



El primer Andreu Martín (1979-1989): variaciones y reincidencias

Juan Miguel López Merino

Universidad de Berna

0. Situación y objetivos

Han pasado más de veinticinco años desde la publicación de *Aprende y calla*, la primera novela de Andreu Martín, y desde entonces su obra ha ido creciendo a un ritmo constante y abrumador hasta adquirir sus actuales proporciones: más de cincuenta libros de narrativa adulta, juvenil e infantil, tanto en castellano como en catalán, frecuentes incursiones en el teatro y abundantes guiones de cómic, de cine y de televisión.

Debido a la proverbial desatención de la alta crítica española hacia cualquier literatura de género viva (no ocurre lo mismo con la «muerta»), aquellos escritores que se mantienen fieles a uno o a varios de los llamados subgéneros literarios y que -como Martín- lo manifiestan abiertamente y sin complejo alguno de inferioridad, apenas despiertan el interés de los estudiosos y sus obras quedan condenadas a una inexcusable indiferencia. La filología en España sigue siendo conservadora y siempre reacciona tarde a cualquier fenómeno que no entre dentro de los estudios tradicionales; así, mientras la literatura popular medieval ha sido -y continua siendo- muy estudiada, el importante grupo de escritores de novela policíaca que viene desarrollando su obra desde la muerte de Franco, aunque reconocido y estudiado en universidades de otros países -ya sea por investigadores españoles o extranjeros-, apenas ha despertado interés entre los estudiosos autóctonos. Sin embargo, ya en 1979, Andrés Amorós señalaba sin éxito que «parece hoy muy claro que la literatura y la subliteratura no son compartimentos estancos, incomunicados, sino que existen muchos canales que las ponen en interrelación.» [1] Quince años después, en 1994, José F. Colmeiro consideraba esa interrelación en aumento: «Hoy con mayor intensidad quizás que nunca observamos en la obra literaria contemporánea el resultado de un creciente fenómeno de interfecundación entre géneros y subgéneros, y entre la literatura elevada y la literatura masiva.» [2] Y hoy, pasada una década más,

es algo tan obvio que resulta difícil no verlo. El propio Martín ha hablado de esta situación en numerosas ocasiones, llegando a afirmar que la crítica española

[...] ignorando la literatura de género, ninguneando fenómenos de masas de repercusión social tan innegable como la novela juvenil, parece haber decidido que la cultura que tenemos es tan estupenda que puede prescindir de esa literatura popular que conmueve culturas europeas como la francesa, la italiana y la alemana. «Nosotros estamos por encima de esas frivolidades», parecen decir. [3]

Y por otra parte -como ha señalado recientemente el crítico alemán Albrecht Bushmann-, llama la atención «que la obra de Manuel Vázquez Montalbán siga siendo el principal centro de interés de los investigadores, mientras la obra de un autor tan productivo como Andreu Martín apenas ha sido estudiada» [4]. Tal vez la sólida obra de este narrador nato haya sido poco estudiada (además de por su *excesivo* e incómodo realismo, su adscripción sin reservas a los géneros policial o juvenil, y su «escandaloso» tirón popular en casi media docena de países) debido sobre todo a su descomunal tamaño y a sus muchas ramificaciones, incluso si nos atenemos tan sólo a sus novelas policíacas -más o menos puras-, que a estas alturas rondan la treintena. A diferencia de autores muy (merecidamente) estudiados como el ya citado Vázquez Montalbán o como Eduardo Mendoza, que han escrito más de una vez *desde* la novela negra, o de aquellos otros (Muñoz Molina, Juan José Millás, Juan Benet, Juan Marsé, etc.) que han utilizado ocasionalmente la gramática del género como mero armazón narrativo, las escasas y breves aproximaciones teóricas en España a la novelística de Andreu Martín -emparejado siempre con Juan Madrid por su común fidelidad al género y por su realismo *duro* [5]- normalmente no han ido más allá del par de tópicos que vienen aplicándosele desde hace casi dos décadas y que ya no significan absolutamente nada, si es que

significaron algo alguna vez: corrupción, violencia y sexo. (Afortunadamente hay honrosas excepciones -en las que nos apoyaremos con frecuencia-, como el excelente trabajo del ya mencionado José F. Colmeiro, algunos escritos de los propios autores españoles de novela negra y las crecientes -y no tan recientes- aportaciones de bastantes hispanistas foráneos.) Y sí, esos elementos hacen obsesivamente acto de presencia en casi toda la novelística de Andreu Martín, pero hay más, mucho más: hay, por ejemplo ciertas constantes personales, a la vez que una permanente búsqueda de nuevos enfoques; hay fidelidad a un molde tradicional pero también ensanchamiento de sus límites y trasvase de unos subgéneros a otros; hay un continuo y cambiante influjo procedente de las otras artes cultivadas por el autor (el cómic y el cine); hay acción pero -sobre todo a partir de cierto momento- reflexión también; y, por supuesto, tiene que haber (y hay) evolución y etapas y agrupamientos delimitables en una obra de tamaño envergadura.

Mi objetivo en estas páginas -en la medida en que un estudio de estas dimensiones lo permite- es intentar apuntar y perfilar todos estos aspectos a la luz de las declaraciones del propio autor, de lo ya aportado por otros estudiosos y, por supuesto, de un nutrido número de sus obras publicadas entre 1979 y 1989, es decir, de las que componen el corpus de lo que podría llamarse el primer Andreu Martín.

1. Aproximación biobibliográfica

Andreu Martín Farrero nace en Barcelona el 9 de mayo de 1949. Aficionado desde muy pronto a la literatura de aventuras y al cómic, empieza precozmente a escribir y a dibujar *jugando*, circunstancia fundacional que ha marcado toda su literatura, siempre fiel al elemento lúdico del arte [6]. Durante el bachillerato comienza a

escribir guiones de cómics, actividad que después será su principal fuente de ingresos durante más de diez años, y algo más tarde empieza a flirtear con el mundo del teatro [7]. En 1965 ingresa a la Universidad Central de Barcelona para estudiar Psicología, consiguiendo la licenciatura en 1971; y aunque nunca ejercerá la profesión, su obra demuestra un insistente interés y un conocimiento profundo de los entresijos de las obsesiones y de la locura. El propio Martín ha señalado que «el psicoanálisis y la investigación propia de una novela policíaca tienen mucho en común»:

Los dos buscan explicaciones a hechos incomprensibles, enigmas que presentan una serie de pistas o síntomas, tan misteriosos, intrigantes y aparentemente sin pies ni cabeza como los sueños y, poco a poco, mediante un inteligente juego de preguntas y respuestas y deducciones lógicas, se termina componiendo el puzzle y encontrando explicaciones coherentes y sensatas que ponen fin a un problema, ya sea personal o social. [8]

Después de hacer el servicio militar en Ibiza, empieza trabajar como guionista de cómics para la editorial Bruguera, trabajo que no abandonará hasta 1979. Escribe historietas para *Gran Pulgarcito*, *Mortadelo*, *Sacarino*, *Trinca*, *Cavall Fort*, *Zona 84*, *Rumbo Sur*, *El Víbora*... El influjo que el mundo del cómic ejerciera en su concepción de la escritura debió de ser clave [9], y aunque quedase -como veremos después- en parte exorcizado por su segunda novela, sigue siendo visible en obras muy posteriores. En 1975 desempeña el cargo de delegado general para las ediciones de Grijalbo Mondadori Junior, para las que traduce del francés numerosísimos cómics de Jean-Michel Charlier, a la par que empieza a colaborar con revistas catalanas, españolas y francesas como *Destino*, *Cambio 16*, *Tiempo*, *Gimlet*, *Comix Internacional*, *Metropol*, *Penthouse*, *Avui*, *El Jueves*, *Totem* o *Cimoc*. En 1977 funda con algunos amigos la revista de cómic *Troya-Trocha*, para la cual crea, junto con su ex mujer la

ilustradora argentina Mariel Soria, al popular personaje el inspector Sam Ballunga.

Aunque publicadas en 1979, sus dos primeras novelas (*Aprende y calla* [10] y *El señor Capone no está en casa*) llevaban ya escritas algún tiempo.

Por extraño que parezca, escribí *El señor Capone no está en casa* por necesidad personal y sin la intención de publicarla.

Fue mi segunda novela. Uno o dos años antes, había terminado *Aprende y calla*, la había presentado a un concurso literario que (según me dijeron) no ganó porque la editorial cerró sus puertas; había recibido el espaldarazo de notables profesionales como Vázquez Montalbán, Perich y Juan Marsé, jaleándome los tres para que la publicara y para que siguiera escribiendo y, a pesar de todo ello, *Aprende y calla* se quedó aparcada en un cajón y yo seguí dedicándome a mi oficio de esforzado guionista de *cómic*.

[...]

Poco después de relegar *Aprende y calla* a un rincón, me fue encargada una serie de historietas eróticas que debían ambientarse en el Chicago de la época de la Ley Seca. Para escribirlas (más por curiosidad y por divertirme que por exigencias del producto) me documenté muy a fondo, concretamente sobre el tremendo año 29, cuando gansterismo y Ley Seca coincidieron con la espectacular caída de la Bolsa de Wall Street. De mis investigaciones y estudio, obtuve un archivo más que notable lamentablemente condenado al anonimato.

Fue por necesidad, pues (de aprovechar ese archivo y unos argumentos que me divertían especialmente), que empecé a

escribir la novela que se titularía *El señor Capone no está en casa*.

[...] nunca pensé en llegar a publicarla. Y, una vez terminada, fue a parar al mismo cajón donde *Aprende y calla* estaba forrándose de polvo. [11]

Finalmente las dos novelas son publicadas casi a la par en la colección «Círculo del Crimen» de la editorial madrileña Sedmay. Desde entonces Martín, literal y literariamente, no ha parado. Sus dos siguientes novelas aparecen también en Sedmay, apenas un año después; se trata de *A la vejez, navajazos* (a partir de 1988 reeditada bajo el título *A navajazos*) y de *Prótesis* [12], que recibe el Premio Círculo del Crimen de la editorial y después es llevada a la gran pantalla por Vicente Aranda con el título *Fanny Pelopaja* (1983). La riada de obras posterior es casi innumerable [13].

Pasemos, pues, ahora por encima de su narrativa negra para adultos, que es la que realmente nos ocupará en estas páginas, y antes de entrar en materia hagamos un repaso lo más rápido posible del resto de su vasta producción artística.

Infatigable y polifacético, tras el éxito de *Prótesis* empieza Martín ha escribir también guiones de cine: primero *Estoy en crisis* (1982) y *El Caballero del Dragón* (1982), ambos para Fernando Colomo, y más tarde *Barcelona Connection* (1987) para Miquel Iglesias Bonns, que posteriormente transformaría en una de sus novelas de mayor éxito. En 1990 debuta como director con la película *Sauna*, basada en una novela homónima de María Jaén. Durante la segunda mitad de los ochenta trabaja también para la televisión en los guiones de *Pájaro en una tormenta* (adaptación de la novela homónima de Isaac Montero, emitida por TV1 en 1987) y de *Crónica negra* (una serie de trece capítulos basados en relatos propios, emitida por TV3 de 1988 a 1989). Para TV3 volverá a escribir años después, en colaboración

con otros autores, *Unes vacances tranquilles* (capítulo de la serie *La agencia* emitido en 1990) y las series *Estació d'enllaç* (140 episodios emitidos de 1995 a 1997) y *Laberint d'ombres* (más de 300 capítulos de media hora de duración emitidos entre 1998 y 2000).

También a finales de los años ochenta retoma su relación con el teatro y escribe *Putiferi* [14] y *Etc., etc.* [15]; en los noventa, *Un cel de sorra* [16] y *Boig per si de cas* [17]; y más recientemente, en 2002, *Joc* [18]. A la vez amplía aún más su campo de operaciones y comienza a escribir novela juvenil: primero -a cuatro manos con Juan José Sarto- la serie de novelas juveniles de trasfondo ecologista «La Naturaleza en peligro» (*Salvemos la Antártida*, *S.O.S.*, *Canguros*, *Infierno Forestal* y *Operación 20 Tigres*); después -esta vez en colaboración con Jaume Ribera- la primera entrega de la saga del detective adolescente Flanagan, *No pidas sardina fuera de temporada*, que recibe el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1989. La serie de Flanagan, de enorme éxito en varias lenguas, cuenta ya con diez novelas publicadas y varios premios más: Premio Columna Jove (1994) por *Flanagan de luxe* y Premio de la Crítica Serra d'Or (1997) por *Flanagan Blues Band*.

Martín también ha escrito para jóvenes en solitario: *Pulpos en un garaje*, *Cero a la izquierda*, *El amigo Malaspina*, *El viejo que jugaba a matar indios* o las series de los personajes Tres Catorce y Gregorio Miedo. Su deliciosa novela *Mentiras de verdad* (1990), que probablemente tenga buena parte de autobiografía ficcionada (en la Barcelona de finales de los años sesenta un joven de clase media y con mucha capacidad de fabulación se rebela contra su entorno a la vez que busca su identidad), es un buen ejemplo de la posibilidad de hacer buena literatura dentro de los límites de un género tan denostado en las letras españolas como el juvenil. En palabras de Germán Gullón, ya que «los márgenes del mundo resultan visibles, reconocibles, y forman parte de nuestro entorno [...]», si la literatura

juvenil o alternativa los refleja hay que adoptarlos, aceptarlos, extendiendo el campo literario» [19].

La literatura juvenil supone para Martín un gran descubrimiento que le permite ampliar aún más su campo de acción abordando géneros como el western, el humorístico o la novela histórica. Todos estos afluentes, sus estrategias, confluyen y forman el gran cauce de recursos narrativos desplegado en sus más recientes novelas para adultos: *Espera, ponte así* (2001), que, manteniéndose con maestría dentro de los estrictos límites del género erótico, describe la fina línea que separa y une a *eros* y a *thánatos*; la periodística *Bellísimas personas* (2000) y las memorias ficticias de *Corpus delicti* (2002), que -en la línea de la *non-fiction novel* que Truman Capote iniciara con *A sangre fría*- recrean historias tomadas de la realidad; *Juez y parte* (2002), que cuenta la misma historia desde cuatro puntos de vista, reflexionando sobre la noción de verdad; y, por último, la vertiginosa y cinematográfica *Asalto a la Virreina* (2004), escrita al alimón con Carles Quílez y en la que prima la acción sobre la reflexión.

2. La literatura de género: el placer de los límites

Andreu Martín nunca se ha avergonzado de los rótulos «policíaca», «de misterio», «de terror», «de ciencia-ficción», «juvenil», «histórica» o «erótica», y se ha declarado desde sus inicios, desafiante y sin complejo alguno [20], «totalmente partidario de la novela de género» [21]. Martín asume que por el hecho de escribir desde esta premisa su obra no está en desventaja -ni, por el contrario, en ventaja- respecto a ninguna otra que no se atenga a un molde bien definido. «Hay grandes obras de la historia de la literatura -como es sabido y como el propio autor apunta- que pertenecen a algún género literario» [22]. Martín -como Chesterton- confía en «el placer de los límites» (y en estas palabras «placer» es tan importante como

«límites») y sabe que es posible la creación de literatura valiosa ateniéndose al cumplimiento de las convenciones de un género; sabe que con habilidad siempre es posible revitalizar los estereotipos y crear nuevos toques de drama o de marco que ensanchen los límites formulaicos sin llegar a desfigurarlos. Con todo, «ser escritor de género -en palabras del propio Martín- depende más de la intención que del resultado de la obra» [23] y «una novela de género lo es porque pretende serlo» [24], es decir: para escribir una novela de género hay que querer escribirla. Ése ha sido casi siempre su caso. A Martín, en fin, le seduce «descubrir las claves de un género» [25] porque «escribir género significa jugar, aceptar una literatura que tiene unas reglas propias, una complicidad con el lector, y que mantiene una comunicación de ida y vuelta» [26].

