/catalunya/1454967350_999127.html
- "Getafe Negro concede a Giménez-Bartlett el premio José Luis Sampedro" (9/10/2015), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2015/10/09/5617998422601d5a788b456c.html>

- “Getafe Negro destripará el negocio del fútbol y la corrupción” (15/10/2013), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/10/15/novelanegra/1381851636.html>
- “Getafe Negro se llena de humor y dictaduras” (5/6/2012), *El Mundo*, extraído de <http://www.abc.es/20120605/cultura-libros/abci-getafe-negro-201206051814.html>
- GIL, Pablo y PÉREZ, María (31/12/2009), “Lo mejor de la cultura en 2010”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/30/cultura/1262188194.html>
- “Giménez Bartlett, una dama del crimen con éxito en Italia y Alemania”(7/1/2011), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/01/07/cultura/1294400672.html>
- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia (22/9/2015), “Risas, lágrimas y cartas astrales”, *El Mundo*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/01/07/catalunya/1452198877_621508.html
- “Giménez Bartlett recibe el premio «José Luis Sampedro»”(20/10/2015), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/cultura/abci-gimenez-bartlett-recibe-premio-4568748087001-20151020083000_video.html
- GIMFERRER, Pere (3/8/1990), “Réplica a Carandell”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1990/08/03/opinion/649634406_850215.html
- GINART, Belén (7/2/2008), “Policías y novelistas debates en la semana negra”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/02/07/cultura/1202338802_850215.html
- GÓMEZ FUENTES, Ángel (27/1/2014), “Camilleri: «Me avergüenza ver a una generación de jóvenes sin futuro; se lo hemos matado»”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20140126/abci-entrevista-andrea-camilleri-escritor-201401252035.html>
- GÓMEZ FUENTES, Ángel (26/9/2014), “Diferencias entre españoles e italianos”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/internacional/20140926/abci-difrencias-espanoles-italianos-201409241655.html>
- GONZÁLEZ, Enric (7/7/2012), “Hijos de la tragedia. Entrevista a Petros Márkaris”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/07/04/actualidad/1341411575_259857.html
- GONZÁLEZ, Enric (27/8/2015), “Andrea Camilleri: «Lo de Grecia es como un matricidio»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/27/55dd9c78268e3ead608b4576.html>
- GONZÁLEZ, Enric (3/6/2016), “Antonio Manzini: «Ser actor me enseñó a vivir las historias»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/06/03/57507b9246163faf6d8b46b4.html>
- GONZÁLEZ, Enric (26/8/2016), “El trasunto de Vázquez Montalbán o viceversa”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/08/25/57bc7ffee2704e5e158b4642.html>
- GONZÁLEZ, Enric (27/8/2016), “La mafia como telón de fondo”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/08/26/57bde638468aebd6c8b45b8.html>
- GONZÁLEZ, Santiago (17/7/2015), “13, callejón de Grecia”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/elblogdesantiagogonzalez/2015/07/17/13-callejon-de-grecia-en-griego-aporia.html>
- GONZÁLEZ DE LA ALEJA Y BARCELONA, Manuel (1985), “Nuevo periodismo, las mentiras de Truman Capote, y otras historias”,

ATLANTIS, Vol. III, Nº 1 y 2, pp. 67-78.

-GONZÁLEZ HARBOUR (19/3/2013), "Sabroso Montalbano", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/19/elemental/1363684448_136368.html

-GONZÁLEZ HARBOUR, Berna (1/2/2015), "Petros Márkaris: «Mi comisario no espera nada de la Grecia de Syriza»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/31/actualidad/1422713993_883338.html

-GONZÁLEZ HARBOUR, Berna (29/1/2016), "Donna Leon: «Hoy las víctimas son ignorantes del delito»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/29/babelia/1454068311_917159.html

-GONZÁLEZ HARBOUR, Berna (30/1/2016), "Bernard Minier: «Estamos en la época posmoderna de la novela negra»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/28/babelia/1453981211_824573.html

-GONZÁLEZ HARBOUR, Berna (30/1/2016), "Élmer Mendoza: «El género amplía fronteras al ritmo de los delincuentes»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/27/babelia/1453906497_421912.html

-GONZÁLEZ HARBOUR, Berna (30/1/2016), "Michel Bussi: «Mis protagonistas son personas corrientes»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/27/babelia/1453907767_731668.html

-GONZÁLEZ HARBOUR, Berna (30/1/2016), "Miloszewski: «Al thriller le pedimos hoy un buen retrato de la sociedad»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/27/babelia/1453906833_799850.html

-GONZÁLEZ HARBOUR, Berna (30/1/2016), "Negra, «black» y «noir»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/27/babelia/1453917653_876731.html

-GONZÁLEZ MENDOZA, José Francisco (3/11/2003), "Vázquez Montalbán", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/11/03/andalucia/1067815328_850215.html

-GRACIA, Jordi (25/3/2006), "«¿Ande fue a parar la revolución?»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/03/25/babelia/1143247154_850215.html

-GRAGERA DE LEÓN, Flor (9/8/2013), "Instrucciones para matar", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/09/actualidad/1376074087_873821.html

-GRACIA, Jordi (16/12/2006), "Leer a Mendoza", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/12/16/babelia/1166228235_850215.html

-GRAGERA DE LEÓN, Flor (15/8/2013), "Eduardo Mendoza: guía por los libros que hay que leer", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/15/actualidad/1376578481_181798.html

-GRANDES, Almudena (8/5/2016), "Manolo", *El País*, extraído de http://elpais.com/elpais/2016/05/06/opinion/1462525838_958925.html

-GRAS, Antonio Jesús (27/11/2010), "Jean-Claude Izzo", *Diario Información*, extraído de <http://www.diarioinformacion.com/blogs/de-grastronomia/jean-claude-izzo.html>

-GRAU, Anna (16/6/2007), "Mendoza quita hierro a la ausencia en Francfort de autores en castellano", *ABC*,

extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-16-06-2007/abc/Cultura/mendoza-quita-hierro-a-la-ausencia-en-francfort-de-autores-en-castellano_1633725061671.html

-GRAU, Anna (6/11/2011), “Así nos ven fuera: buena vida y poca competitividad”, *El Mundo*, extraído de <http://www.abc.es/20111106/sociedad/abcp-fuera-buena-vida-poca-20111106.html>

-GRAU LOBO, Luis (23/7/2011), “Banqueros anarquistas”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/07/23/leon/1311454952.html>

-GRAU, Anna (12/8/2013), “Los domingos de coches, cine y siesta en pijama de Arias Cañete”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/espana/20130811/abci-arias-canete-domingos-hobbies-201308111309.html>

-GUARDIOLA, Nicole (13/6/1985), “Portugal rinde homenaje a Pessoa y lo equipara a Camoens”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1985/06/13/cultura/487461608_850215.html

-GUARDIOLA, Nicole (31/5/1986), “Radio Nacional rinde homenaje a Pessoa en Portugal”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1986/05/31/radiotv/517874406_850215.html

-GUARDIOLA, Nicole (9/5/1990), “Un polémico libro asegura que Pessoa tenía una personalidad esquizofrénica”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1990/05/09/cultura/642204006_850215.html

-GUBERN, Román (20/10/2003), “Pionero del pensamiento crítico”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/20/cultura/1066600812_850215.html

-GUELBENZU, José María (27/8/2005), “Desenterrar la realidad”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/08/27/babelia/1125100213_850215.html

-GUELBENZU, José María (2/2/2008 A), “El ingenio de los símbolos”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/02/02/babelia/1201912754_850215.html

-GUELBENZU, José María (2/2/2008 B), “El «estilo Vargas»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/02/02/babelia/1201912755_850215.html

-GUELBENZU, José María (17/7/2015), “Holmes tuvo a quién seguir”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/08/babelia/1436365962_680726.html

-GUERRERO, Teresa (20/6/2016), “Realidad y ficción en CSI:”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/ciencia/2016/06/20/57641df622601d58488b45e1.html>

-GUIL, Janot (9/9/2016), “Mendoza: «Catalán y castellano deben convivir sin violencia»”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/espana/catalunya/abci-mendoza-catalan-y-castellano-deben-convivir-sin-violencia-201609090118_noticia.html

-GUTIÉRREZ, Óscar (26/11/2014), “Yasmina Khadra: «Los terroristas se disfrazan de la yihad pero son unos mercenarios»”, *El País*, extraído de http://internacional.elpais.com/internacional/2014/11/26/actualidad/1417035903_857051.html

-“Ha estado con nosotros... Alicia Giménez Bartlett” (18/9/2002), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2002/09/507/index.html>

- “Ha estado con nosotros... Eduardo Mendoza” (11/11/2010), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2010/11/4421/index.html>
- HARO TECLEN, Eduardo (23/2/1991), “Una paradoja de Pessoa”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1991/02/23/cultura/667263602_850215.html
- HARO TECLEN, Eduardo (24/5/1991), “Todo un intelectual”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1991/05/24/cultura/675036019_850215.html
- HARO TECLEN, Eduardo (21/6/1991), “La esquizofrenia de autor”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1991/06/21/cultura/677455208_850215.html
- “Henning Mankell centrará el Encuentro de Novela Negra de Barcelona” (18/1/2007), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-01-2007/abc/Catalunya/henning-mankell-centrara-el-encuentro-de-novela-negra-de-barcelona_163977100788.html
- HERNÁNDEZ VELASCO, Irene (8/7/2015), “Márkaris: «Esta crisis no la ha creado Angela Merkel. Si Grecia está como está es culpa nuestra»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/economia/2015/07/08/559c20d546163f1e728b459a.html>
- HERNANDIS, Miguel (5/11/2012), “Eduardo Mendoza: «La situación en la Comunidad Valenciana da para una novela y para más»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/11/05/alicante/1352131936.html>
- HILL, Toni, “La capital de mi crimen (1)” (4/2/2013), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/04/elemental/1359978959_135997.html
- “Homenaje a Carvalho en Madrid” (21/2/1997), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/02/21/cultura/856479607_850215.html
- “Hoy se falla el Cervantes con Mendoza y Caballero Bonald como firmes candidatos” (28/11/2012), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20121129/abci-cervantes-201211281350.html>
- “Humor negro, dictaduras y los checos como invitado” (5/6/2012), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/05/novelanegra/1338908221.html>
- IGLESIAS, Inmaculada (6/6/2011), “Del libro a la televisión sin necesidad de broncas”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/03/television/1307101328.html>
- INSA, Teresa (3/4/1986), “Carvalho”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1986/04/03/opinion/512863213_850215.html
- INTXAUSTI, Aurora (30/5/2004), “La inspectora Petra Delicado se sumerge en el mundo de los pobres” *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/05/30/cultura/1085868006_850215.html
- INTXAUSTI, Aurora (4/5/2006), “Marías alaba el humor de Mendoza y repasa los enigmas de su narrativa”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/05/04/cultura/1146693609_850215.html
- INTXAUSTI, Aurora (3/6/2006), “Donna Leon: «La próxima guerra será la del agua»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/06/03/cultura/1149285603_850215.html

