

Publicado en: VALLES CALATRAVA, José R. (2021). “Estrategias narrativas de diseño del espacio como medio de representación y crítica social: Barcelona en Los mares del sur de Manuel Vázquez Montalbán”. Anuario de Estudios Filológicos, XLIV (2021), 297-315. ISSN: 0210-8178.

DOI: <https://doi.org/10.17398/2660-7301.44.297>

TEXTO COMPLETO EN PDF. PROPIEDAD DE LOS AUTORES

ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE DISEÑO DEL ESPACIO COMO MEDIO DE REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA SOCIAL: BARCELONA EN *LOS MARES DEL SUR* DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

1. UNA INVESTIGACIÓN CRIMINAL Y SOCIOECONÓMICA EN BARCELONA Y EN LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA

Se considera en general *Tatuaje*, de 1974 (primera novela criminal protagonizada por el detective privado barcelonés Pepe Carvalho, que ya había aparecido dos años antes como agente de la CIA en *Yo maté a Kennedy*, una obra más de política ficción y experimental que de espionaje y clásica), el relato fundacional de la novela criminal¹ española moderna, coincidente aproximadamente en su aparición con el fin del franquismo y el inicio de la transición a la democracia. Pero fue en realidad *Los mares del sur*, de 1979, tercera obra de este tipo de Manuel Vázquez Montalbán² (1939-2003),

¹ Frente a la denominación hispánica más común de novela policiaca/policial, procedente del francés *roman policier*, prefiero emplear la de novela criminal (que englobaría las dos tendencias básicas de novela enigma y novela negra, ambas con sus respectivas modalidades de relato de investigador y de delincuente), sobre todo por su mayor idoneidad tanto temática como architextual respecto a las narraciones que incluye, pero también por su ya cierta tradición terminológica no solo en la crítica inglesa o alemana sino asimismo en la hispánica (Coma, Gubern, Padró, Rivero, Valles, Vázquez de Parga, etc.)

² El polifacético y prolífico autor fue, además de poeta y novelista, ensayista y periodista, intelectual y político, aficionado a la gastronomía y el fútbol. Cabe destacar entre su muy abundante y variada producción literaria: en poesía —incluido en la antología de Castellet de los novísimos—, *Memoria y deseo* de 1986 (compilación de su obra lírica hasta ese momento, con *Una educación sentimental*, *Cancionero general: 1939 a 1971* y *A la sombra de las muchachas sin flor* entre otras); en narrativa, *Recordando a Dardé y otros relatos* de 1969, *Yo maté a Kennedy* de 1972, *El pianista* de 1986, *Galíndez* de 1990 y *Autobiografía del general Franco* de 1992, una novela biográfico-política que desmonta el relato oficial de Franco y del franquismo; en ensayo, *Informe sobre la información* de 1963, *Crónica sentimental*

la que lo encumbró no solo como el principal escritor de esta clase de ficciones —autor de 23 libros³— sino también como su máximo referente, teórico y defensor: director de la revista *Gimlet*, conferenciante e informador destacado respecto al tema, máximo exponente autoral para la crítica internacional y otros practicantes europeos y nacionales del género en España, con versión de muchas de sus obras al cine y la televisión, etc.

La concesión a esta novela del Premio Planeta de 1979 (el mejor dotado de España; según la crítica de entonces de Rafael Conte en *El País* —1979—, con 8 millones de pesetas y 153.000 ejemplares de tirada), fue doblemente importante y simbólica: de una parte, architextualmente, por el espaldarazo dado a un género como el criminal (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2017: 56) que había tenido en el siglo XX escasa —pero no nula— tradición, cultivo y reconocimiento en España⁴; de otro lado, políticamente, porque su ganador era un reconocido intelectual y político antifranquista, en un momento en el que, cuatro años después de la muerte de Franco en noviembre de 1975 y dos antes del intento de golpe de Estado de febrero de 1981, la transición a la democracia vivía uno de sus momentos más tensos, inestables y difíciles. De hecho, además de un homenaje gastronómico a la cultura popular y la identidad colectiva (Colmeiro, 1994: 87), en gran medida y como siempre ha indicado su propio autor, el ciclo criminal protagonizado por Carvalho —correspondiente a la modalidad estadounidense de la *hard boiled novel*— es justamente un retrato realista y fuertemente crítico, localizado esencialmente en Barcelona, del periodo de la transición española a la democracia (Valles, 1991: 173 y 177; Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2017: 57; Padró, 2018: 29).

La obra, cuyo paratexto titular se basa en el mítico viaje y deseo de alejamiento de la sociedad occidental de Gauguin en su marcha a los *mares del sur*, narra la

de España de 1971, *¿Qué es el imperialismo?* de 1976 y *Mis almuerzos con gente inquietante* de 1985. Como periodista firmó numerosos artículos en periódicos y revistas como *El periódico*, *Mundo obrero*, *Interviú*, *Por favor*, *Triunfo* y *El País*, incluyendo revistas literarias como *Camp de l'arpa* y *Gimlet* [sobre novela negra y en homenaje al combinado que tomaba Marlowe en *The Long Goodbye* de R. Chandler].

³ *Tatuaje*, *La soledad del manager*, *Los mares del sur*, *Asesinato en el Comité Central*, *Los pájaros de Bangkok*, *La rosa de Alejandría*, *El balneario*, *Historias de fantasmas*, *Historias de padres e hijos*, *Tres historias de amor*, *Historias de política ficción*, *Asesinato en Prado del Rey* y *otras historias sórdidas*, *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, *Historias de fantasmas*, *El laberinto griego*, *Sabotaje olímpico*, *El hermano pequeño*, *Roldán, ni vivo ni muerto*, *El premio*, *Quinteto de Buenos Aires*, *El hombre de mi vida*, *Milenio Carvalho I: Rumbo a Kabul* y *Milenio Carvalho II: En las antípodas*.

