



Eclecticismo y diversidad en *Los mares del Sur*.

Un texto abierto a varios niveles de lectura

Jorge L. Catalá Carrasco

The University of Nottingham  
[asxjc@nottingham.ac.uk](mailto:asxjc@nottingham.ac.uk)

---

**Resumen:** *Los mares del Sur* es una novela que destaca por su eclecticismo y diversidad, convirtiéndola en un magnífico ejemplo de posmodernidad.

Una de las características esenciales del texto es la presencia de varios niveles de lectura, técnica que el autor, Manuel Vázquez Montalbán, domina a la perfección para abrir la obra a lectores con una decisiva función activa en el proceso de lectura.

**Summary:** *Los mares del Sur* is a novel which stands out for its eclecticism and diversity, making it an outstanding example of postmodernity. One of the text's key features is the presence of different reading levels, a technique Manuel Vázquez Montalbán masters in order to open the book to active readers in the act of reading.

**Palabras clave:** Manuel Vázquez Montalbán, narrativa española, postmodernidad, Pepe Carvalho

El presente ensayo versa sobre la obra *Los mares del Sur* (1979), cuarta novela del escritor barcelonés Manuel Vázquez Montalbán, ganadora del premio Planeta ese mismo año y que sirvió para catapultar a la fama tanto al autor como a su creación, el detective Pepe Carvalho. El texto se encuadra dentro de la serie de novelas protagonizadas por el investigador Carvalho, que se ha convertido en un referente de la novela negra (extraído el término del francés *roman noir*), detectivesca, criminal (como la llama Valles Calatrava), policíaca (según Genaro Pérez), o de la novela a secas, como prefería usar probablemente el propio escritor para hablar de sus obras.

No sería aventurado afirmar que las “etiquetas literarias” que usa la crítica o el mercado editorial responden a una voluntad de acotar los límites que puede tener una expresión artística, con la finalidad de categorizar y determinar el ámbito de acción de un producto cultural, como es el caso de la novela que nos ocupa. Denominar *Los mares del Sur* como una “novela negra” es limitar las posibilidades que tiene el artefacto artístico de expresarse como tal. Vázquez Montalbán se alejaba de estas definiciones en un acto bastante común, por otro lado, para situar su producción artística al margen de las normas establecidas por la industria editorial: “La literatura de género es unidimensional y cerrada. La literatura ha de ser pluridimensional y abierta”. (Valles 1991: 8)

A través de la historia del arte occidental, encontramos una constante en el acto de la imitación. El desarrollo de la mimesis que tan reconocida fue en la época clásica y medieval, pierde gran parte de su vigencia en la actualidad y los artistas prefieren buscar la innovación y la originalidad como base de su producción artística. Sin embargo, esa búsqueda de lo *nuevo* entra en conflicto llegada la postmodernidad y los artistas optan por la asimilación de formas pretéritas adaptándolas a los nuevos tiempos. Vázquez Montalbán encontró su particular genio literario en la reconversión de los típicos detectives *hard boiled* norteamericanos -Philip Marlowe, Sam Spade- aderezada con ciertas señas de identidad propias -el hedonismo, la gastronomía, la quema de libros, el lenguaje erótico, la ironía, el sarcasmo, las múltiples referencias culturales, el reflejo de la realidad social-.

Los movimientos literarios y las tendencias tienen un carácter cíclico y Vázquez Montalbán recurre a algunos tópicos de la novela negra (el detective, el crimen, la investigación, el desenlace final), pero introduce otros originales que le permiten crear una obra nueva, que se desmarca de todo lo anterior y se presenta libre de ataduras ante el público lector, con la premisa de entretener, deleitar y enriquecer tanto al gran público como al intelectual más riguroso.

