

Las adaptaciones cinematográficas y televisivas de  
Pepe Carvalho (1976-2005)

Rubén Romero Santos

en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de Doctor  
en Investigación en Medios de Comunicación

Universidad Carlos III de Madrid

Directora y tutora:

Carmen Ciller Tenreiro

Mayo, 2019

Todos los derechos reservados.

A Mari Luz, tan lejos y tan cerca.

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis tiene su origen y su final en mi familia, y por ello es de justicia que aparezcan en primer lugar en estos agradecimientos. Su inicio, aunque solo lo haya descubierto con posterioridad, se remonta a 1986. Por entonces, no existía ni la Universidad Carlos III ni un proyecto de tesis. La vida era el trayecto de Joanica hasta Urquinaona de la mano de mi padre, ir a la escuela y colar el balón en los balcones del Palau de la Música Catalana, que estaba justo enfrente. El edificio de Lluís Domènech i Montaner era la frontera de mi existencia. Al sur del Palau, más allá de la calle Sant Pere Més Alt / Alta de San Pedro existía un terreno desconocido y prohibido. Era el espacio de los mayores. El terreno que mi hermano Man y mi hermana Ruth compartían con un tal Pepe Carvalho. Un tipo que salía en televisión y que caminaba por las mismas calles en las que lo hacían ellos, y que utilizaba una jerga prohibida y sacrílega para los de mi edad. Es probable que ellos no lo recuerden, pero fue su conversación sobre el episodio piloto de *Las aventuras de Pepe Carvalho* titulado “Young Serra, peso pluma”, en la que se sorprendían por el realismo del lenguaje y las localizaciones, la que dejó tan honda impresión en mí que acabó por conducirme a la escritura de esta tesis. Lo hice, además, porque años después yo también crucé esa frontera muchas veces como bachiller, como universitario y como periodista, y esta vez fui yo el que conviví con Carvalho en Escudellers, en Avinyó, en Nou de la Rambla. Hoy, esas calles quedan muy lejos de los tres. Escribir esta tesis ha supuesto volver a ellas y con ellos, pero también me ha obligado, de alguna manera, a escribir la historia de mi familia, que es la misma que la de muchas otras familias barcelonesas: he vuelto a Bellvitge con mi madre Mari Luz y a Montjuïc y la Barceloneta, con mis tíos y con mis primas y primos. Y siempre, claro, como en aquellos años, de la mano de mi padre, Manuel Romero Blanco, que ya no está pero que siempre está y siempre estará.

Desde el punto de vista académico, debo citar a mi directora de tesis, Carmen Ciller. De no ser por ella y por una conversación en el Campus de Puerta de Toledo, es probable que esta tesis jamás hubiera visto la luz. Es curioso cómo funciona la memoria: de nuevo, es bastante factible que ella no la recuerde, pero de no ser por esos 20 minutos que me dedicó en medio de sus múltiples obligaciones profesionales y familiares, fácilmente hubiera arrojado la toalla. Hablar de Carmen Ciller es hablar también de Manuel Palacio y Juan Carlos Ibáñez, y de su apoyo intelectual y personal. Ninguna metodología se refiere al factor humano pero dudo mucho que sin él pueda llevarse a cabo una tesis: Carmen, Manuel y Juan Carlos lo tienen a espaldas. En un mundo histérico en el que todo el mundo grita, las conversaciones y tertulias con los tres deberían convalidar como curso de postgrado. Ya que hablamos de humanidad, tampoco habría llegado hasta aquí sin la ayuda de mi compañera de Departamento, de despacho, y de alegrías (los más) y duelos (los menos) Ana Mejón. La conocí el primer día que impartí clase en la Universidad Carlos III. No nos hemos vuelto a separar. Por entonces era igual de guerrera e igual de generosa. Fue primero mi alumna, después mi amiga y ahora creo que es mi (casi) hermana. También sospecho que va a costar bastante que la vida me separe del reflexivo Iván Darías y del energético Vicente Rodríguez: su amistad ha sido un apoyo esencial de día y de noche. Todos los nombres citados pertenecen al grupo TECMERIN, al que quisiera dar las gracias en su conjunto. Me gustaría singularizar en Sagrario Beceiro, que me ayudó en la publicación de mi Cuaderno TECMERIN sobre Agustín Díaz Yanes; en Miritto Torreiro y su prodigiosa memoria; y en Concepción Cascajosa, que tutorizó mi TFM, semilla de lo que vendría después, y me brindó abundante bibliografía. Por supuesto, los dos directores de doctorado, Gérard Imbert y Jostexo Cerdán, han ayudado en todo lo que he necesitado.