⁴ Sobre el desarrollo histórico y escritural del género en España durante el siglo XX (etapas, características y particularidades, autores y seudónimos, obras y colecciones, etc.), de imprecendente síntesis aquí, remito a Vázquez de Parga (1981) y, sobre todo, a Valles (1991).

investigación por Carvalho del asesinato de un multimillonario —que aparece muerto en un solar en construcción— cuya principal ilusión era desclasarse reviviendo el mito de Gauguin y abandonándolo todo y reconstruye su último año de vida, pasado en un barrio obrero ocultándose y trabajando como contable, su amor por una joven trabajadora y su asesinato a navajazos a manos del hermano y unos amigos de la joven que intentaban vengar el deshonor familiar provocado por el embarazo de la muchacha.

La novela tiene una doble estrategia intranarrativa de escritura y lectura, significativa e interpretativa, que liga a los últimos responsables internos de la misma: en cierto modo y desde lógicas teóricas distintas, a las figuras intratextuales denominadas *implied author* e *implizite leser* respectivamente por W.C. Booth (1974) y W. Iser (1987). Junto a y sobre la organización narrativa de los actores, acontecimientos, momentos y lugares, que permite leer el contenido del discurso, lo relatado en el relato, como una investigación detectivesca progresiva de un crimen previo y reconstruible, se alinea otra estrategia intranarrativa de significación y lectura implícita que diseña y comprende personajes, acción, tiempo y espacio como elementos simbólicos que trasponen y referencian ficcionalmente, en esa *narrativa-crónica* y crítica antes mencionada que constituye todo el ciclo criminal de Carvalho, la realidad socioeconómica, cultural y política del periodo español denominado de *transición* a la democracia.

Como novelas, novelas cortas y relatos finalmente inscritos en una larga serie (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2017: 56-64) que se atiene por tanto a la dialéctica continuidad/novedad, esta ofrece siempre, cronológicamente ordenada y en cada obra, una evolución temporal, ambiental, actoral y sobre todo temática. Pero mantiene asimismo una serie de constantes (retrato social y realismo crítico, tono desengañado, escéptico y cuestionador, lenguaje culto con ciertos accesos al lirismo en las narraciones contrastando con los coloquialismos, catalanismos, exabruptos y términos de la germanía presentes en ciertos diálogos, abundancia de referencias intertextuales literarias y culturales, presencia de actores recurrentes —Carvalho, Biscúter, Charo, Bromuro— y ficcionalización de personajes existentes en el mundo físico, etc.), entre las cuales son sin duda el propio protagonista y la ciudad, Carvalho y Barcelona, las más permanentes y significativas. Crónica sociopolítica, alternativa y crítica, de la versión oficial de un tiempo nacional —la transición española—, el ciclo criminal de Vázquez Montalbán es sin duda, también y paralelamente, crónica urbana (Barcelona) y crónica imaginaria subjetiva (Carvalho: un detective y exespía, culto pero *quemalibros*, solitario pero

solidario⁵) de unas andanzas y proceder, ideas y gustos, extraños y personales, atractivos y sugerentes.

2. EL DISEÑO SIMBÓLICO DEL ESPACIO COMO ELEMENTO DE REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA SOCIAL EN *LOS MARES DEL SUR*

Frente a la trascendencia para la acción narrativa de los espacios interiores en la novela de tipo enigmático, la serie negra privilegia en general, no ya solo los exteriores, sino el medio urbano en sí mismo (Valles, 1991: 62-64; Colmeiro, 1994: 55; Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2017: 35-39): la ciudad no es solo, narrativamente, el lugar, ámbito de actuación y espacio de trabajo, movilidad e itinerancia del detective —o del criminal—, el espacio *inestable* de la investigación frente al *vivencial*, privado y domiciliario (Balló y Pérez, 2005 :37 y 39), sino asimismo la dimensión en la que se muestran las contradicciones sociales contemporáneas y el crimen como síntoma del sistema (Valles, 1991: 63). Y en todo el ciclo criminal protagonizado por Carvalho esa es, asimismo y en general, la doble función de la capital catalana, que muchas veces permite otros emplazamientos alternativos nacionales (Madrid, Albacete, Tenerife, Murcia, etc.) o internacionales (Buenos Aires, Bangkok, Ámsterdam, Kabul, etc.), pero en un papel usualmente más secundario y accidental, menos trascendente y recurrente. Es también el caso concreto de *Los mares del sur*, obra en la que el espacio en general y Barcelona y los emplazamientos e itinerarios de sus personajes principales por la misma en particular (Padró, 2018: 30-35) cobran una trascendencia enorme, tanto en su dimensión puramente intratextual como socialmente representativa y crítica.

⁵ El personaje de Pepe Carvalho ha sido quizás el más estudiado por la crítica especializada en la narrativa criminal española. Nacido en 1972 en la novela de espías *Yo maté a Kennedy*, su primera aparición detectivesca es de 1974, con *Tatuaje*, y se extiende por la serie abajo citada durante treinta años, hasta 2004, con *Milenio, I y II*. Caracterizado físicamente como «alto, moreno, treintañero, algo desaliñado» y autocaracterizado como «un expoli, un exmarxista y un *gourmet*» en su primera aparición (Vázquez Montalbán, 1974: 21 y 193), poca prosopografía más se encuentra en sus aventuras, que sí inciden y perfilan más su perfil psicomoral, social y profesional: escéptico y desengañado, distanciado y crítico, hedonista y reflexivo, culto y quemalibros, expoli y exmarxista, solitario y buen amigo, detective y cocinero... En una entrevista a Víctor Claudín de 1979 el propio autor lo definía y filiaba architextualmente como «un personaje un poco extraño, distanciado [...], investigador privado en la tradición de los tipos creados por la novela americana, el tipo central de Chandler, Hammett o MacDonald» (Valles, 1991: 174).