En este ensayo me propongo explorar tanto el uso de esos materiales comunes de la novela negra (usaremos este término de ahora en adelante por razones prácticas),

como el de aquellos introducidos por el escritor catalán, que entrelazan el complejo entramado cultural que contiene *Los mares del Sur*. Mi propósito es demostrar que esta novela es un ejemplo de obra posmoderna, que recoge varias tradiciones, introduciendo elementos propios del autor, que la convierten en una novela nueva, posmoderna y ecléctica que se presta a múltiples lecturas. Especialmente este hecho, la diversidad de niveles de lectura, centrará nuestro análisis ya que creemos que es una técnica conscientemente empleada por el autor para abrir las posibilidades del texto y su acogida dentro del público lector. En este sentido me adhiero a la postura que plantea Genaro J. Pérez: “Se debe reconocer que las novelas del autor catalán no se limitan a ser *whodunits*, son obras plenamente posmodernas dignas de ser analizadas desde otras perspectivas”. (Pérez 2002: 86)

La crítica se ha encargado de señalar las deudas de este texto con la novela negra estadounidense y española (las obras de García Pavón entre otras), además de comentar aquellos aspectos más sobresalientes y específicos de esta novela, como la gastronomía, la quema de libros, el lenguaje erótico, el reflejo de la sociedad... Pero resulta curioso que no se hayan estudiado los diversos niveles de lectura que incluye el texto, fruto de sus múltiples referencias culturales. Valles Calatrava sí incide en la rica intertextualidad que tiene la novela pero no va más allá de esta mención. No se pregunta el porqué de esta profusión de referencias culturales. Mi trabajo pretende demostrar que toda esa variada intertextualidad es un recurso utilizado por el autor para abrir su obra al público lector y con ello ampliar la recepción del propio texto. En último caso, como siempre ocurre, cada lector hará un uso distinto de ese material cultural, multiplicándose el número de interpretaciones de la obra.

*Los mares del Sur* narra la historia de la investigación sobre el asesinato de Stuart Pedrell, un rico empresario catalán. La viuda del desaparecido decide contratar a Pepe Carvalho para que averigüe qué es lo que hizo su difunto marido el último año de su vida. Carvalho descubrirá que Stuart Pedrell fue asesinado por el hermano de una chica del barrio de San Magín (que el mismo Pedrell se encargó de diseñar) con la que tenía una relación sentimental y a la que había dejado embarazada. Los mares del Sur que buscaba el empresario, acaban convirtiéndose en su propia tumba, bajo la forma del ruinoso barrio que ayudó a construir. Con esta base argumental, Pepe Carvalho se adentrará en el mundo de las altas esferas catalanas (el marqués de Munt, el señor Planas...) y también en el de las bajas (barrio de San Magín, la familia Briongos, Bromuro...). Pepe Carvalho guía al lector a través de una miríada de personajes y de lugares que ofrecen una visión muy concreta de la realidad española tras la muerte del dictador Francisco Franco. Vázquez de Parga incide en este aspecto del reflejo de la realidad como un rasgo definitorio de la escritura de Vázquez Montalbán: “Vázquez Montalbán mediante los husmeos de su criatura detectivesca, consigue reflejar la panorámica de una sociedad en evolución, una sociedad viva y cambiante”. (Vázquez de Parga 1993: 209)

Podemos empezar el análisis atendiendo a aquellos elementos de la novela negra que utiliza el autor en su obra. En primer lugar, la estructura de la novela sigue los cánones de la novela negra. Al principio del libro aparece un cadáver que plantea un enigma al respecto. La investigación de dicho suceso organizará la novela hasta la resolución del caso, al final de la misma. Este tópico lo encontramos en las novelas de Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Chester Hymes y Ross McDonald. La variación que introduce Vázquez Montalbán es la presentación de unos personajes irrelevantes en el desarrollo posterior de la historia, unos personajes del lumpen que en medio de sus correrías por Barcelona van a dar con el cadáver en cuestión de forma accidental. Como muy bien recoge José F. Colmeiro “el autor destruye las lógicas expectativas del lector presentando situaciones y conflictos que sugieren falsamente el inicio del caso policiaco central que se va a resolver en la novela”. (Colmeiro 1994: 183) De esta manera el autor introduce las líneas por las que va a discurrir su novela, que no se ceñirán exclusivamente a los parámetros concretos de

la novela negra. El reflejo de la sociedad post-franquista y la recreación de las diversas capas sociales van a ser un motivo recurrente en la novela, además de la investigación del caso. Por tanto, ya desde el inicio de la obra, el autor se propone subvertir algunos tópicos para enfatizar el carácter abierto del texto.