- INTXAUSTI, Aurora (22/11/2011), "Maurizio de Giovanni: «Nápoles es el escenario de un teatro»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/22/actualidad/1321916404_850215.html
- INTXAUSTI, Aurora (28/11/2012), "Petros Márkaris: «Tenemos un sistema político rehén del sistema financiero»", *El País*, http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/28/actualidad/1354104759_099969.html
- INTXAUSTI, Aurora (12/2/2014), "La realidad como cómplice y aliado de la novela negra", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/03/actualidad/1391435478_805219.html
- JARQUE, Fietta (27/11/1992), "Biografía de una ficción", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1992/11/27/cultura/722818809_850215.html
- JARQUE, Fietta (19/7/1994), "Vázquez Montalbán afirma que la sociedad va hacia «un choque de integristas»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1994/07/19/cultura/774568813_850215.html
- JARQUE, Fietta (8/6/2002), "Ni malas, ni feas", *El País*, extraído de https://elpais.com/diario/2002/06/08/babelia/1023493163_850215.html
- JÁTIVA, Juan Manuel (24/4/2014), "En mayo la cultura se viste de negro", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/04/23/valencia/1398260059_514571.html
- JÁTIVA, Juan Manuel (14/5/2014), "Kostas Jaritos hablará menos de la crisis", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/13/valencia/1399995797_687522.html
- JIMÉNEZ BARCA, Antonio (9/2/2012), "El arca perdida (y hallada) de Pessoa", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/09/actualidad/1328819381_957032.html
- JIMÉNEZ BARCA, Antonio (30/7/2012), "Todas las cartas del amor de Fernando Pessoa y Ofélia", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/07/16/actualidad/1342473183_516250.html
- JIMÉNEZ BARCA, Antonio (28/3/2013), "Últimas noticias del inagotable Pessoa", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/28/actualidad/1364497498_588366.html
- J.M.C. (8/3/2012), "Carme Riera: «En novela negra no puedes entretenerte con florituras»", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20120308/cordoba/abcp-carme-riera-novela-negra-20120308.html>
- J.M.C. (18/3/2013), "Andreu Martín: «La novela negra analiza el mundo desde el desorden; el delito»", *ABC*, extraído de <http://sevilla.abc.es/cordoba/20130318/sevp-novela-negra-analiza-mundo-20130318.html>
- J.M.J (12/5/2014), "Petros Márkaris charlará en Valencia con los aficionados al género negro", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/12/valencia/1399922776_799700.html
- "John Banville y Eduardo Mendoza, galardonados en los premios LIBER 2013" (27/9/2013), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/09/27/cultura/1380282711.html>
- JUARISTI, Jon (24/2/2008), "Ritos", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-02-2008/abc/Opinion/ritos_1641670626743.html
- JULIANA, Enric (31/7/1998), "Montalbano contra Montalbán", *La Vanguardia*, extraído de

<http://www.vespito.net/mvm/camilleri1.html>

-JURADO, Laura (6/2/2012), "Pessoa con olor a vainilla", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/02/06/baleares/1328518656.html>

-JURADO, Laura (7/1/2013), "Soberbia literaria", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/01/07/baleares/1357552128.html>

-"«La aventura del tocador de señoras» de Eduardo Mendoza, premio del Gremio de Libreros de Madrid" (8/6/2002), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-06-2002/abc/Cultura/la-aventura-del-tocador-de-se%C3%B1oras-de-eduardo-mendoza-premio-del-gremio-de-libreros-de-madrid_105337.html

-"«La aventura del tocador de señoras» , de Mendoza, sale en bolsillo" (16/5/2003), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/05/16/cultura/1053036001_850215.html

-"La ciudad de los prodigios" (8/8/2006), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-08-2006/abc/Cultura/la-ciudad-de-los-prodigios_1422789972551.html

-"La crisis como novela negra" (20/10/2012), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/19/novelanegra/1350646256.html>

-"La crítica acoge en silencio a «Sin City»" (18/5/2005), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-05-2005/abc/Ultima/la-critica-acoge-en-silencio-sin-city_202559788372.html

-"La escritora de novela negra Alicia Giménez Bartlett abre «Cada cual»"(18/2/2015), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/alicante/20150218/abcp-escritora-novela-negra-alicia-20150218.html>

-"La escritora Donna Leon defiende la novela negra mediterránea frente a la nórdica" (4/2/2016), *Diario Libre*, extraído de <http://www.diariolibre.com/revista/cultura/la-escritora-donna-leon-defiende-la-novela-negra-mediterranea-frente-a-la-nordica-ba2637254>

-"La escritora Donna Leon gana el Premio Pepe Carvalho" (28/10/2015), *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/10/28/catalunya/1446046716_027888.html

-"La familia de Vázquez Montalbán despide al escritor en una ceremonia íntima en Barcelona" (21/10/2003), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-10-2003/abc/Cultura/la-familia-de-vazquez-montalban-despide-al-escritor-en-una-ceremonia-intima-en-barcelona_215573.html

-"La Feria del Libro de Bilbao acogerá a escritores como Márkaris, Grandes, Mulet y Khadra" (2/6/2015), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2015/06/02/556d9440ca47418c668b4583.html>

-"La Feria del Libro de Turín abre sus puertas con el medio ambiente como protagonista" (17/5/2001), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2001/05/17/cultura/990099602.html>

-"La Feria del Libro premia las ventas de Eduardo Mendoza" (10/6/2009), *El País*, extraído de

http://elpais.com/diario/2009/06/10/paisvasco/1244662814_850215.html

-LAGO, Pedro Martín (13/6/1988), "Persona, máscara, nadie", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1988/06/13/cultura/582156004_850215.html

-"La inspectora Petra Delicado vuelve a las librerías en «Serpientes en el paraíso»" (18/9/2002), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2002/09/17/cultura/1032262576.html>

-"La magia de los libros en treinta títulos para los más pequeños de la casa" (12/12/2012), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/familia-educacion/20121209/abci-propuesta-libros-navidad-201212041137.html>

-LANGA, Mar (30/8/2012), "Estupenda novela policíaca mediterránea", *Información.es*, extraído de <http://www.diarioinformacion.com/arte-letras/2012/08/30/estupenda-novela-policíaca-mediterranea/1289210.html>

-"La novela europea, a debate en Madrid bajo el signo de la fragilidad cultural" (19/1/1993), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1993/01/19/cultura/727398004_850215.html

-"La novela negra: cuando la realidad de la sociedad supera la ficción" (10/3/2016), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/03/10/56e159e5e2704e73188b4633.html>

-"La novela negra, el género del momento" (17/10/2016), *Entorno Inteligente*, extraído de <http://entornointeligente.com/articulo/9101596/La-novela-negra-el-genero-del-momento-17102016>

-"La novela negra está de moda" (15/8/2014), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20140815/abci-novela-negra-esta-moda-201408141832.html>

-"La oposición a Berlusconi convoca una manifestación para mañana por el caso Eluana" (9/2/2009), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-02-2009/abc/Nacional/la-oposicion-a-berlusconi-convoca-una-manifestacion-para-ma%C3%B1ana-por-el-caso-eluana_913010004288.html

-"La otra cara de Montalbán: «Jack el Decorador»" (18/1/2008), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-01-2008/abc/Catalunya/la-otra-cara-de-montalban-jack-el-decorador_1641567693727.html

-"«La playa de los ahogados», de Domingo Villar, finalista de los premios Dagger" (24/5/2011), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/05/22/galicia/1306071336.html>

-"La prensa europea se hace eco de la muerte del escritor en sus portadas" (20/10/2003), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-10-2003/abc/Cultura/la-prensa-europea-se-hace-eco-de-la-muerte-del-escritor-en-sus-portadas_215207.html

-"La RAI prepara una miniserie sobre la inspectora Petra Delicado" (17/8/2002), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-08-2002/abc/Comunicacion/la-rai-prepara-una-miniserie-sobre-la-inspectora-petra-delicado_121866.html

-LARRAURI, Eva (9/5/2008), "Eduardo Mendoza defiende la parodia «en pequeñas dosis»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/05/09/paisvasco/1210362019_850215.html

-"La repatriación del cuerpo del escritor podría realizarse a principios de semana" (19/10/2003), *ABC*,

extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-10-2003/abc/Ultima/la-repatriacion-del-cuerpo-del-escritor-podria-realizarse-a-principios-de-semana_214776.html

-“La Semana Negra de Gijón abre con espectáculos musicales, novela policial, cómics y arte” (5/7/2003), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/07/03/cultura/1057245327.html>

-“La sombra de la Pastora”(9/12/2011), “La sombra de la Pastora”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/09/castellon/1323432004.html>

-LENS, Jesús (24/4/2015), “Mesa Redonda sobre Novela Negra Mediterránea en la Feria del Libro”, *Ideal*, extraído de <http://www.grnadablogs.com/pateandoelmundo/mesa-redonda-sobre-novela-negra-mediterranea-en-la-feria-del-libro/>

-“Leon «ruge» por la novela mediterránea” (6/2/2016), *La Hora Nacional*, extraído de <https://lahora.com.ec/noticia/1101912634/leon-e28098rugee28099-por-la-novela-negra-mediterranea>

-LERA, Estíbaliz (5/5/2011), “Eduardo Mendoza: «Me siento muy feliz gracias a la generosidad de mis lectores»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/05/05/valladolid/1304617929.html>

-LILLO, Sergio (12/5/2016), “Ser escritor es afeitarse a Dios y al diablo al mismo tiempo”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/12/actualidad/1463078808_356533.html

-“Lisboa, la ciudad navío” (9/8/2006), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-08-2006/abc/Cultura/lisboa-la-ciudad-navio_1422804515972.html

-“Llega «El enredo de la bolsa y la vida», lo nuevo de Eduardo Mendoza” (9/4/2012), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20120409/cultura-libros/abci-eduardo-mendoza-201204091640.html>

-“Llega el Festival de Novela policíaca «Getafe Negro»” (13/10/2016), *Madridpress.com*, extraído de <http://madridpress.com/not/211541/llega-el-festival-de-novela-policia-getafe-negro/>

-LOBO, Ramón (14/9/2007), “Petros Márkaris: «Vivimos la peor crisis desde la junta militar»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2007/09/14/internacional/1189720810_850215.html

-LÓPEZ, Virginia (11/12/2008), “La Lisboa de Fernando Pessoa”, *El Mundo*, extraído de <http://viajes.elmundo.es/2008/12/01/europa/1228142309.html>

-LÓPEZ, Virginia (12/12/2012), “«Oiga, yo no soy Pessoa»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/12/12/cultura/1355300309.html>

-“Lo que cuesta adorar a Clooney” (12/8/2009), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-12-08-2009/abc/Gente/lo-que-cuesta-adorar-a-clooney_1023263994541.html

-LORENCI, Miguel (7/1/2011), “Alicia Bartlett gana el Nadal”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20110106/cultura/rc-alicia-gimenez-bartlett-gana-201101060202.html>

-LORENCI, Miguel (6/1/2013), “Alicia Giménez Bartlett, entre el jazz y la ópera”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20110107/cultura/rc-alicia-gimenez-bartlett-entre-201101071426.html>

- “Los editores eligen la última novela de Eduardo Mendoza como la mejor de 2006” (14/3/2007), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-14-03-2007/abc/Cultura/los-editores-eligen-la-ultima-novela-de-eduardo-mendoza-como-la-mejor-de-2006_1631969455328.html
- “Los libreros de Madrid premian la última novela de Mendoza” (25/4/2002), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/04/25/cultura/1019685604_850215.html
- “Los límites de la conciencia” (6/8/2009), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-08-2009/abc/Valencia/los-limites-de-la-conciencia_923123125940.html
- “Los protagonistas del otoño literario” (25/8/2008), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/08/25/cultura/1219679195.html>
- “Los restos mortales de Manuel Vázquez Montalbán llegan hoy a España” (20/10/2003), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-10-2003/abc/Cultura/los-restos-mortales-de-manuel-vazquez-montalban-llegan-hoy-a-espa%C3%B1a_215205.html
- “Los secretos de la investigación criminal, en «La noche temática»” (17/8/2002), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-08-2002/abc/Comunicacion/los-secretos-de-la-investigacion-criminal-en-la-noche-tematica_121868.html
- MACHADO, Carmen (9/5/2014), “Literatura con nombre de mujer” *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/yodona/2014/05/09/536babbaca4741d4558b4585.html>
- MACHADO GALLO, Gustavo (13/7/2005), “La novela negra de Heinichen desvela el negocio del tráfico de órganos”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-13-07-2005/abc/Cultura/la-novela-negra-de-heinichen-desvela-el-negocio-del-trafico-de-organos_203766542522.html
- MADRID, Juan (19/1/2014), “Un cuento de terror de verdad”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cronica/2014/01/19/52da580ae2704e6e538b456b.html>
- MANRIQUE, Diego A. (23/6/2013), “Crímenes a la milanesa”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/23/actualidad/1372015515_395736.html
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (19/10/2009), “Un cuento de Eduardo Mendoza, en «Babelia»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2009/10/19/cultura/1255903204_850215.html
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (3/8/2013), “La novela negra del verano”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/02/actualidad/1375465066_714023.html
- “Manuel Vázquez Montalbán” (15/3/1977), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1977/03/15/sociedad/227228412_850215.html
- “Manuel Vázquez Montalbán” (21/11/1978), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1978/11/21/sociedad/280450803_850215.html
- “Manuel Vázquez Montalbán” (17/11/1979), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1979/11/17/ultima/311641205_850215.html
- “Manuel Vázquez Montalbán fallece en Bangkok a los 64 años tras sufrir un paro cardíaco” (18/10/2003),