2.1. La Barcelona negra⁶. Cronotopo y lógica narrativa de la historia: la jungla del asfalto en momentos de injusticia

En relación tanto a este propio relato como a su carácter architextual de género negro, hay dos asociaciones que perfilan dos de las características espaciales configuradoras y delimitadoras de esta modalidad temática.

Primeramente, en la asociación de las respectivas actividades de ubicación espacial y cronológica de espacio y tiempo, lugar y momento pueden vincularse globalmente —*fusionarse artísticamente* en términos del creador del concepto, Bajtín (1989: 237), que aludía al *mundo de lo maravilloso en el tiempo de la aventura* para referirse a la novela caballerescas— para crear un *cronotopo* particular que diferencia a todo el género negro: lo que cabría denominar aquí —usando la imagen del título de W.R. Burnett *The Asphalt Jungle*— *la jungla del asfalto en momentos de injusticia* sería una integración tempoespacial, metafórica y general, que entiendo que representa bien uno de los aspectos esenciales de la modalidad novelística *negra*, que suele presentar un universo urbano contemporáneo desordenado y marcado por el crimen como consecuencia de su propia injusticia socioeconómica (deshumanización, corrupción, capitalismo, ambición, etc.) Dice Carvalho en su primera aparición: «Los detectives privados somos los termómetros de la moral establecida, Biscúter. Yo te digo que esta sociedad está podrida. No cree en nada» (Vázquez Montalbán, 1974: 46).

Y, en segunda instancia, la combinación de las respectivas actividades situacionales y actanciales de espacio y personaje, la citada recurrencia topográfica de la ciudad de Barcelona, junto a la itinerancia y movilidad del sujeto-protagonista investigador, contribuyen a crear *la dimensión urbana* antes comentada (Valles, 1991: 63) que constituye en cierto modo un *topos* que caracteriza no solo a *Los mares del sur* sino a toda la tendencia narrativa. En el mismo, crimen/desorden, justicia/orden, criminal/fugitivo e investigador/perseguidor —según los correlatos se muestren en una respectiva codificación hermenéutica/proairética (Barthes, 1980)—, los cuatro grandes seres o fuerzas que, en distintas lógicas narrativas actanciales se alinean y configuran de formas diversas para representar modalidades narrativas criminales específicas, también cobran aquí, como en otros relatos negros de investigador —*hard boiled novel*—, su dimensión simbólica social: un planteamiento de la justicia alejado de la ley/norma y

⁶ Iré imitando a Vázquez Montalbán (2004) al examinar el espacio en distintas *Barcelonas*.

cercano a una visión ético-moral de la misma; una mostración del crimen como un síntoma del desorden social y su consecuente reposición parcial o nula, nunca total; un investigador (protagonista/sujeto: detective privado) no solo especial y distinto del resto de personajes sino alejado de las justificaciones ideológicas y dinámicas financieras del sistema; unos criminales (antagonistas/opponentes) que representan con su actuación delictiva (venganza, honor) no solo móviles humanos sino comportamientos provocados o conformes con el sistema social (Valles, 1991: 73-78). Se aprecian además una investigación más dinámica e itinerante que interpretativa y racional, una actuación menos conforme y alineada con el sistema y más escéptica, cuestionadora e incluso crítica respecto al mismo; y en términos de Bajtín (1986; 1989: 237-409), cabría hablar también de una organización discursiva más dialógica y *democrática* de las voces y pensamientos de los distintos personajes respecto a la primacía monológica del discurso del detective-protagonista de la *novela-enigma*: subordinante y primordial, racional y aclaratorio.

2.2. *Los lugares de Barcelona. La ciudad como topografía y como mapa cognitivo social: emplazamientos*⁷.

Concibo los *lugares*, dentro de un primer nivel de funcionamiento del espacio en el texto narrativo, como emplazamientos topográficos —naturales o políticos, simbólicos o físicos, exteriores o interiores, rurales o urbanos, centrales o periféricos, etc.— que acogen y ubican hechos y seres o sus representaciones funcionales y lógicas (actantes, funciones) (Weisgerber, 1978: 9; Valles, 2008: 188-189). Hay en la novela numerosos y sucesivos *lugares* concretos de Barcelona —marco general e inclusivo, como *clave architopográfica*, del relato— que van acogiendo distintos emplazamientos espaciales de la acción narrativa: desde la discoteca, el automóvil Citroën CX —el *zequis*— y el solar abandonado de la Trinitat donde *el Bocanegra* encuentra el cadáver del financiero muerto a cuchilladas en la

⁷ Dado que el estudio del funcionamiento del espacio en un texto narrativo concreto requiere un modelo teórico y un planteamiento metodológico que guíen el análisis concreto, me apoyaré en Zoran (1984) y especialmente en Valles (2008: 178-198), que parte de la distinción de tres estratos textuales (fábula, trama, relato) y las consiguientes ordenaciones respectivas de los hechos (cronológica, narrativa, discursiva) para hacerlos corresponder, en tres respectivas dimensiones (funcional, escénica, verbal), con tres planos espaciales en el texto (situacional, actuacional, representativo), en los que se producen tres actividades espaciales específicas (*localización, extensión espaciotemporal, diseño o configuración espacial*) que se ligan a tres unidades espaciales concretas (*lugar, ámbito de actuación, espacio*).

secuencia⁸ inicial, hasta la cocina, el salón, el sótano y el jardín de la casa de Vallvidrera en la que Carvalho halla degollado el cadáver de la perrita *Bleda* en la secuencia final (Vázquez Montalbán, 2018: 39-46 y 284-85), se suceden numerosos emplazamientos, bien profesionales y vitales —privados y cerrados— del detective (su despacho junto a la Rambla de Santa Mónica y su casa de Vallvidrera), bien lugares públicos y abiertos de la ciudad y cercanías (las Ramblas, el Barrio Chino-Raval, el monumento a Colón, la Plaza Real, las calles y pisos del —más imaginario que imaginado— barrio obrero de San Magín, San Andrés, Hospitalet, Sant Cugat, Sarrià-Sant Gervasi, etc.), bien incluso algunos espacios públicos —cerrados— de la *gastronomía* (la tienda de la calle Fernando [Carrer de Ferran] o los restaurantes Túnel y Casa Leopoldo).

