

La novela negra¹ como vehículo de crítica social: Una lectura espacial de *Los Mares del Sur*, de Manuel Vázquez Montalbán

Agustín Cuadrado
Texas State University-San Marcos

LOS DETECTIVES PRIVADOS somos los
termómetros de la moral establecida,
Biscuter. Yo te digo que esta sociedad está
podrida. No cree en nada. (Manuel Vázquez
Montalbán, *Los Mares del Sur* 13)

La publicación en 1979 de *Los Mares del Sur* conllevó para su autor, Manuel Vázquez Montalbán, el reconocimiento literario dentro un panorama social marcado esencialmente por la inestabilidad política del final de un régimen dictatorial de casi cuarenta años y la vuelta a la democracia. Cuarta de la serie Carvalho, la novela fue galardonada con el premio Planeta, lo cual supuso la consolidación de Pepe Carvalho como protagonista de la serie y la afirmación en España de la novela policiaca, género que hasta entonces había carecido de la continuidad necesaria para hablar de una tradición autóctona.

De entre los diversos acercamientos críticos a la obra del autor catalán destacan de manera especial, por su abundancia, los estudios que trabajan su perspectiva realista—tema trabajado por, entre otros, José F. Colmeiro, Joan Ramón Resina Renée o W. Craig-Odders—revelándose este concepto como una de las características fundamentales de la obra de Vázquez Montalbán. Resulta cuando menos paradójico, sin embargo, que en una forma narrativa tan unida al espacio el corpus existente coincida en una carencia fundamental a la hora de estudiar sus novelas: la falta de una perspectiva espacial cuya aproximación metodológica incorpore teorías provenientes de disciplinas como la geografía o el urbanismo.

En base a las investigaciones de teóricos como Henry Lefebvre, Michel de Certeau o Don Mitchell, este trabajo, en definitiva, pretende ofrecer una relectura socio-espacial de la obra de Montalbán presentando a Pepe Carvalho como un vehículo con licencia para circular por todo tipo de espacios. Paralelamente a la resolución de los casos que se le presentan al detective, y que desde esta nueva perspectiva asumirían un plano secundario contrario a lo que sucede con la novela policiaca clásica, Carvalho desenmascara una violencia social² presente en la sociedad española de la Transición a través de la plasmación de un determinismo espacial directamente relacionado con la clase social del individuo. Fruto de este desencanto, la escena del crimen debe tomarse de

manera metafórica, donde el naufragio moral convierte a toda la sociedad en víctima a la vez que criminal.

DE POE A MONTALBÁN

Aunque es común oír hablar de “Los crímenes de la calle Morgue” (1841) como el punto de partida del género policiaco, lo cierto es que la crítica coincide a la hora de señalar la existencia de obras anteriores que apuntan al tipo de novela instaurada por el escritor estadounidense Edgar Allan Poe (Barnes 11). Especial atención merecen autores franceses como Honoré de Balzac, Eugène Sue o Alexandre Dumas (padre) y sus obras aparecidas en forma de *Roman feuilleton*.³ Además de estos escritores existen dos personajes, William Godwig y Eugène François Vidocq, cuyas obras, *Caleb Williams* y las memorias del segundo, influyeron en Poe, según Melvyn Barnes, de manera decisiva (13).

Una vez establecidos los umbrales del género, otro aspecto en el que los estudios críticos clásicos—Haycraft, Murch, Symons, Barnes—parecen estar de acuerdo es a la hora de dividir la evolución del género. Así, este tipo de literatura comienza con una era Pre-Shelock Holmes⁴—en la que se incluirían autores como los ingleses Charles Dickens, Fergus W. Hume y William Wilkie Collins, el francés Émile Gaboriau⁵, o Anna Katherine Green en los Estados Unidos—que precedería a una segunda etapa marcada por la aparición del afamado detective británico. En palabras de José Colmeiro: “El éxito masivo de las historias de Conan Doyle protagonizadas por Sherlock Holmes supuso el afianzamiento de la novela policiaca como forma narrativa específica, la novela enigma, capaz de llegar tanto a una audiencia mayoritariamente poco exigente como a un público minoritario intelectual” (33). Como es de esperar, este éxito conllevó la aparición de escritos policiacos donde, al igual que en los relatos de Doyle, el peso de la historia recae en un detective, y entre cuyos autores cabría destacar a Jacques Frutelle y Gilbert Keith Chesterton.

Si bien durante esta primera edad de oro del relato policiaco también se trabajó la novela, no es hasta principios del siglo XX, tras la Primera Guerra Mundial, cuando el cuento cede el protagonismo a relatos de mayor extensión. Así, a partir de los años 20 comienza la edad de oro de la novela policiaca con autoras como Mary Roberts Rinehart y Agatha Christie, continúa en la década de los 30, años en los que cabría destacar a Ellery Queen o John Dickinson Carr, para en los años 40 llegar al primer gran punto de inflexión aparecido en el género.

La “rebelión” literaria, como lo denomina Julian Symons (133), que se produce fue encabezada por los autores Raymond Chandler y Samuel Dashiell Hammett en Estados Unidos y Georges Simenon en Francia, y, a modo de reacción al modelo clásico británico, cambiaron de manera radical varios de los puntos básicos en los que se basaba el género—la figura del detective, la fórmula narrativa de la obra o el cambio de la razón por una severa crítica del contexto que rodea la historia. A partir de este momento comenzaría a hablarse de “novela policiaca clásica” en referencia a las novelas anteriores a esta “rebelión” y novela negra en referencia a las obras aparecidas posteriormente. Según Barnes:

It was an American movement, and its characters were tough, laconic, and infinitely more world-weary than the usual run of fictional detectives. They used guns and physical force more than intellectual reasoning, but this is not to say that the novels consisted purely of action packed incident. The best of them dig into the various forms of corruption in both high and low places, and secure our interests and sympathy by demonstrating that a situation is rarely all black or all white. This is normally seen through the eyes of a hard detective who, although capable of fighting fire with fire, is often also something of a philosopher. (75)

Esta nueva perspectiva es la que años más tarde desarrollaría, entre otros, Manuel Vázquez Montalbán, eso sí, en un contexto histórico-geográfico muy específico: la España de la Transición. José Colmeiro, por su parte, define de la siguiente manera lo que se ha dado en llamar “novela policiaca negra⁶.”

La novela policiaca negra parte de una desconfianza total en la sociedad y sus instituciones. La constitución de la sociedad se considera intrínsecamente injusta e inmoral, basada en el dominio del poderoso sobre el débil, del rico sobre el pobre, a través de la explotación y la violencia; la inmoralidad de esta sociedad es más palpable todavía al ir apareada con el fenómeno de la corrupción de los políticos (que hacen y deshacen las leyes a conveniencia de los poderosos y, si es preciso, hacen pacto con los criminales) y la corrupción de la policía (que se deja comprar al mejor postor), lo cual trae consigo un debilitamiento de la confianza en la ley y la justicia. (62)

Esencialmente, tanto la naturaleza moral como formal de la novela policiaca clásica deviene en una “inversión del orden y signo de los principios éticos y estéticos” (Colmeiro 61) donde el principio de integridad, cuyo fin es un mundo racional y ordenado, se transmuta en una afán crítico cuya visión se centra en las irregularidades y contradicciones de ese mundo que la razón ha creado, creándose así la novela negra.