La investigación se basa en un código hermenéutico en el que el descubrimiento de la verdad es el fin que persigue tanto el investigador (Pepe Carvalho) como el lector. En su completo libro sobre la novela policíaca, José F. Colmeiro alude a las teorías de Peter Brooks al respecto: “la novela policíaca es, para Brooks, el paradigma de toda narrativa pues su estructura, con la investigación y reconstrucción realizada por el detective, simboliza la propia actividad hermenéutica del lector en la reconstrucción de la narrativa”. (Colmeiro 1994: 74) Pero en este caso, de nuevo, la novela va a reivindicar su carácter de texto no constreñido a los postulados de la novela negra, ya que se abre a numerosos niveles de lectura, en relación directa a las múltiples referencias culturales y al proceso mismo de la investigación. El proceso hermenéutico en *Los mares del Sur* tiene dos líneas básicas. A saber, la propia investigación del caso y el reconocimiento de las múltiples referencias culturales que, en ocasiones, presentan un marcado carácter metaliterario (por ejemplo, el congreso al que asiste Carvalho sobre novela negra). En una entrevista concedida a la crítica Patricia Hart, Vázquez Montalbán declara lo siguiente: “Yo soy responsable de lo que he escrito, pero tú eres responsable de lo que has leído”. (Hart 1987: 100) Indudablemente, el escritor se está refiriendo al papel activo del lector. Éste es un presupuesto que se remonta a los inicios de la modernidad (principios del siglo XX) y que reclama la participación activa del lector en el proceso de lectura.

El papel activo del lector es de suma importancia en la novela negra. No en vano, el lector es empujado a leer vorazmente el texto en busca de la solución al enigma que se plantea siempre al principio de la novela: “El objetivo del lector refleja el del propio detective y consiste en intentar resolver, a través de la interpretación de las pistas, el problema o el misterio planteado al principio de la historia.” (Trad. mía Craig 1999: 31). En *Los mares del Sur* el lector podría presenciar la investigación de Carvalho, sin implicarse en la resolución de la misma. Sin embargo, este punto de vista pasivo respecto a la novela es bastante improbable por la temática y el carácter de la obra misma. Generalmente, el lector acompañará al detective en su periplo barcelonés, tratando de conjeturar un posible culpable y un posible final. Pero, a la vez que realiza este proceso, el lector también puede zambullirse en el mar de referencias culturales que inunda la novela. Dependiendo de su curiosidad o de su (re)conocimiento de dichas referencias, realizará una lectura u otra. Se evidencia así el carácter coral y multiforme de la novela, con diversos niveles de lectura.

En su libro *The Act of Reading* (1978), Wolfgang Iser postula las teorías de la Escuela de la Recepción, respecto a la relación del texto y el lector. En esencia, Iser incide en las experiencias personales del lector y en su personal punto de vista para interpretar el texto. Por tanto, según Iser no existe el “lector ideal”, sino que una misma obra recibirá diversas interpretaciones por los distintos lectores: “La obra literaria tiene dos polos, que podríamos llamar el artístico y el estético: el polo artístico es el texto del autor y el estético es la realización llevada a cabo por el lector.” (Trad. mía Iser 1978: 21) La teoría de Iser tiene una plena vigencia en la obra *Los mares del Sur*, dada la estructura hermenéutica del texto y el carácter intertextual del mismo. La interpretación o el reconocimiento de esas referencias implica diversos niveles de lectura que se dirigen a diferentes lectores, con lo que la recepción (teórica) del texto se abre a un número mayor de lectores potenciales.

El detective, Pepe Carvalho, sigue las pautas del investigador privado solitario, duro y cínico. Carvalho es presentado como un antihéroe, desengañado, ácrata, ex-comunista, culto, pero con un profundo rechazo por los intelectuales. En suma, es un personaje contradictorio, “un personaje imposible para la realidad española”.