Más allá de la primera función de localización, de coordenada topográfica, del espacio, la inclusión en esta ficción narrativa de lugares pertenecientes a la serie física real, externa y urbana, contribuye a crear un fuerte efecto de verosimilitud realista (Albaladejo, 1991: 103-104); Anderson (1985), por ejemplo, verificó esta cuestión identificando las 710 situaciones de *Fortunata y Jacinta* que se corresponden con ubicaciones reales madrileñas. Y, efectivamente, de una parte, concerniente a la dimensión semántica de la novela individualmente considerada, uno de los elementos fundamentales que sustentan las caracterizaciones críticas comunes de esta obra de Montalbán como *novela realista* es justamente esta recreación de lugares, ambientes, zonas, barrios, monumentos y otros *marcadores topográficos*⁹ de Barcelona —y proximidades—, que construyen el relato como semánticamente verosímil y epistémicamente creíble.

Y otra funcionalidad, tercera, de los lugares reside en su capacidad de semiotizarse y adquirir, en correlación con determinados códigos ideológicos o culturales y ciertas

⁸ La novela está formalmente organizada en secuencias integradas por distintas escenas y, en cuanto a sus técnicas narrativas compositivas, hay que destacar la estructura unitaria y lineal básica de la acción y el mantenimiento de un orden temporal esencialmente cronológico y sucesivo, en respectiva coincidencia con la forma y el tiempo de la investigación de Carvalho. Frente a la idea de Padró (2018: 23-24) de que tanto el ciclo de Carvalho como este relato son novelas-*collage*, considero que no es esta en absoluto una técnica compositiva de la obra, en la que más bien podría hablarse de lo que acabo de indicar y, en todo caso y pensando en la reconstrucción del crimen por la investigación detectivesca, de lo que Baquero (1989: 206-212), justamente en un capítulo titulado «Estructuras geométricas», llamaba *arquitectura circular* y veía propia y característica de la novela policíaca.

⁹ Emplazamientos espaciales urbanos usualmente indicados, descritos o no, pero también frecuentemente solo sugeridos, o simplemente formulados de forma implícita narrativamente y deducibles mediante la cooperación interpretativa lectoral.

estrategias narrativas, un valor simbólico (Gullón, 1980: 25) capaz de remitir a tales códigos, bien en un funcionamiento conforme o al contrario crítico. Dicotomías como campo/ciudad, centro/periferia, arriba/abajo, público/privado, izquierda/derecha, dentro/fuera, lejos/cerca, etc. pueden connotar oposiciones axiológicas como acogedor/hostil, protección/indefensión, favorable/desfavorable (Lotman, 1973: 281) o, simplemente, aludir y simbolizar metáforas ideoculturales: por ejemplo, Cuesta Abad (1989: 477-485) examina la vinculación de los espacios con la dialéctica refugio/prisión en *Fortunata y Jacinta* de Galdós y Palmieri (1988: 251-270) estudia el funcionamiento de la oposición naturaleza/cultura en relación a los mundos de Cosimo y Biagio en *Il barone rampante* de Calvino. Hay a mi entender en el caso concreto de *Los mares del sur* un triple eje de referencialidad ideocultural mediante oposiciones espaciales, siempre de forma crítica. Privado/público remite, como se ha visto, a los espacios vivenciales y particulares de Carvalho frente a los de uso común y general por la ciudadanía, pero también a los dos lados o caras que se atribuyen al sujeto-individuo en el sistema social vigente. Arriba/abajo, refiriéndose a la zona alta y baja de Barcelona (Vallvidrera, Sarrià-Sant Gervasi/las Ramblas, Barrio Chino-Raval, Barceloneta), y centro/periferia, distinguiendo el núcleo de la capital catalana de primordialmente los barrios obreros (Barcelona/*San Magín) e incluso de otras poblaciones próximas (San Andrés, Hospitalet, Sant Cugat), muestran conjuntamente, en un doble eje respectivamente vertical y horizontal, las también dobles contradicciones urbanas y demográficas, sociales y económicas, tanto de la urbe en particular como del sistema en su conjunto: los barrios como ámbitos urbanos separados de residencia de las clases sociales, su delimitación como brecha entre las mismas, las vías de comunicación más como fronteras difícilmente transitables que como integraciones —como demuestran los pasos ocasionales de Carvalho y el fracasado intento de desclasamiento y cambio de hábitat del financiero—. De este modo, la ciudad, Barcelona, trasciende su mapa urbano físico, topográfico, para postularse como un *mapa cognitivo social* en el sentido de Jameson (1988: 347-360)—concepto que probablemente habría entusiasmado a Vázquez Montalbán—, representando en el espacio, a través de la intersección de la significación textual y la cooperación interpretativa lectoral, la complejidad de las relaciones sociourbanas en el sistema socioeconómico español de la etapa de la transición a la democracia¹⁰.

¹⁰ Véase el trabajo de Saval (2018) sobre el funcionamiento del Raval como espacio recordado y de luchas democráticas.