«El concepto de juego es esencial para entender mi obra» [27], afirma Martín. La importancia del elemento lúdico es imprescindible para entender esta incondicionalidad hacia las limitaciones genéricas o -como el propio autor las llama- hacia «las reglas del juego» [28]. Desde el momento en que Martín no deja nunca de jugar en sus novelas -aunque también haga otras cosas [29]-, «necesita» una serie de códigos que constituyan las bases de ese juego. En este sentido, jugar con alguien a algo conlleva conocer y respetar unas reglas que exigen imaginación e inteligencia y que suponen un desafío [30].

Digamos, al fin, que la literatura de género es un juego, y regodeémonos con el crujir de dientes de algunos colegas. [...] un juego con unas reglas muy estrictas, planteado entre un público exigente, de expectativas muy concretas, y el escritor que deber tener en cuenta y satisfacer esas expectativas. [31]

Esas reglas, en el caso concreto de la novela policíaca, incluyen paradójicamente una premisa que parece contradecirlas: «una de sus convenciones comúnmente aceptadas es precisamente la creación

constante de nuevas formas» [32]. Por eso es peligroso entender el conjunto de la novela policíaca en el sentido tradicional de categoría absoluta que tiene el vocablo «género», aplicado a grupos cerrados de obras; y, en cambio, hay que acercarse a estas novelas -tal y como aconseja Colmeiro- atendiendo a «conjuntos de convenciones específicas compartidas» [33].

2.1. Las reglas del juego, el horizonte de expectativas

Toda literatura de género nace con sus lectores. Los bastiones que soportan un género no llegan a ser tales hasta el momento en que existe un público que los demanda y unos autores que los asumen. Por eso «un género está básicamente formado por el conjunto de convenciones no formuladas de manera explícita, aunque extrapolables teóricamente a partir del examen de los elementos distintivos comunes en varios textos» [34]. Resulta, pues, obvio que ese examen no puede darse más que *a posteriori*. Resulta también claro que la interacción entre autor y lectores, aunque basada en ese conjunto de convenciones no formuladas de manera explícita, puede y suele ser dinámica, y en el caso de la literatura de género viva esas convenciones irán siempre un paso por delante de los intentos teóricos de enumerarlas. En el caso de la novela policíaca hay, por supuesto, un hilo conductor que va desde su fundación con Poe hasta sus últimas manifestaciones, entre las que se cuentan las novelas de Martín: el armazón argumental se apoya siempre en mayor o en menor medida en el suspense procedente de la investigación de un delito [35]. Con todo, si Hammett o Chandler levantaran la cabeza y leyeran novelas como *Prótesis* o *La camisa del revés*, difícilmente las considerarían pertenecientes al género que ellos hicieron madurar. La novela policíaca, pues, evoluciona [36], y esto es así por una sencilla razón: porque está viva. Las siguientes palabras de Claudio Guillén expresan indirectamente todo esto:

[...] desde el punto de vista del lector (o mejor dicho de los lectores: el público), el género implica no sólo trato sino contrato. Es lo que Hans Robert Jauss ha denominado con acierto y éxito «horizonte de expectativas» (Erwartungshorizont). El lector está a la expectativa de unos géneros. Tratándose de formas artísticas populares, orales o comerciales, el asunto está muy claro: el cuento, el poema épico, la novela policíaca, la película de terror o del Oeste. Piénsese en la comedia de Lope de Vega, que supo crearse un público. ¿Es más importante este factor cuando Lope improvisa una comedia que cuando compone una epopeya culta como la *Jerusalem conquistada* (1609)? Es raro que el «receptor» tome un libro, o asista a una función, u oiga un relato, sin esperas o esperanzas previas y ultraindividuales. El escritor innovador es quien se apoya en este entendimiento para construir, muchas veces, sus sorpresas. [37]

En lo que se refiere a la importancia del lector en la configuración de todo género, el propio Martín (que a buen seguro es de la opinión de que si el lector no conoce a un escritor, el culpable es el escritor y no el lector) ha escrito lo siguiente:

[...] el único sentido que tiene la literatura de todo el mundo, negra o blanca, es el lector a quien se destina. Y las etiquetas las ponen los lectores. Luego, los estudiosos pueden analizar, buscar comunes denominadores, dividir y subdividir, pero quienes se refieren a las «novelas de policías y ladrones», quienes dicen «una de miedo» o «una de guerra», «psicológica», «histórica», «experimental» o «minimalista» son, esencial e inicialmente, los aficionados. Y la literatura de género, más que ninguna, nace, crece, se desarrolla en función de sus lectores. Ellos son los que mandan, los que exigen, los que seleccionan, los que establecen la bendita complicidad con el autor. [38]

[...] cuando se trata de establecer, por fin, cuáles deberían ser esos límites [...], las reglas del juego que habría que acatar, [...] mi único punto de referencia es el lector. Pero ya estoy cansado de escuchar esos murmullos de protesta que interpretan el pacto y la complicidad con el lector como una renuncia a la espontaneidad creadora, una traición al genio que quiere expresarse a través del arte escrito.

[...] El autor debe pactar con el lector, claro que sí, o no estaría haciendo literatura de género. Debe pactar con el lector que el mismo autor lleva dentro. Ese aficionado a la novela negra que decide escribir la novela negra que le gustaría leer y no está a la venta. [39]

Y sobre la posibilidad y la necesidad de innovar sin llegar a traicionar al género:

Si esa reiteración enfadosa se atribuye a las inevitables convenciones del género, es lógico que el escritor que busca originalidad decida romper con las convenciones e iniciar nuevas andaduras.

[...] somos muchos los que buscamos la originalidad, los que asistimos a los espectáculos de siempre esperando que nos sorprendan con lo nunca visto.

[...] hay tantas historias como narradores, porque la misma historia contada por dos personas distintas ya no es la misma historia. [40]

2.2. Novela policíaca y novela negra

Martín utiliza consciente e indistintamente los términos «policíaca» y «negra» para sus novelas. Para los fines que él persigue, tanto una como otra adolecen de algo, pero no su combinación. En términos

dialécticos, si la «policíaca» es la tesis y la «negra» su antítesis, lo que él pretende alcanzar es la síntesis de ambas:

-¿Utiliza como sinónimos novela negra y novela policíaca?

-Tiendo a confundirlos para escandalizar a los puristas. La policíaca digamos que es el embrión del género y su característica principal es el hecho de que haya un enigma. Se plantea un juego al lector que debe ir resolviendo. La negra evolucionó de la policial. Sin embargo, la negra tiende más al análisis social, prescindiendo del elemento «juego» y, por eso, en lugar de complementarse, se produce una dicotomía: o juego o crítica. Según mi opinión, las dos son cojas, lo ideal sería una combinación. [41]

El consenso, tanto entre críticos como entre los propios escritores, respecto a la fecha de nacimiento (Poe), el desarrollo (Doyle, Christie, Hammett, Chandler, Simenon) y los principales tipos (clásica, negra y psicológica) de novela policíaca es absoluto. El propio Martín ha escrito sobre este nacimiento y sobre todo lo que desencadenó, sobre la evolución y las ramificaciones del género, así como ha apuntado lo que él considera sus elementos constitutivos fundamentales. La siguiente extensa cita resulta interesante más por lo que tiene de confesión entre líneas del propio Martín que por su breve repaso de la historia de la narrativa policial:

La novela policíaca nace en *Los crímenes de la calle Morgue*, de Edgar Allan Poe. Es en este cuento donde se fijan las reglas del juego por primera vez. Lo escribió en 1841, cuando entró a trabajar como director literario en el *Graham's Magazine*, trabajo estable después de pasar muchas penalidades, y consolidó su prestigio aumentando los suscriptores de cinco mil a cuarenta mil. El cuento rompe con los que había escrito hasta entonces, de terror gótico e irracional (*Berenice*, *Ligeia*, *La*

caída de la Casa Usher) para defender el terror y el misterio desde la racionalidad. Dedicó las primeras páginas a hablar de un elemento que será esencial en la literatura policíaca: los juegos, del ajedrez, de las damas, de los jeroglíficos, de los pasatiempos, y del gran placer que proporciona resolverlos. Y plantea la narración como unos de esos pasatiempos. ¿Quién puede haber cometido los terroríficos crímenes de la calle Morgue? Parece imposible, no hay solución... Hasta que llega el primer gran detective deductivo de la literatura (el analista, como le dice Cortázar) y, basándose en pistas, datos, en su agudo poder de observación, resuelve el enigma. Descubrimos entonces que el terror tiene una explicación lógica. Hemos sufrido, pero nos aliviarnos. Nos sentimos más seguros y satisfechos, complacidos, que después de leer una historia de fantasmas, que seguirá amenazándonos durante mucho tiempo después de haberla leído. Así es como nació la novela policíaca, y así fue cultivada por autores como Conan Doyle (que insistió en el placer que se obtiene de la analítica y la deducción en su *Estudio en escarlata*) y Agatha Christie. Hasta que el género cruzó el charco y chocó con la realidad.

[...] Es en Estados Unidos, y de la mano de autores geniales como Hammett y Chandler, donde la novela policíaca se reviste de realismo, donde los policías empiezan a ser como los de verdad, donde los cadáveres empiezan a ser repulsivos, donde los criminales empiezan a ser más descarados. No podía ser de otra manera en un país que conocía tan bien el crimen organizado. Las novelas se atreven a hablar de la corrupción policial y política y el crimen se vuelve sucio y el ambiente criminal se refleja con toda su miseria y sordidez. Denuncia social, dicen, y es verdad. Eso es la novela negra. Pero siempre sobre el esquema de juego planteado por la novela policíaca: se ha cometido un crimen, se desconoce el autor, un

investigador interrogará a los sospechosos, buscará pistas y, mediante la capacidad de analizar y deducir, llegará a la conclusión de que el culpable es quien menos te esperes. [42]

No menciona Martín en esta cita el tercer tipo de novela policíaca, la iniciada por el belga Simenon, llamada «psicológica o «costumbrista», aunque en otro lugar sí reconozca su importancia para el género y, sobre todo, para su intención de adaptarlo a la España de la Transición [43]:

A partir de la lectura de las obras de Simenon, yo me planteo que se puede hacer una novela policíaca española. Después, cuando Pedrolo escribe sus obras, ya me acabo de convencer. Habiendo leído sólo a los autores norteamericanos no hubiese sido posible escribir nunca novela policíaca española. El universo norteamericano condiciona comportamientos y maneras de ver que no tienen nada que ver con nosotros. [44]

A los elementos hasta ahora enumerados (el juego de la deducción y la denuncia inherente a todo realismo), añade Martín uno más: el tremendismo psicológico. No estamos hablando de la violencia física, que las llamadas novelas *hard-boiled* tenían ya en buenas dosis, sino de los motivos que hacen a los personajes recurrir a ella. Este elemento, presente en prácticamente todas las novelas adultas del autor, le distingue tanto de sus maestros (a excepción, tal vez, de Jim Thompson) como de los demás autores españoles policíacos. Martín es un experto en la puesta en acción de personajes en situaciones límite, descritas siempre con precisión, claridad y desnudez. Bien porque las circunstancias exteriores les impelen a ello (normalmente un crimen [45]), bien porque ellos mismos cuentan con un fuerte elemento patológico [46], los personajes más impactantes y logrados de su obra se mueven muy a menudo por pasiones e instintos atávicos y desatados: miedo, odio, deseo, o una mezcla de todos ellos. Son personajes normalmente marginales y en apariencia

neutros que, abocados a callejones sin salida, se ven al borde de la locura o caen de lleno en ella, y cuyos actos brotan directamente de su subconsciente.

Así, por ejemplo, el Migue y el Gallego en *Prótesis*, Luis Bermejo en *Si es no es* o Alicia en *Amores que matan, ¿y qué?*. «Su habilidad para bucear en el subconsciente paranoide de esta sociedad -ha escrito Roger Wolfe- tiene como resultado la creación de lo que según muchos falta en la literatura española contemporánea: personajes sólidos e inolvidables.» [47]

Este elemento de indagación en lo irracional termina convirtiendo, a la postre, las novelas de Martín en un «juego» muy serio. Pero hay más aspectos que impiden que la «ludopatía literaria» de Martín se quede en mero pasatiempo. Además de estados anímicos límite, hay -como en toda novela negra- crítica social y hay lo que podríamos llamar costumbrismo urbano, dos componentes que de por sí confieren interés a cualquier obra. El propio Martín ha dicho todo esto:

Excelente palestra para expresar ideología, puesto que hablamos de policía, de fenómenos sociales, de cómo se reprime, de cómo se roba, de cómo se corrige, de cómo se mata y de cómo se muere. Excelente palestra para manifestar estados anímicos, puesto que describimos crímenes y de los crímenes siempre se generan situaciones límite. Excelente palestra para la descripción del entorno, dado que una de las características de la novela negra es su ambientación en el ahora y el aquí urbanos. [48]

Añádase a lo dicho una capacidad de fabulación torrencial y un dominio sin igual en las letras españolas de los mecanismos, resortes, claves y técnicas de la novela policial (pero también de

otras novelas de género, del cómic y del cine), y sabremos porqué la obra de Martín crea adicción:

Envolvamos todas estas características con esas reglas estrictas que obligan a una minuciosa presentación de los personajes, a una intriga cautivadora, a un nudo apasionante, a un interés en constante aumento y a un final revelador y racionalmente aceptable, y habremos descubierto por qué la novela policíaca crea adicción.

Una sana, divertida, risueña y enriquecedora adicción. [49]

3. Evolución: constantes, variaciones, reincidencias y excursos

A pesar de ser considerado un especialista en novela negra, y a pesar de defender él mismo a capa y espada su condición de escritor de género, paradójicamente es difícil etiquetar con total exactitud las narraciones de Martín. Muy frecuentemente recurre en ellas a más de una fórmula (criminal, de misterio, de terror, erótica, la *non-fiction novel* y hasta la ciencia-ficción), resultando ser -como ya hemos dicho- obras que no se amoldan del todo a la idea preconcebida de la novela negra. Los ejemplos son legión: la mezcla de lo sobrenatural y lo policíaco en *La camisa del revés* y en *Memento de difuntos*; la fusión de lo *hard-boiled* y del *thriller* en *A navajazos* y *A martillazos*; o la importancia del componente erótico en *Amores que matan, ¿y qué?*, *Ahogos y palpitaciones* (que, además, es una obra de ciencia-ficción en toda regla) o, por supuesto, en *Espera, ponte así*, (que es algo más que una mera novela erótica). Incluso cuando escribe literatura juvenil podemos leer sus obras desde otras perspectivas: así, por ejemplo, *Verdades a medias* -que entre otras cosas trata de la formación de la identidad en el adolescente, de las postrimerías del franquismo y de la reacción juvenil de mayo del 68- se encuentra a

medio camino entre la novela histórica, el relato de iniciación y la pseudo-autobiografía novelada.

Martín ha repetido con frecuencia en artículos y entrevistas que «hay tantas historias como narradores, porque la misma historia contada por dos personas distintas ya no es la misma historia» [50]. La cita de Picasso que encabeza su novela juvenil *Cero a la izquierda* amplía esa idea: «Si sólo existiera una verdad, no se podría pintar cientos de cuadros con el mismo tema.» No se trata sólo de que una misma historia sea siempre contada de manera diferente tan pronto como cambia la persona que la cuenta, sino que la misma persona puede contar la misma historia muchas veces de manera distinta. No otra cosa ocurre con Martín. Aunque diferentes, polimórficas y con tramas y argumentos siempre cambiantes, todas sus novelas para adultos son el mismo cuadro pintado innumerables veces desde distintos puntos de vista, diferentes enfoques del mismo motivo, la misma historia contada una y otra vez de todas las maneras posibles: la maldad humana. Un escritor, como es sabido, no elige sus obsesiones, y por mucho que cambie de máscara [51] sus gestos y ademanes, su voz y movimientos, terminan siempre revelando el rostro que se oculta detrás de ella. Parafraseando la célebre cita de Wilde «dadle a una máscara a un hombre y os dirá la verdad», cabe decir que aunque la máscara de Martín, a pesar de reincidir en ciertos patrones básicos de la novela policíaca, nunca sea la misma, *su verdad* sí lo es.