La gran popularidad que la literatura policiaca tuvo desde sus inicios llegó rápidamente a España, y en el año 1853 se publica la novela corta *El clavo*, de Pedro Antonio de Alarcón. Considerada como la primera novela policiaca española, la obra “parece deber más a la tradición francesa de las causas célebres⁷ de primera mitad del siglo XIX” (Colmeiro 90). Sin embargo, como explica Emilia Pardo Bazán, la popularización del relato policiaco curiosamente se dio por medio de representaciones teatrales (Colmeiro 101), siendo ella misma, mediante sus estudios⁸ y sus obras de ficción—de entre las que cabría destacar *La gota de sangre* (1911)—la primera figura literaria de peso en representar con cierta calidad y constancia el género policiaco en España.

No obstante los esfuerzos de Pardo Bazán, el género policial español ha carecido de la continuidad de la que ha gozado en países como Estados Unidos, Inglaterra o Francia. A este respecto, Colmeiro explica que “La novela policiaca española tiene una historia propia que contar, ciertamente se trata de una historia truncada y a saltos, con

momentos de gran efusión y otros de letargo, y es precisamente esa falta de continuidad lo que impide hablar de una tradición autóctona establecida” (18). El período de auge de principios de siglo perdió fuerza paulatinamente para volver a crecer rápidamente tras la Guerra Civil, gracias especialmente a colecciones populares como la “Biblioteca Oro”, de la editorial Molino, o la “Serie Wallace”, de la editorial barcelonesa Clipper (Colmeiro 136-37). Algunos de los nombres que trabajaron la literatura policiaca durante estos años serían Juan José Mira, Noel Clarasó o Tomás Salvador. Especial atención merecen Mario Lacruz, quien con su novela *El inocente*, publicada en 1953, es considerado como el pionero de la novela negra en España, y Francisco García Pavón, que durante los años 60 y 70 regala a los lectores la historias del investigador manchego Manuel González, más conocido como “Plinio”.

Llegados los 70, la relativa calma de la novela policiaca española se va a encontrar con su época dorada con la entrada en escena de autores como Eduardo Mendoza⁹, Juan Madrid, Andreu Martín, Jorge Martínez Reverte, Antonio Muñoz Molina, Francisco González Ledesma o Manuel Vázquez Montalbán. Parte del éxito de estos autores posiblemente se deba a la inestabilidad que ofrece la Transición española hacia la democracia. La novela negra “aborda esta crisis sostenida absorbiendo y reflejando la situación social y política del momento” (Colmeiro 211). Al igual que hicieran los Hammet y Chandler décadas atrás, los autores españoles de los años 70 se ayudan de la literatura para dar a conocer una situación social y política de crisis en sus estructuras, legado de un sistema deficiente (Colmeiro 212). Especialmente atinadas son las palabras de Resina a la hora de describir la novela negra española de este período:

La novela negra supera el idealismo de la novela enigma para orientarse hacia una función mimética, que sería recogida por los autores españoles de novela policiaca. Pero esta distinción tan nítida sobrecarga las posibilidades de diferenciación del subsistema “novela negra”, que no sólo debe mantener las funciones tradicionales del género (suspense, racionalización, reducción de la complejidad), sino que debe añadir a ellas la reproducción objetiva de lo cotidiano, como si ésta fuera inmediatamente asequible a la percepción y no el resultado de de una reducción semiológica de las prácticas culturales. (110)

Esta “reproducción objetiva de lo cotidiano” va a ser fundamental a la hora de analizar la sociedad, marcando así una clara separación entre un tipo de novela cuyo fin principal sería el pasatiempo, como sería el caso de la novela policiaca clásica, o una función más crítica, como sería el caso de la novela negra. Para Manuel Vázquez Montalbán, la novela policiaca va más allá de los “límites de la literatura de fórmula y entretenimiento” ya que puede “estar bien escrita [y] ofrecer la pluridimensionalidad de una obra abierta, como la de cualquier novela sin adjetivar” (“Contra la pretextualidad” 9). El salto cualitativo, añade el escritor catalán, se da cuando la novela policiaca americana, así como la del escritor francés Georges Simenon, “propone una nueva poética del delito [...] cuando adquiere la capacidad de renovar la continuada función literaria de ayudar a conocer el comportamiento individual y social y hace trizas la tesis de que la novela tiene que renunciar a dar a conocer todo lo que queda en su exterioridad” (“Contra la pretextualidad” 10).

Ante estas premisas, la observación de lo cotidiano que Vázquez Montalbán hace de su entorno junto con el afán crítico que caracteriza sus textos, necesita de un personaje que pueda moverse fácilmente por toda suerte de espacios para así poder dar una visión amplia de la sociedad. Esta característica espacial no ha pasado desapercibida a la crítica, como lo atestiguan las palabras de Colmeiro:

Con extraordinaria facilidad de movimiento se pasa de los ambientes más exquisitos y elegantes a los ambientes más sórdidos, de las oficinas de lujo de una inmobiliaria o una financiera a los prostíbulos, de las mansiones señoriales a los rincones urbanos más escuálidos, de los barrios residenciales al barro chino, del despacho del juez a los sótanos de la comisaría de policía. Se estrecha así la relación ente el mundo podrido y corrupto de la alta sociedad y la escoria humana, los mundos bajos habitados por delincuentes, borrachos, drogadictos, chulos y prostitutas, matones y guardaespaldas, camellos proveedores de drogas y confidentes policiales. (215)

La sugerencia propuesta por Colmeiro hacia una nueva aproximación espacial al texto policiaco es validada por Joan Ramón Resina cuando afirma que “Suele mencionarse la relación entre la novela policiaca y el medio urbano, pero raramente se nos ofrece una reflexión sobre esta dependencia” (144). Una de las conclusiones que a primera vista pueden obtenerse de estos comentarios, por lo tanto, es la escasa atención prestada a la correlación entre novela policiaca y el espacio en el que se desarrolla.

ESPACIO Y NOVELA POLICIACA

En la conclusión de la sección anterior se han mencionado dos conceptos, el término “espacio”, citado por Colmeiro, y el de prácticas cotidianas, citado por el propio Manuel Vázquez Montalbán, así como la íntima relación de ambos con la disciplina de la geografía. Este hecho, indicativo de la trascendental importancia del aspecto espacial dentro de la novela policiaca, sugiere un acercamiento interdisciplinario que hasta el momento, como se indicó anteriormente, apenas ha sido sugerido. Aunque de manera casual la trama de la novela pueda desarrollarse en ambientes rurales, el escenario natural para la novela negra es la ciudad, siendo éste el espacio donde se recreará la sociedad moderna junto con las contradicciones que la conforman.