Como cualquier doctorando, hay muchos momentos en los que he llegado a odiar la tesis, pero siempre le agradeceré que, en su paso previo, me permitiera conocer y trabar amistad con *Il Dottore* Enrico Marini y el futuro doctor David García, mis compañeros de máster. De aquella época me quedó también con el recuerdo del desaparecido Alberto Elena: me hizo apreciar el audiovisual de una manera imborrable.

Mi estancia en París me obliga a estar en deuda con Nancy Berthier, que tan cálidamente me acogió en el CRIMIC, y con Mercedes Álvarez, que me hizo de cicerone en la burocracia francesa. Sin dejar París, Jean-Stéphane Duran Froix fue un muy amabilísimo anfitrión y un alivio de sensatez en las maratónicas sesiones en la Biblioteca Nacional. A Jean-Paul Aubert y su GRIMH les debo el haberme obligado a pensar sobre Barcelona, mi ciudad. En el mundo anglosajón, Duncan Wheeler y Helio San Miguel siempre han tenido palabras de ánimo.

Me gustaría destacar la contribución desinteresada de Carina Pons, Joan Antoni González y Pedro Molina Temboury. En especial, en este último caso, cabe destacar su amabilidad.

El añorado Claudio López de Lamadrid y la hiperconectada Eva Marín me abrieron valiosas puertas en el mundo de la industria editorial y audiovisual, respectivamente. Iñaki Ellacuría encontró tiempo en su muy ocupada vida laboral para ayudarme en la parte documental.

Por último, hay dos personas que han soportado parte de los momentos más difíciles de estos años y a las que les debo ese reconocimiento: Rosa M. Ruiz y sus mensajes mensuales y Paula Arantzazu Ruiz, que sufrió el principio y se perdió el final.

## CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

- Romero Santos, R., y Mejón, A. (2019). *Barcelona y el cine: espacio, política y cultura*. Lyon: GRIMH [En prensa]. Contribución incluida parcialmente en el capítulo 3 y 5. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.
- Romero Santos, R., y Mejón, A. (2018). ‘Asesinato en el Comité Central’ (Vicente Aranda, 1982): el ‘thriller’ político como esperpento. *Trípodos*, (41), pp. 125-138. Contribución incluida parcialmente en el capítulo 5. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.
- Romero Santos, R. (2019) Del collage al trencadís: lo transnacional en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar. *Iberic@/* [en proceso de revisión]. Contribución incluida parcialmente en el capítulo 3 y 5. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.
- Romero Santos, R. y Palacio, M. (2016). El espacio cultural transnacional en la post-Transición: El caso de las series televisivas *Amores difíciles* y *La reina del Sur*. *Secuencias: revista de historia del cine*, pp. 137-153. Contribución incluida parcialmente en el capítulo 5. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.
- Romero Santos, R. (2015) Mucha policía, mucha diversión: la ficción criminal en la ficción española. En *Ficcianando en el siglo XXI: la ficción televisiva en España* (pp. 261-276). Madrid: Editorial Fragua. Contribución incluida parcialmente en el capítulo 5. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.
- Romero Santos, R. (2012). Tatuaje, primera desventura de Pepe Carvalho. Actas del Congreso *Hispanic Cinemas – En Transición*, celebrado en Madrid en la Universidad Carlos III entre el 7 y el 9 de noviembre. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.