ABC, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-10-2003/abc/Cultura/manuel-vazquez-montalban-fallece-en-bangkok-a-los-64-a%C3%B1os-tras-sufrir-un-paro-cardiaco_214743.html

-“Manuel Vázquez Montalbán, homenajeado por el Club de la Escritura” (13/6/1996), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1996/06/13/cultura/834616804_850215.html

-“Manuel Vázquez Montalbán, premio Nacional de las Letras”(5/12/1995), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1995/12/05/portada/818118003_850215.html

-“Manuel Vázquez Montalbán se incorpora a EL PAÍS” (22/1/1984), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1984/01/22/sociedad/443574013_850215.html

-MANZANO, Emilio (18/4/1999), “Charla entre Camilleri y Vázquez Montalbán”, *La Vanguardia*, extraído de <http://www.vespito.net/mvm/camilleri3.html>

-MANZINI, Antonio (5/8/2016), “Andrea Camilleri, el esplendor en la madurez”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/08/05/57a497f222601d00468b4658.html>

-MAÑANA, Carmen (16/8/2013), “El gato negro español que seduce a todos.”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/15/actualidad/1376592600_754123.html

-MÁÑEZ, Julio (27/7/2003), “Y para qué servirá morir”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/27/cvalenciana/1067285898_850215.html

-MARAGALL, Pasqual (19/10/2003), “Fiel a un compromiso político”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/19/cultura/1066514409_850215.html

-MARCOS, Ana (2/8/2013), “Argelia desempolva su enciclopedia”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/31/actualidad/1375263938_725469.html

-MARCOS, Natalia (10/11/2014), “Un «reality show» muy negro”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/06/actualidad/1415288386_646077.html

-MARCOS, Natalia (1/11/2015), “Las series de policías no pierden fuelle”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/30/television/1446232629_357300.html

-MARI, Manuela T. (28/4/1982), “La novela «Los mares del Sur», de Vázquez Montalbán, es un «best seller»en Hungría”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1982/04/28/cultura/388792811_850215.html

-MARÍAS, Javier (10/1/2015), “El triunfo del prófugo”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/08/babelia/1420736560_253314.html

-MARIBONA, Carlos (8/3/2013), “La gran revolución gastronómica”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/estilo/gastronomia/20130308/abci-101motivos-orgullo-espana-gastronomia-201303081143.html>

-MARIBONA, Carlos (2/4/2014), “Buena cocina, buenos alimentos”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/economia/20140402/abci-gastronomia-alimentaria-201404011414.html>

-MARÍN, Karmentxu (9/12/2007), “Andrea Camilleri: «Me gustaría ser Sancho Panza»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2007/12/09/ultima/1197154802_850215.html

- MARÍN, Héctor (11/8/2016), "Jordi Canal: «La novela negra es la que mejor refleja los desajustes del sistema»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cataluna/2016/08/11/57ab54c8ca474199378b45eb.html>
- MARISCAL, Paco (14/10/2012), "Vicequestore Patta", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/10/14/valencia/1350230057_189436.html
- MÁRKARIS, Petros (27/8/2012), "Las luces se apagan en Atenas", *El País*, extraído de http://internacional.elpais.com/internacional/2012/08/26/actualidad/1346007449_775628.html
- "Márkaris: «Europa no será una federación si ha de esperar a qué decide Alemania»"(21/10/2013), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/10/21/cultura/1382359738.html>
- MARTI, Octavi (8/6/1995), "Jean-Patrick Manchette, renovador de la novela negra francesa", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1995/06/08/agenda/802562401_850215.html
- MARTI, Octavio (30/5/2001), "Carvalho cocina a Montalbán", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2001/05/30/ultima/991173601_850215.html
- MARTI, Octavi (2/2/2008), "El enigma Fred Vargas", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/02/02/babelia/1201912752_850215.html
- MARTÍN, Aurelio (5/9/2011), "Mendoza: «Los libros se leerán gratis y cobraremos por las fotos»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/09/02/cultura/1314982603.html>
- MARTÍN, Javier (30/10/2014), "Pessoa desasosegado pero en orden", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/22/babelia/1414000150_191182.html
- MARTÍN, Javier (23/2/2015), "Cara y cruz de Pessoa frente a las dictaduras", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/20/actualidad/1424432845_588893.html
- MARTÍN, Javier (12/8/2015), "El amor sin boda de Pessoa", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/05/babelia/1438779851_775511.html
- MARTÍN, Javier (1/12/2015), "Nostálgicos días 80 años después de la muerte de Fernando Pessoa", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/30/actualidad/1448909310_934536.html
- MARTÍN, Javier (17/6/2016), "El autógrafo más bello de Fernando Pessoa", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/14/actualidad/1465907407_987242.html
- MARTÍN, Joan C. (26/10/2003), "Un largo adiós", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/26/cvalenciana/1067195898_850215.html
- MARTÍN FERRAND, Manuel (27/2/2013), "Italia-España", *ABC*, extraído de <http://sevilla.abc.es/cordoba/20130227/sevp-italia-espana-20130227.html>
- MARTÍN RODRIGO, Inés (23/9/2011), "Eduardo Mendoza: «La ficción es como los cerdos, se come todo lo que hay»", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20110922/cultura/abci-hasfestival-segovia-patricio-pron-201109221806.html>
- MARTÍN RODRIGO, Inés (25/12/2012), "La crisis rompe el suelo de la venta de libros bajo unos pocos best sellers", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20121225/abci-crisis-libro-cifras-autores->

[201212231856.html](http://www.abc.es/cultura/libros/20131206/abci-donna-leon-201312051957.html)

-MARTÍN RODRIGO, Inés (9/12/2013), "Donna Leon: «Un ladrón siempre es un ladrón, aunque lleve trajes de firma»", ABC, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20131206/abci-donna-leon-201312051957.html>

-MARTÍNEZ, D. (5/11/2012), "Eduardo Mendoza: «Me alegro de que no hayan pedido mi opinión sobre Cataluña»", ABC, extraído de <http://www.abc.es/20121105/local-comunidad-valenciana/abci-mendoza-manifiesto-catalan-201211051428.html>

-MARTÍNEZ, D. (6/11/2012), "Mendoza: «La Comunidad da para una novela»", ABC, extraído de <http://www.abc.es/20121106/comunidad-valencia/abcp-mendoza-comunidad-para-novela-20121106.html>

-MARTÍNEZ, Gabriel (9/10/2015), "Los tiranos son románticos", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/02/babelia/1443782018_662208.html

-MARTÍNEZ, Guillem (23/11/2004), "El canon MVM", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/11/23/catalunya/1101175641_850215.html

-MASSOT, Dolores (9/10/2001), "El «efecto Bin Laden» llega a la Feria del Libro de Fráncfort", ABC, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-10-2001/abc/Cultura/el-efecto-bin-laden-llega-a-la-feria-del-libro-de-francfort_51846.html

-MASSOT, Dolores (1/10/2002), "Mendoza: «Antes el autor era un dios, hoy solo comparte perplejidades»", ABC, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-10-2002/abc/Cultura/mendoza-antes-el-autor-era-un-dios-hoy-solo-comparte-perplejidades_133192.html

-MAZORRA, Javier (27/8/2009), "Carmen Posadas y Eduardo Mendoza, juntos en el Festival del Libro de Edimburgo", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/08/27/cultura/1251360898.html>

-MAZORRA, JAVIER (6/5/2010), "La Marsella de Fabio Montale", *El Mundo*, extraído de <http://www.ocholeguas.com/2010/04/19/europa/1271671497.html>

-MAZORRA, Javier (19/4/2010), "Nueva serie de reportajes: Viajar con la muerte en los talones" *El Mundo*, extraído de <http://viajes.elmundo.es/2010/04/01/otrosmundos/1270134296.html>

-MAZORRA, Javier (23/4/2010), "La Venecia de Guido Brunetti", *El Mundo*, extraído de <http://www.ocholeguas.com/2010/04/09/europa/1270814065.html>

-MAZORRA, Javier (5/7/2010), "La Estambul de Kostas Jaritos", *El Mundo*, extraído de <http://www.ocholeguas.com/2010/05/25/europa/1274780328.html>

-MAZORRA, Javier (9/7/2010), "El Devon de Agatha Christie", *El Mundo*, extraído de <http://viajes.elmundo.es/2010/06/28/europa/1277714810.html>

-MAZORRA, Javier (18/4/2011), "La Buenos Aires de Pepe Carvalho", *El Mundo*, extraído de <http://viajes.elmundo.es/2011/03/24/america/1300961372.html>

-MAZORRA, Javier (7/7/2011), "La Atenas del teniente Jaritos", *El Mundo*, extraído de

<http://www.ocholeguas.com/2011/06/28/europa/1309253269.htm>

-MAZORRA, Javier (14/11/2011), "El París del comisario Maigret", *El Mundo*, extraído de <http://viajes.elmundo.es/2011/10/10/europa/1318241415.html>

-MEDINA, Marta (14/7/2010), "Carvalho en las aulas", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/07/14/cultura/1279059436.html>

-MEDINA, Marta (17/7/2010), "El «postcarvalhismo» en la novela negra", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/07/16/cultura/1279274515.html>

-"Medio siglo sin Dashiell Hammett" (8/1/2011), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/01/08/novelanegra/1294488907.html>

-MEMBA, Javier (18/10/2013), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/10/17/cultura/1382040623.html>

-MEMBA, Javier (21/10/2013), "Policías en el punto de mira", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/10/20/novelanegra/1382296067.html>

-MEMBA, Javier (16/10/2015), "La novela negra, entre la realidad y la ficción", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2015/10/16/56215bddca4741d4098b45d0.html>

-MEMBA, Javier (5/10/2016), "Ian Rankin: «La novela negra y las fábulas son iguales»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/10/04/57f2a8d0ca47413e0d8b4574.html>

-MÉNDEZ, José (1/12/1994), "Vázquez Montalban: «*El estrangulador* no es un caso clínico, es un caso literario»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1994/12/01/cultura/786236406_850215.html

-MENDOZA, Eduardo (5/9/2014), "¡Ah, Watson!", *El País*, extraído de http://elpais.com/elpais/2014/09/05/icon/1409911459_124335.html

-MENDOZA, Eduardo (24/11/2015), "Un mendigo", *El País*, extraído de http://elpais.com/elpais/2015/11/24/icon/1448369970_616867.html

-"Mendoza aborda la Barcelona posterior a la transición en su nueva novela" (18/2/2006), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/02/18/cultura/1140217201_850215.html

-"Mendoza conquista el Lara por «Mauricio o las elecciones primarias»" (14/3/2007), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2007/03/14/sociedad/1173826813_850215.html

-"Mendoza debuta en el género del cuento con tres historias de «pseudosantos»" (21/10/2009), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-10-2009/abc/Cultura/mendoza-debuta-en-el-genero-del-cuento-con-tres-historias-de-pseudosantos_113829564494.html

