

EL REALISMO Y SUS DIMENSIONES CRÍTICAS EN MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

ANA PADILLA MANGAS
ACADÉMICA CORRESPONDIENTE

Todos pudimos ver al actor Eusebio Poncela convertido, gracias a T.V.E., en Pepe Carvalho, detective privado, desenvuelto, ágil... y sobre todo acompañado noche y día de esculturales bellezas. Pues bien, ni Pepe Carvalho era tan desenvuelto, ni tenía la suerte que el Ente le atribuía. Se había manipulado al personaje literario, bien por la dificultad de traspasar creación tan compleja a la pequeña pantalla, bien por atraer a la audiencia con malogradas escenas eróticas, en fin... el hecho es que esta serie de telefilmes han dado lugar, a modo de venganza, -recordemos el cuento de Don Juan Manuel *El caballero de Perpignan*- a la creación de *Asesinato en Prado del Rey*, primer relato que da título al libro de Manuel Vázquez Montalbán y que es el más extenso junto a otros dos muy breves: *Cita mortal en Up and Down* y *El signo del zorro*.¹ (Vázquez Montalbán, 1993. Citaré por esta edición. Los números entre paréntesis corresponden a las páginas de la misma)

El arranque del misterio no puede ser más irónico: la aparición de un cadáver en los estudios de Prado del Rey con el cráneo partido y un ramito de violetas en la entreabierta bragueta. Como quiera que el difunto florero era realizador cinematográfico y de los más acreditados -Arturo Araquistain- que llevaba una vida hogareña y no se le conocía ningún vicio, surgen inmediatamente las preguntas ¿quién? ¿por qué? ¿cómo?

El director general de R.T.V.E., temiendo un inminente cese, pone el caso en manos del detective privado Pepe Carvalho, ex agente de la C.I.A.

La historia ya está en marcha, la ficción criminal va a adquirir su forma narrativa; ahora bien, para que ésta y otras novelas policíacas o criminales hayan sido posibles hay que tener en cuenta que empiezan en realidad con "un muerto importante, porque primero tuvo que morir el general Franco y con él desaparecer su aparato de censura, antes de que quedara libre el camino para una literatura de este

¹ En relación al término «criminal», Vallés Calatraba se decanta por «novela criminal», pues «no sólo engloba perfectamente a toda clase de obras sino que evita el equívoco aportado por la citada denominación más común de «policíaca» y ofrece una conexión entre el nombre y el tema central delictivo de este tipo de discursos». (21)

género, que se ocupara de la corrupción, de la violencia, y del asesinato en el propio país”. (A. Buschmann, 1994: 245)

El hecho es que este género, hasta hace poco marginal y subliterario, va a tener en España un singular desarrollo. Las razones que analiza Colmeiro (1992: 27) las sitúa en un contexto literario-cultural y socio-histórico. Por un lado, esta novela se instala en la postmodernidad, en cuanto al agotamiento de estéticas precedentes y a la vez en el aprovechamiento crítico de elementos tradicionales con insistencia en la experimentación formal. Por otra parte, insiste el citado autor en que “el establecimiento de un orden jurídico burgués, un sistema democrático pluralista, una sociedad capitalista avanzada y una demografía urbana permiten el desarrollo normal de la novela policíaca negra” (1992: 30).

Una de las principales características de la novela criminal (Vallés Calatrava, 1991: 35-36) es su realismo, es decir, reflejar fiel, verosímil y fiablemente la realidad, pero esta realidad tratada como posición estética, pues “no debe olvidarse que, aún pretendiendo tal fidelidad y objetivismo, el hecho artístico supone siempre una mirada subjetiva sobre la realidad, parcial e ideológicamente mediada”.

En la novela que nos ocupa no le interesa al autor la simple observación de la realidad, sino la representación de la realidad desde el punto de vista del protagonista que proyecta su visión satírica, sus defectos, su actitud anticonvencional en relación al canon establecido por la literatura anterior a este género. Como veremos no se profundiza en el estatuto de la realidad, que por otro lado da la sensación que no interesa demasiado, es decir, no interesa desde el momento que no se pretende, ni por asomo, cambiar. Quizás por ello “la indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre postmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas” (Oleza, 1996: 42).