## RESUMEN

Pepe Carvalho, el singular detective creado por Manuel Vázquez Montalbán, ha sido el personaje literario más adaptado por el audiovisual desde la reinstauración de la democracia. En el periodo 1976-2005 ha sido objeto de nada más y nada menos que tres películas, una serie de televisión y once telefilmes. Fuertemente connotado ideológicamente por su autor, su vida literaria, pero también la audiovisual, se entrecruza con la vida y los cambios de la sociedad española.

Esta tesis propone, a través del exhaustivo estudio de la producción de sus diferentes adaptaciones y de la representación que en ellas se da, un análisis de cómo el cine y la televisión han recogido dichos cambios.

Lo hace basándose en tres ejes: el político, el cultural y el espacial. Desde el punto de vista social, se pone especial relevancia en la articulación del sistema democrático; desde el cultural, en la emergencia de una industria audiovisual, pero también editorial, equiparable a la del resto de sociedades democráticas; finalmente, el espacio nos obligará a reconsiderar cómo ha cambiado el lugar que ocupa España en general –y la ciudad de Barcelona en particular– en el mundo.

El estudio nos ha permitido comprobar que las razones de su éxito para la industria audiovisual reside en su gran versatilidad. Esta característica, sin embargo, también provoca que existan diversas maneras de interpretarlo ya sea política, como cultural y espacialmente. También nos ha permitido comprobar el distinto desarrollo de la industria editorial y la industria audiovisual en su incorporación a las dinámicas de la economía global. Además, se constata que la vida en la pantalla del personaje va a afectar considerablemente a su vida literaria.

Palabras clave: Pepe Carvalho, Manuel Vázquez Montalbán, emergencia cultura global, adaptación, cambio social

## ABSTRACT

Pepe Carvalho, the private investigator created by Manuel Vázquez Montalbán, has been the literary character most adapted to film and television in Spain since the restoration of democracy. In the period 1976-2005, he has been the subject of three films, a television series and eleven TV movies. Strongly connoted ideologically by its author, his literary life, but also his screen adaptations, intersect with social changes in Spanish society.

This thesis proposes, through the study of the production of its different adaptations and the representation that is given in them, an analysis of how cinema and television have depicted these changes.

It does so through three main axes: politics, culture and geography. From the political point of view, special relevance is placed on the articulation of the democratic system; culturally, in the emergence of a new film and TV industry, without forgetting the literary world; finally, studying the space will force us to reconsider how the place occupied by Spain in general – and the city of Barcelona in particular– has changed during the last 40 years.

The study has allowed us to verify that the main reason of film and TV interest in the character relays in his great versatility. Nevertheless, this feature, allows different interpretations of Pepe Carvalho in political, cultural o geographical terms. It has also allowed us to verify the different development of the publishing industry and the film and television industry into the dynamics of the global economy. In addition, it is noted that Pepe Carvalho literary evolution has been significantly affected by film and television adaptations.

**Keywords:** Pepe Carvalho, Manuel Vázquez Montalbán, adaptation, social change



Esta tesis doctoral se enmarca en el Proyecto I+D+i “Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultural global” (Ref. CSO2016-78354-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación, Gobierno de España.

Su realización ha sido posible gracias a una beca predoctoral de Personal Investigador en Formación del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid.

Se desarrolla en el ámbito del Grupo de Investigación Tecmerin (Televisión-cine: memoria, representación industria) de la Comunidad de Madrid.



## PREFACIO

La presente tesis doctoral ha sido posible gracias a la financiación de una beca predoctoral como Profesor Investigador en Formación (PIF) otorgada en 2014 por el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. El doctorando pertenece al grupo TECMERIN (Televisión-cine memoria, representación e industria).