-"Mendoza gana en Francia el premio al mejor libro extranjero" (30/4/1998), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1998/04/30/cultura/893887203_850215.html

-"Mendoza, humor y ficción" (12/1/2010), *El Mundo*, extraído de http://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/12/andalucia_sevilla/1263323874.html

-"Mendoza, primer autor en castellano que recibe un Premio de Cultura de Cataluña" (15/7/2013), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/local-cataluna/20130705/abci-mendoza-primer-autor-castellano->

[201307051641.html](http://elpais.com/diario/1991/04/24/cultura/672444002_850215.html)

-“Mendoza y Moix, entre los más vendidos del Día del Libro” (24/4/1991), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1991/04/24/cultura/672444002_850215.html

-MENESES, Rosa (26/11/2014), “Yasmina Khadra: «No se alcanzará la democracia en Argelia de manera pacífica»», *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/internacional/2014/11/26/5474e000268e3e19578b457a.html>

-“Michael Connelly y Sue Grafton, invitados a la Semana de Novela Negra de Barcelona” (23/1/2009), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/01/23/cultura/1232728523.html>

-MÍGUEZ, María (4/10/2010), “Domingo Villar: 'Es más fácil entender la historia de España leyendo a Vázquez Montalbán'”, *El Mundo*, extraído de <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/03/galicia/1286130050.html>

-MOLINA, Ángela (20/2/2001), “Eduardo Mendoza: «Saqueamos la Amazonia para publicar bobadas»”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-02-2001/abc/Cultura/eduardo-mendoza-saqueamos-la-amazonia-para-publicar-bobadas_13579.html

-MOLINA, Margot (31/10/2012), “Yasmina Khadra: «El ser humano se dedica al arte para dar sentido a su vida»”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/30/actualidad/1351630450_994478.html

-MOLINA, Viz (7/2/2014), “Andrea Camilleri: «Los bailarines y los pianistas ensayan a diario, ¿por qué habríamos de ser diferentes los escritores?»”, *El Cultural*, extraído de <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Andrea-Camilleri/5886>

-MOLINA FOIX, Vicente (21/3/1986), “Los arenques de Carvalho”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1986/03/21/radiotv/511743603_850215.html

-MOLTÓ, Ezequiel (22/9/2002), “Los escritores Mendoza y Vázquez Montalbán, en el Aula de Cultura de la CAM”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/09/22/cvalenciana/1032722298_850215.html

-MOLTÓ, Ezequiel (26/3/2009), “Donna Leon: «Berlusconi, Bush y Ratzinger son lo mismo»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2009/03/26/cvalenciana/1238098696_850215.html

-MONMANY, Mercedes (5/10/2002), “De Lobo Antunes al regreso del padre Amaro”, *ABC* (Suplemento *Blanco y Negro*, sección Cultural), p. 17.

-MONMANY, Mercedes (21/10/2013), “«Pan, educación, libertad»: Márkaris hace Europa-ficción”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/cultural/20131021/abci-cultural-m110-educacion-libertad-201310211344.html>

-MONMANY, Mercedes (16/4/2015), “«Hasta aquí hemos llegado»: lo último, y muy negro, de Petros Márkaris”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150416/abci-petros-markaris-hasta-aqui-201504161052.html>

-MONTERO, Rosa (31/5/2008), “Atracciones perversas”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/05/31/babelia/1212191420_850215.html

- MONTERO, Yolanda (30/11/2006), "La imaginación y la realidad", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/11/30/paisvasco/1164919217_850215.html
- MONTIEL, Marisa (2/8/2013), "Brad Pitt se pone al mando con *Guerra Mundial Z*", ABC, extraído de <http://www.abc.es/cultura/20130802/rc-brad-pitt-pone-mando-201308020041.html>
- MORA, Miguel (24/5/2000), "Vázquez Montalbán define la copla como «la caja negra de la emoción de España» El escritor completa el *Cancionero general del franquismo*, que fue publicado en parte en 1972", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2000/05/24/cultura/959119203_850215.html
- MORA, Miguel (3/11/2001), "Las mil caras poéticas de Fernando Pessoa se reúnen en una antología bilingüe", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2001/11/03/cultura/1004742001_850215.html
- MORA, Miguel (16/9/2004), "Mendoza reivindica la literatura como gran referencia moral de los ciudadanos", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/09/16/cultura/1095285605_850215.html
- MORA, Miguel (6/12/2005), "Pessoa, más vivo que nunca", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/12/06/cultura/1133823602_850215.html
- MORA, Miguel (9/7/2008), "Miles de personas protestan contra Berlusconi y apoyan la Constitución", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/07/09/internacional/1215554404_850215.html
- MORA, Miguel (21/10/2008), "Andrea Camilleri: «Los italianos querrían ser como Berlusconi; por eso le votan»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/10/21/cultura/1224540005_850215.html
- MORA, Miguel (19/9/2009), "Andrea Camilleri: «No será la Iglesia la que acabe con Berlusconi»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2009/09/18/internacional/1253224806_850215.html
- MORA, Rosa (4/12/1992), "Manuel Vázquez Montalbán, premiado y traducido al sueco", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1992/12/04/agenda/723423601_850215.html
- MORA, Rosa (26/11/1996), "Las mejores gamberradas", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1996/11/26/cultura/848962803_850215.html
- MORA, Rosa (16/3/1997), "Retrato de un perdedor con éxito", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/03/16/radiotv/858466805_850215.html
- MORA, Rosa (19/2/1997), "Un cronista escéptico", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306808_850215.html
- MORA, Rosa (1/6/1997), "Vázquez Montalbán «honoris causa»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/06/01/cultura/865116006_850215.html
- MORA, Rosa (12/6/1997), "Manuel Vázquez Montalbán: No es verdad que trabaje con varios ordenadores a la vez", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/06/12/cultura/866066406_850215.html
- MORA, Rosa (15/6/1997), "Eduardo Mendoza acude a firmar 15 años después", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/06/15/cultura/866325604_850215.html
- MORA, Rosa (15/6/1997), "Gurb está aquí", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/06/15/cultura/866325608_850215.html

- MORA, Rosa (7/10/1997), "Los creativos desencantos de un detective", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/10/07/cultura/876175218_850215.html
- MORA, Rosa (17/2/1999), "«Sólo se puede ser siciliano con ironía», afirma el escritor Andrea Camilleri", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1999/02/17/cultura/919206004_850215.html
- MORA, Rosa (20/2/2001), "Mendoza parodia el género policíaco en «La aventura del tocador de señoras»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2001/02/20/cultura/982623601_850215.html
- MORA, Rosa (18/6/2001), "Donna Leon: «Los italianos están esperando un nuevo Mussolin»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2001/06/18/cultura/992815201_850215.html
- MORA, Rosa (29/7/2001), "Mendoza: «El relato de verano es como un culebrón que ha de agarrar de inmediato al lector»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2001/07/29/cultura/996357601_850215.html
- MORA, Rosa (11/11/2001), "Donna Leon arremete contra la Iglesia y el Opus en su nuevo libro", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2001/11/11/cultura/1005433203_850215.html
- MORA, Rosa (19/3/2002), "Vázquez Montalbán: «Habría que hacer un inventario del caos del mundo y darle respuesta»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/03/19/cultura/1016492401_850215.html
- MORA, Rosa (20/4/2002), "Entrevista (Martín de Riquer y Vázquez Montalbán): «La literatura tiene que ser divertida»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/04/20/babelia/1019260211_850215.html
- MORA, Rosa (11/7/2002), "«La fama es una bestia peligrosa, es mejor ser anónimo»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/07/11/cultura/1026338401_850215.html
- MORA, Rosa (16/6/2003), "Donna Leon: «En Italia todo se resuelve con favores, pero los favores se pagan»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/06/16/cultura/1055714402_850215.html
- MORA, Rosa (16/6/2003), "Duelo de damas ante un público entusiasta", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/06/16/cultura/1055714401_850215.html
- MORA, Rosa (19/10/2003), "Se rompe el corazón de Vázquez Montalbán", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/19/cultura/1066514402_850215.html
- MORA, Rosa (20/10/2003), "Barcelona despedirá mañana a Manuel Vázquez Montalbán con un multitudinario homenaje", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/20/cultura/1066600806_850215.html
- MORA, Rosa (22/10/2003), "Un adiós militante a Vázquez Montalbán", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/22/cultura/1066773601_850215.html
- MORA, Rosa (9/11/2003), "Más de 2.000 «Manolos»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/11/09/domingo/1068353561_850215.html
- MORA, Rosa (15/1/2004), "El último Carvalho reúne todas las obsesiones de Vázquez Montalbán", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/01/15/cultura/1074121202_850215.html
- MORA, Rosa (17/1/2005), "Europa reinventa la novela negra", *El País*, extraído de

http://elpais.com/diario/2005/01/17/cultura/1105916401_850215.html

-MORA, Rosa (30/11/2004), "Guadalajara se emociona en el gran homenaje a Manuel Vázquez Montalbán", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/11/30/cultura/1101769202_850215.html

-MORA, Rosa (21/1/2005), "La novela negra europea tiende puentes entre el cálido Mediterráneo y el frío Norte", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/01/21/cultura/1106262002_850215.html

-MORA, Rosa (21/1/2005), "La pelota está en el tejado de europa:", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/01/21/cultura/1106262001_850215.html

-MORA, Rosa (23/7/2005), "A ponerse negros toca", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/07/23/babelia/1122075553_850215.html

-MORA, Rosa (10/10/2005), "Donna Leon: «Me avergüenza ser de un país que tortura»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/10/10/cultura/1128895201_850215.html

-MORA, Rosa (7/2/2008), "Petros Márkaris: «La religión siempre es de derechas y nacionalista»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/02/07/cultura/1202338803_850215.html

-MORA, Rosa (5/7/2008), "Pistas sobre joyas negras", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/07/05/babelia/1215215418_850215.html

-MORA, Rosa (5/9/2008), "Un escritor del sur", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/09/05/cultura/1220565606_850215.html

-MORA, Rosa (24/1/2009), "BCnegra se viste de homenajes", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2009/01/24/catalunya/1232762860_850215.html

-MORA, Rosa (6/2/2009), "Barcelona es más negra que Madrid, según los escritores", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2009/02/06/cultura/1233874810_850215.html

-MORA, Rosa (28/2/2010), "Dos escritoras comprometidas", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2010/02/28/eps/1267342012_850215.html

-MORA, Rosa (29/8/2011), "Toni Hill: el retorno de la novela negra mediterránea", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2011/08/29/revistaverano/1314568802_850215.html

-MORA, Rosa (22/1/2012), "BCNegra rinde homenaje a la revista «Gimlet»", *El País*, extraído de http://caa.elpais.com/caa/2012/01/20/catalunya/1327083971_456657.html

-MORA, Rosa (31/1/2012), "Geografía de la novela negra en 2012" *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/31/actualidad/1328039752_047503.html

-MORA, Rosa (2/2/2012), "Otro «Gimlet», por favor", *El País*, extraído de http://caa.elpais.com/caa/2012/02/02/catalunya/1328218753_531666.html

-MORA, Rosa (13/4/2012), "Eduardo Mendoza: «No debemos olvidar que este es un país pobre y cutre»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/13/actualidad/1334339131_439877.html

-MORA, Rosa (22/5/2012), "Radiografía de una civilización en decadencia", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/22/actualidad/1337675054_122305.html

-MORA, Rosa (19/1/2013), "Una BCNegra «europeísta» sortea a crisis:", *El País*, extraído de

http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/01/18/catalunya/1358541524_270131.html

-MORA, Rosa (4/2/2013), "Petra Delicado conquista Roma" *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/03/actualidad/1359925999_977456.html

-MORA, Rosa (6/2/2013), "Yasmina Khadra: «Mi sueño sería escribir una novela erótica»" extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/06/actualidad/1360143505_571886.html

-MORA, Rosa (9/3/2013), "Música, suspense y Venecia de la mano de Donna Leon", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/07/actualidad/1362649981_349171.html