Sobre este aspecto, los estudios geográficos pertenecen a una disciplina que a Vázquez Montalbán, cuando menos, le debe resultar familiar. No en vano, de entre los numerosos autores que el escritor catalán cita en su colección Carvalho, el pensador francés Henri Lefebvre, para muchos padre de los estudios espaciales modernos, aparece citado en al menos tres ocasiones,¹⁰ habiendo entre ambos escritores una afinidad ideológica en cuanto a su compromiso social.

El concepto de “espacio”, explica Henri Lefebvre en 1974, era hasta no hace mucho considerado como un término estrictamente geométrico o matemático al que no se le había concedido un valor social (1). Este acercamiento, que hubiera parecido algo extraño en épocas anteriores, adquiere rápidamente una validez sociológica y da pie a una

sucesión de estudiosos, escritos y debates sobre el tema que llega hasta nuestros días. Para el pensador francés la idea de “espacio” va mucho más allá de ser un objeto o un producto de la sociedad, y va a convertirse en el escenario donde se va a desarrollar toda acción, donde todo tiene lugar:

(Social) space is not a thing among other things, nor a product among other products: rather, it subsumes things produced, and encompasses their interrelationships in their coexistence and simultaneity—their (relative) order and/or disorder. It is the outcome of a sequence and set of operations, and thus cannot be reduced to the rank of a simple object. (73)

Asimismo, los cambios físicos que se producen en un espacio determinado, entendiendo el “espacio” como ente orgánico (Lefebvre 229), responden a una autoridad económica de corte capitalista. Según Lefebvre “Few people today would reject the idea that capital and capitalism ‘influence’ practical matters relating to space, from the construction of buildings to the distribution of investments and the worldwide division of labour” (9-10). En base a lo antedicho, el pensador francés propone la existencia de una cualidad “diferenciadora” dentro del concepto “espacio”—*Differential space* (353). De esta manera, dependiendo de si el espacio físico está destinado a la producción o al consumo va a determinar qué tipo de sujetos “pertenecen” o no a uno u otro espacio.

Estas conclusiones, sin embargo, ya fueron anticipadas unos años antes cuando Lefebvre publicó en 1968 *Le droit à la ville*. La obra, cuyo título se convirtió en un eslogan asociado al pensador francés (Mitchell 17)—“el derecho a la ciudad”—sostiene que la ciudad debería ser obra de todos los ciudadanos. No obstante, la ciudad burguesa está alienada en cuanto a que, más que participación, lo que sucede es una expropiación y dominio de las clases dominantes (Mitchell 17-18). Con un discurso de estas características, Lefebvre se convierte en el iniciador de lo que ha dado en llamarse “geografía social”.

Clave en los estudios de Henri Lefebvre, el segundo de los conceptos citados en la conclusión del capítulo anterior, el término “prácticas cotidianas”, fue desarrollado más en profundidad años más tarde por el también francés Michel de Certeau. Ambos pensadores denuncian la invisibilidad del ciudadano común y el estigma de pasividad que se le ha asignado y proponen el estudio de estas actividades, aparentemente insignificantes, como única manera de conocer realmente al individuo o grupo de individuos. Según de Certeau:

This goal will be achieved if everyday practices, ‘ways of operating,’ or doing things, no longer appear as merely the obscure background of social activity, and if a body of theoretical questions, methods, categories, and perspectives, by penetrating this obscurity, make it possible to articulate them. (xi)

Este estudio intra-histórico le llevará a afirmar que la marginalidad socio-espacial en realidad no es algo característico únicamente de los grupos minoritarios, sino que la falta de atención a los eventos diarios ha condenado a la marginalidad a la casi totalidad

de la población y no puede ser considerada como un hecho homogéneo. “Marginality—afirma de Certau—is today no longer limited to minority groups, but it is rather massive and pervasive” (xvii).

En un primer acercamiento al estudio de las “prácticas cotidianas” cabría distinguir entre las que se desarrollan en un entorno privado y las que se desarrollan dentro de una esfera pública. Con respecto a éstas últimas, sería necesario, cuando menos, mencionar la figura de Jürgen Habermas. En su libro *The Structural Transformation of Public Spaces*, publicado en 1962, el filósofo alemán explica cómo la esfera pública contemporánea se crea durante los siglos XVIII y XIX, con un propósito social y con el fin de actuar de mediador entre el Estado y la empresa privada (Crossley 2). A diferencia de los teóricos franceses antedichos, que estudian al individuo o al grupo en función a su relación con el capitalismo sin prestar tanta importancia a las instituciones públicas, Habermas introduce en la ecuación el fundamental papel del Estado. En cualquier caso, todos ellos parecen coincidir en que la esfera pública debería dar la posibilidad al ciudadano de participar a través de un diálogo ético gobernado por principios universales y transparentes. (Gardiner 43). Para Vázquez Montalbán, como se verá más adelante, esto no sucede.

En su obra, el escritor catalán ofrece al lector toda una sinfonía de voces que hablarán de aquellos considerados como minorías marginadas¹¹ y de aquellas minorías que, aunque por lo general no son vistas en esta situación de subalternidad, para Lefebvre o de Certau sí caen dentro de la marginalidad. Dentro de esta visión desencantada de Pepe Carvalho aparece una alternativa al discurso monológico, una heteroglosia que podría ser definida de la siguiente forma:

Against the centralizing forces of monologic discourse the Bakhtin Circle counterposes heteroglossic dialogue. Heteroglossia is a centrifugal dialogue that strives to make visible the multiaccentual, and thereby inner-dialectical, nature of voices. Heteroglossia seeks to overcome the uniaccentual meaning of monologic words. (Roberts 69)

Esta polifonía discursiva va más allá si es valorada desde un punto de vista diacrónico, donde el espacio, subyugado a conflictos y tendencias (Crossley 2), está en continua creación.

Volviendo al espacio como eje focalizador, resultaría conveniente señalar la diferencia entre el concepto “espacio”, de características más abstractas; el espacio físico real; el imaginario espacial que cada autor tiene en su mente; y el espacio físico que el autor dibuja en sus obras. Los espacios reales, en donde vive el autor, serán filtrados por el autor creando un imaginario que posteriormente servirá para, mediante un proceso de arquitectura espacial, crear los lugares físicos ficticios en los que los personajes se desenvuelven. Obviamente, la importancia de estos espacios variará dependiendo del autor. En el caso de las obras de Manuel Vázquez Montalbán, el espacio es un elemento transcendental.

La realidad socio-espacial que Vázquez Montalbán escenifica en *Los Mares del Sur*, como se verá en el análisis de la obra que aparece en la siguiente sección, responde a un imaginario espacial de corte marxista donde existe una clara correlación, cuasideterminista, entre espacio y clase social del personaje. En este esquema mental la ideología marca el devenir de las historias creadas por el autor, los hechos cotidianos y no cotidianos de sus personajes. Con el fin de acabar con el anonimato y desfamiliarización de la ciudad, Vázquez Montalbán da voz a aquellos que, como explica de Certeau, no la tienen así como a los que sí la poseen, pero que igual manera pueden estar marginados.