La maldad en las relaciones humanas -confiesa Martín- es el aspecto que más me interesa. La maldad en la medida en que produce miedo, un miedo que todos damos o padecemos. Por eso prefiero definir mis novelas, más que como novelas policíacas, como de terror urbano. El miedo es el elemento esencial. Lo que nos mueve. La maldad es el elemento generador de ese miedo, que a su vez produce agresividad y nuevas perversiones y más miedos y más agresión. [52]

La obra para adultos de Martín es un incesante despliegue de variaciones y reincidencias narrativas en torno a ese núcleo. El rótulo de «terror urbano» que el propio autor propuso en 1988 sigue siendo preciso y ha calado entre los críticos. Colmeiro, que tal vez sea quien más y mejor ha estudiado este aspecto, afirma que esa definición «permite establecer un diálogo intertextual entre diversos géneros, teorías y prácticas textuales y anclar teóricamente el proyecto novelístico de Andreu Martín como una coherente unidad.» [53] Unidad y diversidad, coherencia y dispersión, un solo rostro tras múltiples máscaras, una única obsesión que lleva disfrazándose y desnudándose a un mismo tiempo en las novelas de Martín desde hace más de veinticinco años: «en todas sus novelas -afirma Colmeiro- se produce una exposición de las relaciones de poder, y un desvelamiento del impulso negativo del Mal en el individuo y en la sociedad» [54].

La maldad en los personajes de Martín procede sin excepción del elemento esencial que les impulsa: el miedo. Pero no se trata de la maldad innata del ser humano sino de la maldad inherente al poder, tanto a escala social como interpersonal, tanto en los que lo ejercen como en aquellos sobre quienes se aplica. El miedo es causa a la vez que efecto de esa maldad. El miedo al otro o al sistema nos impele a desear el poder y a su vez el poder provoca el miedo de dos modos complementarios: por una parte el débil teme y odia (y en casos de masoquismo también ama) al fuerte, y anhela llegar él mismo a ser fuerte para invertir los términos de la relación y así saciar su sed de venganza; por otra, el fuerte necesita al débil para ser y sentirse fuerte pero a la vez teme que éste se rebele y lo convierta en débil. Este esquema puede aplicarse a las novelas de Martín de muchísimas maneras: rico y pobre, policía y delincuente, jefe y súbdito, vencedor y vencido, dominante y dominado, verdugo y víctima, padre/madre e hijo, hombre y mujer (o viceversa), adulto y menor, y cualquier otra variante de lo mismo. Pero hay más: en la

obra de Martín, como en la vida, el fuerte casi siempre fue antes débil, en cuyo caso su ejercicio del poder surge del odio y puede llegar incluso a cobrar tintes sádicos. Todos, pues, son o han sido o pueden llegar a ser víctimas a la vez que culpables.

Cuando Martín da vida en sus novelas a personajes (frecuentemente en dúo) definidos bajo este esquema, y los sitúa en una situación límite, lo hace siempre con vistas a poner en escena su doblez y convulsión internas, revelando con pasmosa naturalidad lo siniestro, la cara oculta y peor del ser humano, y logrando así atentar contra nuestra racionalidad. Estos personajes representan amenazas «a la integridad del sujeto, y en consecuencia a la seguridad y orden del sistema, presentadas en forma de agresión y de incógnita, origen del miedo, del terror [...]» [55]. Pero Martín, en lugar de solucionar al modo de la novela policíaca clásica esas incógnitas que nos turban, las exagera y deja sin resolver. Las novelas de Martín ni parten del orden ni lo restauran: «[...] están cargadas de inquietantes complejidades, ambiguos conflictos no resueltos y sentimientos encontrados, subrayados por metáforas ambivalentes.» [56] Por eso resulta no sólo exacto sino también necesario y justo señalar -como, una vez más, hace Colmeiro- que las novelas de Martín están «a caballo entre la investigación policíaca de vertiente negra y el relato de horror». (Es cierto que hay excepciones, sobre todo entre obras más recientes como *Juez y parte* o *Bellísimas personas*, pero aunque en ellas no haya horror alguno la exposición de las mencionadas relaciones de poder sigue estando presente.)

De entre las muchas novelas de Martín, uno de los ejemplos más claros -y sin duda el más conocido, estudiado y citado- de estos elementos definitorios es *Prótesis*, pero no es difícil encontrarlos en la práctica totalidad de sus novelas.

3.1. Homenajes y tanteos: 1979-1980

Aprende y calla, la primera novela de Martín, contiene ya prácticamente todos los elementos clave que desarrollará a partir de entonces: el crimen -en última instancia- está siempre organizado por las altas esferas sociales y se sirve de los mismos métodos que el poder legal; «la presencia de alguien que maneja los hilos de personas que son como títeres» [57]; los instintos más bajos y atávicos rigen en gran medida a los personajes; los investigadores no logran mantenerse al margen, viéndose implicados en sus casos; resulta imposible ser moral en un ambiente amoral; en una sociedad paranoica no hay más argumento válido que el procedente de las distintas relaciones dominio/sumisión, de ahí que la agresión, la violencia, termine siendo la única posible moneda de cambio entre opresores y oprimidos; y, finalmente, en un mundo así el orden nunca es restablecido porque en él nunca hubo orden.

La acción transcurre en el aquí y el ahora del Martín de aquellos días: la Barcelona de 1975. El protagonista, el detective aficionado Julio Izquierdo, es un perfecto antihéroe (agitado, separado, autodidacta, brutal, camarero) que está acostumbrado a sobrevivir a las situaciones más delicadas. Él mismo narra en primera persona la investigación del asesinato de su amigo Antonio Ferrer y cómo termina descubriendo que detrás se esconde una red de tráfico de mano de obra inmigrante, organizada por las sociedades constructoras catalanas. Lo que en un principio asemeja una muerte sin justificación aparente resulta ser la punta del iceberg de una trama delictiva con muchas ramificaciones. Para desenmascarar a los culpables, tiene que implicarse a fondo y se ve en la necesidad de recurrir a una agencia de detectives llamada Magenta (en realidad regida por dos matones sin escrúpulos que trabajan para una poderosa y turbia empresa). Paralelamente a la investigación, Julio mantiene una relación amorosa con Carmen, perteneciente a la alta sociedad y novia de Antonio Ferrer en el momento de su muerte. El padre de la chica, Olavide, al final conseguirá neutralizar a Julio

integrándolo en su círculo familiar y empresarial. Así pues, el supuesto defensor del orden, cansado de su continua lucha por dejar de ser un marginado, aprende, calla lo que sabe y termina pasándose al lado del fuerte: se convierte en el jefe de la agencia de detectives a la que acudió en busca de ayuda, de la cual resulta ser dueño Olavide.

Al igual que en sus siguientes obras, el libro contiene mucha violencia. Aunque se trata de la primera novela del autor y la historia es bastante previsible, Martín ya muestra en ella sus muy buenas maneras para el género negro. A medida que avanza la trama, la acción se acelera y ramifica. No todo es tan sencillo como parecía. La resolución de los enigmas irá dejando al descubierto un mundo de delincuencia paralelo a la sociedad, y tanto en uno como en otra la corrupción y el uso de la fuerza son los únicos argumentos válidos. También van quedando al descubierto los impulsos no tan honorables que asoman detrás de la apariencia tan honorable de la alta sociedad. El título de la obra es una perfecta e irónica síntesis de toda ella.

El señor Capone no está en casa (1979) está altamente influida por el mundo del cómic y supone una incursión paródica en el hampa del Chicago de 1930, o mejor dicho en el de aquellas novelas negras que la recrearon (según Colmeiro la obra es una «recreación paródica de *Red Harvest* de Dashiell Hammett» [58]). Se trata de una de las pocas salidas de Martín de los escenarios barceloneses habituales. Formalmente supone una soberbia demostración del perfecto manejo de los cánones del *hard-boiled*, a la vez que un quemar sus naves.

Poco después de relegar *Aprende y calla* a un rincón, me fue encargada una serie de historietas eróticas que debían ambientarse en el Chicago de la época de la Ley Seca. Para escribirlas (más por curiosidad y por divertirme que por exigencias del producto) me documenté muy a fondo,

concretamente sobre el tremendo año 29, cuando gansterismo y Ley Seca coincidieron con la espectacular caída de la Bolsa de Wall Street. De mis investigaciones y estudio, obtuve un archivo más que notable lamentablemente condenado al anonimato.

Fue por necesidad, pues (por de necesidad de aprovechar ese archivo y unos argumentos que me divertían especialmente), que empecé a escribir la novela que se titularía *El señor Capone no está en casa* (uno de los títulos que más me ha costado encontrar) y que sería, como he dicho en otras ocasiones, mi ajuste de cuentas personal con los maestros americanos Hammett, Chandler, Himes, etc. Un intento por darles mi propia interpretación (que es una forma de asimilarlos y, a la vez, distanciarse de ellos). Ya lo había apuntado en mi primera novela, e insistía aquí en uno de mis temas preferidos: el que se mueve entre basura necesariamente ha de vivir sucio y no creo en los míticos detectives que se mueven a sus anchas en el mundo del hampa y consiguen mantener intacta su honestidad.

El señor Capone no está en casa representó la liberadora ejecución de mis padres literarios, fue la pataleta adolescente que me alejó de sabias pero opresoras influencias y me permitió partir a la busca de un estilo propio. Tal vez por todo ello, por la iconoclastia y la escatología que se encierra en ella, nunca pensé en llegar a publicarla. Y, una vez terminada, fue a parar al mismo cajón donde *Aprende y calla* estaba forrándose de polvo. (No pasaría mucho tiempo antes de que me diera cuenta de que, cuanto más íntima y desvergonzada es la elaboración de una novela, mejor es el resultado.) [59]

Al igual que en *Aprende y calla*, uno de los elementos clave es la equiparación moral de los grupos sustentadores del orden y del poder

social con los grupos criminales declarados, los cuales emplean básicamente los mismos medios para el mantenimiento y ejecución de su poder. La violencia, nuevamente omnipresente, esta vez es más física, y también encontramos mayores cantidades de sexo.

La obra contiene gran parte de los tópicos y estereotipos creados por Hammett y Chandler, pero exagerados hasta la caricatura grotesca: el finolis afeminado (Schpruntz), la ninfómana casada con uno de los cabecillas de la mafia (Carla), las bailarinas fáciles (Linda y Majorie), los guardaespaldas de pocas luces, las mafias italianas e irlandesas, la frustrada huida final al sur, etc. El protagonista, Zack Dallara, un detective privado arruinado, carterista, sucio, alcohólico, onanista y ligón, es un esperpento cómico de sus modelos americanos. A diferencia de Julio Izquierdo, delinque desde el principio de la novela, llegando incluso a asesinar por dinero, y trabaja siempre para el mejor postor, ya sean las fuerzas del orden ya la mafia, que a la postre vienen a ser una y la misma cosa. Y a diferencia de sus modelos, se ve implicado en la acción desde el principio, carece de método alguno de investigación, improvisando sobre la marcha, y no cuenta con el menor resquicio de ética salvo un inverosímil y vago amor por la menos perversa de las muchas mujeres que desfilan por su cama (Gina).

A la vejez, navajazos (1980), después rebautizada *A navajazos* (Madrid, Júcar, 1988), vuelve a los escenarios barceloneses y a los años setenta. Si en *Aprende y calla* da Martín sus primeros pasos por el género y en *El señor Capone no está en casa* exorciza y homenajea a los maestros del *hard-boiled* y a la estética del cómic, aquí pretende hacer lo propio con los clásicos de la novela de intriga («en *A navajazos* quise rendir un homenaje a Agatha Christie» [60]), dando así un nuevo paso más y apropiándose de un nuevo territorio novelístico.

Cuando escribo *El señor Capone no está en casa* es evidente que me enfrento a un tipo de novela dura americana que quiero parodiar para librarme de una vez de lo que yo pueda hacer en ese terreno. En *A navajazos* la intención es la contraria: quiero rendir homenaje a la novela enigma que, indiscutiblemente, me ha influido, y descubro de qué manera topan el realismo y el enigma en la elaboración de la novela policíaca. [61]

En palabras de Colmeiro, se trata de una «perfecta novela de “procedimiento policial” o *police procedural* en la tradición de Ed McBain [...] pero reteniendo una típica estructura de novela policíaca clásica en la línea de Agatha Christie» [62]. Antes de escribirla Martín pasó mucho tiempo en los despachos de la Brigada de Investigación Criminal de Barcelona con el fin de conocer al detalle el procedimiento policial español. La investigación se plantea como una tarea asignada a la policía, que la cumple al margen de cualquier código ético. «Sin embargo, Javier Lallana, un nuevo agente de policía, descubre las implicaciones morales y las contradicciones de su oficio, y al mismo tiempo se revela como un ser de características humanas al hacerse consciente de sus propias contradicciones y ambiguos sentimientos.» [63] En este caso el protagonista, Lallana, es un estereotipo de policía nacional íntegro:

Un estereotipo creado con la conciencia de que, en aquel momento, era una valentía hacerlo. Normalmente, yo hago lo que no toca hacer en un momento dado. Tal como explico en el prólogo de *A navajazos*, yo me pregunté quién podía ser el auténtico investigador realista que podía crear en un ambiente español. Y en aquella época -hoy en día ya se han ampliado los campos-, no había ningún investigador posible más que la policía. [64]

Se trata de la primera novela de Martín en la que hace acto de presencia lo que hemos llamado «terror urbano», aunque no en las

dosis de la siguiente. También es la primera en la que comparece lo siniestro, es decir, en la que los crímenes no responden completamente a móviles «lógicos».

3.2. Fundación y plenitud: 1980-1983

Con *Prótesis* (1980) alcanza Martín «la mayoría de edad» como autor. En ella concurren ya los principales referentes de su propuesta literaria: relación entre agresor y agredido, tanto el uno como el otro víctima y verdugo de su violencia e incapaces de conseguir la satisfacción del deseo más que a través de esa misma violencia; la locura que de esa relación se deriva; el terror que a su vez provoca la locura, lo siniestro; y finalmente la aplicación de una pátina de humor frío y cortante sobre esos componentes. «La continua exploración - escribe Colmeiro- de los conflictos psíquicos y sexuales, de lo irracional e inexplicable de la agresión, con franqueza y sin tapujos, temática poco tratada por los demás autores policíacos españoles. [...] Estos conflictos son explorados con gran amplitud en *Prótesis*, para muchos la mejor novela de Martín.» [65]

La obra relata, con la venganza como telón de fondo, la relación de amor y odio entre un pequeño delincuente, el Migue, y un ex policía, el Gallego. Tal y como ha señalado Joan Ramón Resina, la obra rompe con la estructura de la novela policíaca (que no suele permitir la anticipación del lector a los hechos), y desde las primeras páginas prevemos el desenlace, de manera que «la trama cobra un sentido proléptico inverso al habitual en el género. Deja de interesar lo ocurrido, y la expectación desplaza a la interpretación. En ese momento se ha dejado atrás la novela policíaca. Andreu Martín cruza esta frontera en *Prótesis*, instalándose en el más puro *thriller* [...]» [66].

La visceralidad y violencia que desde principio a fin la novela emana está, pues, exigida por aquello que pretende contar. Ni aquí ni en las

demás obras de Martín la extrema violencia es nunca gratuita: simplemente se persigue que el lector la perciba tal y como es, es decir, como un acontecimiento terrorífico, cruel y traumático.