2.3. *La Barcelona de Carvalho. Desplazamientos: itinerarios y actuaciones*

El *ámbito de actuación* perfila no tanto un emplazamiento como una extensión situacional íntimamente unida al tiempo, actos y seres, una dimensión escénica tempoespacial que cubre —como en teatro— la entrada y salida de actores y la realización procesual de un acontecimiento por los mismos; sus límites son un *desde dónde y cuándo* y un *hasta dónde y cuándo* tiene lugar la escena narrativa (Valles 2008: 192). Así, en la breve secuencia final del libro antes aludida, las cuatro situaciones topográficas —cocina, salón, jardín y sótano— de la casa de Vallvidrera del detective, se corresponden con un solo ámbito de actuación: el hogar de Carvalho desde la hora de la cena a las cinco de la mañana, cuando se despierta, en el que este único actor encuentra, entierra, se queja brevemente del degollamiento de su perrita pastor alemán y se emborracha. En esta fusión tempoespacial vinculada al proceso de realización de un acontecimiento y su ejecución/sufrimiento por uno o varios actores, Carvalho realiza distintos actos físicos externos (enciende el fuego, se calza las zapatillas, cocina para él y la perrita, la ve, cava un hoyo, deposita a la perra, recubre el hoyo, mira a la ciudad, bebe, [duerme], se despierta), internos (repara en que no está la perra, piensa que haya escapado, saltado el muro o quedado encerrada, siente ansiedad, se emociona, desea sollozar, se le humedecen los ojos, mira la ciudad, se desahoga, siente limpieza en el pecho, tiene hambre y sed), verbales (exclama un doble exabrupto general) o cinésicos y proxémicos (sale al jardín, busca a la perrita, la levanta, va al sótano, vuelve con una pala, deja caer varios objetos en la fosa, tira la pala, se sienta en el muro, se aferra a los ladrillos, [retorna a la casa, se sienta a beber, va al dormitorio]), incluyendo en estos últimos no solo los gestos, movimientos y posiciones sino los desplazamientos e itinerarios por el espacio de su hogar por Carvalho: salón, cocina, salón, jardín, sótano, jardín, [salón], [dormitorio]⁹ (Vázquez Montalbán, 2018: 284-285).

Estos desplazamientos e itinerarios intraescénicos de los actores pueden serlo también interescénicos si afectan a distintos ámbitos de actuación y, en consecuencia, a parte o a toda la narración. Ya me he referido a la importancia del dinamismo y las rutas del detective por el entorno urbano en la novela negra y, en el caso de *Los mares del sur*, Padró (2018: 30-37) ha distinguido el itinerario de la víctima, Stuart Pedrell, de los tres ejes direccionales de movilidad del investigador, Pepe Carvalho.

El primero, el del financiero, que solo existe en el universo narrativo como trayecto reconstruido por la indagación detectivesca, baja desde la casa del Puntxet hasta el barrio obrero —supuesto— de San Magín y reasciende hasta la casa de su amante en Sant Gervasi para morir e ir a parar como cadáver a la Trinitat: un viaje de pretendido desclasamiento social y alejamiento vital tan fallido como su obsesiva pretensión de imitar el viaje de Gauguin a la Polinesia. Dos de los itinerarios de Carvalho, ambos de ida y vuelta, transitan simbólicamente, como ya se ha visto, entre la parte alta y baja de la ciudad: el primero es vital y cotidiano, y vincula su casa de Vallvidrera y el despacho de las Ramblas; el segundo es profesional y ocasional de la investigación, y va de la parte alta de Barcelona a la baja, volviendo de nuevo a las alturas —Sant Gervasi-*San Magín-Sarrià—, en clara correspondencia con la trayectoria detectivesca (encargo-realización-fin de la investigación y respectivamente comisión-indagación-solución del crimen). Hay todavía un tercer eje de movilidad, más bien horizontal o transversal, que está vinculado tanto a las aficiones gastronómicas como a las cuestiones culturales¹¹. En cuanto a lo primero, el detective deambula en la novela por las tiendas de comida de la calle Fernando, los restaurantes Túnel y Casa Leopoldo, la pensión próxima a la casa de Charo o el bar del Barrio Chino. Respecto a lo segundo, asiste a una mesa redonda sobre novela negra, repasa los libros de Pedrell y se detiene en el poema *Las islas* de las *Poesías completas* de Cernuda, visita al pintor Artimbau y al *erudito* Sergio Beser —catedrático y amigo *real* del autor¹²—, en este último caso buscando explicación a los versos de Salvatore Quasimodo (*più nessuno mi porterà nel sud*) que abren a modo de cornisa el libro en su dedicatoria y en cierto modo en el propio paratexto titular y que constituyen el objeto de deseo de desclasamiento social y escapada vital del financiero asesinado.

Estos cuatro itinerarios en total trazan un imaginario mapa físico, topográfico y de trayectorias, de la ciudad de Barcelona que pueden ser sin duda complementados por los mapas cognitivos (Ryan, 2003: 215-242; 2016: 75-100) desarrollados por la actividad mental del lector. Ryan recoge los planteamientos de Jameson y otros estudiosos al

¹¹ Recetas gastronómicas y encuentros culturales metatextuales de Carvalho presentes en todo el ciclo.