Asesinato en Prado del Rey es una narración organizada en ocho capítulos separados por breves espacios tipográficos en blanco. Comienza “in media res” y es una construcción coherente, cuya intriga policíaca despierta el lícito interés del lector por saber quién fue el asesino. Ahora bien, al narrador, frente al tradicional esquema de novela criminal, no es la intriga pura lo que más le interesa, sino que da mayor relieve a los personajes, sus vidas y su concepción del mundo, destacando más las ideas que el enigma por resolver, enigma que no interesa demasiado ni a Pepe Carvalho ni al autor en esa relación casi unamuniana que se da en el texto:

“- Ya sé quién mató a Araquistain.

-¿Ah, sí?

Y siguió entre sus cazuelas.

-¿No le interesa?

-Si no me interesa ni siquiera en mis novelas, ¿va a interesarme en la vida real?”. (69)

Por ello crea un mundo en el que aparecen junto a personajes y asuntos de otras novelas, seres variadísimos, reales, muy logrados, que pueblan nuestra realidad social y cultural en los bajos fondos y en las oficinas de alto “standing”. Mundo sórdido observado con ironía, dureza y a la vez con una tremenda compasión en la que no existe la jerarquía institucionalizada.

Todos los indicios apuntan a que el asesino debió ser un escritor al que Arturo Araquistain había destrozado su obra al trasladarla de la escritura a la imagen televisiva, historias que manipuló de tal manera que llegaron a ser irreconocibles por los autores. Tres son los autores identificables: el primero era un escritor colombiano, Cartagena Sánchez, al que “había adaptado un cuento del realismo social mágico”(11), pero éste tenía una coartada ya que en el momento del asesinato se encontraba en La Habana asesorando literariamente a Fidel Castro. El segundo, Federico Luceros, también tenía coartada pues se hallaba en París “a donde había ido a pujar por un bastón de Jean Costeau, conocido el uso y la afición que el escritor andaluz sentía por los bastones. Bien es verdad que el viaje resultó un acto fallido porque el bastón fue adquirido por la baronesa Von Thyssen”(12). El tercer escritor, Sánchez Bolín –Vázquez Montalbán-, pudo ser el asesino ya que en el momento del crimen “declaró haber estado cocinando hasta altas horas de la madrugada un plato complicadísimo titulado “Oreiller de la belle Aurore”(13) Nos encontramos frente a frente al autor y al personaje en una reflexión crítica sobre la literatura y la creación literaria dándose la mano en el espacio textual. Ahora bien, Sánchez Bolín no es Vázquez Montalbán novelista biográficamente caracterizado; se ha construido un mundo ficticio, es un personaje más pero muy particular, una especie de “alter ego” del autor ideal, pues forzosamente está vinculado a un código perteneciente a enunciados metanarrativos; veamos unos ejemplos: “Mis escritos son platos hondos, señor Carvalho, llenos de distracciones y de materiales innobles. Odio el solomillo de buey. No hay nada como un arroz con bacalao, con poco bacalao, mucha acelga, algunas judías y una añora triturada infiltrada en el sofrito. Le dabas esta receta a Araquistain y te hacía un bacalao a la vizcaina”.(32) o bien: “Considerado como penúltima estribación del realismo social relativizado... Sánchez Bolín era el creador de una serie de novela policíaca en la que quería plasmar la evolución de la sociedad española desde la muerte de Franco hacia el infinito... Como conductor subjetivo de las peripecias narrativas, Sánchez Bolín delegado sus funciones en un detective privado, algo así como el Marlowe de Chandler pero en gallego”(11-12).

El personaje con un tratamiento simbólico (su afición a la buena cocina) y el narrador en la segunda cita, con una actitud crítico-literaria de carácter irónico, están planteando la propia obra como construcción, indagando en los mecanismos de la actividad creadora por un lado, y en los códigos impuestos por el propio género criminal por otro, así pues, como estrategias de la metaficción y metacrítica, se introduce en el espacio textual la “cuestión de la escritura” estableciéndose una estrecha relación entre ficción y realidad.