De este modo, la novela negra de Vázquez Montalbán se convierte en un “vehículo artístico de crítica social” (Colmeiro 34). Sin embargo, en su desencanto para con el mundo que lo rodea, el autor catalán no busca crear un contraespacio utópico, una solución a los problemas sociales que existen en la España de la Transición, sino que simplemente se limita a describir un espacio y unas relaciones socio-espaciales con las que no está de acuerdo. Sus obras, en definitiva, se han convertido en un testimonio de la violencia socio-espacial que, según el autor, marcaron un espacio y un período de tiempo. La escena del crimen, por tanto, es simbólica. Para Manuel Vázquez Montalbán, el verdadero crimen se comete continuamente en cuanto a que las relaciones sociales están marcadas por una desigualdad—por un claro desequilibrio entre aquellos que poseen el poder y aquellos que no—que en última instancia convertirá a todos los ciudadanos en víctimas y criminales a un tiempo. La perpetuación de esta situación—entendiendo que el espacio, habiendo sido creado por el hombre, se convierte en factor determinante a la hora de crear socialmente a su creador—acentúa en los autores de la época una sensación de vacío, y la falta de fe en el futuro que se avecina va a manifestarse de diferentes maneras; en el caso de Montalbán, mediante el cinismo de su detective.

LOS MARES DEL SUR¹²

Protagonizada por el detective barcelonés Pepe Carvalho, *Los Mares del Sur*, como ya se mencionó en la introducción, es la novela número cuatro en la serie Carvalho. Exceptuando *Yo maté a Kennedy*, obra que inaugura la colección perteneciente al que se ha dado en llamar “período subnormal”¹³ del autor, el resto de las obras propone a Pepe Carvalho como hilo conductor de la trama, proporcionando así una cohesión estructural e ideológica a lo largo de toda la serie.

La figura Pepe Carvalho, creado al estilo de los detectives *hard-boiled*—“duro de pelar”—que a su vez provienen de la época de la Ley Seca y de los *gansters* (Caig-Odders 77), propone un desafío en cuánto al código ético del protagonista, algo comúnmente utilizado en la novela negra. En este tipo de literatura, el detective va a cruzar continuamente la línea que separa al protagonista entre héroe o antihéroe. “La perspectiva moral del protagonista—explica José Colmeiro—va a inundar toda la obra de una manera más explícita que en la novela policiaca clásica” (62).

El protagonista de la novela negra suele caracterizarse por un cinismo a través del cual ve la sociedad como corrupta. Sus métodos no siempre obedecen a una manera de pensar racional, como sería el caso de los detectives clásicos, y no dudará en ayudarse de la violencia si la circunstancia lo pide, algo que ocurrirá con relativa frecuencia (Caig-

Odders 78). Esta violencia, por lo común presentada de una manera bastante explícita, es un elemento determinante a la hora de diferenciar la novela negra de la novela policiaca clásica.

Por otro lado, y teniendo en cuenta el momento histórico en el que Manuel Vázquez Montalbán escribe sus novelas, Pepe Carvalho se erige como un símbolo contra el hedonismo y el consumo de masas—lo cual resulta paradójico teniendo en cuenta el volumen de venta de las novelas de la serie Carvalho—y es el defensor de una revolución sensual como alternativa a la empobrecida imaginación material de la clase dominante (Resina 119).

En las primeras páginas de *Los Mares del Sur*, Pepe Carvalho le explica a su ayudante lo siguiente: “Los detectives privados somos los termómetros de la moral establecida, Biscuter. Yo te digo que esta sociedad está podrida. No cree en nada” (13). Este punto de vista, producto del desencanto que gran parte de la sociedad española experimentó durante la Transición, se extiende en sus obras a una profunda crítica no solamente hacia las estructuras político-sociales del país, sino que también se extiende hasta llegar al individuo, independientemente de su condición socio-económica. Si bien es cierto que los personajes modelados en base a la clase dominante son criticados severamente, el análisis crítico que ofrece Vázquez Montalbán se extiende a todos los estratos de la sociedad española.

A través de un profundo realismo crítico, la novela abandera el resurgimiento en España de un género policiaco que desde sus orígenes, como ya se observó con anterioridad, había alternado épocas de extensa producción con otras de casi un total abandono. En el contexto específico de España, Rennée Craig-Odders explica que: “The ‘boom’ in the production of the Spanish detective novel during the transition to democracy serves as a barometer to significant changes within the country, both social and political, and changing attitudes of the public during this time” (35). La estabilidad de España es para la autora algo superficial, ya que se encuentra en un período de transición donde están en conflicto unos valores tradicionales con unos valores materialistas característicos de una pre-sociedad de consumo (38).

En esta crítica-diagnóstico de las bases de una España neo-capitalista, el concepto del espacio cobra papel fundamental:

En *Los Mares del Sur* Montalbán analiza la sociedad a partir de la expansión metropolitana durante la era de la desregularización y el dejar pasar de los alcaldes franquistas. En esta novela, la más lograda del ciclo, se aprecia la deuda del autor con el urbanismo crítico del grupo R de arquitectos catalanes, los cuales, desde la revista CAU del Colegio de Arquitectos Técnicos de Barcelona, denunciaron lo que el porciolismo llamaba eufemísticamente “reconstrucción de Barcelona”. El eufemismo hacía referencia a una agresiva especulación, cuyos efectos visibles fueron la destrucción del patrimonio arquitectónico, la degradación de los barrios y la creación de suburbios deshumanizados por compresión de bloques de apartamentos en áreas sin inserción en el tejido social

de la ciudad [...]. La violencia del régimen político queda registrada en las cicatrices de la ciudad, y ésta, sometida a la violencia, la impone como condición de vida. (Resina 167-68)

Alejado del planteamiento básico de la novela policiaca clásica—donde el objetivo principal del relato consistiría en descubrir quién es el asesino por medio de la utilización de una serie de procesos deductivos—*Los Mares del Sur* se asemejaría más a *Crimen y castigo*, novela considerada pionera de la literatura policiaca, donde el objetivo de la misma no giraría en torno a descubrir quién es el asesino, el cual queda desenmascarado al comienzo de la novela, sino en torno a la explicación del contexto y los motivos que delimitan el hecho. En ambas novelas la narración sirve de vehículo a la crítica del autor para con el mundo que lo rodea. *Los Mares del Sur*, que nos presenta problemas sin proponer soluciones, se enfoca en el análisis de una sociedad pre-consumista que habría de llegar al bienestar en la década de los 90, “donde el español había abandonado su condición de emigrante por la de turista, y los días de la pobreza ya apenas se registraban en el recuerdo” (Saval, *Manuel* 203). Sin embargo, este auge económico se convierte en el caldo de cultivo para nuevas problemáticas, como por ejemplo la planificación urbanística.