-MORA, Rosa (15/11/2013), "Petros Márkaris cree que Gobiernos y financieros no ven gente, solo cifras", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/15/actualidad/1384510219_715261.html

-MORALES, Aroa (28/9/2011), "El «Giallo» llega a Madrid", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/09/28/novelanegra/1317210049.html>

-MORÁN, David (15/12/2004), "Mendoza: «Para escribir hay que ser ignorante y completamente idiota»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-15-12-2004/abc/Catalunya/mendoza-para-escribir-hay-que-ser-ignorante-y-completamente-idiota_963969359174.html

-MORÁN, David (14/1/2005), "Barcelona dedica el I encuentro de novela negra europea a Vázquez Montalbán", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-14-01-2005/abc/Cultura/barcelona-dedica-el-i-encuentro-de-novela-negra-europea-a-vazquez-montalban_9631454890647.html

-MORÁN, David (21/1/2005), "La novela negra mediterránea construye su identidad en torno a la gastronomía", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-01-2005/abc/Catalunya/la-novela-negra-mediterranea-construye-su-identidad-en-torno-a-la-gastronomia_20126719422.html

-MORÁN, David (5/11/2005), "Crítica edita una versión anotada de «La verdad sobre el caso Savolta»", *ABC*, extraído de https://www.abc.es/espana/catalunya/abci-critica-edita-version-anotada-verdad-sobre-caso-savolta-200511050300-612061501698_noticia.html

-MORÁN, David (4/2/2009), "Connelly: «En mi país es difícil contar historias en las que no aparezcan crímenes»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-04-02-2009/abc/Cultura/en-mi-pais-es-dificil-contar-historias-en-las-que-no-aparezcan-crimenes_912897328328.html

-MORÁN, David (5/2/2010), "«El género negro retrata todas las capas de la sociedad»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-05-02-2010/abc/Cultura/el-genero-negro-retrata-todas-las-capas-de-la-sociedad_1133556087767.html

-MORÁN, David (16/10/2010), "Eduardo Mendoza gana el 59º premio Planeta de novela", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20101016/cultura/eduardo-mendoza-gana-premio-20101016.html>

-MORÁN, David (7/1/2011), "Giménez Bartlett gana el Nadal con una novela sobre el maquis", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20110107/cultura/abcp-gimenez-bartlett-gana-nadal-20110107.html>

-MORÁN, David (28/1/2011), "BCNegra ficha al juez Garzón y explora la novela negra alemana", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20110124/comunidad-catalunya/abcp-bcnegra-ficha-juez-garzon->

[20110124.html](#)

-MORÁN, David (11/7/2011), “Toni Hill y las nuevas huellas del crimen «made in» Barcelona”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20110711/cultura-libros/abci-toni-hill-nuevas-huellas-201107111129.html>

-MORÁN, David (5/2/2012), “Barcelona vive su semana más negra”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20120205/ciencia/abcp-barcelona-vive-semana-negra-20120205.html>

-MORÁN, David (9/2/2012), “La negra herencia de Andrea Camilleri”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20120209/comunidad-catalunya/abcp-negra-herencia-andrea-camilleri-20120209.html>

-MORÁN, David (13/2/2012), “Anne Perry y los cadáveres exquisitos”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20120211/cultura/abcp-anne-perry-cadaveres-exquisitos-20120211.html>

-MORÁN, David (22/1/2013), “Maj Sjöwall y Giménez Bartlett iluminan la semana más negra de Barcelona”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20130119/abci-sjowall-gimenez-bartlett-iluminan-201301181935.html>

-MORÁN, David (4/2/2013), “El librero que sabía demasiado”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/local-cataluna/20130202/abci-librero-sabia-demasiado-201302011928.html>

-MORÁN, David (22/10/2013), “Petros Márkaris: «Estoy harto de escribir sobre la crisis»”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20131022/abci-petros-markaris-quiero-escribir-201310211734.html>

-MORÁN, David (16/1/2014), “Andrea Camilleri engrandece la BCNegra más extensa”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20140114/abci-andrea-camilleri-engrandece-bcnegra-201401131844.html>

-MORÁN, David (31/1/2014), “Arranca BCNegra: elemental, querido Andrea”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20140131/abci-bcnegra-elemental-andrea-201401302215.html>

-MORÁN, David (7/2/2014), “Andrea Camilleri: «Cuando vives rodeado de imbéciles, la vida no es muy agradable»”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20140207/abci-andrea-camilleri-cuando-vives-201402062016.html>

-MORÁN, David (28/1/2015), “Alicia Giménez Bartlett: «El género negro es muy machista»” *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20150128/abci-alicia-gimenez-bartlett-genero-201501271849.html>

-MORÁN, David (15/10/2015), “Alicia Giménez Bartlett gana el Planeta”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20151015/abci-alicia-gimenez-bartlett-gana-201510151943.html>

-MORÁN, David (5/2/2016), “Donna Leon: «No entiendo el afecto que algunos escritores y lectores tienen por la violencia»”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/cultura/libros/abci-donna-leon-no-entiendo-afecto-algunos-escritores-y-lectores-tienen-violencia-201602050119_noticia.html

-MORÁN, David (22/4/2016), “Otras historias de Barcelona tras los pasos del Pijoaparte”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/espana/catalunya/abci-sant-jordi-otras-historias-barcelona-tras-pasos-pijoaparte-201604221335_noticia.html

-MORÁN, David y DORIA, Sergi (5/2/2015), “El amarillo es el nuevo «noir»”, *ABC*, extraído de

<http://www.abc.es/cultura/libros/20150205/abci-amarillo-nuevo-noir-201502041836.html>

-MOREIRA, Marta (21/1/2010), "Mendoza: «El humor de mis obras le debe mucho a Baroja, Cervantes y Dickens»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-01-2010/abc/Valencia/el-humor-de-mis-obras-le-debe-mucho-a-baroja-cervantes-y-dickens_1133213790738.html

-MOREIRA, Marta (27/9/2010), "Negro y gélido", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20100927/comunidad-valencia/negro-gelido-20100927.html>

-MORENO MEDINA, Domingo (23/8/2001), "Realidad y ficción", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2001/08/23/opinion/998517606_850215.html

-MORET, Xavier (24/7/1992), "Carvalho, ante el sabotaje olímpico", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1992/07/24/cultura/711928812_850215.html

-MORET, Xavier (19/2/1996), "Vázquez Montalbán: «En *El premio* hago una sátira del mundo literario, yo incluido»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1996/02/19/cultura/824684415_850215.html

-MORET, Xavier (6/10/1996), "Eduardo Mendoza prepara una novela sobre la Barcelona de los años cuarenta", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1996/10/06/cultura/844552801_850215.html

-MORET, Xavier (16/1/1997), "Eduardo Mendoza reedita sus primeras novelas tras el éxito de «Una comedia ligera»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/01/16/cultura/853369205_850215.html

-MORET, Xavier (19/2/1997), "Manuel Vázquez Montalbán: «Carvalho es termómetro de las utopías de los sesenta y del desencanto de los noventa»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306801_850215.html

-MORET, Xavier (26/5/1998), "Vázquez Montalbán: «Me cuesta más escribir las novelas de Carvalho que las consideradas serias»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1998/05/26/cultura/896133607_850215.html

-MORET, Xavier (11/4/2000), "Carvalho se reencuentra con Charo y Barcelona en «El hombre de mi vida'» Vázquez Montalbán publica una nueva novela de su célebre detective", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2000/04/11/cultura/955404003_850215.html

-MORET, Xavier (1/10/2002), "Mendoza define su nueva novela como «picaresca colectiva»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/10/01/cultura/1033423205_850215.html

-MORET, Xavier (15/1/2004), "La peregrinación de los amigos del detective Pepe Carvalho", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/01/15/cultura/1074121201_850215.html

-MORET, Xavier (14/3/2006), "Memoria de Manolo", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/03/14/catalunya/1142302056_850215.html

-MORGAGES, Lourdes (23/4/2012), "Los italianos quieren un Sant Jordi", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/23/catalunya/1335197229_980689.html

-MORODO, Raúl (24/7/1985), "Aproximación política a Fernando Pessoa", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1985/07/24/opinion/491004010_850215.html

-MUEZ, Mikel (28/2/2001), "Un equipo de artistas, informáticos y psicólogos recrea el sentir de Pessoa", *El*

- País*, extraído de http://elpais.com/diario/2001/02/28/paisvasco/983392824_850215.html
- MUÑIZ, Manuel (10/7/2004), “Gijón invadida por una serie de «asesinos de papel» muy inofensivos”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-10-07-2004/abc/Cultura/gijon-invadida-por-una-serie-de-asesinos-de-papel-muy-inofensivos_9622476653022.html
- MUÑIZ, Manuel (1/7/2007), “Gijón negro es el color del verano”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-07-2007/abc/Domingos/gijon-negro-es-el-color-del-verano_1634015478481.html
- MUÑOZ, Diego (27/11/1992), “Vázquez Montalbán gana el Premio Europeo de Literatura con la novela «Galíndez»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1992/11/27/cultura/722818810_850215.html
- MUÑOZ, Ramón (17/10/2004), “Tres pasiones: Barcelona, el fútbol y la gastronomía”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/10/17/cultura/1097964002_850215.html
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (16/9/2016), “Obra incompleta”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/09/15/babelia/1473932524_669410.html
- “Música, cine y literatura para un homenaje español a Fernando Pessoa” (3/6/1981), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1981/06/03/cultura/360367212_850215.html
- “M. Vázquez Montalbán” (29/1/1982), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1982/01/29/ultima/381106801_850215.html
- “Nace el Premio Internacional de Periodismo Vázquez Montalbán” (8/9/2004), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2004/09/08/comunicacion/1094664629.html>
- NAVARRO, Justo (27/3/2004), “Crímenes, peste y casa de vecinos”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/03/27/babelia/1080348616_850215.html
- NAVARRO, Justo (24/1/2009), “Corrientes criminales”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2009/01/24/babelia/1232758213_850215.html
- NAVARRO, Justo (18/11/2015), “Guerra de clases, guerra de sexos”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/13/babelia/1447412211_167043.html
- NAVARRO, Justo (21/6/2016), “Novela negra euromediterránea”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/13/babelia/1465838074_371960.html
- NAVARRO ARISA, Juan José (24/7/1992), “Mendoza: «De vez en cuando, es preciso hacer alguna gamberrada»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1992/07/24/cultura/711928811_850215.html
- NELKEN, Marga (16/12/2010), “Mañas, menos que cero”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/12/15/novelanegra/1292404772.html>
- NELKEN, Marga (24/5/2011), “Juicio a Hammett”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/05/24/novelanegra/1306222007.html>
- NELKEN, Marga (9/4/2012), “Noticias de Gurb”, *El Mundo*, extraído de

<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/04/09/novelanegra/1333960077.html>

-NELKEN, Marga (25/6/2012), "Hagámonos griegos", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/25/novelanegra/1340611194.html>

-NELKEN, Marga (25/9/2012), "Las manzanas de mi Manolo", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/09/25/novelanegra/1348560298.html>

-NELKEN, Marga (8/11/2012), "Justicia griega; no o intenten en casa", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/11/08/novelanegra/1352375532.html>

-NELKEN, Marga (10/10/2013), "MVM malta 20 años", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/10/09/novelanegra/1381330188.html>

-NÉSPOLO, Matías (22/2/2009), "Una mítica librería lisboeta planta bandera en Barcelona", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/21/barcelona/1235217484.html>

-NÉSPOLO, Matías (18/6/2009), "La escritora Alicia Giménez Bartlett, la «più amata» de Italia", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/06/17/cultura/1245241307.html>

-NÉSPOLO, Matías (10/7/2010), "La Semana Negra por dentro", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/07/09/cultura/1278684859.html>