Desde que fuera beneficiado con dicha beca, la tesis se ha enriquecido con diversas contribuciones y encuentros académicos nacionales e internacionales y a través de los dos proyectos de investigación I+D+i en los que he tenido la fortuna de participar: “El cine y la televisión en la España de la post-Transición (1979-1992)” (CSO2012-31895) y especialmente, “Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global” (CSO2016-78354-P), aprobado por el Ministerio de Economía y Competitividad en 2016. En 2018, junto a mi colega Ana Mejón, publiqué el artículo “*Asesinato en el Comité Central*” (Vicente Aranda, 1982): el ‘thriller’ político como esperpento” en la revista *Trípodos*. En 2015 presenté la comunicación, *Pepe Carvalho (1999): europeización de un icono* en las jornadas celebradas por la Université de Paris Ouest – La Défense. En 2018, presenté la comunicación *Bellvitge en las adaptaciones de Pepe Carvalho: la pesadilla del Modelo Barcelona* en el marco del Congreso Internacional *La ciudad: imágenes e imaginarios*, organizado por la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III; este mismo año, también presenté la ponencia *Pepe Carvalho: de la Rambla a los Campos Elíseos* en el Congreso Internacional “Cine, televisión y cultura popular en 90: España-Latinoamérica”, organizado por el grupo de investigación TECMERIN y, en 2012, *Tatuaje, primera desventura de Pepe Carvalho* en el Congreso “Hispanic Cinemas – En Transición”, también organizado por el grupo de investigación TECMERIN.

Más allá de los trabajos directamente relacionados, una serie de actividades académicas también han contribuido a esta tesis. Debo incluir aquí el monográfico *La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes* (TECMERIN, 2014). El realizador me iluminó sobre la concepción del thriller y el policíaco de su generación, un asunto nada menor si tenemos en cuenta que Agustín Díaz Yanes fue guionista y colaborador de Rafael Moléon, director de dos de los telefilmes que se analizan en esta tesis (*Tal como éramos* y *La rosa d’Alexandria*). También el artículo, junto a Manuel Palacio, “El espacio cultural transnacional en la post-Transición: El caso de las series televisivas Amores

difíciles y La reina del Sur”, publicado en la revista *Secuencias*, en el que se estudiaba y desarrollaba la implantación de las televisiones privadas, de tal manera que su marco teórico era igualmente aplicable a lo acontecido con *Las aventuras de Pepe Carvalho* y los telefilmes producidos en 1992. Está en proceso de revisión el artículo “Del collage al *trencadís*: lo transnacional en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar”, de la revista *Iberic@1*, en la que se aplican buena parte de la investigación realizada sobre el espacio de la ciudad de Barcelona. En el capítulo “Mucha policía, mucha diversión. La ficción criminal en la ficción española”, del libro *Ficciónando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España* (Belén Puebla et al, 2015), de nuevo tuve ocasión de investigar aspectos del género que más tarde han sido aplicados a la tesis. A través de mi contribución en el libro *Michael Mann. Creador a la vanguardia*, “Michael Mann, el escurridizo autor del siglo XXI”, pude reflexionar acerca de la conexión de mi objeto de estudio con la estética policial estadounidense y su influencia transnacional. Lo mismo puede decirse de la comunicación ‘*Falcón*’: *Man (and TV Series) from Seville*, en el Congreso celebrado por ECREA Television Studies en la Universidad de Roehampton en 2015.