Ante este panorama, y debido a que “La recuperación del imaginario colectivo es terriblemente importante para Manuel Vázquez Montalbán” (Saval, *Manuel* 192), el escritor catalán necesita un vehículo que pueda circular por todo tipo de espacios, un personaje con una licencia espacial que pueda filtrar lo que el autor ve en la sociedad que lo rodea y que puede relacionar los resultados urbanísticos con sus causas. Si bien la elección podría haberse decantado por la profesión que en aquellos desarrollaba el autor—desde joven se dedicó al periodismo, llegando a escribir más de 80.000 artículos a lo largo de su vida (Saval, *Manuel* 11)—Manuel Vázquez Montalbán elige para Pepe Carvalho el oficio de detective privado. De esta manera, el autor le otorga el don de la ubicuidad.

Asimismo, el desenvolvimiento espacial de Pepe Carvalho dista mucho al del popular detective británico Sherlock Holmes debido a su condición social y a las diferentes épocas en las que ambos personajes desarrollan sus historias. Mientras que Holmes pertenece a la clase aristocrática-burguesa de la Inglaterra de finales del siglo XIX, y por esta razón se ayuda de disfraces para poder acceder a espacios en los cuales de otra manera no podría llegar, Pepe Carvalho, por el contrario, procede de una familia inmigrante de condición humilde, lo cual le garantiza movilidad por un mayor tipo de espacios.

Los orígenes del detective barcelonés, por otro lado, constituyen uno de diversos paralelismos existentes en relación con la biografía del propio autor. Manuel Vázquez Montalbán nace en Barcelona, al igual que su detective, el 14 de junio de 1939 en la calle Botella, situada en el barrio del Raval (Estrade 21), y por su casa pasaron muchos inmigrantes, familiares y amigos (Estrade 22-23). Su padre, Evaristo Vázquez, era un inmigrante gallego; su madre, Rosa Montalbán, una emigrante murciana. El propio autor, que se considera a sí mismo una víctima histórica: “Inmigrante por antecedente familiar”

(Estrade 18), nunca olvidaría sus orígenes, regresando al Raval¹⁴ en sus obras, un barrio de extracción obrera “en el corazón de la ciudad de Barcelona; un barrio marginal, y marginado de las grandes decisiones políticas, con amplias bolsas de pobreza y prostitución” (Saval, *Manuel* 39). El 1978, finalmente, el escritor se instala en Vallvidrera (Estrade 43), un barrio para la clase acomodada que a principios del siglo XX fue habitado por la burguesía catalana.

De manera paralela, los espacios geográficos antedichos sirven de escenarios recurrentes para Pepe Carvalho. Al igual que su creador, el detective vive en Vallvidrera y creció en el El Raval, popularmente conocido como el barrio Chino, donde tiene su despacho, y sus orígenes familiares se sitúan en Galicia. Asimismo, tanto Manuel Vázquez Montalbán como Pepe Carvalho fueron en sus tiempos de estudiantes militantes de izquierdas y, como consecuencia de ello, ambos pasaron tiempo en la cárcel.

Recobrando el hilo espacial, las andanzas de Pepe Carvalho se desarrollan de manera reiterada en dos espacios principales; uno, el Barrio Chino, el barrio de la infancia del autor, de una fealdad histórica, no prefabricada (Estrade 166-67);¹⁵ y dos, en Vallvidrera, barrio principalmente habitado por la clase acomodada. Ambos espacios ejemplifican claramente cuál ha sido la evolución social del personaje y evidencia que voluntariamente ha decidido pertenecer a ambos espacios sociales mediante la elección y uso simultáneo de dos espacios físicos.

La posibilidad de Carvalho de poder disfrutar de diferentes espacios, fruto de la profesión que ejerce, conlleva además una de las grandes diferencias entre el propio detective y el resto de los personajes que aparecen en las novelas de la serie: la carencia de éste de unas prácticas cotidianas, de una rutina que lo defina como individuo común. Carvalho se distingue por una serie de actividades, que varían de novela en novela, asociadas a espacios diversos, también renovados de novela en novela, a excepción de los mencionados barrio y Chino y Vallvidrera. Esta característica en la vida del personaje es la que permite a Manuel Vázquez Montalbán penetrar en los espacios más variados con el fin de denunciar las fallas de una sociedad con la que no está de acuerdo, como por ejemplo sería la violencia espacial asociada al sector de la construcción en la España de la Transición.

Pepe Carvalho, por provenir de un entorno social desfavorecido, y por haber crecido en el barrio Chino, es aceptado o sabe desenvolverse en espacios cuya condición social es considerada como inferior. Además, también es aceptado por la clase media, estrato social al que pertenece por su oficio y que queda demostrado por el lugar donde vive. Por último, su presencia es aprobada, aunque de manera transitoria, en los espacios sociales más aventajados debido a los servicios que presta a los individuos que habitan dichos espacios. De esta manera, la libertad de movimiento en el espacio físico está directamente relacionada con una libertad de movimiento dentro de diferentes espacios sociales—que Mario Santana definirá como un movimiento vertical (538)—aunque en algunos casos sea solamente de manera provisional.

El resto de personajes¹⁶ que aparecen en *Los Mares del Sur* también puede ser dividido en base a esta clasificación, de acuerdo a sus posibilidades espaciales. Comenzando por los dos personajes más cercanos a Pepe Carvalho, a primera vista parecería que ambos ocupan una situación social desfavorecida. Biscuter, para cuya creación Vázquez Montalbán se basó en un conocido suyo (Estrade 32), hará las veces del doctor Watson, aunque su especialidad no será la medicina sino sus conocimientos culinarios. Por su parte, Charo, con la que mantiene una relación sentimental de ocho años sin demasiadas ataduras (*Los Mares* 154), se dedica a la prostitución. La gran diferencia entre ambos, atendiendo a razones espaciales, radicaría en que mientras que el primero vive en la oficina que Carvalho tiene en el barrio Chino, con lo que se entiende que no posee vivienda propia, la segunda vive en el ático de una casa nueva de su propiedad, situada en el mismo barrio Chino (*Los Mares* 156), donde recibe a su selecta clientela ya que no “hace la calle”. Aunque debido a su profesión Charo no quedaría encuadrada dentro de lo que las convenciones sociales entenderían como clase media, el hecho de ser dueña de su propia vivienda y de estar auto-empleada con la posibilidad de elegir a sus clientes, sí que la situaría dentro de la antedicha categoría social. Otros dos personajes recurrentes que aparecen en *Los Mares del Sur* son Bromuro y Enric Fuster. Aunque la situación de Bromuro—ex-División Azul (*Los Mares* 174) mitad real, mitad ficción (Estrade 32), limpiabotas y confidente de Carvalho—queda vagamente descrita, parece claro que su situación socioeconómica no es demasiado ventajosa. Por el contrario, la situación social de Enric queda claramente establecida al ser descrito como gestor y vecino de Pepe Carvalho en Vallvidrera. Mientras que parecería no haber pegas en una visita de éste último al barrio Chino, la presencia de los tres personajes anteriores en Vallvidrera parecería poco factible de no ser por su relación con el detective. De hecho, solamente los dos primeros acuden a la casa de Carvalho en dicho barrio, y no con demasiada asiduidad.