-NÉSPOLO, Matías (8/10/2014), "Alicia Giménez Bartlett gana el Pepe Carvalho", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cataluna/2014/10/08/54351ec8e2704e153e8b457b.html>

-NÉSPOLO, Matías (11/8/2015), "La partitura del crimen", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/11/55c8d5af46163f0a688b458e.html>

-NÉSPOLO, Matías (6/10/2015), "El patriarca de la novela negra", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2015/10/06/5612d82446163faa798b45a8.html>

-NÉSPOLO, Matías (30/10/2015), "Mendoza: «Llevo los tatuajes por dentro»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cataluna/2015/10/30/5633b75946163fe45c8b45fc.html>

-NÉSPOLO, Matías (11/7/2016), "La Semana Negra bajo la negra sospecha", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/07/08/577f868322601de03e8b45fa.html>

-NÉSPOLO, Matías (18/7/2016), "Petros Márkaris: «Vivimos en un mundo de dinero opaco»" *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/07/15/5788c7e222601d9f488b45a1.html>

-NIETO, Marta (1/6/2001), "Vázquez Montalbán cree que Bilbao puede perder su cara de ciudad literaria", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2001/06/01/paisvasco/991424415_850215.html

-"Nueva novela policíaca de Márkaris" (23/10/2013), *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/23/paisvasco/1382549018_705038.html

-OBIOLS, Isabel (11/1/2002), "Ediciones B lanza una colección sobre cocina de Vázquez Montalbán", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/01/11/cultura/1010703601_850215.html

-OBIOLS, Isabel (22/1/2005), "Los novelistas policíacos europeos rastrean los escenarios de Carvalho", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/01/22/cultura/1106348402_850215.html

- OCAÑA, Javier (21/5/2015), “Con la mirilla desviada”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/21/actualidad/1432228456_073658.html
- OLIVA, José (3/4/2006), “Eduardo Mendoza: «La novela no ha muerto, sino el lector de novelas»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/04/03/cultura/1144078686.html>
- ORDAZ, Pablo (23/5/2012), “Los 2.600 hijos de Giovanni Falcone”, *El País*, extraído de http://internacional.elpais.com/internacional/2012/05/23/actualidad/1337770782_708039.html
- ORDAZ, Pablo (27/5/2012), “El asesinato del juez Falcone por la Mafia: 20 años sin respuesta”, *El País*, extraído de http://internacional.elpais.com/internacional/2012/05/25/actualidad/1337982460_172341.html
- ORDAZ, Pablo (1/2/2014), “Andrea Camilleri: «El pueblo que se resigna está acabado»”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/31/actualidad/1391200861_855651.html
- ORDAZ, Pablo (7/11/2015), “Andrea Camilleri: «Mi herencia es la incertidumbre»”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/05/babelia/1446726972_139070.html
- OSUNA, Patricia (21/4/2009), “La Sicilia del comisario Salvo Montalbano”, *El Mundo*, extraído de <http://viajes.elmundo.es/2009/04/15/europa/1239817022.html>
- PANIAGUA, Antonio (1/1/2012), “Eça de Queirós vuelve a las librerías”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20120101/cultura-libros/abci-queiros-201201011147.html>
- PANIKER, Salvador (5/1/1980), “Vázquez Montalbán: una retrospectiva”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1980/01/05/cultura/315874802_850215.html
- PARDO, Pablo (1/12/2009), “¿Cuánto vale usted, querido lector?”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/01/nodoycredito/1259645721.html>
- PASTOR, Perico (25/10/2006), “Gamberro de altos vuelos”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/10/25/catalunya/1161738477_850215.html
- PAVANI, Giorgia (2015), “El régimen de los medios de comunicación en Italia. El sistema de radio y televisión: ¿Una anomalía en el contexto comparado?”, *UNED. Teoría y Realidad Constitucional*, núm. 36, pp. 459-496.
- PAZOS, Pablo (3/6/2015), “Márkaris: «Jaritos y yo no somos optimistas con Grecia»”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20150603/abci-markaris-premio-feria-bilbao-201506031318.html>
- PAZOS, Pablo (13/6/2015), “Yasmina Khadra: «A Tolstoi, Homero y Shakespeare les habría encantado Gadafi»”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20150613/abci-yasmina-khadra-gadafi-201506121601.html>
- “Película sobre el poeta Pessoa”(26/6/1981), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1981/06/26/cultura/362354416_850215.html
- PEREDA, Rosa María (10/3/1979), “«El género negro vive»” *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1979/03/10/cultura/289868401_850215.html
- PEREDA, Rosa María (16/10/1979), “Vázquez Montalbán, con la novela «Los mares del Sur», premio Planeta 1979”, *El*

País, extraído de http://elpais.com/diario/1979/10/16/cultura/308876404_850215.html

-PEREDA, Rosa María (1/6/1982), “Eduardo Mendoza, autor de «El caso Savolta», escribe «al dictado de mis personajes»”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1982/06/01/cultura/391730410_850215.html

-PEREDA, Rosa María (17/11/2007), “Sicilia, la pregunta incesante”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2007/11/17/babelia/1195260616_850215.html

-PEREDA, Rosa María (8/11/2008), “El dibujo de la Mafia”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/11/08/babelia/1226103428_850215.html

-PÉREZ, María (31/12/2009), “Philip Roth, una marea de novela negra, clásicos rescatados... y mucho más”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/30/cultura/1262177200.html>

-PÉREZ ANDÚJAR, Javier (6/11/2011), “Mendoza en Polonia”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2011/11/06/catalunya/1320545250_850215.html

-PÉREZ DE PABLOS, Susana (24/7/1998), “Mendoza reclama una revisión total de la novela”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1998/07/24/cultura/901231206_850215.html

-PÉREZ DE PABLOS, Susana (25/7/1998), “Vázquez Montalbán ve en su «Galíndez» a un ser torturado”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1998/07/25/cultura/901317601_850215.html

-PÉREZ ORNIA, José Ramón (1/11/1979), “«Encuentros con las letras»: Novela española contemporánea”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1979/11/01/agenda/310258801_850215.html

-PÉREZ PONS, Mercè (21/4/2015), “La verdadera verdad del caso Savolta”, *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/04/20/catalunya/1429561595_414395.html

-PERIS, Manuel (11/3/2013), “El gran Manolo”, *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/03/11/valencia/1363022000_642941.html

-“Perich y Manuel Vázquez Montalbán” (5/1/1977), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1977/01/05/sociedad/221266816_850215.html

-PESSOA, Fernando (31/10/2014), “Hace mucho tiempo que no existo”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/28/babelia/1414508818_246249.html

-“Pessoa inédito” (23/10/2001), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-23-10-2001/abc/Opinion/pessoa-inedito_55078.html

-“Petra Delicado explora la Historia desde un convento”(12/3/2009), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/03/12/paisvasco/1236882396.html>

-“Petros Márkaris: «Estoy exhausto de escribir de la crisis»” (3/6/2015), *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/06/03/paisvasco/1433330403_759472.html

-“Piden ocho años de inhabilitación para Vázquez Montalbán” (29/4/1980), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1980/04/29/sociedad/325807201_850215.html

-“«Plaga final»”(12/2/2008), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/02/12/videos/1202814641.html>

-“Planeta publica el 13 de enero la primera parte de la última novela sobre el detective Pepe Carvalho”

- (24/12/2003), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/12/24/cultura/1072290752.html>
- PLAZA, J.M. (3/11/2015), "La crisis moral planea en los Planeta", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2015/11/03/5638e20b46163ffd018b45de.html>
- POLO BETTONICA, Toni (27/1/2015), "Giménez Bartlett: «Me da yuyu pensar que cuando empecé con Petra aún había pesetas»" *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/01/27/catalunya/1422368634_288919.html
- PONTEVEDRA, Silvia R. (27/1/2014), "Márkaris: «Ante la crisis, los jóvenes corren, pero hay que quedarse y luchar»", *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/01/27/galicia/1390848503_743044.html
- POZUELO YVANCOS, José María (10/11/2004), "Los cumpleaños de Luis Martín Santos", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-10-11-2004/abc/Cultura/los-cumplea%C3%B1os-de-luis-martin-santos_963349789372.html
- POZUELO YVANCOS, José María (5/11/2015), "Eduardo Mendoza en una Barcelona de baratillo", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-eduardo--barcelona-baratillo-201511052010_noticia.html
- PRADO, Benjamín (17/6/2014), "El inagotable vicio de publicar una vez muerto", *El País*, extraído de http://elpais.com/elpais/2014/06/13/eps/1402670081_514252.html
- PRENSA RTVE (11/1/2013), "La 2 estrena la serie «El Comisario Montalbano», una adaptación de las exitosas novelas del autor italiano Andrea Camilleri", extraído de <http://www.rtve.es/rtve/20130111/2-estrena-serie-comisario-montalbano-adaptacion-exitosas-novelas-del-autor-italiano-andrea-camilleri/599929.shtml>
- PRENSA RTVE (23/5/2014), "La 2 estrena la miniserie «El joven Montalbano», precuela de «El comisario Montalbano»", extraído de <http://www.rtve.es/television/20140523/2-estrena-miniserie-italiana-joven-montalbano-precuela-comisario-montalbano/942590.shtml>
- "Presentación en Madrid de la revista policíaca «Gimlet»"(4/3/1981), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1981/03/04/cultura/352508409_850215.html
- "Presentación en Madrid de «Los mares del Sur», premio Planeta 1979", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1979/11/22/ultima/312073203_850215.html
- PRESNEDA, Carlos (6/8/2015), "Envenenados por Agatha Christie", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/06/55c25a84ca4741a41f8b459a.html>
- "Previsiones 2008" (28/12/2007), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-28-12-2007/abc/Catalunya/previsiones-2008_1641521363496.html
- PUIGTOBELLA, Bernat (21/5/2004), "Vida de Manolo", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/05/21/catalunya/1085101658_850215.html
- PUJOL, Carlos (30/12/2002), "Simenon y sus misterios", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-30-12-2002/abc/Cultura/simenon-y-sus->

misterios_152786.html

-PUNZANO SIERRA, Israel (9/9/2004), "Convocado el primer Premio de Periodismo Manuel Vázquez Montalbán", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/09/09/catalunya/1094692053_850215.html

-PUNZANO SIERRA, Israel (20/9/2004), "Escritores de novela negra reivindican el carácter social y realista del género policíaco", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2004/09/20/cultura/1095631208_850215.html

-PUNZANO SIERRA, Israel (1/11/2007), "Una exposición evoca las pasiones de Vázquez Montalbán", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2007/11/01/cultura/1193871606_850215.html

-PUNZANO SIERRA, Israel (8/2/2008), "Eduardo Mendoza: «Si el lector no paga mi libro, lo pago yo»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/02/08/catalunya/1202436467_850215.html

-PUNZANO SIERRA, Israel (5/9/2008), "Camilleri prescinde de Montalbano y se lleva premio", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/09/05/cultura/1220565605_850215.html

-QUINTANA, Nuria (27/4/1994), "Manuel Vázquez Montalbán analiza en «Felipicas» la política del Gobierno", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1994/04/27/cultura/767397607_850215.html

-QUIÑONERO, Juan Pedro (13/8/2005), "Arsène Lupin, el gentil ladrón de guante blanco, cumple 100 años", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-13-08-2005/abc/Cultura/ars%C3%A8ne-lupin-el-gentil-ladron-de-guante-blanco-cumple-100-a%C3%B1os_61146433656.html

-QUIÑONERO, Juan Pedro (12/3/2008), "Cruzada árabe contra Israel en el Salón del Libro", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-12-03-2008/abc/Cultura/cruzada-arabe-contra-israel-en-el-salon-del-libro_1641715541803.html#

-RAMONEDA, Josep (20/10/2003), "«Déjame que apague la luz»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/20/cultura/1066600810_850215.html

-RAMONEDA, Josep (8/10/2013), "Diez años sin Manolo", *El País*, extraído de http://elpais.com/elpais/2013/10/04/eps/1380884578_051068.html