<b><u>CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN, Y METODOLOGÍA</u></b>	<b>4</b>
1.1. JUSTIFICACIÓN Y DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	4
1.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS DE TRABAJO	7
1.3. ESTRUCTURA DEL TRABAJO Y PARÁMETROS METODOLÓGICOS	13
<b><u>CAPÍTULO 2. LAS ADAPTACIONES LITERARIAS COMO MARCO TEÓRICO</u></b>	<b>18</b>
2.1. DEL “CINE PURO” A LA FIDELIDAD: LOS ORÍGENES DE UN CONFLICTO	19
2.2. SEMIÓTICA Y NARRATOLOGÍA: LA APROXIMACIÓN COMPARATISTA	23
2.3. ECONOMÍA POLÍTICA. LA LÓGICA DE LA INDUSTRIA	26
2.4. ESTUDIOS CULTURALES. ELOGIO DE LA INFIDELIDAD	29
2.5. ADAPTACIÓN EN ESPAÑA	31
2.6. EL ESTUDIO DE LAS ADAPTACIONES CARVALHIANAS	37
<b><u>CAPÍTULO 3. LA ESPAÑA DE PEPE CARVALHO</u></b>	<b>40</b>
3.1. TARDOFRANQUISMO Y TRANSICIÓN	41
3.1.1. POLÍTICAS	42
3.1.2. CULTURAS	48
3.1.3. GEOGRAFÍAS	52
3.2. LOS GOBIERNOS DE FELIPE GONZÁLEZ	56
3.2.1. POLÍTICAS	57
3.2.2. CULTURAS	61
3.2.3. GEOGRAFÍAS	66
3.3. EL “OASIS” CATALÁN	69
3.3.1. POLÍTICAS	70
3.3.2. CULTURAS	74
3.3.3. GEOGRAFÍAS	80
3.4. LA SEGUNDA ALTERNANCIA	85
3.4.1. POLÍTICAS	86
3.4.2. CULTURAS	90
3.4.3. GEOGRAFÍAS	96
<b><u>CAPÍTULO 4. NACIMIENTO, EVOLUCIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE PEPE CARVALHO</u></b>	<b>98</b>
4.1. CARVALHO, EL GÉNERO Y EL FACTOR AUDIOVISUAL	98
4.2. ETOPEYA Y PROSOPOGRAFÍA DE CARVALHO Y LOS PERSONAJES DE LA SAGA	107
4.2.1. PEPE CARVALHO	107
4.2.2. CARVALHO Y MONTALBÁN: PARECIDOS RAZONABLES	112
4.2.3. EL AYUDANTE PARA TODO: BISCUTER	115
4.2.4. LA AMANTE: CHARO	117
4.2.5. EL CONFIDENTE: BROMURO	120

<b>4.3. CARVALHO COMO “SIGNIFICANTE MÓVIL”</b>	<b>121</b>
4.3.1. CARVALHO Y LA ESQUIZOFRENIA POLÍTICA	121
4.3.2. CARVALHO Y EL MESTIZAJE CULTURAL	123
4.3.3. CARVALHO Y LA MOVILIDAD ESPACIAL	127
<b>5. ESTUDIOS DE CASO</b>	<b>130</b>
<hr/>	
<b>5.1. TATUAJE, PRIMERA AVENTURA DE PEPE CARVALHO (BIGAS LUNA, 1976)</b>	<b>130</b>
5.1.1. EL DESARROLLO DE LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL	130
5.1.1.1 Argumento, adaptación y guion	130
5.1.1.2 Contexto de producción	131
5.1.1.3 Los actores principales y sus personajes	135
5.1.1.4 Recepción	138
5.1.2. ASPECTOS POLÍTICOS, CULTURALES Y ESPACIALES	140
5.1.2.1 Política: la agonía de las instituciones franquistas	140
5.1.2.2 Cultura: un puente generacional	145
5.1.2.3 Geografía: el renacer del Barrio Chino	149
<b>5.2. ASESINATO EN EL COMITÉ CENTRAL (VICENTE ARANDA, 1982)</b>	<b>154</b>
5.2.1. EL DESARROLLO DE LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL	155
5.2.1.1 Argumento, adaptación y guion	155
5.2.1.2 Contexto de producción	157
5.2.1.3 Los actores principales y sus personajes	159
5.2.1.4 Recepción	162
5.2.2. POLÍTICA, CULTURA, Y GEOGRAFÍA	165
5.2.2.1 Política: la “autofagocitación” del PCE	165
5.2.2.2 Cultura: el antifranquismo en democracia	170
5.2.2.3 Geografía: Del Madrid de la UCD al Madrid de La Movida	174
<b>5.3. LAS AVENTURAS DE PEPE CARVALHO (TVE, 1986)</b>	<b>179</b>
5.3.1. EL DESARROLLO DE LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL	179
5.3.1.1 Argumento, adaptación y guion	179
5.3.1.2 Contexto de producción	181
5.3.1.3 Los actores principales y sus personajes	184
5.3.1.4 Recepción	192
5.3.2. POLÍTICA, CULTURA, Y GEOGRAFÍA	195
5.3.2.1 Política: “el desencanto” y la utopía comunista	196
5.3.2.2 Cultura: el proyecto socialista entre lo barroco y lo ilustrado	198
5.3.2.3 Geografía: la España de las autonomías y la geografía del mal	203
<b>5.4. OLÍMPICAMENT MORT (MANEL ESTEBAN, 1986)</b>	<b>212</b>
5.4.1. EL DESARROLLO DE LA PRODUCCIÓN	212
5.4.1.1 Argumento, guion y adaptación	212
5.4.1.3 Contexto de producción	213
5.4.1.4 Los actores principales y sus personajes	214
5.4.1.5 Recepción	219
5.4.2. POLÍTICA, CULTURA, GEOGRAFÍA	219
5.4.2.1 Política: el proyecto olímpico	219
5.4.2.2 Cultura: el fin del Paral.lel	227
5.4.2.3 Geografía: el urbanismo del acontecimiento	234