Ya antes de escribir *Prótesis* soy consciente de que no quiero usar la violencia como elemento gratificante para el lector. Pero, del mismo modo que en el cine hay que exagerar unos elementos determinados o reducir la contundencia de otros para obtener el efecto deseado, en la literatura, para dar una auténtica idea de lo que es la violencia, hay que exagerar, si no todo queda como un ballet divertido e incluso agradable. Mi búsqueda del realismo dentro del campo de la violencia me ha llevado a esto. Cuando debo usar la violencia en alguna novela procuro mantenerme fiel a esta premisa. [67]

Bastantes años después de publicada esta novela, Martín escribe -refiriéndose a otra obra- lo siguiente sobre su propensión a la virulencia y a la visceralidad:

En aquella ocasión, como en tantas otras me vi sorprendido por lo que yo mismo escribía, por el tono desmesurado y visceral, y tuve que vencer cierto pudor para dejar el resultado de mi escrito como estaba, confiando en que la pasión que yo había puesto en él se transmitiera al lector. Cuántas veces he dicho que llega un momento en que los personajes de una novela toman vida propia y parece que se mueven contra mi voluntad. [68]

Además -tal y como ha señalado Resina- en la obra asistimos a «la erotización de la violencia»:

En numerosas obras de esta década la sexualidad y la aniquilación confunden sus intensidades. Pero no sólo se representa la sexualidad como un elemento del crimen, sino que también forma parte de la actividad del detective, el cual no

responde ya al paradigma de sus castos precursores. La novela policíaca postfranquista transforma la sexualidad en mito de lo espontáneo y la despliega con el valor de una anti-ideología.

[69]

Por otra parte, continúa Resina, «a distancia de la novela policíaca moderna, capaz de condensar la muerte en una sombra alambicadamente intelectual, la novela del desencanto presenta un cuerpo-objeto, deconstruible en sus partes y asumible en la conciencia a través del *pathos* del dolor y la brutalidad (*Prótesis*, de Andreu Martín).» [70]

El título mismo (referencia a la prótesis dental del protagonista, el Migue, que perdió su dentadura a culetazos de pistola a manos del Gallego) y el epatante párrafo inicial de la obra nos introducen inmediatamente en la atmósfera funesta y macabra que no cesa hasta el punto y final:

No hay nada más siniestro que la sonrisa de una calavera. Es un rictus petrificado, frío. Inexpresivo e inmutable. Dientes apretados en un mordisco feroz... La sonrisa de una calavera sugiere cuencas vacías, que son ojos que miran hacia el interior del cráneo y se regodean en la visión de pensamientos putrefactos. Sugiere corrupción, y gusanos, y huesos que se oxidan lentamente, mientras esperan la hora de la revancha. Miguel Vargas Feinoso tiene su sonrisa de calavera metida en un vaso de cristal, con agua y una pastilla de Corega Tabs.

Para Patricia Hart los personajes de la obra «funcionan como prótesis dentro de una sociedad enferma. La función que tienen los dientes en la boca del Migue es exactamente la función que tiene el Migue dentro de la novela y dentro de la sociedad en que vive. Es un mordisco, y esto es una prótesis de la que está necesitada nuestra sociedad para despertar de una vez. De la misma forma, una prótesis

es también la policía para una sociedad coja que de un momento a otro se va a caer de cabeza» [71].

Con esta novela consigue Martín por primera vez, a través de estos dos personajes gélidamente amorales marcados por un atisbo de esquizofrenia y por una doble personalidad desconcertada, no sólo dramatizar la lucha entre el bien y el mal, sino también que el lector la viva con él. Y lo más inaudito es que despliega esta desestabilizadora exposición de úlceras morales y de ciertos impulsos atávicos con *naturalidad*, sin enfatizar demasiado, secamente, y con un cáustico sentido del humor. El tono resultante es una mezcla de carcajadas y de escalofríos, una aleación de parodia y pánico, un cruce entre *Mortadelo y Filemón* y una película de terror. Hay unas palabras de Juan Madrid que expresan bien esta actitud:

Ves reír a Andreu, te acercas y te das cuenta de que no se está riendo, es una mueca. Por el contrario, se pone a hablar en serio y, entonces, de algún sitio oculto de su persona se escucha el rumor de risas. [72]

En *Por amor al arte* (1982), Martín «encierra toda su sabiduría como escritor. En ella hay juego, horror, espanto y violencia. Esa violencia que sólo un tipo tan pacífico como él es capaz de reflejar. Podría estar en una colección de obras surrealistas, en una policíaca, en otra de terror y en cualquier que usted prefiera.» [73] Así define Juan Madrid esta novela. Martín continúa con paso firme su incesante conquista de nuevos territorios y formas narrativas y decide reunir aquí, muy pensada y concienzudamente, todos los elementos presentes en las cuatro novelas anteriores, cubriéndolos con uno nuevo: una pátina de juego macabro -y en cierto modo de irrealidad- que sólo descubrimos al final. En este sentido -nuevamente en palabras de Juan Madrid- «es una novela muy seria que trata de una espantosa broma» [74]. Nada, absolutamente nada, es lo que parece, salvo el hecho de que la sangre corra.

Comparada con la novela anterior, ésta, pensada al milímetro, resulta más espesa y concentrada, más ambiciosa y tal vez por eso menos fresca.

Hasta que escribí mi novela *Prótesis*, mi evolución fue lenta y progresiva. En *Aprende y calla*, *El señor Capone no está en casa* y *A la vejez, navajazos*, yo había ido saldando cuentas con los autores policíacos que me habían influido y entusiasmado y, de alguna forma, poco a poco, iba rompiendo las amarras que me unían a ellos. *Prótesis* llegó de pronto, por sorpresa, escrita de una forma totalmente visceral, llevando a las últimas consecuencias la teoría de que la violencia sobre el papel, tiene que ser dolorosa y desagradable para que no se convierta en violencia épica, amable y deseable. El Premio Círculo del Crimen del 80 me colocó, pues, muy alto el listón de superación y abordar la escritura de mi siguiente obra me supuso un desafío temible. En estas condiciones, empecé a preparar *Por amor al arte*.

Supongo que se debió a esta actitud meticulosa, exigente y expectante que la novela resultara ser el revés de la medalla de *Prótesis*: si ésta es visceral y desbocada, *Por amor al arte* resultó cerebral y premeditada desde la primera hasta la última línea. [75]

No sitúa Martín esta vez la acción en Barcelona sino en el interior catalán. Sí vuelve a entrecruzar a la alta burguesía con la clase baja, como ya hiciera en *Aprende y calla*; de hecho algunos de los empresarios de su primera novela reaparecen en ésta. También son someramente mencionados Julio Izquierdo, «detective que va por libre y que en el 74 tuvo que ver con *holding* QUIMASSA» [76] y «su» agencia de detectives Magenta. La clase baja la representa Esteban, que en algunos aspectos recuerda al Migue de *Prótesis*, ambos carne de cañón y ambos perseguidos y acorralados. A Esteban «lo que

más le aterroriza es la imposibilidad de moverse, de responder de alguna forma a la agresión» [77] y a lo largo de casi toda la novela «huye irracionalmente y una vez más su cuerpo ha actuado, actúa y actuará por su cuenta y riesgo» [78]. También encontramos en él, aunque sin desarrollar, la mezcla de pánico y de deseo («confunde el temblor del miedo con el de la calentura» [79]). Con todo, no tiene un final tan trágico como el de aquél y termina uniéndose al fuerte.

Pero el protagonista es David Ponce, un detective privado licenciado en derecho, ex policía y pintor abstracto aficionado. Aunque no pertenece a la clase alta, tampoco es un marginado, cosa que sí ocurría con los investigadores de *Aprende y calla* y de *El señor Capone no está en casa*. Lo que sí comparte con ambos es su ambigua moralidad y su afán por ascender en la escala social a cualquier precio. David Ponce, bromista y socarrón, es un mentiroso compulsivo, un ser de un cinismo frío, indiferente al dolor ajeno y un prototipo de egoísta redomado. Gracias a este personaje, Martín añade a la trama policial una subtrama que trata los problemas conyugales de éste con su mujer, Celia, a la que engaña repetidamente hasta sumirla en una depresión que está a punto de costarle la vida y que el marido, impávido e inconscientemente cruel, no termina de tomar en serio. (En varias de sus novelas posteriores, especialmente en *El caballo y el mono*, volverá a tratar desde distintos enfoques el tema del matrimonio, nunca feliz.) Daniel Ponce se mueve única y exclusivamente por dinero y por sexo, y su curiosidad por desvelar el misterio tiene más de desafío personal que de servicio a la justicia, que como viene quedando claro no es más que una palabra vacía en el mundo reflejado por la novelística de Martín [80]. En el peor de los casos, el detective sabe que siempre puede cambiar de bando, pasarse al lado del mejor postor: «Tranquilo, Daniel. Siempre has sabido que el enemigo era demasiado poderoso para poder vencerlo. Y, si no puedes vencerlo, te unirás a él.» [81] Pero lo más interesante de este personaje es su

evolución a lo largo de la obra: de ser el gran engañador pasa a ser el gran engañado; de ser el gran bromista impasible pasa a ser la víctima de una gran broma terrible.

La novela narra la investigación que Daniel Ponce lleva a cabo de un asesinato y del robo de tres Picassos que, como todo lo demás en la obra (culpables e inocentes, mentirosos y mentidos), resultarán no ser lo que parecían. Lo que en un principio parece obra de un macarra de discoteca (Esteban) y de dos misteriosas holandesas, poco después también asesinadas, resulta ser una macabra *performance* de una sociedad secreta de despiadados amantes del arte conceptual. La investigación misma de Daniel Ponce forma parte de una nueva *performance* mayor, que incluye la anterior, y cada descubrimiento del detective, sin saberlo él, está guiado por los despiadados delincuentes, que le ayudan para que vaya reconstruyendo el puzzle del caso. Cuando eso finalmente ocurre, a Ponce *se le hace saber* que en realidad todo es un gran montaje que gira en torno a él, y que esta vez va ser él la víctima. El final riza el rizo y recuerda al cuento de Cortázar «La continuidad de los parques»: Ponce muere apuñalado por su esposa por la espalda mientras la sociedad secreta le hace presenciar en una pantalla cómo es -cómo esta siendo- apuñalado por su esposa por la espalda. La trama y estructura narrativa, perfectas ambas, son admirables y resultan mucho más complejas que las de cualquiera de sus obras anteriores. Y debido a eso, tal vez, también menos verosímiles.

El propio Martín ha admitido que esta novela, al igual que otras tuyas como *La camisa del revés* (1983), *Memento de difuntos* (1986) y *A martillazos* (1989), «alcanza ciertos niveles de fantasía» [82]. Hablaremos de estas obras cuando nos ocupemos de lo que vamos a llamar sus excursos, baste ahora con señalar que *Por amor al arte* (título que, una vez más, acota la obra a la perfección) es la primera incursión del autor en tales territorios.

Por amor al arte parecen cometer sus asesinatos los criminales de esta novela. Porque sí. Porque -como dijera provocadoramente André Breton- «la mayor obra de arte es salir a la calle y liarse a tiros con la muchedumbre». Sólo que *los artistas* de la novela filman sus obras y las venden a precio de oro. Martín aprovecha esta fábula realista sobre los límites entre ética y estética para mirarse en el espejo y reflexionar disimuladamente y no sin cierta ironía, por boca de sus personajes, sobre su propia obra y sobre la reacción de la crítica ante ella. He aquí algunas citas:

Pascual [artista conceptual] parte de un concepto general de su obra. Su punto de partida es la agresión. Vivimos en un mundo de violencia, dice él, y la única relación posible con la gente es la agresión personal. [83]

-Normalmente -dice, triunfal-, a una agresión corresponde una agresión. La violencia genera violencia. Así, se cierra el círculo.

Algunos mirones se ríen. Otros siguen desgastándose la mandíbula en busca del sentido filosófico profundo de la acción. Otros miran alucinados, ojos redondos en expresiones asombradas. El mismo espectador de antes ha repetido: «Zafio. Circo.». «Visceral», ha dicho el otro. Pero un inglés intercala, sin ánimo de polemizar: «Interesante combinación de visceralidad y reflexión, de frialdad y emotividad...» [84]

-Eso es arte -teorizó seriamente el americano [...]-. Eros y Thanatos. El arte trata de despertar emociones en quien lo contempla, ¿no? Bien, pues, ¿te parecen pocas emociones las que te proporcionó el film de anoche? Tu Eros y tu Thanatos se pusieron en pie de guerra, no me lo niegues, lo sé por experiencia, ja, ja, ja.

-Siento contradecirte -despreció el español-, pero lo de anoche no es arte. Le falta el toque, el espíritu, la intención artística...

[85]

El juego, la gran broma que Martín despliega en esta obra llega incluso a incluirle, paródicamente, a él. Al final, Esteban, el pobre diablo que en un principio estaba destinado a ser la cabeza de turco de los verdaderos asesinos, es aceptado por ellos -tras un cambio de identidad y tras la necesaria cirugía plástica- como sustituto del fallecido Pascual, que se encargaba de firmar las obras conceptuales que ellos tramaban. Su nuevo nombre será Andrés Martín: «Para la policía internacional, Esteban Rius se habrá perdido en algún lugar del mundo. Para el mundo, nacerá un autor llamado Andrés Martín.»

[86]

Antes de pasar a la siguiente obra, merece la pena reproducir cómo le surgió a Martín la idea de escribir sobre el arte conceptual y por qué la consideró capaz de dar mucho juego en una novela negra:

Tuve ganas de escribir acerca del arte conceptual desde el momento en que Óscar, uno de los grandes creadores de la revista *El Jueves*, me habló por primera vez de esas extrañas exposiciones donde el mismo artista es la obra exhibida o donde el autor arroja por acantilados vajillas enteras de porcelana para ver cómo incide en ellas, fugazmente, efímeramente, la luz del sol. En principio, me pareció un tema banal, superficial, divertido. Cuando tuve ocasión de aproximarme al contenido político de contestación que se contiene en la teoría conceptual, intuí que la novela podía tener una dimensión social insospechada. Y, por fin, cuando tuve ocasión de hablar con artistas conceptuales, descubrí que los esquemas previos que yo había ya elaborado estaban sobradamente superados por la realidad. Cuando le mencioné a Carlos Benito, por ejemplo, la posibilidad de reflejar la

agresividad del mundo actual directamente a través del asesinato, él me habló del artista austríaco, una de cuyas obras principales consistió en romperle las piernas a un ciego a bastonazos.

Relacionar este arte con el porno *hard-core*, que tanto dinero negro hace correr en Estados Unidos fue un paso casi elemental, e inevitable fue recurrir a la filosofía de que el dinero y el poder corrompen hasta las teorías más revolucionarias. Con todo este material entre manos, el dar forma a la novela fue relativamente sencillo. Me bastó concebirla toda, en su conjunto, como una obra conceptual más, como una *performance* loca y significativa, donde quien quiera, y sin necesidad de leer mucho entre líneas, pudiera ver mi visión del mundo. [87]

Si es no es (1983) retoma el hilo iniciado por *Prótesis* y vuelve al tema de la venganza y al retrato de personajes turbios con impulsos de víctima-verdugo, situando la trama en esta ocasión en la Costa Brava. Una vez más, reincide Martín en los principales referentes de su propuesta literaria (la agresividad, los conflictos mentales, la sexualidad desequilibrada, el terror, la venganza, el humor, la ambigüedad y el carácter doble de la realidad), pero siempre en continua experimentación estilística y sin olvidar la renovación argumental, factores todos ellos que encontramos en casi todas sus obras: en las ya comentadas *A la vejez*, *navajazos* y *Prótesis*, a continuación en *El caballo y el mono* (1984) y en *El día menos pensado* (1986), e incluso a comienzos de los años noventa en *El hombre de la navaja* (1992). Y podríamos citar más ejemplos; en realidad todas las novelas negras para adultos de Martín se ajustan en mayor o menor medida a estos parámetros. Valgan como muestra las mencionadas, por ser, tal vez, las que más manifiestamente lo hacen.