-RAMOS ROSA, Antonio (13/6/1988), "La herencia de Fernando Pessoa", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1988/06/13/cultura/582156003_850215.html

-RAVELO, Alexis (14/3/2012), "Libros de saldo, 2. "Fatal", de Jean-Patrick Manchette", *Revista Calibre.38*, extraído de <https://revistacalibre38.com/2012/03/14/libros-de-saldo-1-fatal-de-jean-patrick-manchette-por-alexis-ravelo/>

-"Recuerdo a Vázquez Montalbán un año después de su desaparición" (18/10/2004), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2004/10/17/cultura/1098007227.html>

-REI, Joana (20/10/2008), "Recordando a Vázquez Montalbán", *El Mundo*, extraído de

<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/18/cultura/1224336469.html>

-REI, Joana (18/11/2008), "El amor, la ilusión y el desencanto de Fernando Pessoa, ilustrados", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/11/16/cultura/1226851707.html>

-REINO, Cristian (13/4/2012), "Eduardo Mendoza le pone humor a la crisis", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20120413/cultura/rc-eduardo-mendoza-pone-humor-201204132033.html>

-"Relatos en rojo y negro" (21/12/2014), *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/22/actualidad/1419244263_565491.html

-RELEA, Francesc (13/6/2008), "El Estado portugués lucha contra la dispersión del legado de Pessoa", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/06/13/cultura/1213308003_850215.html

-RELEA, Francesc (15/11/2008), "Controvertida subasta del legado de Pessoa", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/11/15/cultura/1226703602_850215.html

-REVUELTA, Laura (31/3/2011), "Andrea Camilleri: «La nueva mafia no tiene códigos»", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20110331/cultura/abci-culturalcover-201103311540.html>

-REVUELTA, Laura (16/2/2015), "Donna Leon: «La fama no es buena. Quiero vivir en paz, ser invisible»", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150216/abci-donna-leon-entrevista-201502161141.html>

-REVUELTA, Laura (12/10/2015), "Yasmina Khadra: «Gadafi no tuvo tiempo para acariciar a un perro ni para conmovirse ante un niño»", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/cultural/20151012/abci-entrevista-yasmina-khadra-201510121121.html>

-REVUELTA, Laura (8/6/2016), "Antonio Manzini: «Donald Trump parece una pesadilla creada por Stephen King»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-donald-trump-parece-pesadilla-creada-stephen-king-201606080948_noticia.html

-"«Riña de gatos», de Eduardo Mendoza, mejor novela europea del año" (5/12/2013), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20131205/abci-eduardo-mendoza-mejor-novela-201312051027.html>

-RIOYO, Javier (23/6/2015), "La marca Pessoa", *El País*, extraído de http://elpais.com/elpais/2015/06/19/eps/1434715489_570946.html

-RIVAS, Rosa (12/12/2012), "El detective cocinillas", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/12/10/actualidad/1355162477_164422.html

-RIVIÈRE, Margarita (19/10/2003), "Querido Manolo", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/19/catalunya/1066525645_850215.html

-ROBERT, María (17/8/2016), "Clara Peñalver: «No me considero autora de novela negra, soy escritora»" *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/08/13/actualidad/1471086297_448072.html

-ROBLES, Fermín (11/6/2008), "La cosmovisión de Vázquez Montalbán a través de sus artículos", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/06/11/catalunya/1213146447_850215.html

-RODRÍGUEZ, Conxa (22/7/1984), "Eusebio Poncela será el nuevo Pepe Carvalho en la serie que grabará

TVE”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1984/07/22/radiotv/459295201_850215.html

-RODRÍGUEZ, Flor (14/6/1984), “Acaración sobre Pessoa”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1984/06/14/opinion/456012005_850215.html

-RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (2/11/2015), “Echarle cara y paciencia”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/29/babelia/1446119965_020544.html

-RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (2/12/2010), “Gozos y sombras en Barcelona”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20101202/cultura-cine/gozos-sombras-barcelona-20101202.html>

-RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (5/4/2014), “Barbas, vecino, remojar”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/02/actualidad/1396454260_634816.html

-RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (24/1/2015), “Negra que te quiero negra”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/22/babelia/1421942042_448299.html

-RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (28/3/2015), “Lo negro, cada vez más negro”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/23/babelia/1427134744_809398.html

-RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (3/7/2015), “Pipa, lupa y cocaína”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/01/babelia/1435760951_536021.html

-RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (5/9/2015), “Eléctricas afinidades electivas”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/02/babelia/1441210188_589846.html

-RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (23/4/2016), “Resacas de Sant Jordi”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/22/babelia/1461314541_494485.html

-RODRIGO, Belén (3/5/2003), “El secreto del café portugués”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-03-05-2003/abc/Sabados/el-secreto-del-caf%C3%89-portugu%C3%89s_178229.html

-RODRIGO, Belén (27/3/2007), “El dictador Oliveira Salazar, elegido el «gran portugués de siempre»”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-03-2007/abc/Internacional/el-dictador-oliveira-salazar-elegido-el-gran-portugues-de-siempre_1632209495607.html

-RODRIGO, Belén (25/10/2010), “El libro digital del desasosiego”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20101025/cultura/libro-digital-desasosiego-20101025.html>

-RODRIGO, Belén (19/6/2013), “Pessoa seduce a los jóvenes con sus versos rapeados”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/musica/20130619/abci-pessoa-201306191812.html>

-RODRIGO, Belén (26/6/2013), “La iberia de Fernando Pessoa”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20130626/abci-iberia-fernando-pessoa-201306251044.html>

-ROSADO, Juan Carlos (15/2/1978), “«La soledad del manager»”, última novela policíaca de Manuel Vázquez Montalbán”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1978/02/15/cultura/256345201_850215.html

-R. SANTOS, Carmen (13/2/2013), “La «sopa Marilyn» de Andy Warhol y las recetas de otras celebridades”, *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/estilo/gastronomia/20130212/abci-libro-bocados-historia-201302111615.html>

- RUCABADO, Beatriz (18/11/2010), "Mendoza: «El humor no se trata de ver las cosas trágicas con una sonrisa, sino con una distancia»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/18/paisvasco/1290088117.html>
- RUCABADO, Beatriz (28/5/2012), "Un «espejo deformante» para ver la realidad", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/05/28/paisvasco/1338227711.html>
- RUCABADO, Beatriz (22/4/2015), "Alicia Giménez Bartlett, Farolillo de Papel especial", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2015/04/22/5537c344e2704e8c468b456d.html>
- RUCABADO, Beatriz (3/6/2015), "Márkaris: «Los políticos mintieron con la crisis desde el principio»" *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2015/06/03/556f3935ca47416c4d8b45f2.html>
- RUCABADO, Beatriz (8/7/2015), "Petros Márkaris: «Todavía nos queda camino que recorrer con la crisis»" *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2015/06/04/557018d4ca474104258b4576.html>
- RUCABADO, Beatriz (12/11/2015), "El lado oscuro de lo cotidiano", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2015/11/12/564452be46163f934b8b4611.html>
- RUIZ MANTILLA, Jesús (16/3/2016), "Eduardo Mendoza: «Me da igual que la gente no lea, la mayoría de libros son una birria»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/16/actualidad/1458147557_754404.html
- RUIZ TARAZONA, Andrés (3/6/1981), "Un hombre inquietante y extraordinario", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1981/06/03/cultura/360367207_850215.html
- SÁEZ, Sara (13/11/2001), "En casa del vecino", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2001/11/13/madrid/1005609726.html>
- SÁEZ DELGADO, Antonio (1/7/2006), "Pessoa, misterio y atracción", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2006/07/01/babelia/1151710758_850215.html
- SAINZ BORGÓ, Karina (3/7/2016), "'Domestic noir', un género literario en el que la mujer ya no es solo el cadáver", *Vozpópuli*, extraído de http://www.vozpopuli.com/cultura/Cultura-Novelas-Libros-Literatura-Novela-Suspense-Novidades_0_930506999.html
- SÀLMON, Àlex (23/4/2013), "La ciudad como personaje literario", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/04/21/barcelona/1366541274.html>
- SÁNCHEZ-VALLEJO, María Antonia (9/10/2012), "Chadli Benyedid, entre uniformados y barbudos", *El País*, extraído de http://internacional.elpais.com/internacional/2012/10/09/actualidad/1349735106_851513.html
- SÁNCHEZ ALMEIDA, Carlos (16/11/2010), "El gin tonic de Eduardo Mendoza", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/jaqueperpetuo/2010/11/16/el-gin-tonic-de-eduardo-mendoza.html>

- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (7/9/2003), “Estereotipos, ideología y E.A. Poe”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-07-09-2003/abc/Cultura/estereotipos-ideolog%C3%8Da-y-e-a-poe_206123.html
- SÁNCHEZ VALLEJO, María Antonia (9/7/2015), “Petros Márkaris: «El referéndum solo buscaba fortalecer a Tsipras en Grecia»”, *El País*, extraído de http://internacional.elpais.com/internacional/2015/07/09/actualidad/1436462949_809881.html
- “San Petetsburgo revisited” (1/10/2005), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-10-2005/abc/Valencia/san-petersburgo-revisited_611236074796.html
- SANTILLÁN, Javier (25/8/2013), “Diez grandes novelas olvidadas” *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/08/25/cultura/1377388843.html>
- SANZ, Teresa (23/9/2011), “Un socarrón Eduardo Mendoza encandila al público del Hay con sus historias”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/09/22/castillayleon/1316719715.html>
- SAVATER, Fernando (5/1/2008), “Un buen puñado de misterior irresistibles”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/01/05/babelia/1199494217_850215.html
- SAVATER, Fernando (3/11/2014), “Pulcritud y células grises”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/03/actualidad/1415032527_685230.html
- SCARPELLINI, Pablo (26/7/2012), “Chandler y el alcohol”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/07/26/novelanegra/1343288095.html>
- S.G. (28/12/2007), “Diane Wei Liang: «La nueva generación en China solo quiere dinero»”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-28-12-2007/abc/Sociedad/la-nueva-generacion-en-china-solo-quiere-dinero_1641521303571.html
- SEGUROLA, María (26/11/2015), “Guiménez Bartlett: «No creo que nuestras sudaderas deban usarse para protestar»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/yodona/2015/11/26/5638eea8ca4741b6788b45e1.html>
- SEOANE, Andrés (5/10/2016), “Ian Rankin: «La novela negra permite acceder a todas las capas de la sociedad»”, *El Cultural*, extraído de <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Ian-Rankin-La-novela-negra-permite-acceder-a-todas-las-capas-de-la-sociedad/9916>
- “Se publica un libro de Pessoa inédito en España” (31/5/1994), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1994/05/31/cultura/770335204_850215.html
- SEPÚLVEDA, Luis (15/7/2014), “¿Es usted lector de novela negra?”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/14/actualidad/1405354218_629652.html
- SERNA, Justo (21/10/2003), “La muerte de Carvalho”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/21/cvalenciana/1066763881_850215.html
- SÉRVULO GONZÁLEZ, Jesús (16/8/2005), “Eduardo Mendoza considera que las lecturas son «el faro» de la escritura”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2005/08/16/revistaverano/1124143204_850215.html