En relación con el protagonista, el detective Pepe Carvalho es un personaje difícil de clasificar; devorador y pirómano de libros, exquisito comensal, inteligente, escéptico, poeta, novio leal² de una prostituta, insolente y a la vez respetuoso... es como si

² En una entrevista a Pepe Carvalho en *El País* decía por boca de V. Montalbán lo siguiente: «La lealtad es fundamental en la relación de pareja a partir de la situación original. Si la situación original es la virginidad, hay que apechugar con ella. Si es la prostitución, de ella o de él, también».

viera el mundo desde una perspectiva carnavalesca, o sea, corrosiva, consciente de que nada va a cambiar, oponiéndose y transgrediendo tanto las normas como las manifestaciones culturales de las clases dirigentes. Encuentro en él algo del mundo goliardesco en cuanto a su vida siempre aventurera, inestable y disponible.

Es el “mundo al revés”, el tiempo efímero de la confusión, la sátira, lo grotesco, la comida, el sexo. Esta tradición carnavalesca (Bajtín, 1989) parece ser el componente ético y estético que rige la vida de nuestro personaje que, pese a su conducta cuestionable, su código de honor es de cualquier manera superior al de la corrupta sociedad.

También la figura del investigador es jactanciosa como resultado de su profesionalidad -“siempre resuelvo los casos”-, busca la salida a la laberíntica intriga, y es este camino el que nos conduce a la morfología narrativa.

La narración comienza “in media res” y ello provoca necesariamente en la organización lineal del relato retrospecciones analépticas necesarias para la reconstrucción de los hechos. Ahora bien, estas retrospecciones no pueden considerarse en el sentido clásico de interrupciones bruscas de la linealidad temporal, que es de tres días, para volver al pasado, sino que se detiene para buscar información en los distintos personajes que nos dirigen hacia una situación “ab ovo”, siendo necesaria esta organización del tiempo en el relato como técnica dilatoria propia de estas novelas.

Unido íntimamente al tiempo, el espacio juega un importante papel ya desde el título: Madrid, estudios de Prado del Rey, clubes inmundos, suburbios... nos sitúan en un espacio urbano entre otras razones “porque en la ciudad hay una cierta variedad de personajes, sitios y ambientes que retratar y se da, además, la mayor tasa de criminalidad, con delitos frecuentes y variados” (Vallés Calatrava, 1991: 63).

Los escenarios tan dispares de esta obra: despachos lujosos, cocinas desordenadas, barracones nauseabundos... se aúnan por el deambular de Pepe Carvalho que actúa, casi al igual que la vieja Celestina, de nexo de cohesión social entre las distintas esferas sociales que en definitiva se agrupan en un mismo mundo delictivo.

No fue Sánchez Bolín el asesino; la muerte de Araquistain tuvo como causa una venganza amorosa. “Desde que Araquistain vio a Chelo se quedó alelado. Se estableció uno de sus enamoramientos visuales, uno de sus ejercicios de canibalismo visual, acentuado cuando le exigió un primer desnudo y apareció ante él un cuerpo que representaba una profunda, escondida llamada de sus sueños prohibidos. Tanto le gustó el cuerpo que cambió de arriba abajo el guión de Sánchez Bolín (56). El padraastro de Chelo, alias “El más poderoso”, no pudiendo soportar ver las imágenes desnudas de su hijastra y amante, mató al realizador cinematográfico.

Esta historia es contada por un narrador heterodiegético como intermediario entre el emisor y la narración (Segre, 1985), está fuera de la historia, pero adopta y relaciona distintos modelos de focalización según el momento del relato. Así pues, oscila entre la “focalización omnisciente” y la focalización interna” (Reis, 1981: 316-317). En el primer caso, es necesario en las prolepsis o informaciones del pasado; conocimiento profundo de los personajes, sus motivaciones, deseos... y por otro lado en la “focalización interna” el narrador asume la historia desde la perspectiva del personaje, estableciéndose estrechas relaciones entre ambos puntos de vista necesarios y precisos en una historia en la que el narrador no debe exponer más de lo que sabe el

personaje para mantener la intriga y en la que existe cierta identificación narrador-personaje en su forma de interpretar la realidad, sirva esta cita a modo de ejemplo: “Carvalho estuvo pensando en el fantasma de la ópera durante todo el viaje a Madrid e imaginó un fantasma audiovisual para Prado del Rey, algo punk pero con caspa, rock duro de música de fondo pero también algo de organillo, un montado de patatas y hamburguesa o callos a la madrileña con catsup” (5).