El derecho al uso de la ciudad de una manera libre, en entredicho para los críticos vistos anteriormente, también es cuestionado por Vázquez Montalbán en la presente novela. Si bien el espacio es una herramienta de incuestionable valor a la hora de crear un personaje, en el caso de una serie, como es la colección Carvalho, esta información puede ser proporcionada de manera escalonada con personajes recurrentes. Sin embargo, la información de los protagonistas propios de una determinada novela debe ser expuesta en la misma. Para este tipo de personajes de única aparición, el espacio y la clase social están íntimamente relacionados por la accesibilidad o no de un individuo a un lugar concreto; y esta accesibilidad generalmente va quedar definida por su estatus social. Los lugares donde realizan sus prácticas cotidianas y no cotidianas, la naturalidad de su presencia en ambientes privados o públicos, van a ser determinantes a la hora de formar un imaginario social del personaje en el lector.

De entre los personajes propios a la novela, el principal, en cuanto a que sobre su asesinato gira toda la trama, sería el adinerado constructor Carlos Stuart Pedrell. A lo largo de la novela, el autor contrasta su privilegiada posición social con sus diversas posibilidades espaciales; además de su finca en Lliteras y su casa del Putxet, sus veintidós puestos de dirección en otras tantas empresas y organizaciones le otorgan un total de dieciséis despachos. Sin embargo, el lugar donde se resolverá el homicidio de la

historia tiene lugar en San Magín, ciudad satélite construida a finales de los años 50, donde igualmente se desvelará un crimen de mayor alcance: la violencia espacial que se produce a raíz de su construcción. Junto con el marqués de Munt y el alcalde Porcioles, Stuart pedrell entreteje una trama de corrupción y especulación inmobiliaria al comprar los terrenos intermedios entre las ciudades de San Magín y Hospitalet. Quizás por cargo de conciencia, quizás por aburrimiento, Stuart Pedrell decide trasladarse al propio barrio que él construyó bajo el nombre de Antonio Porqueres, donde se encontrará con su propia muerte. Esta contundente crítica está dirigida a la especulación inmobiliaria que tuvo lugar en toda España desde tiempos de Franco, dándose en Barcelona especialmente en los años 60. Según Joan Ramón Resina: “Su fortuna, amasada en la especulación que desfiguró Barcelona durante las administraciones franquistas, no mitiga una cierta nostalgia por aquello que ha sacrificado al poder” (68).

Acompañando a Carlos Stuart Pedrell, que encarnaría el mito de Paul Gauguin—banquero francés que rompe con todo y se convierte en pintor tras huir a la Polinesia (Saval, *Manuel* 162)—se encuentran el antedicho marqués de Munt e Isidro Planas Rubeola. El primero, cuya vivienda principal es la casa señorial de Munt de Montornés, se dedica al mundo de los negocios. Como se mencionó, fue socio junto con Carlos Stuart Pedrell en el desarrollo de San Magín. Isidro Planas Ruberola, por su parte, es una pieza fundamental en los negocios urbanísticos de Carlos y del marqués. Encontrándose el primero en una especie de crisis, y dedicándose el segundo a una vida contemplativa, es necesaria la presencia de un cerebro que se encargue de llevar a cabo las operaciones de una manera efectiva en términos económicos. De estos tres personajes, el único que desafía las leyes espaciales de clase, con un resultado será fatal, es Carlos. Los otros dos prefieren no salir de sus espacios.

Mima, la esposa de Carlos, seguirá las tendencias de los dos anteriores, mientras que Yes, la hija de ambos, ha heredado la rebeldía de su padre. La esposa es la que, a través de su abogado, encarga a Carvalho el trabajo de descubrir al asesino de su marido. Finalmente, una vez descubierta la identidad del criminal, decide no denunciarlo a condición de que la hermana del asesino mantenga en secreto que el padre de su futuro hijo es Carlos Stuart Pedrell. La codicia de la mujer es, en definitiva, más fuerte que su deseo de justicia.

Otros dos personajes importantes en la obra, especialmente a la hora de entender la resolución de la misma, son Jaime Viladecans Riutorts, abogado de la familia Stuart, y Lita—Adela—Vilardell, que mantiene algún tipo de relación sentimental con el primero y que durante diez años fue amante de Carlos Stuart Pedrell. El malogrado constructor morirá en el dúplex que ésta tiene en el acomodado barrio de Sarriá.

A lo largo de la novela se puede apreciar que los personajes que acaban de ser descritos pertenecen a las capas más altas de la sociedad y se desenvuelven principalmente en espacios privados. Los personajes de características más humildes que aparecerán a continuación, si bien también pueden poseer un espacio privado, van a relacionarse en mayor medida con los espacios públicos.

Sobre este concepto, “el espacio público”, Don Mitchell expone que “Public space occupies an important—but contested—ideological position in democratic societies” (Mitchell 130). Consecuentemente, el espacio público va a ser un lugar en continuo conflicto: “the struggle for rights and for just laws is one aspect of this struggle to resist the hegemony of abstract space and to produce what Lefebvre calls “differentiated space”” (Mitchell 29). Sin embargo, por mucho que se intente controlar el espacio público, esta empresa será más complicada que el dominio del espacio privado, convirtiéndolo en un lugar potencialmente peligroso. “Public space engenders fears, fears that derive from the sense of public space as uncontrolled space, as a space in which civilization is exceptionally fragile” (Mitchell 13).

En la lucha de clases, y su consecuente extensión espacial, que Vázquez Montalbán presente en *Los Mares del Sur*, los de abajo estarían representados por la rebelde Ana Briongos. Residente en San Magín, esta joven trabajadora de la SEAT y afiliada a Comisiones Obreras¹⁷ representa a la mujer independiente e idealista que cree en la posibilidad de un mundo más justo. Durante el tiempo que Carlos Stuart Pedrell pasa en San Magín, ambos mantienen una relación sentimental tras la cual Ana queda embarazada. Finalmente, el hermanastro de Ana, Pedro Larios, acabará con la vida del empresario.

Antes de que Carvalho llegue a San Magín, la novela expone las circunstancias en las que se crea dicho barrio y quiénes han sido los artífices de tal aberración urbanística. Según Don Mitchell, “Conflict over rights often resolves itself into conflict over geography” (81). De este modo, tanto Ana como el resto de los personajes que viven en San Magín parecen ser títeres cuyo escenario es un engendro creado por y para el capitalismo. Este espacio gris y sin encanto, donde todas las porterías de los edificios parecen iguales (*Los Mares* 116), convierte a la ciudad satélite en un lugar poco menos que deshumanizado que determina a sus habitantes.