- SIGÜENZA, Carmen (2/3/2010), "Pessoa «in love»", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/03/01/cultura/1267455177.html>
- "«Sin noticias de Gurb»" (31/7/1990), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1990/07/31/portada/649375202_850215.html
- "Sintra, el paraíso romántico portugués"(17/3/2014), *Guía Repsol en ABC*, extraído de <http://www.abc.es/viajar/guia-repsol/20140212/abci-sintra-repsol-201402120937.html>
- SMOCOVICH, Marcela (18/4/1991), "Vázquez Montalbán presenta su último Carvalho, nacido en un guión", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1991/04/18/cultura/671925611_850215.html
- SORELA, Pedro (7/11/1986), "Un viajero sin maletas", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1986/11/07/cultura/531702010_850215.html
- SORELA, Pedro (1/6/1987), "Los Premios Nacionales de Literatura se fallan hoy", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1987/06/01/cultura/549496812_850215.html
- SOROLLA, José Antonio (6/1/1989), "La novela de Eduardo Mendoza «La ciudad de los prodigios», libro del año en Francia", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1989/01/06/cultura/600044404_850215.html
- SOSA TROYA, María (8/11/2013), "Läckberg: «Un pueblo pequeño permite el uso de dilemas psicológicos en la trama»", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/07/television/1383853384_122613.html
- SOSTRES, Salvador (26/5/2015), "Los mares del sur", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cataluna/2015/05/25/55637ea2268e3eec188b45aa.html>
- SOTILLO, Alberto (17/6/2012), "Márkaris: «La única cura que se ofrece a griegos y españoles es más pobreza»", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20120617/internacional/abci-entrevista-escritor-girego-markaris-201206161925.html>
- SUÁREZ, César (28/4/1986), "Manuel y Pepe", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1986/04/28/opinion/515023202_850215.html
- SUÁREZ, Orfeo (28/1/2012), "Las cloacas del clásico", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/blogs/deportes/libredirecto/2012/01/28/las-cloacas-del-clasico.html>
- SUEIRO, Emma (16/11/2014), "Callos: una ruta con sabor", *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/20141114/abci-callos-201411122120.html>
- TABUCCHI, Antonio (3/4/2000), "Sospechosa «lusofonía»", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2000/04/03/opinion/954712808_850215.html
- TABUCCHI, Antonio (20/10/2003), "Ciao, Manolo", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/20/cultura/1066600807_850215.html
- TENTACIONES (26/5/2015), "El espía que se retiró por amor", *El País*, extraído de http://elpais.com/elpais/2015/05/26/tentaciones/1432630964_531193.html

- “Tiempo de Tormenta La 2'22.45” (17/4/2006), *ABC*, extraído de [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-04-2006/abc/TVyRadio/tiempo-de-tormenta-la-2-2245\(\(_1421174622096.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-04-2006/abc/TVyRadio/tiempo-de-tormenta-la-2-2245((_1421174622096.html)
- “Todas las novedades: un otoño editorial muy calentito” (20/8/2013), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/cultura/libros/20130816/abci-novedades-editoriales-otoo-invierno-201308161105.html>
- TOLEDO, Daniel (23/11/2015), “Nueve rincones sorprendentes de Lisboa”, *El País*, extraído de http://elviajero.elpais.com/elviajero/2015/11/20/actualidad/1448019798_148344.html
- TORREIRO, Casimiro (13/4/1983), “Vázquez Montalbán habla de gastronomía en la presentación de su última novela”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1983/04/13/cultura/419032812_850215.html
- TORRES, Maruja (11/7/2002), “Una leona en la laguna”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/07/11/cultura/1026338402_850215.html
- TORRES, Maruja (19/10/2003), “Es mentira”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/19/cultura/1066514406_850215.html
- TOUZA, Ignacio (23/3/2012), “¿Por qué Gurb comía churros?”, *El País*, extraído de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/03/23/galicia/1332532725_176751.html
- TOVAR, J. (4/5/2010), “Novela negra o los «crímenes por Ikea»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/04/castillayleon/1273001385.html>
- TRAPELLO, Andrés (24/10/2014), “Diario de un inadaptado”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/24/babelia/1414164643_854712.html
- UMBRAI, Francisco (20/9/1983), “Vázquez Montalbán”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1983/09/20/sociedad/432856808_850215.html
- “Una comedia humana muy barcelonesa”(4/4/2006), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-04-04-2006/abc/Cultura/una-comedia-humana-muy-barcelonesa_1421012069582.html
- UNAMUNO, P. (22/1/2014), “Isabel Allende: «He querido burlarme de la novela policiaca»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cultura/2014/01/21/52dee7c5ca4741997a8b457e.html>
- “Una novela negra de Dolores Redondo gana el Premio Planeta” (15/10/2016), *La Vanguardia*, extraído de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20161015/411030095268/premio-planeta-2016-dolores-redondo-marcos-chicot.html>
- “Una sensibilidad verdadera” (23/10/2001), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-23-10-2001/abc/Cultura/una-sensibilidad-verdadera_54994.html
- “Un «extraterrestre» en España” (1/8/1990), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1990/08/01/portada/649461606_850215.html

- “Un narrador de historias” (16/10/1979), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1979/10/16/cultura/308876401_850215.html
- “Un otoño de novedades para los lectores” (25/8/2010), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/08/25/cultura/1282737762.html>
- “Un otoño de tentaciones literarias”(25/8/2010), *ABC*, extraído de <http://www.abc.es/20100825/cultura-libros/novedades-editoriales-201008251153.html>
- URBANO OSORIO, Carlos (4/10/1986), “Datos para Mendoza”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1986/10/04/opinion/528764403_850215.html
- URIAS, Joaquín (31/10/2013), “Márkaris, un pesimista”, *El País*, extraído de http://elpais.com/elpais/2013/10/30/opinion/1383157182_956337.html
- VALLEJO, Javier (19/6/2010), “Por las revueltas de Pessoa”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2010/06/19/madrid/1276946666_850215.html
- VALLS, Fernando (14/5/2001), “Sciascia y Vázquez Montalbán”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2001/05/14/catalunya/989802442_850215.html
- VV. AA. (26/10/2003), “Sobre la militancia de Vázquez Montalbán”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2003/10/26/catalunya/1067130445_850215.html
- VV. AA. (7/4/2010), “Entrevista con Donna Leon”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2010/04/07/actualidad/1270656000_1270662499.html
- “Vázquez Montalbán” (5/5/1983), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1983/05/05/ultima/420933601_850215.html
- “Vázquez Montalbán” (25/10/1983), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1983/10/25/cultura/435884401_850215.html
- “Vázquez Montalbán abrirá en Jerez un congreso sobre narrativa española”(4/11/2000), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2000/11/04/andalucia/973293752_850215.html
- “Vázquez Montalbán, absuelto de un supuesto delito de escándalo público” (29/5/1980), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1980/05/29/sociedad/328399203_850215.html
- “Vázquez Montalbán: «El Estado tiene el monopolio de la violencia»” (17/7/1992), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1992/07/17/cultura/711324001_850215.html
- “Vázquez Montalbán escribe la «Crónica sentimental de la transición»” (4/1/1985), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1985/01/04/cultura/473641207_850215.html
- VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel (20/3/1986), “Carvalho”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1986/03/20/ultima/511657201_850215.html
- VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel (1999), “Treinta miradas del comisario Montalbano” (prólogo a *Un mes con Montalbano*), *Emecé*, extraído de <http://www.vespito.net/mvm/camilleri2.html>
- “Vázquez Montalbán muere en Bangkok” (19/10/2003), *El País*, extraído de

http://elpais.com/diario/2003/10/19/portada/1066514402_850215.html

-“Vázquez Montalbán falta de nuevo a su cita con los lectores de elmundo.es” (15/3/2003), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/03/14/cultura/1047643863.html>

-“Vázquez Montalbán ganó el Premio Planeta de novela”(16/10/1979), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1979/10/16/portada/308876402_850215.html

-“Vázquez Montalbán, premio Internacional de Literatura Policiaca en Francia” (4/6/1981), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1981/06/04/cultura/360453614_850215.html

-“Vázquez Montalbán publica en EL PAÍS una nueva aventura de Carvalho”(2/8/1997), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1997/08/02/cultura/870472804_850215.html

-“Vázquez Montalbán recibe un caluroso y masivo homenaje en la Universidad de Barcelona” (21/10/2003), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-10-2003/abc/Cultura/vazquez-montalban-recibe-un-caluroso-y-masivo-homenaje-en-la-universidad-de-barcelona_215588.html

-“Vázquez Montalbán tendrá una calle con su nombre en Madrid” (29/10/2003), *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/10/29/madrid/1067446100.html>

-“Vázquez Montalbán, Umbral y Vicent, en «Historias de una década»” (6/5/1986), *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/1986/05/06/sociedad/515714404_850215.html

-VÁZQUEZ SALLÉS, Daniel (1/10/2012), “Pepe Carvalho: Cuarenta años no son nada”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/01/cultura/1349081726.html>

-VÁZQUEZ SALLÉS, Daniel (5/2/2015), “Giménez Bartlett: «Todo se lo debo a Petra Delicado»”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/cataluna/2015/02/05/54d39ab5268e3e3c058b4574.html>

-“Venecia la ciudad enroscada” (10/8/2006), *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-10-08-2006/abc/Gente/venecia-la-ciudad-enroscada_1422816729997.html

-VEREDAS, Recaredo (13/7/2009), “El sol nunca se pone en la Semana”, *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-13-07-2009/abc/Cultura/el-sol-nunca-se-pone-en-la-semana_922495481793.html

-VICENT, Manuel (14/6/2008), “Fernando Pessoa: el tesoro en el arca”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2008/06/14/babelia/1213400359_850215.html

-VICENT, Mauricio (6/9/2002), “Galíndez, un héroe impuro y un nacionalista traidor”, *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2002/09/06/cine/1031263207_850215.html

-VICENTE, Alex (25/3/2015), “Karim Miské: «Francia no acepta su multiculturalidad»”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/25/babelia/1427295952_623502.html

-VICENTE, Alex (10/10/2015), “Yasmina Khadra: «Gadafi es un personaje de Shakespeare»”, *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/01/babelia/1443715869_207513.html

-VIDAL-FOLCH, Ignacio (6/5/2016), “El moralismo que reclamamos se relaja cuando el asunto trata de uno mismo”, *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/papel/historias/2016/05/06/572c8bbcca47418c078b4617.html>

- VIDAL, Pau (5/2/2014), "Camilleri, consejo de guerra al comisario", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/04/actualidad/1391503250_883877.html
- VILA-MATAS, Enrique (1/3/2009), "¿Qué será de Lisboa?", *El País*, extraído de http://elpais.com/diario/2009/03/01/catalunya/1235873240_850215.html
- VILLAPADIERNA, Ramiro (18/11/2004), "Para Eduardo Mendoza, «el subsidio ha empobrecido la cultura catalana»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-11-2004/abc/Cultura/para-eduardo-mendoza-el-subsidio-ha-empobrecido-la-cultura-catalana_963494024362.html
- VILLAPADIERNA, Ramiro (22/10/2005), "Fráncfort obliga a Cataluña por contrato a no excluir a nadie en la feria de 2007", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-10-2005/abc/Cultura/francfort-obliga-a-catalu%C3%B1a-por-contrato-a-no-excluir-a-nadie-en-la-feria-de-2007_611727517070.html
- VILLARREAL, Antonio (13/9/2006), "Alicia Giménez Bartlett cambia la novela negra por la intriga amorosa", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-13-09-2006/abc/Cultura/alicia-gimenez-bartlett-cambia-la-novela-negra-por-la-intriga-amorosa_1423278626903.html
- YAGÜE, María Eugenia (17/10/2015), "Un Planeta de lo más transgresor", *El Mundo*, extraído de <http://www.elmundo.es/loc/2015/10/17/5621264d268e3ebb408b45f0.html>
- YÁNIZ, Juan Pedro (15/1/2004), "Ve la luz el último Carvalho, testamento literario", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-15-01-2004/abc/Cultura/ve-la-luz-el-ultimo-carvalho-testamento-literario_232507.html
- YÁNIZ, Juan Pedro (2/8/2007), "Manuel Manzano crea «la novela negra española de humor cutre»", *ABC*, extraído de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-02-08-2007/abc/Catalunya/manuel-manzano-crea-la-novela-negra-esp%C3%B1ola-de-humor-cutre_164224504344.html
- ZANÓN, Carlos (10/11/2015), "Caballero Camilleri", *El País*, extraído de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/04/babelia/1446640658_835476.html