(Vázquez de Parga 1993: 209) Vázquez Montalbán concretiza la figura del detective, asignándole una relación estable con una prostituta celosa, Charo, que se vuelve un motivo humorístico cuando se recrean típicos diálogos de pareja: “Cada vez que Charo aparece está riñendo a Pepe por sus largas ausencias.” (Trad. mía Hart 1987: 91) Además, Carvalho vive con Biscuter, un antiguo compañero de la cárcel que le hace las veces de secretario y de cocinero. Biscuter es el necesario compañero del detective, a lo Sherlock Holmes y Dr. Watson, pero llevado a la escena española de la época. El mismo autor comenta sobre el referente real de este personaje que “le llamaban Biscuter en plan irónico porque el Biscuter fue un coche utilitario y siniestro que se puso de moda en España en los años 50 [...] Entonces este personaje me servía de Dr. Watson para Carvalho”. (Hart 1987: 95)

El discurso de Carvalho pretende emparentarlo con las figuras míticas del cine negro, en especial, con Humphrey Bogart, dado que como ya probara Woody Allen en 1972 con su obra teatral -más tarde llevada al cine -*Play it again, Sam*, las posibilidades de deconstrucción de este mito cinematográfico eran muchas. Vázquez Montalbán podría haber tenido acceso a esta obra, que le habría servido como modelo para explorar las posibilidades humorísticas de un mito tan importante como es el del investigador privado (Philip Marlowe, Sam Spade, Nick Charles) y su correlato fílmico, encarnado en la figura del actor Humphrey Bogart. La displicencia con que Carvalho trata a Jessica (hija del empresario asesinado Stuart Pedrell) y el deseo que siente la chica por el detective son un motivo humorístico que se encarga de proyectar la figura desfasada del seductor: “No me gastes en seguida. Utilízame sólo cuando te sea estrictamente necesario. Tengo trabajo. Vete”. (Vázquez Montalbán 2001: 80) Estas referencias implícitas al arquetipo de hombre masculino y viril que aquí se encarga el autor de cuestionar, son necesarias para entender el sentido humorístico de estos pasajes. Sin embargo, también podría realizarse una lectura obviando esta cuestión, solamente entrañaría un distinto nivel de lectura. No es mi propósito valorar ese nivel de lectura, tan solo hacer hincapié en que esos niveles de lectura existen a lo largo de la novela y el reconocimiento o no por parte del lector, deriva en una interpretación u otra de lo que lee. Por consiguiente, el comentario del escritor sobre la responsabilidad de escritor y lector respecto a la obra literaria cobra pleno sentido.

Podemos orientar ahora nuestro análisis hacia aquellos elementos que introduce Vázquez Montalbán para dotar la novela de una singularidad muy peculiar. Nos referimos al carácter epicúreo del detective -particularmente en relación a la comida y a las mujeres -, las numerosas referencias culturales, el componente metaliterario - que se ejemplifica en la parodia del congreso sobre novela negra -, la sistemática quema de libros (como ya hicieran el cura y el barbero en *Don Quijote*), el erotismo, la utilización de términos pertenecientes a diversas jergas y el humorismo.

Mucho se ha hablado sobre el lenguaje culinario de Vázquez Montalbán y su función dentro de las novelas. La crítica mantiene una opinión general sobre el aspecto retardativo del discurso gastronómico. Colmeiro señala que es “un mecanismo retardativo de la exposición informativa”. (Colmeiro 1994: 187) Genaro Pérez mantiene que este discurso es “un ejemplo de residuo descriptivo para posponer el desenlace”. (Pérez 2002: 77) Otros críticos van un paso más allá y hablan de esta técnica como una forma de reafirmar al sujeto en las novelas del ciclo Carvalho: “Sexo y gastronomía sustituyen al *cogito* en la tarea de fundamentar al sujeto epistemológico arrasado por el escepticismo”. (Resina 1997: 118) Quisiera señalar otro aspecto que sumar a la lista de posibles explicaciones del lenguaje culinario, que me parece sobresaliente y definitorio de la técnica literaria de Vázquez Montalbán. Las preferencias culinarias de los personajes demuestran rasgos de su personalidad y así, estos pasajes no son meros elementos retardativos de la acción, sino que le sirven al autor para elaborar su caleidoscópica visión de la España del momento. El marqués de Munt, por ejemplo, representa a la alta aristocracia y por