Con todo, hay diferencias. Siempre las hay. Siempre *el mismo cuadro*, sí, pero pintado de manera distinta. Martín aquí se centra en el carácter dual de la mente humana, tópico que podríamos denominar «Dr. Jekyll y Mr. Hyde». El título mismo resume ejemplarmente esta idea. En palabras de Colmeiro, la obra «explora el tema de la doble personalidad a través de varios personajes que poseen un personalidad dominante y otra dominada, una de agresor y otra de víctima.» [88]

Si en *Por amor al arte*, al tratar el tema de las relaciones matrimoniales, era la mujer (Celia) la engañada y humillada por el marido (Daniel Ponce), en esta ocasión cambian las tornas y es el marido (Luis Bermejo) el engañado y desairado por su mujer. A su vez, descubrimos que éste vivía otra vida con su amante Esther bajo una identidad falsa, que se dedicaba al espionaje industrial para una empresa rival y que además mantenía una relación homosexual con su amigo Pablo, el cual al mismo tiempo es amante de su mujer. Finalmente el marido acaba asesinando a su mujer y siendo asesinado por el amante de ésta.

El protagonista investigador encargado de buscar al desaparecido Luis Bermejo es Juan Ges, personaje construido a partir de su conflictiva relación con una madre opresiva y dominante. Ges alberga igualmente una homosexualidad latente, una naturaleza ambigua perfectamente reflejada por la desmembración del discurso novelístico mediante la fusión de distintos planos temporales y los monólogos interiores que interrumpen el proceso de la acción. En el enfrentamiento entre Ges y Pablo, como ha señalado Colmeiro, encontramos el mismo elemento desestabilizador que hiciera de *Prótesis* un hito en la novelística de Martín: «la perversa atracción de la lucha física y de la violencia [...]: la satisfacción del impulso sexual reprimido a través de la violencia brutal» [89].

Por si estos conflictos fueran pocos, en una secuencia narrativa independiente encontramos otro caso de relación problemática entre progenitores e hijos. Esta vez se trata de un hijo, El Rami, subyugado y traumatizado por la figura paterna. El esquema se repite una vez más y esta víctima de su padre termina transformándose en verdugo que se resarce de su impotencia violando y asesinando a mujeres.

Muchos años después, Martín reflexiona -en su novela corta de terror *Dejad que los caimanes se acerquen a mí*- sobre este importante elemento de su obra, el cual que podríamos formular así: *nunca se sabe qué es la verdad* (que es lo peor que le puede ocurrir a un escritor de novela policíaca canónica y lo mejor que le puede ocurrir a un escritor innovador que, como Martín, se sirve de ella):

Cada uno de nosotros vive una realidad diferente, personal, exclusiva. Para cada uno de nosotros, los significados de las palabras tienen matices distintos. Amor, fidelidad, amistad, generosidad, comprensión, compasión, ternura, debilidad, disciplina, rigor, crueldad, egoísmo, rencor, odio... No hay dos personas en el mundo que entiendan exactamente lo mismo cuando escuchan estos conceptos. Ni siquiera los hechos concretos son vividos de la misma manera por dos personas. Hay quien cree que una bofetada es una ofensa, y hay quien sólo entiende los regalos como sobornos, y quien vive un beso como una violación, y quien está convencido de que un asesinato puede ser un acto de justicia. [90]

Como ya ocurriera con Daniel Ponce en *Por amor al arte*, el detective, Juan Ges, muere al final, en esta ocasión en un accidente de tráfico. En las novelas adultas de Martín, salvo algunos personajes secundarios, sus antihéroes nunca repiten protagonismo, sea -como acabamos de mencionar- porque mueren, sea porque la historia que viven los transforma profundamente, los marca, invalidando así su reaparición en otras tramas, tal y como le ocurre a Julio Izquierdo en

Aprende y calla. Martín mismo ha señalado que sus intereses en cada novela son diferentes, aunque todas estén dominadas por la misma obsesión:

Cada novela es un paso adelante y un ir dejando cosas atrás. El método utilizado para una novela, igual que su tema y sus personajes, queda invalidado por el simple hecho de haberla escrito. Esto explica que yo no tenga un personaje fijo. [91]

3.3. El desarrollo: 1984-1988

Si con las tres anteriores novelas Martín sienta las bases de su proyecto novelístico de los años ochenta, a partir de este momento lo desarrollará, buscando temáticas nuevas (el crimen organizado a escala internacional, el mundo de la droga o el sexo) en obras como *El caballo y el mono*, *Amores que matan, ¿y qué?*, *El día menos pensado* o *Barcelona Connection*.

Paralelamente a estas novelas -y sin abandonar nunca del todo el género negro-, hace Martín varias incursiones en lo que llamaremos «realismo fantástico» (sendero ya abierto con *Por amor al arte*) en obras como *La camisa del revés*, *Memento de difuntos* y *A martillazos*. Y escribe también dos obras que llamaremos «excursos» porque no terminan de ajustarse del todo al resto: la novela interactiva *Crímenes de aficionado* y la de ciencia-ficción *Ahogos y palpitaciones*, ambas publicadas en 1987. Nos ocuparemos de estos dos grupos de obras en sendas secciones aparte.

En *El caballo y el mono* (1984) encontramos la primera aparición de organizaciones criminales internacionales en la obra de Martín. También es la primera novela en la que se presta atención al mundo de la droga (en sus dos vertientes principales: el traficante y el drogadicto). Aunque en *Por amor al arte* ya aparecían algunos personajes que consumían estupefacientes (Bartrina, Pascual, María e incluso el detective Daniel Ponce), hasta ahora Martín no había

escrito a fondo sobre un tema al que, tarde o temprano, tenía que llevarle su interés por lo extremado y patológico. Por otra parte, al igual que en *Por amor al arte* y en *Si es no es*, los problemas conyugales son el contrapunto de la historia policíaca.

La virtuosidad en la construcción de la narración es considerable. La novela se estructura en tres partes de igual importancia: «El camello», «El caballo», y «El mono», que en argot significan respectivamente «traficante de drogas», «heroína» y «síndrome de abstinencia». Jaime Sayagués, intermediario entre Tailandia y «La Compañía», adultera en un uno por ciento el alijo que pasa periódicamente por sus manos. Una vez descubierto, emprende la huida. Es arrestado y encarcelado. Consumidor de heroína él mismo, sufre todo tipo de vejaciones en prisión por conseguir las dosis que le permitan saciar su drogodependencia. Isabel, su abogada, fascinada primero por la dureza del preso y después enamorada de él, le ayuda a fugarse de la cárcel, huye y permanece con él, luchando juntos para que Jaime, finalmente, poco antes de ser asesinado por «La Compañía», consiga desengancharse de la heroína. Isabel, fuera de sí, consigue a su vez terminar con los asesinos de Jaime y, después, vuelve a su casa sabiéndose una persona completamente distinta de la que la abandonó, y con la certeza de que la reconciliación con su marido ya es imposible. A todo esto, la novela se abre y se cierra con la historia paralela de Toni, el marido de Isabel, que no sabe absolutamente nada de lo que le está ocurriendo a su mujer y reacciona a su extraño comportamiento basándose en meras suposiciones. Una vez más, al menos para este personaje, no hay hechos sino interpretaciones de hechos, la realidad es muy distinta de que aquello que uno tiene por tal. El atraco del banco y la huida final de Isabel y Toni desmerece del resto de la novela.

Lo más logrado y novedoso es, una vez más, el personaje agredido y desvalido, el animal acorralado de la obra: Jaime Sayagués. Con todo, no es, a diferencia del Migue en *Prótesis* o de Téfano en *Por*

amor al arte, un delincuente de poca monta perteneciente a la clase baja, sino un traficante de grandes alijos de heroína que trabaja para una organización internacional. Pero Martín le confiere, por una parte, la condición de chivo expiatorio a manos del poder criminal al verse obligado a huir acusado de adulterar los alijos que pasan por sus manos; y, por otra parte, le otorga el elemento irracional y patológico mediante su condición de heroinómano que sufre el síndrome de abstinencia. Es a partir de esta situación límite cuando Martín consigue que esta novela alcance la capacidad de estremecer que le caracteriza.

En *Amores que matan, ¿y qué?* (1984) vuelve Martín a las andadas y bucea de nuevo con parsimonia en los tabúes de la sociedad. Esta vez el tema es el incesto-violación de la joven Alicia desde pequeña por su padre, Juan Amorós, que deja a la hija traumatizada. Alicia asociará el sexo con el poder paterno, con la violación, y con la mayoría de edad se escapa del seno familiar y se dedica a la prostitución. El sexo oral le ofrecerá la posibilidad de ejercer el poder sobre el hombre, pasando de ser la víctima a ejercer ella la agresión.

Este personaje recuerda a otro coyuntural aparecido en *Por amor al arte*, Ana María Gómez Lorena, igualmente violada por su padre y dispuesta a ejercer la prostitución llegado el caso [92].

También resulta innovador en su trayectoria el tratamiento realista y meticuloso, más quirúrgico que erótico, de las más variadas prácticas sexuales. No es la primera ocasión en que el sexo es tratado con naturalidad y desparpajo en las obras de Martín (por ejemplo, en *El señor Capone no está en casa*, en *Por amor al arte* o en *La camisa del revés*, las raciones de escenas o alusiones sexual explícitas no son pocas), pero sí la primera vez que supone uno de los elementos centrales. Pero al igual que la violencia, en las novelas de Martín el sexo tampoco es gratuito, estando siempre justificado por los personajes y el ambiente. Muchos años después, con motivo de la

publicación de su novela erótica *Espera, ponte así* (2001), afirma Martín que «lo difícil es que el sexo quede exigido por la trama que planteas» [93]. Queda, pues, descartada por ingenua cualquier hipotética intención de escandalizar. Tanto el sexo como la violencia forman parte de la actual sociedad -y de cualquier sociedad pasada, fueran reflejados o no por la literatura-, y Martín es un escritor realista que no excluye o veta materiales. «No escribo para ofender a nadie - dice-. Simplemente retrato la sociedad tal como la veo.» [94]

Por otra parte, en esta obra salta especialmente a la vista algo que en realidad se encuentra en todas: el crimen es una simple anécdota. Las novelas de Martín son más un análisis realista de la sociedad que una suma de enigmas. Así, tanto el motivo criminal como la figura del detective, Luis Escalé, no tienen mayor relevancia que la de hilvanar el armazón narrativo y servir de percha para la creación de personajes y situaciones.

Como dato curioso, la siguiente anécdota relatada por el propio Martín:

Una editorial me dijo que publicarían *Amores que matan, ¿y qué?* si yo recortaba algunos fragmentos determinados. Acepté las condiciones, pero siempre y cuando me enviaran el original con los párrafos problemáticos subrayados en rojo. Supongo que captaron la indirecta y por fin el libro se publicó, íntegro, en otra editorial. [95]

En *El día menos pensado* (1986) la truculencia llega hasta el paroxismo por la acumulación de violencia desatada. Tal vez se trate del elemento distintivo de esta obra: el nivel de tremendismo, físico y psicológico, mayor aún que en *Prótesis*. Quizás por eso el protagonista es el delincuente, que termina a su vez siendo brutalmente asesinado. Por lo demás, la novela se ajusta a los patrones ya perfilados por las obras anteriores, alcanzando altas

cotas de concentración argumental: la historia transcurre en veinticuatro horas, lo cual demuestra un virtuosismo admirable si tenemos en cuenta que, a pesar de todo, se trata de una obra de género policíaco.

En palabras de Albrecht Buschmann, esta novela es «un duro *thriller* del mundo de la droga» [96], volviendo -y no por última vez- al tema de *El caballo y el mono*. También aquí el poder y el crimen

[...] se cruzan continuamente -ha señalado Colmeiro-, situación que se ve reforzada por el extensivo uso de la técnica de contrapunto a todo lo largo de la novela; por una parte se halla una “Organización” criminal establecida y poderosa dirigida por ciudadanos respetables y, por otra, una banda de los secuestradores y asesinos de ínfima calaña que les desafían; el secuestrado, un rico desligado de la contienda entre ambas organizaciones, lejos de contentarse con su situación de víctima, logra psicológicamente hacerse con el poder de la banda de asaltantes que le han secuestrado y erigirse en su jefe, cometiendo los mismos crímenes y brutalidades que sus secuestradores para salvar la piel; ésta acaba pactando con la Organización superior, pasando de dominado a dominador en el proceso, lo que muestra la facilidad con que se cruza la frontera entre el bien y el mal, la sociedad respetable y la sociedad criminal. [97]

Barcelona Connection (1988) es un *thriller* ágil que usa hechos reales para la construcción de la trama y reincide en los temas y motivos de *El día menos pensado*: mafias internacionales de tráfico de droga y de prostitución en las que hasta la mismísima policía y más de un «pez gordo» están implicados; «la corrupción que indefectiblemente acompaña siempre al ejercicio del poder» [98]; en fin, «el enorme alcance de la alianza entre el Poder y el Crimen» [99]. Sólo que esta vez el punto de vista es el de un infrecuente caso de

policía no corrupto (y -por supuesto- digo infrecuente en la obra de Martín).

Hay que tener en cuenta que esta obra fue primero un guión de cine del propio Martín, y que sólo después fue transformada en novela. El hecho de que fuera originalmente concebida para la gran pantalla se nota en la velocidad de la trama y en el hecho de que no tenga personajes, digamos, impactantes o demasiado escabrosos.

Llama también la atención que Martín otorgue el protagonismo de la obra -como ya ocurriera con el Javier Lallana de *A la vejez, navajazos*- a un policía honesto, el inspector Paco Huertas, (curiosamente, al igual que Lallana, anterior partícipe accidental de otras novelas de Martín). Con todo, en palabras de Martín, a diferencia de Javier Lallana, «Huertas [...] ya no es un estereotipo. No creo que sea tampoco un personaje íntegro en el sentido estricto. Es un policía, como hay muchos, que se entera muy poco de lo que tiene a su alrededor, no es un buen profesional.» [100] Lo cual quedaría parcialmente corroborado por estas palabras de uno de sus compañeros del cuerpo de policía:

No eres un buen policía [...] ¿Y sabes por qué? Porque te gusta demasiado el sonido de las palabras con mayúscula, la Nobleza, el Heroísmo, la Justicia, el Bien y el Mal. Te gusta tanto cómo suenan que no te has parado a pensar lo que significan. Actúas como si esperases oír un triunfal «¡ta-chán!» de fondo, el aplauso de los chavales de la primera fila.

Aunque -debido a la palestra de la previa versión cinematográfica- se trate de una de las obras más conocidas del autor, no creemos que sea de las más significativas.

3.4. Realismo fantástico

En su prólogo a *Fantasmas cotidianos* (1996) Martín afirma lo siguiente: «Como ya he hecho otras veces en otras novelas, me gustó (o digamos que necesité) avanzar por la cuerda floja, a un lado de la cual se abría el abismo de la demencia y al otro el abismo de la razón.» [101] Quedémonos con estas palabras del autor para delimitar el terreno en que se mueve al escribir las tres novelas que vamos a agrupar en este apartado: *La camisa del revés* (1983), *Memento de difuntos* (1986) y *A martillazos* (1988). El antecedente de este tipo de realismo, que cabría tildar de fantástico, lo encontramos en *Por amor al arte*, que -aunque más cerca de la filigrana, y por tanto de la inverosimilitud, que de lo que Martín llama «el abismo de la demencia»-, supone la primera ocasión en la que se trasgrede el sentido común y en la que quedan sin explicación «lógica» los móviles que los personajes tienen para perpetrar sus atrocidades. En estas obras, en cambio, Martín va más allá y entra de lleno en los dominios de la demencia declarada: la tres tienen como protagonista a un loco (Ricardo, Ángela y Sánchez) y dos de ellas comparten como personaje secundario al psiquiatra Delclós. Se entiende el interés de Martín por este tema por dos motivos: primero, por su interés por la psiquiatría; y, segundo, porque la locura da mucho juego para crear el tipo de personajes y de situaciones límite que caracterizan a la novelística de Martín.