En relación con los personajes secundarios, incluidos el antagonista o autor del crimen (“El más poderoso”) están caracterizados en función de un rasgo definidor normalmente prosopográfico en el que predomina la descripción hiperbólica –“había una chica con poca nariz, pocos ojos y mucha boca, pero resultona.”- o bien el apodo que establece una relación directa con el ser al que aluden –“El Sinantropus” o todo lo contrario, es decir, ofrecer una descripción irónica de carácter antitético, así sucede con “El más poderoso”: “Era un hombre evidentemente poderoso, con los brazos caídos... apareció un rostro en el que todo era grande y caído: los ojos, los pómulos, las mejillas, la barbilla. Sólo la nariz parecía en su sitio, contenida por todos los puñetazos de este mundo, un pájaro aplastado con todos los huesecillos rotos...”(60).

Junto a estas breves descripciones, el espacio en el que se desenvuelven enmarca o justifica un carácter, una forma de vida que acaban dando una idea cabal del personaje y es aquí el lector y su particular “puesta en escena” el que debe hacer el resto: “El propietario del figón era un cantante protohistórico del rock, aunque más parecía un campeón de lucha canaria cabreado por algo que le había sucedido en la vida o en la historia” (14).

También y al igual que los personajes, los diálogos son variadísimos en sus múltiples registros, predominando en todo el texto la crítica a través del humor y de la ironía, humor de carácter verbal, situacional o absurdo, cargado siempre de un sarcasmo hiperbólico. “...Sánchez Bolín tuvo la molesta sensación de que le habían convertido a su personaje literario en un chulo de putas expuesto a una perpetua pulmonía de pene...” (12).

Todo apunta a la posibilidad de libre interpretación por parte del lector que otorga el doble sentido que deben tener personajes y acontecimientos.

Finalmente, Vázquez Montalbán, preocupado y ocupado en conocer la realidad a través de una posición distanciadora, rompe con Pepe Carvalho muchas convenciones literarias precedentes, transgrediendo sus códigos nos ofrece un detective peculiar que observa una realidad donde no existe una divisoria clara entre el Bien y el Mal, donde las contradicciones y las injusticias más agudas no parecen preocuparles a nadie. En nuestro detective no hay degradación por esta inexistencia de valores dominantes: él no distorsiona la realidad, sólo la observa desde el punto de vista del rendimiento, el escepticismo y en definitiva el desaliento.

En *Asesinato en Prado del Rey* la atención del lector se va deslizando hacia las capas y los seres más marginados de la sociedad. Descubierta el asesino, ya no le interesa a nadie saber quién fue; el director general de R.T.V.E. ha sido cesado que era lo que se pretendía evitar. Sólo los amigos de Pepe escuchan atentamente, como auténticos narratarios, todo lo sucedido: “Tanto a Charo como a Biscuter les dio mucha pena “El más poderoso” que cualquier otro protagonista de la historia. A

los que nacen perdedores o víctimas les gusta la gente que da pena y toman mayor o menor partido por los héroes o los antihéroes en relación directa a la compasión que les suscitan”(69).

OBRAS CITADAS

Buschmann, A.-“Cambio social reflejado en un género popular”, en A.A.V.V. *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*. Ed. de Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer. Barcelona, Lumen, 1994.

Bajtín, M.- *Formas carnavalescas en el arte y la literatura* , Barcelona, del Serval, 1989.

Colmeiro, J:F:- “Posmodernidad, postfranquismo y novela policíaca”. En *España Contemporánea*, nº 2, vol. 5, Zaragoza, 1992.

Gil Casado, P.- *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona, Anthropos, 1990.

Oleza, J. “Un realismo postmoderno”, *ínsula* Enero-Febrero, 1996. 589-590

Reis, C.- *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Gredos, 1981.

Segre, C.- *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1985.

Vallés Calatrava, J.R.- *La novela criminal española*. Granada, Serv. de Publicaciones de la Universidad, 1992.

Vázquez Montalbán, M.- *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*. Barcelona, Planeta, 1987. La edición que citamos está publicada en Córdoba, Diario Córdoba, 1993 y el título es *Asesinato en Prado del Rey y otras historias*.

Vázquez Montalbán, M.- *El País*, 20-7-97.