tanto su discurso gastronómico se dirige a reafirmarse como la capa más alta de la sociedad: “Esta tarde he decidido merendar morteruelo y beber Chablis”. (Vázquez Montalbán 2001: 60) El marqués queda definido como un esnob que vive ajeno a la realidad en una esfera superior a la del resto de los mortales. Su opinión respecto a la servidumbre es bastante elocuente: “La aristocracia y la alta burguesía de esta ciudad buscan criados en Almuñécar o en Dos Hermanas. Yo los busco en Jamaica. Los ricos han de demostrar que lo son.” (Vázquez Montalbán 2001: 61)

Por otro lado, la escena entre Beser, Fuster y Carvalho en la que se habla de la paella valenciana es otro ejemplo de cómo el discurso culinario define a los personajes en la novela. Mientras Beser prepara la paella, Fuster se encarga de inspeccionar la preparación y cuando descubre que Beser pretende añadir cebolla, la indignación le corroe y le recrimina a su amigo la imprudencia. Esta escena se encarga de definir a los personajes y en especial recalca el carácter típico valenciano como expresivo, abierto y un tanto fanfarrón. La liturgia de la paella es llevada a la parodia nuevamente. Además el escritor utiliza expresiones lingüísticas muy típicamente valencianas como *¡ché!*, o canciones populares como “*Caguera de bou que quan plou s’escampa. La de vaca sí la de burro no*”, que acentúan el carácter jovial y humorístico de estos dos personajes. Su riña en relación a la paella se mitiga con la intercesión de los *flaons* de Fuster, que simbolizan la hermandad de los diversos pueblos catalano-parlantes: “Se abrazaron como dos paisanos que se encuentran en el Polo y explicaron al avinado Carvalho que los *flaons* son el escalón superior del *pastisset*, de todos los *pastissets dels Països Catalans*”. (Ibid 2001: 89) Así pues, el discurso gastronómico define a los personajes y se encarga también de representar las tensiones (paella) o afinidades (*flaons*) entre los mismos. O como apunta Colmeiro y coincide plenamente en su apreciación “a través de la gastronomía se emprende la crónica antropológica de la sociedad española contemporánea”. (Colmeiro 1994: 186)

En el caso del protagonista, cabe destacar el hedonismo que envuelve sus acciones y que transmite una forma de ver la vida alejada de los esfuerzos por mantenerse en forma de Planas. Carvalho se decanta por otros excesos, los de la gastronomía, situando su personalidad en el tópico del *carpe diem*. Pero además, su toma de partido por los placeres culinarios lo reafirma como personaje y lo diferencia de Planas que es un producto de la nueva sociedad capitalista española, tremendamente preocupada por la salud y la estética: “Ni un gramo de grasa de más en aquel cuerpo de romano con el cráneo rasurado para ganar la partida a una calvicie inapelable”. (Vázquez Montalbán 2001: 49) El escritor también se encarga de recalcar paródicamente la posición de Jessica respecto a los placeres del paladar: “¿Tomamos una copa? No bebo. Soy macrobiótica”. (Ibid 2001: 68) Frente a estas actitudes, Carvalho apuesta por no reprimirse y tomar las riendas de su vida aun cuando implique evidentes riesgos: “El hígado. La madre que lo parió. El hígado es mío. Hará lo que yo quiera”. (Ibid 2001: 53)

En general, podemos afirmar que el uso que hace el escritor del discurso gastronómico se corresponde con el tono de toda la novela, en el que la variedad de niveles y registros apunta hacia un eclecticismo predominante. O como apunta Vázquez de Parga “Alterna la sofisticación del gourmet con las delicias de la cocina popular”. (Vázquez de Parga 1993: 211) Lo comprobamos en la escena del marqués de Munt (el paté de morteruelo, el vino Chablis...) y en la escena de Fuster y Beser (la paella, los *flaons*...). Por tanto, existe una correspondencia y una coherencia en el uso de esta técnica y el objetivo del autor. Respecto a las fuentes de tal recurso, Resina apunta a las novelas de Rex Stout, en las que el detective Nero Wolfe es un gourmet. También alude a las obras de Mario Simmel, que utiliza las recetas de cocina con un valor retardativo de la acción. Sin embargo, el peculiar uso del escritor catalán lo distingue de posibles fuentes. Su fusión de lenguaje culinario y antropología es una característica nueva y muy efectiva en sus novelas. A

continuación, vamos a comprobar que existe la misma coherencia en el uso variado de referencias literarias y sociales de la época.