<b>5.5. <i>ELS MARS DEL SUD</i> (MANEL ESTEBAN, 1992)</b>	<b>240</b>
5.5.1.1 Argumento, adaptación y guion	240
5.5.1.2 Contexto de producción	242
5.5.1.3 Los actores principales y sus personajes	245
5.5.1.4 La recepción	249
5.5.2. POLÍTICA, GEOGRAFÍA Y CULTURA	249
5.5.2.1 Política: Barcelona y Catalunya	250
5.5.2.2 Cultura: el extrarradio	253
5.5.2.3 Geografía: vigencia del ‘porciolismo’	258
<b>5.6. <i>PEPE CARVALHO</i> (TELECINCO / ARTE / RAI 2, 1999)</b>	<b>264</b>
5.6.1. EL DESARROLLO DE LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL	264
5.6.1.1 Argumento, guion y adaptación	265
5.6.1.3 Contexto de producción	266
5.6.1.3 Personajes y actores	271
5.6.1.4 Recepción	276
5.6.2. POLÍTICA, CULTURA, GEOGRAFÍA	278
5.6.2.1 Política: euforia y europeísmo	278
5.6.2.2 Cultura: el turismo creativo	284
5.6.2.3 Geografía: el Modelo Barcelona	289
<b>5.7. <i>PEPE CARVALHO</i> (ARTE, TV3, TVG, 2003-2005)</b>	<b>293</b>
5.7.1. EL DESARROLLO DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN	293
5.7.1.1 Argumento, guion y adaptación	293
5.7.1.2 Contexto de producción	294
5.7.1.3 Los actores principales y sus personajes	298
5.7.1.4 La recepción	301
5.7.2. POLÍTICA, CULTURA, GEOGRAFÍA	302
5.7.2.1 Política: un detective nacionalista	302
5.7.2.2 Cultura: el fin del charnego	308
5.7.2.3 Geografía: la Marca Barcelona	314
<b>6. <u>CONCLUSIONES</u></b>	<b>321</b>
<b>7. <u>FINAL CONCLUSIONS</u></b>	<b>326</b>
<b>8. <u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u></b>	<b>331</b>
8.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	331
8.2. OBRAS DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN	352
8.3. FUENTES HEMEROGRÁFICAS	356
8.4. FUENTES AUDIOVISUALES	362

## Capítulo 1. Introducción, y metodología

### 1.1. Justificación y delimitación del objeto de estudio

Esta tesis se centra en las adaptaciones audiovisuales, tanto en cine como en televisión del personaje literario Pepe Carvalho, creado por el escritor Manuel Vázquez Montalbán en 1972 en la novela *Yo maté a Kennedy* y cuyas aventuras se van a desarrollar hasta 2004 con la publicación en dos tomos de *Milenio*. Un corpus bibliográfico que abarca un total de 25 títulos, entre novelas y libros de relatos.