La camisa del revés, historia/leyenda rural de una masacre macabra, incluye en su trama algunos componentes paranormales y deja en el aire la duda de la existencia de una interpretación racional de los hechos. La novela nos da dos versiones de esos hechos: el delirante diario del supuesto asesino, Ricardo, y la investigación policial. Esta investigación es llevada a cabo por varios personajes secundarios de igual importancia: el ya mencionado psiquiatra Delclós, el forense Gras y el comisario Campillo, dándonos cada uno de ellos, a su vez, una interpretación diferente de los datos que van acumulando y de la información escrita dejada por el sospechoso. El

contrapunto entre unas versiones y otras, y entre la narración propiamente dicha y los diarios de Ricardo, pone sobre la palestra a un mismo tiempo -y sin favorecer a una u a otra- una explicación racional y otra irracional, una «normal» y otra paranormal, una «natural» y otra sobrenatural.

Merece la pena reproducir, por lo que tiene de aclaratoria, la nota previa incluida en la segunda edición de la obra:

Con frecuencia, en noches de tormenta, me han contado inquietantes historias relacionadas con fenómenos extraños, inexplicables, de los llamados paranormales. El vaso que se mueve solo para dar crípticos mensajes, apariciones providenciales o diabólicas, casas encantadas, comunicaciones con el Más Allá. Por lo general, el narrador no es el protagonista de estos sucesos. O se trata de algo que le ha ocurrido a un amigo o pariente próximo, o lo ha leído en los periódicos, o estás seguro de que es verdad aunque no sepa recordar de dónde lo ha sacado. Y las historias se adornan con los nombres de personas y lugares concretos, con detalles que las hacen verosímiles.

Con esta novela, no del todo ficticia, he tratado de relatar una de estas historias.

Todos los habitantes del pueblo de Senillás han muerto asesinados.

Algunos lectores, los racionalistas que busquen una explicación lógica y plausible, darán con la solución del caso siguiendo las investigaciones del teniente Salanueva y del comisario Campillo.

Otros, los que aceptan la narración tal como es y se dejan fascinar por el misterio, dejarán que los convenza el diario

personal de Ricardo Maristany alias El Cardo, el chico que fue a Senillás para tener una plantación de marihuana. O las teorías del doctor Delclós.

Como gusten. Yo no me pongo de parte de nadie. Soy sólo el narrador. Sólo digo lo que me han dicho. [102]

El título de la obra hace referencia a la superstición de «ponerse la camisa del revés», que se supone que es una manera de protegerse de las brujas. Esta novela ha sido adaptada recientemente al cine por Javier Elorrieta en su película *Pacto de Brujas* (2002)

El psiquiatra Delclós reaparece en *Memento de difuntos* para devolverle la razón a Ángeles, viuda atormentada por las apariciones de su difunto marido. Tal y como ya quedaba apuntado en *La camisa del revés*, esta vez Delclós va implicándose más y más en el caso de su paciente, hasta el punto de ser él, a su vez, quien necesita un psiquiatra.

Esta novela fue publicada en catalán bajo el título *Història de mort* un año antes que en castellano.

A martillazos (1988) es una posible respuesta a la siguiente pregunta: ¿qué ocurre cuando a un pobre diablo sin escrúpulos, sin norte y en paro le toca la lotería, convirtiéndose de la noche a la mañana en millonario? En la novela el afortunado vive en Barcelona, se llama Sánchez y pierde literalmente la cabeza: rompe con todos sus anteriores contactos, cambia de imagen y de lugar de residencia, se complace en comprar a la gente e incluso se permite a sí mismo disfrutar de un inesperado apetito por asesinar indiscriminadamente nada menos que a martillazos. El propio Martín a explicado brevemente la obra, relacionándola con las demás del grupo:

A martillazos es un estudio sobre la locura. Muchas veces me he aproximado a este tema, pero en esta novela lo hago de

manera mucho más directa. Hablo de un loco y de la fabricación de un loco. La novela arranca con esta frase: «Cuando al señor tal le tocaron tantos millones en la lotería, pensó que se volvía loco». A partir de ese momento, analizo la interacción que hay entre el dinero que uno recibe y la locura. Si la locura es un potencial que todos tenemos y se manifiesta en un jugar con fantasías imposibles de realizar, en el momento en que interviene el dinero estas fantasías son realizables. Esto se puede interpretar como metáfora de la riqueza, del poder. Juego a poner muchos millones en manos de un loco, que destinará esa cantidad a sus caprichos particulares. Es una novela que alcanza ciertos niveles de fantasía y que quizá se podría relacionar con *Por amor al arte*, *La camisa del revés* o *Memento de difuntos*. [103]

Hay, con todo, una diferencia de peso entre esta obra y las otras dos. Si en aquéllas la locura es alucinatoria, paranoica, en esta el demente es un psicópata. Esto es síntoma de algo más general: si en la novelística del primer Martín la sociedad reflejada tiende a la paranoia, en los años noventa su visión de mundo -al igual que el mundo- cambiará, y la patología colectiva tenderá a la psicopatía. No es de extrañar, pues, que en *A martillazos* Martín empiece ya este viraje y sienta las bases de lo que será uno de sus temas recurrentes desde entonces. Muchas de sus obras posteriores serán protagonizadas por asesinos en serie, como ocurre en *El hombre de la navaja* (1992), en *Jugar a matar* (1995) o en *Corpus delicti* (2002).

El propio Martín ha reflexionado recientemente sobre este cambio en la sociedad y, por consiguiente, en su obra:

En toda sociedad, pasada, presente y futura, existen psicóticos, neuróticos, psicópatas y hasta personas semisanas normales, pero cada época ha tenido una tendencia mental dominante, una sociopatología que rige el comportamiento

global. Desde hace muchos años, la competencia y la competitividad impuestas por el capitalismo radical han ido ejerciendo, tanto sobre el individuo como sobre la sociedad, una presión excesiva. Cuando el que vale, vale y el que no, es un fracasado (y eso es lo peor que se puede ser); cuando los beneficios económicos de la empresa privan sobre los derechos y deberes de las personas; cuando el ciudadano tiene por encima de todo la obligación de triunfar y dominar a los demás, la angustia y el estrés terminan generando una actitud paranoica. Es el temor del corredor a ser adelantado por quien le sigue, el temor a que los competidores hagan trampas, la culpabilidad de la falta de preparación. Vivíamos en una sociedad paranoica que tendía a inculpar, a exculpar o a disculparse, siempre con una concepción ética en la que se daba por supuesto que lo bueno era estar en el bando de los buenos.

Pero existe otra forma de respuesta a los traumas. Es cuando el individuo se blindo, rompe amarras con los compromisos éticos que puedan unirle al entorno y estorbar su progreso y se centra únicamente en su interés personal. Decide dejar de ser víctima acosada y amedrentada para pasar a la acción y conseguir sus objetivos pasando por encima de lo que haga falta. Es el psicópata. Es el que ignora temores, culpas y posiciones éticas, el que margina los sentimientos para no sufrir, el que juzga su entorno con total frialdad y actúa con despiadado pragmatismo. Y, sobre todo y en consecuencia, es el que nunca revelará sus auténticas intenciones porque son esencialmente codiciosas. [104]

3.5. Excursos

Además de las novelas negras propiamente dichas y de las de un realismo fantástico, Martín publica en los años ochenta dos obras

para adultos que no se ajustan a ninguna de estas dos etiquetas. Una es *Crímenes de aficionado* (1987), que -sin salirse de los márgenes policiales- pertenece a lo que en aquella década estuvo pasajeramente de moda y dio en llamarse «novela interactiva». En palabras de Colmerio, se trata de «[...] un tipo de novela policíaca que exige un lector interactivo que constantemente tome decisiones para resolver-descubrir el caso, [...] haciendo hincapié en el aspecto lúdico de la lectura.» [105]

En segundo lugar se encuentra la novela de ciencia-ficción *Ahogos y palpitaciones* (1987). No es la primera vez que Martín realiza una incursión en la ciencia-ficción: ya lo había hecho con el cómic *La guerra de los Dioses* y con el guión de la película *El caballero del dragón*. Como era de esperar, aunque haya cambiado de género, Martín no abandona sus obsesiones fundamentales y relata -un poco a la manera de *Un mundo feliz* y de *1984*- cómo un grupo de poder ejerce el dominio absoluto sobre una hipotética sociedad, manejando a sus componentes como a títeres. La obra se inserta en la corriente de ciencia-ficción surgida en los ochenta denominada *ciberpunk*, una de cuyas características principales es la desconfianza en las enormes posibilidades de control social creadas por el incesante progreso tecnológico. En su novela, Martín presenta un mundo férreamente organizado por la tecnología y -haciendo un guiño a Aldous Huxley- controlado por un dirigente llamado «La Gran Sonrisa». En esta sociedad todos los ciudadanos son víctimas de una gran ilusión telemática de felicidad simulada mediante dispositivos de control sobre el deseo. El protagonista, K verde, intenta inútilmente rebelarse contra la omnipotencia y maldad del sistema, que es capaz de prever, engullir y asimilar hasta su disidencia. Como en la mayoría de sus novelas negras, el protagonista aquí también es reducido y fagocitado por el estado de cosas que intenta combatir.

4. Coda

Ya hemos adelantado e ilustrado que las novelas del primer Andreu Martín son un obsesivo volver siempre sobre unos mismos motivos desde diferentes puntos de vista. Detrás de esos motivos se encuentra, sin excepción, un mismo humus: la maldad humana. La sociedad en las novelas de Martín se basa en las relaciones derivadas, por una parte, de la continua opresión de unos pocos sobre los muchos (nivel colectivo, económico y social) y, por otra parte, de esa otra opresión ejercida por un solo individuo sobre otro (nivel interpersonal, psíquico y doméstico); y lo que en ellas se pone en escena son las situaciones límite en las cuales el oprimido se enfrenta, siempre sin éxito, a este estado de cosas. Pero ese enfrentamiento no parte nunca de un anhelo de justicia sino de un ansia de venganza. Los personajes de Martín se definen por su relación con el entorno social y con los demás personajes, y los ambientes emanan no de lugares sino de quienes habitan esos lugares [106]. En este sentido, sus novelas giran sin excepción en torno a la conflictiva interactuación entre ciudadanos, cuya identidad les es conferida inevitablemente por el otro y por el medio que todos ellos conjuntamente constituyen. El infierno de las novelas de Martín no son los otros (como dijera Sartre) ni uno mismo (como en la obra de Dostoyevski), sino las relaciones de dominio y sumisión creadas entre unos y otros. Y lo que confiere empaque y relevancia a sus protagonistas, movidos siempre por el odio, es el hecho de que sus móviles para la reacción estén «muertos» de antemano, abocados al fracaso, de manera que lo que cobra mayor importancia en sus tramas no es otra cosa que la evolución de esos protagonistas.

La obra de Martín está, pues, regida por el pesimismo. Pero, a pesar de esto y a pesar también de la dureza y escabrosidad de temas, situaciones y personajes, paradójicamente no resulta trágica. Esto es así porque Martín parte de la base de que, en cualquiera de los casos, sus novelas nacen como un «juego» intelectual libremente

asumido; un juego muy serio, cabe añadir, pero juego al fin y al cabo. Son «juego» en tanto en cuanto se adscriben al género policíaco y, por tanto, a sus reglas tácitas, aunque sin dejar de innovar explorando nuevos territorios argumentales y estructurales [107]; y son «serias» por su realismo desinhibido, libre de tabúes y clichés, y por el peso crítico que de él se desprende. Debido esta actitud -en parte compartida con otros autores de género de su generación, especialmente con cierto Vázquez Montalbán, con Juan Madrid, con Jaume Fuster o con Carlos Pérez Merinero- resulta que ha sido en la novela negra donde mejor ha ido quedando reflejada la Transición en su proceso y desarrollo, es decir, en su ocurrir mismo, en su *estar teniendo lugar*, en tanto que la llamada novela «seria», entre 1975 y 1985, estaba más centrada en la experimentación formal y en el estilismo, sin preocuparse demasiado por el aquí y el ahora colectivos. Fueron Martín y los autores citados quienes primero «hicieron» creíble y verosímil la realidad de la España de la Transición.

Con todo, también hay experimentación formal y búsqueda de un estilo en las novelas de Martín, pero siempre al servicio de la historia narrada. El estilo y la forma mejores son aquellos que la historia «exige» o «requiere». Tal y como ha escrito Roger Wolfe, «Andreu Martín no es un estilista, sino más bien, como Baroja, un “narrador nato”» [108]. El propio Martín es de la misma opinión:

[...] es verdad que yo le presto poca importancia al aspecto formal de mis novelas. Sólo le presto atención en función del argumento, de la historia, que es lo que realmente me interesa. El argumento me configura una forma determinada. Podría decirse que yo cuido la forma, pero de rebote. [...] la génesis de la literatura está precisamente en contar historias. Después de esta premisa esencial, lo que hay que hacer es contarlas lo mejor posible. La historia está en primer lugar. La historia condiciona la forma. [109]

El estilo de Martín es claro, sencillo, seco, conciso, funcional, ágil y ameno, o -sin intentamos decirlo con una sola palabra- sintético [110]. Y está en deuda tanto con los maestros de la literatura negra como con cierto periodismo, con el cine, con las series de televisión y con el cómic, todas ellas artes recientes que tienen en común el hecho de ir al grano. Son muchos los pensadores y escritores que han defendido la idea de que las premisas del buen estilo son: primero, tener algo que contar; y, segundo, contarlo del modo más claro y exacto posible. Valgan como ejemplo -para terminar- las palabras de dos de ellos, T. W. Adorno y Antonio Machado:

El escritor no puede aceptar la distinción entre expresión bella y expresión exacta. Ni debe creerla en el receloso crítico ni tolerarla en sí mismo. Si consigue decir lo que piensa, en ello hay belleza. [111]

Lo verdaderamente taumatúrgico -obrador del portento- consiste en hacerse comprender por las mismas piedras de la calle. Que sea esta empresa la que tiene vuestra ambición, y no la contraria, también difícil aunque no tanto: la de enturbiarles las ideas a quienes más claras las tenían. [112]

5. Bibliografía

5.1. Narrativa para adultos en castellano

Aprende y calla, Madrid, Sedmay, 1979.

El señor Capone no está en casa, Madrid, Sedmay, 1979.

A la vejez, navajazos, Madrid, Sedmay, 1980. [Después reeditado bajo el título *A navajazos*, Madrid, Júcar, 1988].

Prótesis, Madrid, Sedmay, 1980. [Premio Círculo del Crimen de 1980].

La otra gota de agua, Barcelona, Planeta, 1981.

Por amor al arte, Barcelona, Bruguera, 1982.

Si es no es, Barcelona, Planeta, 1983. [Premio Internacional Deutsche Krimi a la mejor novela policíaca publicada en Alemania en 1992.]

La camisa del revés, Barcelona, Ultramar, 1983.

Sucesos, Barcelona, Laia, 1984. [Relato.]

El caballo y el mono, Barcelona, Anagrama, 1984.

Amores que matan, ¿y qué?, Barcelona, Laia, 1984.

Memento de difuntos, Barcelona, Laia, 1986, trad. Amaya Unzurrunzaga. [1ª ed. en catalán, *Història de mort*, Barcelona, Laia, 1985.]

El día menos pensado, Barcelona, Laia, 1986. [Premio Alfa 7 de 1986].

Crímenes de aficionado, Barcelona, Timun Mas, 1987 [Novela interactiva. Publicada simultáneamente en catalán, *Críms d'aprenent*, Barcelona, Timun Mas, 1987.]

Ahogos y palpitaciones, Barcelona, Ultramar, 1987. [Ciencia-ficción.]