La novela está plagada de numerosas referencias literarias que buscan crear vínculos en la trama de la novela (a nivel interno), pero también pretenden establecer guiños con el lector (a nivel externo). Para resolver la investigación, los versos del premio Nobel Salvatore Quasimodo (1901-1968) tienen un papel relevante: *più nessuno mi porterà nel sud*. El viaje al sur es tema recurrente en la novela que entronca con el viaje de Gauguin y que titula el libro. Beser se encarga de aclarar el mito del viaje al sur y alude al poema “Los mares del Sur”, del poemario *Lavorare stanca* (1936) de Cesare Pavese (1908-1950). Sin embargo, tal viaje es de nuevo irónico, ya que los mares del sur que pretendía buscar Stuart Pedrell, se concretizan en el barrio de San Magín, obra que se encargó de dirigir la propia víctima y que le servirá de improvisada tumba. Además, tenemos los versos de T. S. Eliot (1888-1965): *I will show you fear in a handful of dust*, que provienen del poemario *The Waste Land* (1922). Beser continúa con su reflexión en voz alta, citando a Lorca: *Aunque sepa los caminos, nunca llegaré a Córdoba*. Este último poema, como aclara Beser, habla de la impotencia de llegar a ese lugar deseado. Un poco más adelante se recogen los versos de una canción popular valenciana a la que hemos aludido con anterioridad: *Caguera de bou...* Las referencias literarias son diversas e implican varios niveles culturales, desde la literatura más intelectual (T. S. Eliot) a la más popular (canciones populares valencianas).

Los ejemplos aludidos dan muestra del carácter multiforme de la novela de Vázquez Montalbán. Las referencias a escritores extranjeros se solapan con las canciones populares o las menciones a escritores españoles de la época, como Juan Marsé, de quien toma el nombre del personaje Teresa Marsé. Estos guiños, como el nombre de este personaje, en clara referencia a la obra *Últimas tardes con Teresa* (1966), confirman nuestra hipótesis de partida sobre una voluntad del escritor por establecer varios niveles de lectura por los que puede moverse el lector. De igual manera, ciertas referencias son difícilmente identificables por un lector que no conozca la lengua catalana ni las canciones populares valencianas. Pero no deberíamos ver esto como un problema para la comprensión o el disfrute de la novela. Simplemente, cabe destacar la existencia de esos niveles de lectura que discurren de forma paralela a la investigación del caso. Podríamos hablar en esta novela de dos misterios bien definidos: el misterio de la trama (interno) y el misterio de las referencias culturales (externo).

Merece la pena reseñar la escena del congreso sobre novela negra al que acude Carvalho. En esta escena, que resulta satírica en manos del escritor, se burla de los llamados intelectuales y críticos literarios. Parece ser una personal *vendetta* del autor, por el pertinaz ostracismo que le tenían reservado los críticos como autor de “novela negra” o de “serie B”. Uno de los ponentes afirma: “La novela negra es un subgénero al que excepcionalmente se han dedicado grandes novelistas, como Chandler, Hammett o Mc Donald”. (Vázquez Montalbán 2001: 54) Los dos ponentes son satirizados por su pedantería con la siguiente frase: “Por los movimientos de la nuez de los dos solistas se adivinaba que estaban a punto de llegar a alguna conclusión o fórmula inapelable”. (*Ibid* 2001: 54) Esta parodia que introduce aquí el escritor es una reflexión metaliteraria sobre el propio libro que está escribiendo. La novela de Juan José Millás *Papel Mojado* (1983), también profundiza en este aspecto metaliterario dentro del marco de la novela negra. Ya conocemos la opinión de Vázquez Montalbán de definir sus obras como novelas, a secas. Por tanto, esta sátira funciona como ejercicio metaliterario y humorístico, tendiendo puentes y guiños hacia el lector como ya venimos apuntando.