A Pepe Carvalho lo jalonan hechos históricos: *Tatuaje* está considerada como “la primera novela negra” de la historia de la literatura española; *Los mares del Sur*, la primera obra del género negro en ganar el Premio Planeta, el mejor dotado económicamente de las letras españolas; finalmente, *El balneario* fue la primera ocasión en la que un personaje de ficción español recibe un tratamiento de serie independiente en el mundo editorial con la creación de la bautizada como “Saga Carvalho”. También ha sido traducido a más de 24 lenguas.

Una mera observación cuantitativa justificaría la redacción de esta tesis: se trata del personaje literario más adaptado desde la reinstauración de la democracia. Nuestro objeto de estudio, por lo tanto, se centra en dichas adaptaciones, conformadas por tres largometrajes (*Tatuaje*, *Asesinato en el Comité Central*, *Els mars del Sud*); una serie de televisión (*Las aventuras de Pepe Carvalho*); un telefilme (*Olímpicament mort*); y otras dos series de telefilmes, la primera de seis adaptaciones emitidas consecutivamente en 1999 (en la que se incluyen *El hermano pequeño*, *Buscando a Sherezade*, *La soledad del manager*, *Tal como éramos*, *Padre, patrón* y *El delantero centro fue asesinado al atardecer*); y la segunda de cuatro espaciadas emitidas en España entre 2003-2005 (que incluyen *Cita mortal a l'Up and Down*, una segunda versión de *Els mars del Sud*, *La rosa d'Alexandria* y *El premi*). La gran mayoría de estos trabajos se llevaron a cabo con ambiciones internacionales como demuestra su financiación en régimen de coproducción. A este objeto de estudio habría que añadirle algunos proyectos que finalmente no llegarán a cuajar, como *Carvalho en Buenos Aires*, e incluso lo que podríamos denominar una falsa adaptación, que comparte título y punto de partida con una de las novelas de la saga, pese a estar protagonizada por un personaje diferente (*El laberinto griego*).

Más allá del cine y de la televisión, el personaje va a gozar de una salud industrial envidiable y, de hecho, no sería osado referirnos a él como una “protofranquicia transmediática”. El universo carvalhiano se va a expandir en videojuegos, libros de cocina, artículos periodísticos, cómics, libro-puzles, piezas teatrales y, por supuesto, las ya citadas adaptaciones audiovisuales.

Ante estos datos, resulta indudable que el personaje de Pepe Carvalho posee un tremendo atractivo tanto para los adaptadores como para la industria audiovisual. Cualitativamente, desde el punto de vista autoral, la carrera audiovisual de Pepe Carvalho se ha cruzado con la de nombres esenciales de nuestra cinematografía, como Juan José Bigas Luna, Vicente Aranda, Adolfo Aristarain (argentino de dilatada experiencia española), o Enrique Urbizu.

Esta tesis también encuentra justificación en su actualidad. En el campo académico, 2012 vio nacer la Asociación de Estudios Vázquez Montalbán. Dicha Asociación realiza periódicos congresos sobre su figura y publica bianualmente una revista de estudios sobre la obra del escritor. Por otra parte, el doctor en periodismo Francesc Salgado, ha realizado la ingente tarea de antologizar los más de 9.000 artículos periodísticos publicados por Manuel Vázquez Montalbán en tres volúmenes, publicados por la Editorial Debate entre 2010 y 2012. Entre ellos, por su puesto, se incluyen las columnas que protagonizarán Carvalho y demás personajes de la saga en la revista *Interviú*.