Este conflicto generado por el binomio espacio-poder, no obstante, no debe verse de una forma estática, ya que la movilidad de un espacio a otro también es un factor diferenciador. Ana Briongos, al igual que el resto de trabajadores de la SEAT, va a la fábrica en los autobuses que para tal fin ofrece la propia empresa. A la hora de construir el resto de los personajes descritos hasta ahora, el autor se limita a omitir los medios de transporte que éstos utilizan. Pepe Carvalho, a caballo entre una clase acomodada en la que no se siente completamente cómodo y una más humilde a la que ya no pertenece, opta por cambiar de medio de transporte continuamente. Si bien suele utilizar su propio vehículo y a menudo escoge el taxi como medio de transporte, elección que demuestra lo privilegiado de su situación, en *Los Mares del Sur* decide acercarse a San Magín en metro, el medio de transporte de las clases populares: “recuperar el metro fue recuperar la sensación de joven fugitivo”, (109) dirá el propio detective.

El estamento restante, la clase media, aunque sí que aparece en la novela, lo hace por medio de poco más que figurantes. Sergio Beser, profesor de literatura amigo de Fuster; el señor Vilas, encargado de las obras de San Magín; el dueño de los almacenes de vidrio para quien trabaja Carlos Stuart Pedrell; y otros aparecen como unos personajes

necesarios para crear una novela. En última instancia, y como caso anecdótico, cabría también mencionar al panadero que visita a Pepe Carvalho preocupado porque su esposa, Nuria, se ha escapado con un pelotari vasco llamado Iparagirre, caso que el autor resuelve de un plumazo en un par de páginas al final de la novela. En una obra cuyo centro crítico gira en torno a constructores y ciudades satélites, entre poder y violencia espacial, la racionalidad de los procesos deductivos, tan característicos en la novela policiaca clásica, como es el caso de la mujer del panadero, aparecen de una manera poco menos que testimonial. El verdadero propósito de la novela no es, por tanto, el de descubrir al lector quién es el asesino de Stuart Pedrell, sino el de presentar cuál es el contexto de tal incidente. En última instancia, el descubrimiento del crimen deja un sabor agrio debido a la imposibilidad de la obtención de justicia.

CONCLUSIONES

Por algunos considerada como la gran narrativa moderna, para otros una forma de poesía,¹⁸ la novela negra asume el reto de cuestionar las bases de la sociedad occidental así como el de desenmascarar sus carencias morales.

En su novela *Los Mares del Sur*, Mabuel Vázquez Motalbán utiliza a Pepe Carvalho como vehículo de crítica social. Con un refinado y triste cinismo, la obra muestra una serie de problemas y plantea una serie de preguntas sin la intención de ofrecer respuesta alguna. Como exponente de la novela negra, y a diferencia de la novela policiaca clásica, Carvalho va más allá del mero resolver los casos que se le presentan, como el del panadero y el pelotari. El verdadero drama reside en una problemática social para cuya solución no bastan una serie de ingeniosos procesos deductivos.

El desencanto es representado mediante una enmarañada red de relaciones socioespaciales que transcurren durante los años de la Transición española, un tiempo de cambio donde el español medio se entrega a un primer mundo material. Obviamente, este cambio tiene un precio. A diferencia de la novela policiaca clásica, donde el lugar donde se desarrolla la trama se asemeja más a un decorado, *Los Mares del Sur* presenta un determinismo y una violencia espacial producto de una sociedad de clases donde el espacio es un elemento crucial a la hora de crear a los personajes. Cada uno se mueve en su espacio, y en su ubicuidad Pepe Carvalho transita por todos los caminos denunciando las miserias de la sociedad que rodea al autor.

Notas

¹ He decidido emplear los términos “novela policiaca clásica” y “novela (policiaca) negra” de acuerdo a las claramente razonadas explicaciones de José Colmeiro (53-57). Ambos términos aparecen detalladamente descritos en la sección “De Poe a Montalbán”.

² Entiéndanse por violencia social todas aquellas deficiencias sociales generadas como consecuencia de una planificación pública o privada que perpetúa la diferencia en detrimento de la igualdad.

³ Este tipo de literatura llega al público a partir del segundo tercio del siglo XIX cuando aparece un nuevo tipo de diarios sin adscripción política o religiosa que tenían un coste menor al de los ya existentes y que, con el objetivo de animar a sus lectores a comprar el

periódico a diario, incluían una obra por entregas que fue llamada *Roman feuilleton*. El creador de este nuevo concepto periodístico fue Émile de Girardin, que en julio de 1836 publica el primer ejemplar de *La Presse*, que junto con *Le Siécle* marcaron el ritmo que el resto de prensa periódica se vería obligado a seguir (Murch 49-50).

⁴ Término utilizado por Melvyn Barnes para referirse a autores y obras policiacas aparecidos con anterioridad a Sherlock Holmes, personaje de Arthur Conan Doyle (18).

⁵ Émile Gaboriau fue el creador de *Roman Policier* francés, que se convirtió rápidamente en una parte importante de la ficción popular gala (Murch 121). El término *Roman Policier*, por otro lado, es el que más ha prosperado en la lengua castellana; así encontramos “Novela policial”, término empujado en Latinoamérica, y “Novela policiaca”, con un mayor uso en España (Colmeiro 54).

⁶ Luis Rodríguez Alcalde fue el primero en utilizar el adjetivo “negro” referido al a novela policaca en su artículo “Novela policiaca de ayer, novela negra de hoy” (Colmeiro 134).

⁷ El término “Causa Célebre”, del francés *cause célèbre*, se refiere a incidentes cuyo efecto mediático traspasa el entorno jurídico para convertirse en debate público. De entre estas causas célebres cabría destacar el “caso Dreyfuss”, militar francés condenado por traición en 1894 del que se hizo eco Émile Zola en su “J’accuse”. Este texto fue publicado en el diario *L’Aurore* el 13 de enero de 1898.

⁸ Los estudios sobre el género policiaco son relativamente nuevos debido a que, como explica Howard Haycraft, el género mismo es de aparición reciente (272). No es hasta los años 40 que aparecen los primeros estudios sobre la novela policiaca en España, de entre los que cabe mencionar *Crimen y criminalidad en la novela policiaca*, de Juan del Rosal; “Imperfect Rhythms: Being an Observation on Detective Stories by a Continental Reader”, de José Montesinos; “Ensayo sobre la novela policiaca”, de Pedro Laín Entralgo; *La criminología en la literatura universal*, de Antonio Quintano Ripollés; y “Novela policiaca de ayer, novela negra de hoy”, de Luis Rodríguez Alcalde. En cuanto a trabajos más recientes, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, de José Colmeiro, y *El cadáver en la cocina: La novela criminal en la cultura del desencanto*, de Joan Manuel Resina, son dos de las referencias más completas que pueden encontrarse.

⁹ En 1974 se publica *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza. Si bien la novela no cuenta con detective, sí que existe un investigador gracias al cual el autor mantiene un constante nivel de suspense. *La verdad sobre el caso Savolta* significa un momento decisivo dentro del panorama literario español ya que, además de anticipar la llegada de la época dorada de la novela policiaca española, rompe con un período de literatura experimental para volver a la novela narrativa (Craig-Odders 104).