Barcelona Connection, Barcelona, Ediciones B, 1988, pról. Manuel Vázquez Montalbán. [Premio Hammett de 1989, concedido por la Asociación Internacional de Escritores Policiacos. Publicada simultáneamente en catalán, *Barcelona Connection*, Barcelona, La Magrana, 1988.]

A martillazos, Gijón, Júcar, 1988.

Cuidados intensivos, Barcelona, Plaza & Janés, 1989.

Jesús en los infiernos, Barcelona, Plaza & Janés, 1990.
[Publicado simultáneamente en catalán, *Jesús a l'infern*,
Barcelona, La Margrana, 1990.]

Lo que más quieras, Madrid, Cambio 16, 1990.

El hombre de la navaja, Barcelona, Plaza & Janés, 1992.
[Premio Hammett de 1993, concedido por la Asociación
Internacional de Escritores Policiacos.]

Por el amor de Dios, Barcelona, Plaza & Janés, 1994.
[Publicada simultáneamente en catalán, *Per l'amor de Deu*,
Barcelona, La Magrana, 1994.]

Crónica negra, Barcelona, Plaza & Janés, 1995.

Jugar a matar. Barcelona: Plaza & Janés, 1995.

Fantasmas cotidianos, Barcelona, Planeta, 1996. [Dos novelas
cortas de terror: «Dejad que los caimanes se acerquen a mí» y
«Alma en pena». Publicada simultáneamente en catalán,
Fantasmes quotidians, Barcelona, Planeta, 1996.]

Bellísimas personas, Sevilla, Algaida, 2000. [Premio Ateneo de
Sevilla 2000 y Premio Hammett de 2001 concedido por la
Asociación Internacional de Escritores Policiacos. Publicada
simultáneamente en catalán, *Bellíssimes persones*, Barcelona,
Barcanova, 2000.]

Espera, ponte así, Barcelona, Tusquets, 2001. [Novela erótica.
Premio La Sonrisa Vertical de 2001.]

Corpus delicti, Barcelona, Planeta, 2002.

Juez y parte, Madrid, Espasa Calpe, 2002. [1ª ed. en catalán, *Jutge i part*, Barcelona, Columna, 1996.]

Asalto a la Virreina, Barcelona, Grijalbo, 2004. [En colaboración con Carles Quílez. Publicada simultáneamente en catalán, *Cop a la Virreina*, Barcelona, Barcanova, 2004.]

5.2. Escritos de Andreu Martín en torno a la escritura

«Género negro, género claro», *El Urogallo*, nº 9-10, 1987, pp. 27-28.

«Comentario del autor a la presente edición», en la edición de 1987 de *Por amor al arte*, Barcelona, Ediciones B, pp. 261-261.

«Prólogo», en la edición de 1990 de *El señor Capone no está en casa*, Plaza & Janés, pp. 5-7.

«Las reglas del juego», *República de las Letras*, nº 47, 1996, pp. 29-35.

«De miedo (Prólogo)», *Fantasmas cotidianos*, Barcelona, Planeta, 1996, pp. 9-16.

«El escritor y su personaje», *El libro en América Latina y el Caribe*, julio/diciembre 1997, n.º 84, pp. 4-17.

«Hacia una sociedad psicopática», abril de 2003, (fecha de consulta: 1-III-2005)

<http://www.profesionalespcm.org/eeuu/Irak/GuerraInfinitaAbril2003.html>

«Viaje de la novela policíaca a la novela negra», *Brigada 21*, enero de 2004, p.13.

«Las dos caras del alma», *El Cultural*, 29-I-2004, (fecha de consulta: 1-III-2005)

<http://www.elcultural.es/HTML/20040129/Cine/CINE8759.asp>

“*Escenoteràpia*, de Victor Cabré”, (fecha de consulta: 28-II-2005)

<http://www.fundaciovidalbarraquer.com/cat/opinio/opinio.htm>

5.3. Entrevistas

ARROYO, Francesc, «La novela es un hecho lúdico. Entrevista con Andreu Martín», *El País*, 24-VI-1986, suplemento «Libros», p. 5.

BOSCH NOGUER, Natalia, «El enamoramiento es positivo, el encoñamiento, destructivo», (fecha de consulta: 25-II-2005)

<http://www.telepolis.com/cgi-bin/web/urnredir?tema=librosentr&dir=andreumartin>

CALDERÓN, ESTHER L., «Andreu Martín: «Los gurús de la cultura ignoran la novela negra», *El Mundo*, 7-VII-2004, (fecha de consulta: 2-II-2005)

http://www.el-mundo.es/elmundolibro/2004/07/07/narrativa_espanyol/1089201028.html

COSTA VILA, «Por amor al relato. Entrevista con Andreu Martín», *Quimera*, nº 78-79, 1988, pp. 54-61.

IDOATE, María Luisa, «Andreu Martín: Huyendo de convertir la violencia en épica», *Diario 16*, 13-XI-1987.

PIÑOL, Rosa María, «Entrevista a Andreu Martín», *La Vanguardia*, 27-VII-1991, p. 34.

ZAUNER, Ruth, «Interrogatorio: Andreu Martín», *Gimlet*, nº 9, 1981, pp. 19-21.

5.4. Crítica

AMELL, Samuel, «La novela negra y los narradores españoles actuales», *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 20.1, 1986, pp. 91-92.

--, «Literatura e ideología: El caso de la novela negra en la España actual», *Monographic Review/Revista monográfica*, nº 3.1-2, 1987, pp. 192-201.

ARNSCHEIDT, Gero, “Andreu Martín: El hombre de la navaja (1992) / L’home que tenia raor (1997) o la impossibilitat d’una novella bilingüe”, en: Arnau i Segarra, Pilar, Pere Joan i Tous, Manfred Tietz, *Escribir entre dos lenguas: Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 111-130.

BALIBREA, Mari Paz, «La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación», *Iberoamericana*, nº 7, año II, septiembre de 2002, pp. 111-118.

BUSCHMANN, Albrecht, «La novela policíaca española. Cambio social reflejado en un género popular», en *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, ed. Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, Barcelona, Editoria Lumen, 1994, pp. 245-254.

--, «Presentación» a «Dossier. La novela negra española», en *Iberoamericana*, nº 7, año II, septiembre de 2002, pp. 93-96.

CASTRO, Pilar, «Juez y parte», *El Cultural*, 3-4-2002, (fecha de consulta, 20-II-2005)

COLMEIRO, José F., *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.

--, "The Spanish Connection: Detective Fiction after Franco", *Journal of Popular Culture*, nº 28, 1994, pp. 151-161.

--, "The Hispanic (Dis)Connection: Some Leads and a Few Missing Links", *Journal of Popular Culture*, nº 34, 2001, pp. 49-64.

COMA, Javier, «Cuando los detectives privados no juegan», *Gimlet*, nº 13, 1982, pp. 41-45.

CONTE, Rafael, «Policías y ladrones o el juego que quería ser real», *El País*, 5-VIII-1984, suplemento «Libros», p. 1 y ss.

GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco, «Breve noticia de la novela-noticia», *Quimera*, nº 78-79, 1988, pp. 46-49.

HARGUINDEY, Ángel, «El lado salvaje», *El País*, 24-VI-1986, suplemento «Libros», p. 5.

HART, Patricia, *The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1987.

--, «An Introduction to the Spanish Sleuth», *Monographic review/Revista Monográfica*, nº. 3.1-2, 1987, pp. 163-181.

IZQUIERDO, José María, «El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual», *Iberoamericana*, nº 7, año II, septiembre de 2002, pp. 119-131.

MADRID, Juan, «El chico detrás de la columna», prólogo a la edición de 1987 de *Por amor al arte*, Barcelona, Ediciones B, pp. 5-7.

MORA, Rosa, «24 horas flotando», *El País Internacional*, 2-III-1987, suplemento «Libros», p. 2.

PANADERO, David G., «Espera, ponte así», (fecha de consulta: 10-XII-2004)

<http://www.bibliopolis.org/resenas/rese0088.htm>

PAREDES NÚÑEZ, Juan, ed., *La novela policíaca española, (Juan Madrid, Andreu Martín, Jorge Martínez Reverte, Julián Ibáñez y Manuel Vázquez Montalbán)*, Granada, Universidad de Granada, 1989.

PERCEVAL, J. M., «Humor y novela negra», *Penthouse*, nº 36, 1981.

RESINA, Joan Ramón, *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997.

SÁNCHEZ SOLER, Mariano, «Andreu Martín en la piel de sus personajes», *A Hierro Muere*, nº 8, junio de 2004, (fecha de consulta: 2-II-2005)

<http://www.es.geocities.com/brigada21bcn/ahm.doc>

SANZ VILLANUEVA, Santos, «Corpus delicti», *El Cultural*, 19-12-2002, (fecha de consulta: 19-I-2005)

SENBRE, Ricardo, «Bellísimas personas», *El Cultural*, 3-I-2000, (fecha de consulta: 15-II-2005)

SORIA, Piero, "Dalla Francia, Thierry Jonquet. Dalla Spagna, Andreu Martín", *La Stampa*, "Tuttolibre-Le recensioni", 1-IV-1999, p. 4.

TÉBAR, Juan, «Sonrisa de calavera española», *El País*, 15-III-1981.

--, «Novela criminal española de la transición», *Ínsula*, nº 464-465, julio/agosto 1985, p. 4.

TYRAS, Georges, «Tu l'aurus voulu... Entretien avec Andreu Martín», en *813. Les amis de la littérature policière*, nº 21, 1987, pp. 58-64.

--, «Roman Noir Espagnol: Un itineraire engagé», en *813. Les amis de la littérature policière*, nº 24, 1988, pp. 37-41.

--, «Andreu Martín ou la paranoia bon enfant», en *813. Les amis de la littérature policière*, nº 26, 1989, pp. 39-42.

--, «Novela negra española: encuentros del tercer milenio (con Jiménez Bartlett, Silva, Abasolo y Sánchez Soler)», *Iberoamericana*, nº 7, año II, septiembre de 2002, pp. 97-110.

-- y CARCELEN, Jean-François, «Panorama du Roman Noir Espagnol», en *Manuel Vázquez Montalbán*, revista *Hardr-Boiled Dicks*, nº 20-21, diciembre de 2003, (fecha de consulta: 1-III-2005)

VALLES CALATRAVA, José R., *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada, 1991.

--, «Policíaca, Novela». En: Gullón, Ricardo (dir.): *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 1146-1152.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, «El hampa ya no es lo que era», prólogo a *Barcelona Connection* de Andreu Martín, Barcelona, Ediciones B, 1988.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, «La novela policíaca española», *Los Cuadernos del Norte*, nº 19, mayo/junio de 1983, pp. 24-37.

--, «Viaje por la novela policíaca actual», *El Urogallo* nº 9-10, 1987, pp. 20-25.

--, *La novela policíaca en España*, Barcelona, Ronsel, 1993.

VIDAL SANTOS, Miguel, «La novela policíaca en España, 1975-1981», *Diario de Mallorca*, 17-V-1981.

--, «Novela policíaca y transición», *Gimlet*, nº 7, septiembre de 1981, pp. 65-71.

WOLFE, Roger, «Paranoicos con causa», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 5-XI-1995, p. 14.

NOTAS

- 1 Andrés Amorós, *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1979, p. 198.
- 2 José F. Colmeiro, *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 28.
- 3 Andreu Martín, en «Prólogo» a *Doce cuentos cruentos*, ed. Andreu Martín, Madrid, Punto de Lectura, 2002, p. 12. Otras afirmaciones de Martín en esta línea: «España es un país que tendría que avergonzarse de no darle a la novela negra la importancia que se merece. Los gurús de la cultura, los críticos y los responsables de programas literarios en televisión la ignoran en sus dos vertientes: por ignorancia y por no hacerle caso. La gente que lee novela tiene la sensación de estar leyendo algo de segunda, algo despreciable, porque eso es lo que transmiten los círculos cultos.» (Entrevista de Esther L. Calderón, «Andreu Martín: «Los gurús de la cultura ignoran la

novela negra», *El Mundo*, 7-VII-2004, (fecha de consulta: 2-II-2005) <

- 4 Albrecht Bushmann, «Presentación» a «Dossier. La novela negra española», en *Iberoamericana*, n.º 7, año II, septiembre de 2002, p. 96.
- 5 «Para todos ellos [los críticos], Andreu Martín y Juan Madrid son los autores que mejor resumen el panorama de la novela negra en España durante los años ochenta, representativos además de los dos núcleos principales de escritores policíacos nacionales, Madrid y Barcelona respectivamente. Posiblemente la obra de estos dos novelistas constituye en conjunto la más genuina adaptación de los patrones de la novela policíaca negra norteamericana adecuados a su particular visión de la realidad española contemporánea. Igualmente, estos autores, por llevar más tiempo escribiendo y tener más obras en su haber, han podido desarrollar su propio estilo individual. Ellos ejemplifican los logros y limitaciones de la novela negra en España, sus aspiraciones y sus metas.» (José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 230.)
- 6 “Però és que jo acostumo a dir que vaig aprendre a escriure jugant, quan tenia molt pocs anys, i ara jugo escrivint per guanyar-me els cigrons. El joc forma part important de la meua vida.” (Andreu Martín, “*Escenoteràpia*, de Victor Cabré”, fecha de consulta: 28-II-2005,
- 7 “Tenia més de quinze anys i menys de vint quan vaig experimentar la necessitat de descobrir nous móns i precisament la primera idea que em va venir al cap va ser la de fer teatre.” (*Ibíd.*)
- 8 *Id.*, «A través del espejo. Las dos caras del alma», *El Mundo*, suplemento «El Cultural», 29-I-2004,

9 Mariano Sánchez Soler («Andreu Martín en la piel de sus personajes», *A Hierro Muere*, n.º 8, junio de 2004, <http://www.es.geocities.com/brigada21bcn/ahm.doc>, fecha de consulta: 2-II-2005) refiere que en 1972, en el número de enero de la revista barcelonesa *Terror Fantastic*, Martín colaboraba "con un cuento titulado "El faquir", rodeado para la ocasión por algunos personajes premonitorios: el peludo Paul Naschy en la película *El doctor Jekyll y el hombre lobo*, el fronterizo Roger Corman, la impresionante Shelley Winters de *Mamá Sangrienta* con su Thompson en ristre, Flash Gordon, el Norman Bates de *Psicosis*, y sobre todo un texto erudito sobre Edgar Allan Poe, el padre fundador."

10 La primera versión de esta novela fue escrita en catalán (*Muts i a la gábia*) y estuvo en manos del escritor Manuel Pedrolo, por aquel entonces director de la colección de novela policiaca «La cua de palla». Pero aquella versión no vería la luz. Martín, poco habituado entonces a escribir en catalán, dudaba de la calidad de la obra y decidió traducirla al castellano. Sólo en 1986, por sugerencia de Jaume Fuster, se decide a publicar una versión revisada en catalán.

11 Andreu Martín, «Prólogo» a *El señor Capone no está en casa*, Barcelona, Plaza & Janés, edición de 1990, pp. 5-6.

12 «Era a finales de los 70, muerto ya Franco, en aquella turbulenta y divertida transición [...] cuando yo estaba a punto de dar el salto de guionista de cómics a novelista. [...] Solíamos reunirnos a trabajar, o a cenar, o a reír, en mi casa o en el ático de Luis [García]. Allí, muchas noches escribíamos, dibujábamos [...] Íbamos a comer a bares baratos, como el Amadeu [...] En otro bar, frecuentado por policías de la cercana comisaría, uno de nosotros se llevó un buen susto al identificar a uno de los inspectores, conocido en otro lugar y en circunstancias bien

diferentes, y esa anécdota y ese susto serían el embrión de mi novela *Prótesis*.» (*Id.*, «Mucho más que un profesional», *Tebeosfera*, 5-II-2005.)