¹² De alguna forma, además de los *guiños* —como el anterior a su amigo—, todas estas referencias culturales se alinean —tanto en la serie como en esta obra en particular— con los frecuentes *accesos al lirismo* en un registro discursivo culto, que funciona como contrapunto *dialógico* de la presencia del lenguaje coloquial, los hechos truculentos y los acompañantes del detective y otros actores de baja extracción y cultura.

respecto, ahonda en la dimensión individual del concepto de *mapa cognitivo [espacial]* como «un modelo mental de relaciones espaciales» y realiza un análisis, verificando la experimentación, en *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez. Y sin duda el estudio de cualquiera de los niveles de funcionamiento del espacio narrativo no puede ser separado de la dialéctica información/vacío textual y reconstrucción/construcción lectoral que cualquier estrategia lectora de implementación interpretativa por parte del lector implícito juega en estos casos. De hecho, las intervenciones del autor implícito (Booth, 1974) y del narrador, que son tanto más crecientes cuanto más nos acerquemos a la presentación y organización discursiva del espacio —al diseño espacial— en el estrato del relato, son inversamente proporcionales a la necesidad de relleno de vacíos textuales, de aportación de imaginación y configuración de sentido por parte del lector implícito (Iser, 1987), creciente en cambio cuanto más nos aproximamos a la localización en el estrato de la fábula, que es donde más se manifiesta la indeterminación del espacio (Valles, 2008: 195), ese esquematismo que hace que no haya otro componente del texto narrativo «en que se configure un lector implícito más lleno de competencias que en el de la construcción de los espacios» (Villanueva, 1989: 43).

2.4. *La Barcelona del relato: el diseño verbal y discursivo del espacio.*

Finalmente, en relación con los códigos temporales, narrativos, focalizadores y las propias instancias intratextuales de autor y lector implícitos, el espacio se presenta y configura verbal y discursivamente (Gullón, 1980: 21; Valles, 2008: 194; Weisgerber, 1978: 10): los lugares y ámbitos de actuación se muestran y *diseñan* así como espacios. De forma directa, es esencial en esta operación constructiva el discurso del narrador, o bien secundariamente el del propio personaje, pues son sus voces y palabras las que modelan y transforman los lugares y ámbitos escénicos en espacios, pero también por su propia distancia, que ofrece unas posiciones respectivas de mayor cercanía o lejanía en los discursos miméticos, traspuestos o narrativizados (Genette, 1972: 191-193) que repercute en asimismo en unas lógicas visiones del espacio más próximas y detallistas o más lejanas y globales (Bal, 1987: 107). Estas visiones tienen especial vinculación también con la focalización narrativa (Uspenski, 1973: 58-65; Weisgerber, 1978: 14-15), que percibe de forma distinta el espacio con distintas posibilidades: la de representar objetivamente lugares y objetos en la focalización externa, la de captar de forma cercana pero subjetiva y limitada los mismos en la focalización interna o de personaje —incluso

contrastivamente si es variable y múltiple— o la de permitir la visión de cosas y sitios sin verlos o estar en ellos o bien de explorar la conciencia, pensamientos y emociones de los personajes ante el espacio en la focalización omnisciente. Y por último el diseño espacial se liga asimismo al tiempo, particularmente a la duración o cantidad, estableciendo paradas o *pausas* (Genette, 1972: 122-144) textuales en la fluencia cronológica e incluso disponiendo diversas acciones sincrónicamente pero mostrándolas de forma yuxtapuesta y suprimiendo conectivos temporales de forma que se cree el efecto de un simultaneísmo temporal y una acumulación espacial, lo que Frank (1981) llamó *spatial form* en 1945.

En *Los mares del sur* la preponderancia del modo narrativo frente al dramático o dialogado aporta distancia y lejanía del espacio, hasta el punto de que en ocasiones los lugares son verbal y explícitamente eliminados y deben ser deducidos y contruidos mentalmente en la operación lectora: así ocurre por ejemplo en la última secuencia ya comentada, donde el esquematismo llega a eliminar el salón y el dormitorio que solo cabe deducir del acto de la bebida de una botella de orujo por Carvalho y que se despierte a las 5 de la madrugada. Esto se compensa no obstante con una visión omnisciente que permite hacer saber los pensamientos o sentimientos de personajes ante el espacio o, en ocasiones, incluso vincularlos, como ocurre triplemente, con la inquietud, el llanto y el enfado, en esa misma secuencia: «[...] una ansiedad oscura y progresivamente dolorosa le hizo buscarla por los rincones del jardín [...]», «La ciudad centelleaba a lo lejos, y sus luces empezaron a encharcarse en los ojos de Carvalho»; «mirando hacia la ciudad iluminada, dijo: —Hijos de puta, hijos de puta» (Vázquez Montalbán, 2018: 284-285). Como se ve, en esta narración Barcelona no es solo un lugar y un ámbito de actuación sino un espacio diseñado y contruido con una gran trascendencia y simbolicidad, tanto intra como extranarrativamente, tanto respecto a la historia y al universo novelesco como a la Historia y a la sociedad —urbana— de la transición española a la democracia: «su desarrollo urbano, su guetización, la especulación urbana, son móviles de la acción. Su separación en barrios representa sobre el terreno una brecha social [...]» (Padró, 2018: 33).

De hecho, como se constata en las tres citas anteriores de la novela, espacio y personaje se relacionan estrechamente. En ciertas ocasiones el espacio se construye y diseña metonímicamente, a partir de uno de los rasgos o cualidades propias del personaje que lo habita o lo emplea, como vieron Gullón (1980: 49-51) o Bobes (1985: 196-216) al examinar, por ejemplo, las relaciones entre la visión desde la torre de la Catedral de Vetusta y la ambición de don Fermín en *La Regenta* de Clarín. En esta novela de Vázquez Montalbán se

presentan estas conexiones en distintas ocasiones, pues Barcelona muestra en ella no solo «su geografía material» sino «[...] su geografía social y humana, su arqueología de conflictos, miserias, deseos y memorias» (Colmeiro, 1994: 56): las prostitutas que encuentra Carvalho paseando por las Ramblas al principio, e incluso la propia Charo, su pareja ocasional; la moderna casa en Sarrià de la moderna examante de la víctima, Lita; el lujoso despacho en la zona alta de Barcelona del rico abogado Viladecans; en cierta medida, incluso el propio despacho de Carvalho en las Ramblas tiene el tono algo abandonado y el aspecto algo añejo vinculado a la apariencia y la edad madura del propio detective: «Interrogaba a las paredes verdes de su despacho o a alguien supuestamente sentado más allá de su mesa de oficina años cuarenta, barnices suaves oscurecidos durante treinta años, como si hubieran estado siempre a remojo de aquella penumbra de despacho ramblero» (Vázquez Montalbán, 2018: 47).