¹⁰ Henri Lefebvre, citado en 1972 en su primera novela de la serie, *Yo maté a Kennedy*, es mencionado poco después en *La soledad del mánager*, publicado en 1977, acompañado de una de sus obras: *La crítica de la razón dialéctica*. Ya en el año 2000, el célebre escritor francés vuelve a ser referido en el *El hombre de mi vida*, esta vez junto con su obra *La vie quotidienne dans le monde moderne* (http://es.geocities.com/biblioteca_bobila/carvalho.html).

¹¹ Para Gary McDonough, las voces procedentes del barrio Chino han destacado tradicionalmente por su ausencia, no es hasta la década de los 70 cuando cobran protagonismo embebidas en un discurso de protesta (182).

¹² Dentro del mundo de las finanzas, el título de la novela, *Los Mares del Sur*, se refiere a una de las primeras crisis financieras de la historia occidental moderna y que tuvo lugar en Gran Bretaña en 1720.

¹³ El periodo “subnormal”, un tipo de escritura de tipo experimental, comprende una importante producción en los inicios de Vázquez Montalbán como escritor.

¹⁴ El barrio Chino representa para Vázquez Montalbán algo más que un espacio donde incluir sus historias:

For Vázquez Montalbán, the traditionally workingclass communities of the Raval and barri xino were repositories of historical memory, and it is during narrative sequences such as the above that the author attempts to preserve a fragment of the history of these areas from the postwar period. In an extended interview with Quim Aranda, he outlines how recollecting the memory of local people and their experiences of life in the Raval and barri xino during the early years of the dictatorship became for him a moral imperative. (Wells 287)

¹⁵ Esta descripción contrasta con el barrio de San Magín, lugar donde se desarrolla parte de la historia de *Los mares del Sur*, y que se describirá a continuación.

¹⁶ Para José V. Saval existe una pronunciada polarización entre los personajes que aparecen en *Los mares del Sur* relacionada con la clase social: “En Los mares del Sur se establecen dos bandos: la clase alta—formada formada por industriales especuladores, marqueses excéntricos, hijas de millonarios insatisfechas—y la clase trabajadora, compuesta de detectives desesperanzados, prostitutas de buena fe, sindicalistas radicales, navajeros descarriados desde la infancia, etc (“La lucha”, 392).

¹⁷ La reconversión industrial que tiene lugar en Barcelona entre los años 1770 y 1840 dará como resultado la creación de una serie de movimientos obreros que tan arraigados están en Cataluña (Saval 41-42).

¹⁸ Según Chesterton: “The first essential value of the detective story lies in this, that it is the earliest and only form of popular literature in which is expressed some sense of poetry of modern life” (“A Defence” (119).

Obras Citadas

Barnes, Melvyn. *Best Detective Novel: A Guide from Godwin to the Present*. Londres: Clive Bingley, 1975. Print.

Biblioteca Bòbila, La. < http://es.geocities.com/biblioteca_bobila/carvalho.html>.

Certeau, Michel de. *The Practices of Everyday Life*. Trad. Steven F. Rendall. Berkeley: U of California P, 1984. Print.

Chesterton, Gilbert K. “A Defence of Detective Stories”. *The Art of the Mystery Novel*. Ed. Howard Haycraft. Nueva York: Simon and Schuster: 1946. 3-6. Print.

Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994. Print. Print.

Craig-Odders, Renée W. *The Detective Novel in Post-Franco Spain: Democracy, Disillusionment, and Beyond*. Nueva Orleans: UP of the South, 1999. Print.

Crossley, Nick y John Michael Roberts. “Introduction”. *After Habermas: New Perspectives on the Public Sphere*. Ed. Crossley, Nick y John Michael Roberts. Oxford: Blackwell, 2004. 1-27. Print.

-
- Estrade, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2004. Print.
- Gardiner, Michael E. "Wild Publics and Grothescue Symposiums: Habermas and Bakhtin on Dialogue, Everyday Life and the Public Sphere". *After Habermas: New Perspectives on the Public Spehere*. Ed. Crossley, Nick y John Michael Roberts. Oxford: Blackwell, 2004. 28-48. Print.
- Haycraft, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and the Times of the Detective Story*. Nueva York: D. Appleton-Century Company, 1941. Print.
- Laín Entralgo, Pedro. "Ensayo sobre la novela policiaca". *Vestigios: Ensayos de crítica y amistad*. Madrid: Espasa, 1948. 75-98. Print.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Cambridge: Basil Blackwell, 1991. Print.
- McDonough, Gary W. "The Geography of Evil: Barcelona's Barrio Chino". *Antropological Quarterly* 60.4 (Oct. 1987): 174-84. Print.
- Mitchell, Don. *The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space*. Nueva York: The Guilford Press, 2003. Print.
- Montesinos, José. "Imperfect Rythms: Being an Observation on Detective Stories by a Continental Reader". *Chimera* 5 1947: 2-11. Print.
- Murch, Alma E. *The Development of the Detective Novel*. Londres: Peter Owen Limited, 1958. Print. Print.
- Quintano Ripollés, Antonio. *La criminología en la literatura universal*. Barcelona: Bosch, 1951. Print.
- Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina: La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997. Print.
- Roberts, John Michael. "John Stuart Mill, Free Speech and the Public Sphere: A Bakhtinian Critique". *After Habermas: New Perspectives on the Public Spehere*. Ed. Crossley, Nick y John Michael Roberts. Oxford: Blackwell, 2004. 67-87. Print.
- Rodríguez Alcalde, Luis "Novela policiaca de ayer, novela negra de hoy". *Hora actual de la novela en el mundo*. Madrid: Taurus, 1959. 331-345. Print.
- Rosal, Juan del. *Crimen y criminalidad en la novela policiaca*. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1947. Print.
- Santana, Mario. "Manuel Vázquez Montalbán's *Los mares del Sur* and the incrimination of the Spanish Transition". *Revista de Estudios Hispánicos* 34.3 2000: 535-59. Print.
- Saval, José V. "La lucha de clases se sienta a la mesa en *Los mares del Sur* de Manuel Vázquez Montalbán". *Revista Hispánica Moderna* 48.2 (1995): 389-400. Print.
- . *Manuel Vázquez Montalbán: El triunfo de un luchador incansable*. Madrid: Síntesis, 2004. Print.
- Symons, Julian. *Mortal Consequences: A History: From the Detective Story to the Crime Novel*. Nueva York: Harper & Row, 1972. Print.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Los Mares del Sur*. Barcelona: Planeta, 2003. Print.
- . "Prólogo: Contra la pretextualidad". *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994. Print.

---. *Yo maté a Kennedy: Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas*.
Barcelona: Planeta, 1972. Print.

Wells, Caragh. "The Case for Nostalgia and Sentimentality in Manuel Vázquez
Montalbán's 'Serie Carvalho.'" *Hispanic Review* Summer 2008: 281-97. Print.