- 13 Martín es tan prolífico que en ocasiones ha llegado a usar pseudónimo para que sus obras no se atropellaran en el mercado. Un ejemplo es la novela *Guerra ciega*, firmada por Keneth Cross.
- 14 Estrenada el 13 de febrero de 1987 en el Centro Católico de Hospitalet de Llobregat.
- 15 Estrenada el 9 de abril de 1987 en el Teatro Principal de Vitoria.
- 16 Estrenada el 3 de mayo de 1991 en el teatro Regina de Barcelona.
- 17 Estrenada el 24 de junio de 1997 en el teatro Nou Tantarantana de Barcelona durante el Festival Grec. Esta obra forma parte de la obra colectiva *Hotel de mala mort*, compuesta por cinco piezas de diferentes escritores: Mercedes Abad, Nuria Amat, Josep M. Benet i Jornet, Joan Cavallé y el propio Andreu Martín.
- 18 Estrenada en el teatro La Bodega de Manresa.
- 19 Germán Gullón, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004, p. 170.
- 20 «Los autores de género (negro o de ciencia-ficción o de terror o lo que sea) sabíamos hasta hace poco que no nos iban a tomar en serio, que más de uno arrugaría la nariz ante la portada de nuestras obras. Y eso nos hacía tan valientes como nuestros propios personajes y tan antihéroes como ellos mismos. Ahí tenemos una explicación de nuestra sonrisa desafiante y socarrona, y el tesón con que hemos defendido a nuestras

criaturas hasta darles cabida en los colegios de los ricos.»
(Andreu Martín, «Género negro, género claro», *El Urogallo*, n.º 9-10, 1987, p. 28.)

21 Entrevista de Jordi Costa Vila, «Por amor al relato», *Quimera*, n.º 78-79, 1988, p. 56.

22 *Ibíd.*, p. 56.

23 *Ibíd.*, p. 56.

24 Entrevista de Esther L. Calderón, «Andreu Martín: «Los gurús de la cultura ignoran la novela negra», *El Mundo*, 7-VII-2004, (fecha de consulta: 2-II-2005)

http://www.el-mundo.es/elmundolibro/2004/07/07/narrativa_espanyol/1089201028.html

25 Entrevista de Natalia Bosch Noguera, «El enamoramiento es positivo, el encoñamiento, destructivo», (fecha de consulta: 25-II-2005)

<http://www.telepolis.com/cgi-bin/web/urnredir?tema=librosentr&dir=andreumartin>

26 *Ibíd.*

27 Andreu Martín, «De miedo (Prólogo)», en *Fantasmas cotidianos*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 9.

28 Así se titula un largo artículo en el que Martín habla de los motivos de su adscripción sin reservas a la literatura policíaca y de las convenciones fundamentales de ésta («Las reglas del juego», *República de las Letras*, n.º 47, 1996, pp. 29-35).

29 Tal y como José F. Colmeiro ha escrito (*op. cit.*, pp. 230-231):
«Andreu Martín ha mantenido a lo largo de su trayectoria

literaria una adhesión mucho más fiel a los patrones del género [negro], aceptando sus constricciones y abrazándolo sin necesidad de justificarlo o desnaturalizarlo. El autor ha señalado reiteradamente su objetivo básico de escribir una novela “lúdica”, en la que el elemento del placer de la lectura es el factor primordial y el “juego de ideas” se constituye como el motivo central; la esencia de la novela, según el autor, residiría precisamente en su función gratificadora. Sin embargo, no debe confundirse este principio lúdico con la falta de propósito o de ambiciones literarias. El elemento lúdico de sus novelas está muy lejos de configurarse como el inocente juego intelectual que quería ser la novela policíaca clásica.»

Y el propio Martín ha escrito al respecto: «Creo que no hay ningún juego que sea únicamente un juego en el sentido peyorativo que se le suele dar a esta palabra. En todo juego hay siempre interpretaciones que hacer, lecturas entre líneas, emociones disimuladas detrás de los rituales.» («De miedo (Prólogo)», en *Fantasmas cotidianos*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 10.)

30 “La paraula joc abarca des del pilla-pilla fins el puenting, passant per l'infern de la ludopatia i l'autisme dels escacs. Precisament per això faig servir la paraula joc d'una manera tan impúdica, perquè no li atribueixo les connotacions de frivolitat i superficialitat que li atorguen aquests adults que reneguen de la seva infància perquè odien el nen ridícul que van ser. Perquè, per a mi, el joc és aprenentatge, perquè exigeix conèixer i respectar unes regles, perquè implica imaginació, intel·ligència i acció, és desafiament i satisfacció, perquè el bon jugador és el qui sap perdre i, després de llegir aquest llibre, m'he adonat que també és una forma d'introspecció i reflexió.”

(Andreu Martín, “*Escenoteràpia*, de Victor Cabré”, (fecha de consulta: 28-II-2005)

31 *Id.*, «Las reglas del juego», *República de las Letras*, n.º 47, 1996, p. 30.

32 José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 43.

33 *Ibíd.*, p. 39.

34 *Ibíd.*, p. 40.

35 Según Martín, ni siquiera «[...] basta con que aparezca un asesinato en un libro para que éste sea policíaco, ni siquiera que la trama siga el hilo de una investigación o una persecución. Creo que es algo más sutil, a la vez más elemental que sólo conoce el buen aficionado. Y conozco suficientes buenos aficionados como para aventurar que la característica esencial de una novela negra es la voluntad del autor de escribir una novela negra.» (Las reglas del juego», *República de las Letras*, n.º 47, 1996, p. 34.)

36 He aquí la versión de Martín sobre esa evolución («Viaje de la novela policíaca a la novela negra», *Brigada 21*, enero de 2004, p.13): «Punto de partida: *Los crímenes de la calle Morgue* (Edgar Allan Poe). Se consolida el género: *El perro de los Baskerville* (sir A. Conan Doyle). El juego por el juego: *Asesinato en el Orient Express* (Agatha Christie). Novela Negra Primera Estación: *La llave de cristal* (Dashiell Hammett). Novela Negra Segunda Estación: *El largo adiós* (Raymond Chandler). Novela Negra + juego, el pac completo: *Mucho cuidado con el sordo* (Ed McBain). La primera dama del crimen: *Mar de fondo* (Patricia Highsmith). La segunda dama del crimen: *Un juicio de piedra* (Ruth Rendell). Nuevos horizontes: *El demonio vestido de azul* (Walter Mosley). Punto de llegada (de momento): *Deuda de sangre* (Michael Connelly).»

37 Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 147.

38 Andreu Martín, «Las reglas del juego», *República de las Letras*, n.º 47, 1996, pp. 29-30.

39 *Ibíd.*, p. 34.

40 *Ibíd.*, p. 32.

41 Entrevista de Esther L. Calderón, *op. cit.*

Otras declaraciones sobre este aspecto: «¿[...] novela policíaca o [...] novela negra? Hay quien dice que no tienen nada que ver, una con otra. Hay quien dice que son antagonistas. Hay quien dice que una es de derechas y la otra de izquierdas. Lo malo de los que hacen estas definiciones es que han tomado partido. Acostumbran a ser aquellos amantes de la novela negra norteamericana que sólo juzgan a Agatha Christie como a una reaccionaria burguesa y se olvidan de la gran cantidad de fascistas que se han escondido bajo el paraguas del *hard-boiled* yanqui. Yo, que las he conocido a las dos, y a las dos he querido, diría que son gemelas, o madre e hija, quizás una sola persona con doble personalidad (argumento frecuente en el género).» (Andreu Martín, en «Prólogo» a *Doce cuentos cruentos*, ed. Andreu Martín, Madrid, Punto de Lectura, 2002, pp. 8-9.)

42 *Ibíd.*, pp. 9-10.

43 «Sin pretenderlo pretextualmente, hemos aportado la textualidad de la evolución social de España (¿y de la transición?) en estos últimos veinte años, dimensión literaria no suficiente, pero a la larga inevitable.» (Manuel Vázquez Montalbán, «Mirones de subsuelos», pról. a *Negro como la*

noche, introducción, selección y notas de Manuel Quinto, Gijón, Júcar, 1991, p. 8.)

Sobre este tema tan en boga estos días han escrito ya, entre otros muchos, Miguel Vidal Santos («La crónica del postfranquismo: al borde de una frustración colectiva», *Camp de l'arpa*, n.º 76, 1980, pp. 57-58; y «Novela policíaca y transición», *Gimlet*, n.º 7, septiembre de 1981, pp. 65-71), Juan Tebar («Novela criminal española de la transición», *Ínsula*, n.º 464-465, julio/agosto 1985, p. 4), Rob Rix (ed., *Thrillers in The Transition. Novela negra and political change in Spain*, Sheffield, Trinity and All Saints College/Leeds Iberian Papers, 1992), José F. Colmeiro (*La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 211-217), Albrecht Buschmann («La novela policíaca española. Cambio social reflejado en un género popular», en *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, ed. Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, Barcelona, Editoria Lumen, 1994, pp. 245-254), Joan Ramón Resina (*El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997) y Mari Paz Malibrea («La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación», *Iberoamericana*, n.º 7, año II, septiembre de 2002, pp. 111-118).

44 Entrevista de Jordi Costa Vila, *op. cit.*, p. 61.

45 «[...] la narración de un crimen, de las circunstancias que lo envuelven y de los acontecimientos que se derivan de él, es la mejor mesa de operaciones para diseccionar con meticulosidad a los personajes del drama.» (Andreu Martín, «Género negro, género, claro», *El Urogallo*, n.º 9-10, p. 28.)

46 La locura, en sus muchas formas, es uno de los temas predilectos de Martín; así, por ejemplo, en *La camisa del revés*, en *Memento de difuntos*, en *A martillazos*, en *El hombre de la navaja*, en *Jugar a matar* o en *Corpus delicti*. «Locura y cordura -ha escrito Andreu- terminan teniendo el mismo rostro: una es el reflejo de la otra en el espejo, aparentemente idénticas pero de signo contrario, la misma imagen para mostrarnos al mismo tiempo lo positivo y lo negativo del alma humana.» (*Id.*, «Las dos caras del alma», *El Cultural*, 29-I-2004, (fecha de consulta: 1-III-2005)

<http://www.elcultural.es/HTML/20040129/Cine/CINE8759.asp>

47 Roger Wolfe, «Paranoicos con causa», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 5-XI-1995, p. 14.

48 Andreu Martín, «Género negro, género, claro», *El Urogallo*, n.º 9-10, p. 28.

49 *Ibíd.*, p. 28.

50 *Id.*, «Las reglas del juego», *República de las Letras*, n.º 47, 1996, p. 32.

51 «Mis intereses en cada novela son diferentes. Cada novela es un paso adelante y un ir dejando cosas atrás. El método utilizado para una novela, igual que su tema y sus personajes, queda invalidado por el simple hecho de haberla escrito. Esto explica que yo no tenga un personaje fijo.» (Entrevista de Jordi Costa Vila, *op. cit.*, p. 57.)

52 Entrevista de Francesc Arroyo, «La novela es un hecho lúdico», *El País*, «Libros», 24-VII-1986, p. 5.

53 José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 232.

54 *Ibíd.*, p. 231.

55 *Ibíd.*, p. 232.

56 *Ibíd.*, p. 231.

57 Entrevista de Jordi Costa Vila, *op. cit.*, p. 59.

58 José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 236.

59 Andreu Martín, *El señor Capone no está en casa*, edición de 1990, Barcelona, Plaza & Janés, 1990, «Prólogo», pp. 6-7.

60 Entrevista de Jordi Costa Vila, *op. cit.*, p. 57.

61 *Ibíd.*, p. 57.

62 José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 231.

63 *Ibíd.*, p. 244.

64 Entrevista de Jordi Costa Vila, *op. cit.*, p. 59.

65 José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 238.

66 Joan Ramón Resina, «El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto», Barcelona, Anthropos, 1997, p. 208.

67 Entrevista de Jordi Costa Vila, *op. cit.*, p. 59.

68 Andreu Martín, «De miedo (Prólogo)», en *Fantasmas cotidianos*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 11.

69 Joan Ramón Resina, *op. cit.*, pp. 62-63.

70 *Ibíd.*, p. 138.

71 Patricia Hart, *The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1987.

72 Juan Madrid, «El chico detrás de la columna», prólogo a la edición de 1987 de *Por amor al arte*, Barcelona, Ediciones B, p. 5.

73 *Ibíd.*, p. 6.

74 *Ibíd.*, p. 6.

75 Andreu Martín, «Comentario del autor a la presente edición», en la edición de 1987 de *Por amor al arte*, Barcelona, Ediciones B, p. 261. Según el registro del ISBN, entre la publicación de *Prótesis* y la de *Por amor al arte*, fue impresa la novela *La otra gota de agua* (1981), poco o prácticamente citada por los estudiosos. No he conseguido leerla y sólo sé que el protagonista, Alberto Álvarez, vuelve a ser el investigador, al cual al final de la trama amputan un brazo tras atentar contra él confundiéndolo con un dictador africano.

76 *Id.*, *Por amor al arte*, Barcelona, edición de 1987, Ediciones B, p. 111.

77 *Ibíd.*, p. 186.

78 *Ibíd.*, p. 106.

79 *Ibíd.*, p. 24.

80 A este respecto resultan interesantes las siguientes palabras de Joan Ramón Resina (*El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997, p. 202): «La novela criminal del desencanto demuestra que la pasión del lector de novelas policíacas tiene menos que ver con el triunfo del orden social que con la clarificación subjetiva de los valores. En casos extremos, como en las obras de Andreu Martín (*Barcelona Connection*). Si la cultura del desencanto enseña alguna cosa, es que la justicia mundana

puede evaporarse o funcionar ciegamente sin que se descomponga del todo el tejido social; lo verdaderamente insoportable es la incertidumbre moral, el empate del bien y del mal, la flotación de una culpa cierta pero imposible de asignar. Son las condiciones idóneas para una cultura de chivos expiatorios.»

Y resulta muy significativo a este respecto que, en una de sus últimas novelas (*Juez y parte*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 176), sea precisamente un juez quien afirme lo siguiente: «Yo no creo en la justicia porque sé que, cuando la aplico, me puedo equivocar, y me he equivocado y me equivocaré muchas veces...»

81 Andreu Martín, *Por amor al arte*, Barcelona, edición de 1987, Ediciones B, p. 234.

82 Entrevista de Jordi Costa Vila, *op. cit.*, p. 61.

83 Andreu Martín, *Por amor al arte*, Barcelona, edición de 1987, Ediciones B, p. 151.

84 *Ibíd.*, p. 180.

85 *Ibíd.*, p. 208.

86 *Ibíd.*, p. 248.

87 *Id.*, «Comentario del autor a la presente edición», en la edición de 1987 de *Por amor al arte*, Barcelona, Ediciones B, pp. 261-262.

88 José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 241.

89 *Ibíd.*, p. 242.

90 Andreu Martín, «Dejad que los caimanes se acerquen a mí», en *Fantasmas cotidianos*, Barcelona, Planeta, 1996, pp. 91-92.

91 Entrevista de Jordi Vila Costa, *op. cit.*, p. 57.

92 «Claro que corría el riesgo de ir a parar a manos de una organización de trata de blancas, pero esa remota sensación de peligro también resultaba atractiva y excitante. Trabajaba como camarera en un restaurante y, a lo largo de su vida, todos los hombres que habían querido (incluido su padre, que en paz descanse) le habían metido mano y habían hecho el amor con ella, lo habían hecho gratis y, después, la habían despreciado como se desprecia a una puta. “Si ya me están tratando de puta, ¿por qué no voy a cobrar por darles gusto?”, pensaba mientras escribía. “Nada puede ser peor que vivir como vivo.”» (Andreu Martín, *Por amor al arte*, edición de 1987, Barcelona, Ediciones B, p. 130.)

93 Entrevista de Natalia Bosch Noguera, «El enamoramiento es positivo, el encoñamiento, destructivo», (fecha de consulta: 25-II-2005)

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). 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



editorial del cardo