Otras veces los espacios se impregnan de cargas negativas, o positivas, o adquieren valores securizantes o peligrosos, o constriñen o al revés ofrecen libertad al personaje: esto es, se semiotizan y convierten en atmósferas o *ambientes* determinados, en una dimensión de especial identificación con la psicología, actividad o sentimientos del personaje cuya *topofilia* estudió amplia y diversamente en 1957 Bachelard (1986): la casa, los cajones, los nidos y las conchas, la miniatura y la inmensidad, etc. En este sentido, frente al sentido protector que su casa y su despacho le ofrecen a Carvalho, el entorno urbano, la ciudad de Barcelona, es su espacio de investigación y, en consecuencia, pese a su cariño e identificación con determinados lugares exteriores o interiores —rincones, calles, tiendas, restaurantes, etc.—, más peligroso y hostil: las últimas palabras dichas impersonalmente a la ciudad al final de la novela y arriba reproducidas dan cuenta de su sentimiento final de dolor e ira hacia la misma, sus habitantes e injusticias.

Finalmente y en tercera instancia, referida a la captación sensorial del espacio por los personajes (Matoré, 1976), pese al papel ocasional pero iterativo que juegan el olfato y el gusto en todas las degustaciones y preparaciones culinarias y enológicas de Carvalho —las *recetas*—, siguen siendo la audición y la visión los elementos fundamentales de captación del espacio por el detective: la primera por lo que hace a las informaciones llegadas en los interrogatorios; la segunda porque la visión, o mejor la *mirada*, se convierte siempre en el principal elemento de escrutinio e investigación en los relatos detectivescos: la mirada escudriñadora y reveladora, detenida y atenta a los detalles...

Sin embargo, en lo relativo a la presentación y configuración del espacio es la descripción el elemento fundamental. Hamon (1981) ha estudiado en profundidad su contribución a la cohesión textual y la verosimilitud, su oscilación entre las formas económica y enumerativa (definición/catálogo), sus vinculaciones con otras disciplinas (urbanismo, geografía) y su organización como sistema jerarquizado de asociaciones (denominación/expansión, nomenclatura/predicación) y, basándose en él, Bal (1987: 134-140) ha distinguido la motivación de la descripción y diferenciado 6 posibles modalidades¹³ de la última. No son acostumbradas ni en esta ni en otras novelas de la serie de Carvalho las descripciones profundas, minuciosas y objetivas; antes bien, los espacios —como los personajes— se presentan breves, subjetivos y valorativamente, mediados por la perspectiva omnisciente y la distancia de la narrativización y a veces tamizados por la valoración del autor implícito excusándose en el personaje o escudándose en el narrador; por ejemplo, la Vía Layetana, tras asociarse la comisaría a los tiempos franquistas predemocráticos y la propia calle al opuesto bullicio democrático de la mezcla de gentes, se perfila como «una calle de entreguerras, con el puerto en una punta y la Barcelona menestral de Gracia en la otra, artificialmente abierta para hacer circular el nervio comercial de la metrópoli y con el tiempo convertida en una calle de sindicatos y patronos, de policías y sus víctimas, más alguna Caja de Ahorros y el monumento entre jardines sobre fondo gotizante a uno de los condes más sólidos de Cataluña» (Vázquez Montalbán, 2018: 68). En ocasiones incluso, la brevedad y la subjetividad se vinculan y propulsan hacia el lirismo, como ocurre en la citada imagen de reflejo de las luces de la ciudad, nocturna y lejana, en los ojos lacrimosos de Carvalho (284) o se asocia espacio y morador, como sucede en el caso también citado del despacho ramblero del detective (47). No obstante, la función investigadora y la necesidad e importancia de la mirada a veces generan una descripción minuciosa y objetiva, enumerativa y casi enciclopédica, llena de *expansiones* y *predicaciones* —componentes y adjetivos— en términos de Hamon (1981); así ocurre cuando, antes de descubrir el

¹³ Como ocurre con la caracterización del personaje, también en la descripción conviene tener en cuenta distintos aspectos que la determinan: el objeto (lugares/cosas, paisajes/escenarios, topografía/descripción), la perspectiva focal y la distancia (omnisciencia/equisciencia/infrasciencia, discurso mimético/traspuesto/narrativizado), la fuente narrativa (narrador/otro personaje/mismo personaje), el carácter de la información (objetivo/subjetivo, explícito/implícito, enunciado/inferido), la credibilidad (veraz/falso, creíble/dudoso/no creíble), la profundidad y penetración (simplicidad/complexidad, superficial/profunda), la forma y duración (en bloque/diseminada, circunstancial/permanente) o el criterio estético y el tono del diseño (realista/fantástico, surrealista/expresionista, serio/irónico, etc.)

poema de Quasimodo, Carvalho revisa el despacho preferido de la víctima, Stuart Pedrell, primero describiendo y repasando su mobiliario (Vázquez Montalbán, 2018: 64-65), luego revisando varios de sus libros (65), por último y detenidamente, casi inventariando sus objetos de escritorio (66).