Respecto a las referencias de la realidad española de la época, las alusiones a *rojos* y *fascistas* son tan comunes, como los comentarios respecto a la democracia y la

crisis económica del país. Los difíciles años de la transición española sirven de marco para la novela (la muerte de Franco en 1975, la firma de la Constitución en 1978, el gobierno de Adolfo Suárez...). Aunque también se hacen referencias al pasado de España, en concreto a la Guerra Civil Española y a Franco: “ningún perro jamás ha declarado una guerra civil”. (Vázquez Montalbán 2001: 138) Es una clara referencia a Franco, que en manos del escritor es comparado con un perro, en una suerte de satisfacción personal del autor catalán. Dentro de este marco referencial, cabe reseñar la conversación que tiene Carvalho con un policía descontento con el rumbo democrático que esta tomando España. El policía le confiesa lo siguiente a Carvalho: “En confianza le digo que voy a dejar el oficio. Pero antes de irme la armo. Me llevo a cuatro rojos por delante y luego que me busquen”. (*Ibid* 2001: 158) Este comentario está estrechamente relacionado con los tremendos sucesos de la calle Atocha, del 24 de enero de 1977, que se saldaron con el asesinato de cinco abogados laboristas a sangre fría. Como vemos, la variedad de referencias en la obra es amplísima y expande las posibilidades del texto, más allá de la estructura de la novela negra.

El siguiente aspecto que encontramos en el texto, como particularidad que introduce el autor para definir a su personaje, es la sistemática quema de libros que lleva a cabo el detective para mantener encendida su chimenea y de paso purgar su biblioteca privada. La correlación con el episodio de *Don Quijote* y la quema de los libros de caballería es muy clara. Sin embargo, en la obra de Cervantes eran el barbero y el cura quienes realizaban la acción, mientras que en *Los mares del Sur*, es el propio Carvalho, el dueño de la biblioteca, el que ejecuta la acción. La diferencia es relevante y muestra el distinto carácter de los personajes principales. Alonso Quijano (o cualquiera que sea el “verdadero” nombre de Don Quijote) es un idealista que vive en su propio universo de fantasía caballeresca. Por tanto su rasgo principal es el idealismo (aunque en la novela sufra un proceso de *sanchificación* o vuelta a la realidad), como toda la crítica ha señalado ampliamente. Pero Carvalho, decide *motu proprio* llevar a cabo la destrucción de su biblioteca: “Cuidado Sergio, que éste es un quemalibros. Los utiliza para encender la chimenea”. (Vázquez Montalbán 2001: 87) Así pues, el rasgo principal del detective es su desengaño y su desilusión frente al mundo. Además, expresa su acusado desprecio por los intelectuales y la cultura en numerosas ocasiones durante la novela. Pero ésta es una condición contradictoria del personaje, dado el alto nivel cultural del detective y su afición a la lectura. Carvalho es un personaje cultivado que, sin embargo, reniega del culturalismo circundante: “abomina del culturalismo tanto en su voz como en la quema de los títulos de su biblioteca para encender su chimenea”. (Valles 1991: 173) Tal vez es otra velada referencia al lugar del intelectual, del artista en la nueva situación española. Una vez muerto Franco y extinguido su régimen, la intelectualidad española que estuvo unida en su mayoría contra el dictador, contra el sistema, se encuentra en una situación nueva que produce el acercamiento por parte de algunos al poder y significa su disgregación definitiva. La frase tantas veces aludida de Vázquez Montalbán “*contra Franco estábamos mejor*” es bastante elocuente.