3. CONCLUSIONES

Más allá de las meras enunciaciones sobre la representación de la realidad social del espacio narrativo, he pretendido analizar aquí las estrategias narrativas concretas que utiliza al respecto una novela *ejemplar* como es *Los mares del sur*: a) el carácter absolutamente urbano, que acoge una dinámica de lógica narrativa actancial que vincula al desorden o injusticia y al crimen con el universo novelesco y enmarca la historia en una integración tempoespacial cronotópica que he denominado la *jungla del asfalto en momentos de injusticia*; b) la capacidad de simbolización del espacio tanto al trazar una correlación concreta entre los lugares privados individuales y la macrotopografía urbana con la micro y macroorganización social y sus casi infranqueables fronteras —casas/ricos o pobres, barrios/clases—, como al emplear particularmente el valor simbólico e ideológico de ciertas posiciones y movimientos espaciales y al aplicar el concepto de *mapa cognitivo social* de Jameson; c) los desplazamientos intraescénicos —actos, posiciones y movimientos— y fundamentalmente interescénicos —itinerarios— de la víctima y sobre todo del investigador, Carvalho, entre los diferentes ámbitos actuacionales que conforman el entramado urbano y que refuerzan la interpretación anterior de la metáfora de la doble identidad, urbana y social, entre la estratificación y el desorden; d) finalmente, un diseño espacial del relato en el que no solo los elementos verbosimbólicos sino la narración externa y distanciada, la focalización omnisciente, el peso del narrador y del autor implícito contribuyen a construir un espacio descriptivamente bastante esquemático, simbólicamente muy representativo y discursivamente mostrado con un gran filtro de subjetividad (autor-narrador-investigador), incluso con algunos accesos al lirismo, en el que la mirada y el dinamismo del protagonista son respectivos ejes sensorial —mirada— y actuacional —investigación— de la relación con Barcelona y en que la asociación de espacios y personajes (casas y despachos, calles y zonas, etc.) se hace relativamente frecuente.

BIBLIOGRAFÍA

ALBALADEJO, T. (1991): *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Taurus.

- ANDERSON, F. (1985): *Espacio urbano y novela. Madrid en Fortunata y Jacinta*. Madrid, José Porrúa.
- BACHELARD, G. (1986): *La poética del espacio*. México DF, Fondo de Cultura Económico.
- BAJTÍN, M. (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BAL, M. (1987): *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (2005): *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona, Anagrama.
- BAQUERO GOYANES, M. (1989): *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Castalia.
- BARTHES, R. (1980): *S/Z*. Madrid, Siglo XXI.
- BOBES NAVES, C. (1985): *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid, Gredos.
- BOOTH, W.C. (1974): *La retórica de la ficción*. Barcelona, Antoni Bosch.
- COLMEIRO, J.F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Ánthropos.
- CONTE, R. (1979): «La novela como pretexto». *El País*, 25-11-1979.
- CUESTA ABAD, J.M. (1989): «Los espacios de *Fortunata*. Dialéctica espacio-refugio/espacio-prisión». En Ávila, J. (ed.), Galdós. *Centenario de Fortunata y Jacinta (1887-1987)*. *Actas*. Madrid, Universidad Complutense, págs. 477-485.
- FRANK, J. (1981): «Spatial Form: Thirty Years After». En Smitten, J. y Daghistany, A. (eds.), *Spatial Form in Narrative*. Ithaca-London, Cornell University Press, págs. 202-243.
- GENETTE, G. (1972): *Figures III*. Paris, Seuil.
- GULLÓN, R. (1980): *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch.
- HAMON, Ph. (1981): *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette.
- ISER, W. (1987): *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus.
- JAMESON, F. (1988): «Cognitive Mapping». En Cory, N. y Grossberg, L. (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, págs. 347-360.
- LOTMAN, I.M. (1973): *La estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.

- MATORÉ, G. (1976): *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*. Paris, Nizet.
- PADRÓ, B. (2018): «Estudio preliminar». En Vázquez Montalbán, M., *Los mares del sur*. Barcelona, Austral, págs. 6-36.
- PALMIERI, P. (1988): «Il sistema spaziale de *Il Barone Rampante*». *Lingua e Stile* XXIII, 2, págs. 251-270.
- RYAN, M-L. (2003): «Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space». En Herman, D. (ed.), *Narrative theory and the cognitive sciences*. Stanford, CSLI Publications, págs. 215-242.
- _____, Foote, K.E. y Azaryahu, M. (2016): *Narrating Space/Spatializing Narrative: Where Narrative theory and Geography Meet*. Columbus, The Ohio State University Press.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÀ, À. (2017): *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policíaco español*. Barcelona, Alrevés.
- SAVAL, J.V. (2018): «El Raval de Barcelona según Manuel Vázquez Montalbán: espacio de la memoria, espacio de resistencia». En Sansano i Belso, G. (coord.), *Silenci, oblit i preservació de la memòria democràtica: una aportació interdisciplinària*. Universitat de València-Universitat Jaume I-Universitat d'Alacant, págs. 180-188.
- USPENSKI, B. (1973): *A Poetics of Composition*. Berkeley, UCP.
- VALLES CALATRAVA, J.R. (1991): *La novela criminal española*. Granada, Universidad de Granada.
- _____. (2008): *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- VÁZQUEZ DE PARGA, S. (1981): *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona, Planeta.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1974): *Tatuaje*. Barcelona, Los libros De la Frontera.
- _____. (2004): *Barcelonas*. Barcelona: Península.
- _____. (2018): *Los mares del sur*. Barcelona, Austral.
- VILLANUEVA, D. (1989): *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón-Valladolid, Júcar-Aceña.
- WEISGERBER, J. (1978): *L'espace romanesque*. Lausanne, L'âge d'homme.
- ZORAN, G. (1984): «Towards a Theory of Space in Narrative». *Poetics Today*, 5, págs. 309-335.