El erotismo en la novela aparece en el lenguaje desnudo del escritor y en las constantes alusiones que hace al sexo, de una forma clara, directa y desprovista de cualquier ornato, que disfrace o mitigue la fuerza de las imágenes y los diálogos. En este contexto, el detective se comporta como en una película de cine negro, imitando los comportamientos de Bogart, como ya mencionábamos arriba. Pero esas situaciones tienen más bien un carácter paródico que deconstruye la imagen arquetípica del tipo duro, del detective, del macho. Además, el lenguaje procaz que utilizan tanto el narrador como el protagonista, fomentan el carácter erótico de la novela que se nutre de variadas expresiones y metáforas, muchas de ellas ciertamente humorísticas: “manos que debían asir el pene como si fuera la flauta mágica de Mozart”. (Vázquez Montalbán 2001: 76) Cuando Carvalho se dirige a Jessica también utiliza este lenguaje provocativo: “tienes buenos flotadores”. (Vázquez Montalbán 2001: 69) Después del congreso de literatura negra, Carvalho conoce a

una mujer y después de intercambiar dos frases, le propone que se vayan a la cama. Esta frescura que se refleja en el lenguaje erótico, debemos entenderla dentro de su contexto, ya que la apertura que estaba experimentando el país invitaba a la trasgresión en la sociedad española.

Por último, la inclusión de términos pertenecientes a diversas jergas o idiomas (italiano, inglés y catalán) reafirma la idea del escritor que articula nuestro ensayo. Aparte de dotar al texto de un realismo mayor y de una verosimilitud latente, este uso de las jergas (lenguaje de germanías, caló, de las drogas) mantiene la coherencia que refleja el texto en cuanto al eclecticismo y la diversidad que encontramos en la obra. Este uso expansivo del lenguaje, abarcando diversos órdenes sociales y lingüísticos, viene a señalar la estructura multiforme de la novela, integrada por diversos niveles de lectura que apreciamos en el lenguaje gastronómico, en las referencias culturales y en el uso de vocablos específicos de diferentes jergas. Una vez más, el reconocimiento de estos términos permite al lector aprehender la obra de una forma más completa, ya que lo lleva a transitar por los diferentes niveles de cultura propuestos en el texto.

Como hemos visto a lo largo del presente ensayo, la estructura de la novela y los componentes de la misma, apuntan hacia un uso consciente de los materiales, con el propósito de generar diversos niveles de lectura. Por tanto, el resultado de tal técnica, es el de una novela posmoderna de amplia aceptación por parte del público en general, lo que conocemos como novela *bestseller*. En ningún caso esta difusión masiva desprestigia la obra, muy al contrario, hemos tratado de demostrar en este trabajo, que el uso de diversos recursos hacia un mismo fin, es una técnica muy coherente que se mantiene durante todo el texto. *Los mares del Sur* es una novela coral y polimórfica, que se presta a diversas lecturas y a diversos lectores, en un juego implícito que establece el escritor con su audiencia. El descubrimiento de tales niveles de lectura -respecto a las referencias sociales, culturales, literarias, etc- enriquece la novela y la saca de la obsoleta etiqueta de “novela negra” o de “serie B”. Como diría el propio escritor, estas novelas, son novelas a secas y como tales deberían ser leídas y disfrutadas, dejando a un lado nuestros propios juicios de valor preconcebidos que lo único que consiguen es limitar nuestra visión sobre la obra artística que tenemos delante.

## **Bibliografía**

Colmeiro, José F. (1994): *La Novela Policiaca Española: Teoría e Historia Crítica*. Anthropos, Barcelona.

Craig-Odders, Renée W. (1999): *The Detective Novel in Post-Franco Spain. Democracy, Disillusionment, and Beyond*. U. Press of the South, New Orleans.

Hart, Patricia (1987): *The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction*. Associated University Presses, Cranbury.

Iser, Wolfgang (1978): *The Act Of Reading: A theory Of Aesthetic Response*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Pérez, Genaro J. (2002): *Ortodoxia y Heterodoxia De La Novela Policiaca Hispana: Variaciones sobre el Género Negro*. Hispanic Monographs, Newark.

Resina, Joan Ramon (1997): *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Anthropos, Barcelona.

Valles Calatrava, José R. (1991): *La Novela Criminal Española*. U. de Granada, Granada.

Vázquez Montalbán, Manuel (2001): *Los mares del Sur*. Bibliotex, Madrid.

Vázquez de Parga, Salvador (1993): *La Novela Policiaca en España*. Ronsel, Barcelona.

© Jorge L. Catalá Carrasco 2008

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)