El análisis de cómo se ha plasmado el personaje de Pepe Carvalho en el audiovisual también tiene una justificación coyuntural. Tal y como reconoció su autor, Carvalho es un producto transicional. Los últimos tiempos han sido fértiles en relecturas de dicha etapa histórica. Una nueva generación ha puesto en duda muchas de las asunciones que identificaban este periodo como un proceso que condujo a una democracia de calidad gracias a la generosidad de todos los implicados. Dada la intención confesa de Vázquez Montalbán de crear, a través de Carvalho, lo que él denominaba una “contrahistoria” alejada del consenso transicional, escritor y personaje han sido objeto de recuperación por los impulsores de un nuevo enfoque al análisis de la España democrática. Probablemente el libro que desató esta fiebre revisionista sea, con sus innegables defectos y falta de academicismo, *CT o la Cultura de la Transición*. En su primera página, el coordinador Guillem Martínez cita a Manuel Vázquez Montalbán y su ensayo *El escriba sentado*, de 1996, como uno de esos “puntos de vista escasos, exóticos”



(2012, p. 13), léase válido intelectualmente, por apartarse del consenso de la época que Martínez defiende como mayoritario. Más tarde, será el inspirador de esta misma compilación, Ignacio Echevarría, el que citará *La literatura y la construcción de la sociedad democrática*, de 1992 (2012, p. 27). Dos pequeñas muestras de hasta qué punto Vázquez Montalbán se ha convertido en una referente intelectual, ético y moral para una nueva izquierda que –de una manera también bastante simplista–, se asocia con el Movimiento 15-M.

Pero la vida literaria y audiovisual de Pepe Carvalho va a desbordar el contexto transicional. Dotado, ya desde un primer momento, de una evidente querencia por aplicar su análisis de la sociedad española al contexto internacional, Vázquez Montalbán seducirá a través de Carvalho a lectores de todo el mundo, conectando con un público cada vez más globalizado que se identificará con sus aventuras. Llega así el reconocimiento internacional del personaje a través de numerosos premios, y una fama de sus andanzas que alcanzará incluso parajes tan remotos como la Selva Lacandona mexicana: el líder guerrillero zapatista conocido como Subcomandante Marcos, seducido por el detective, incluso llegará a proponer al escritor la redcción de una novela a cuatro manos que solo la repentina muerte del autor impedirá llevar a cabo.

Si la historia política ha reclamado en los últimos tiempos el legado de Vázquez Montalbán y Pepe Carvalho, también lo ha hecho la ciudad de Barcelona. Tras la muerte de Vázquez Montalbán, la crisis del llamado Modelo Barcelona, o lo que es lo mismo, la transformación radical de la Ciudad Condal durante la democracia, ha provocado un aluvión de ensayos acerca del pasado, el presente y el futuro de la ciudad. El más reciente tal vez sea *Alerta Barcelona* (2018), de Miquel Molina y el más clásico *La ciudad mentirosa* (2007), de Manuel Delgado. Los dos autores también encuentran inevitable citar a Manuel Vázquez Montalbán como referente de los disidentes y críticos con aquella ciudad olímpica que maravillaba al mundo. Será una de los aspectos troncales de las novelas, que nos muestran a un Pepe Carvalho pasmado ante los cambios que tienen lugar en la Ciudad Condal. Normal que, en 2018, el Ajuntament de la alcaldesa Ada Colau, una de esas políticas poco conformes con la visión de lo que ella denomina “el régimen del 78” y encargada por los ciudadanos de gestionar la crisis del Modelo Barcelona, haya reeditado *Barcelonas*, la guía, (pero también crónica, pero también denuncia y también ensayo) que escribiera Vázquez Montalbán en 1987, y en

la que el escritor nos transporta a los mismos escenarios en los que se desarrolla la vida de su detective.

Varios hechos de la industria editorial también apuntalan la vigencia de Pepe Carvalho. Desde 2006, el Ajuntament de Barcelona entrega el Premio Pepe Carvalho de novela negra, galardón que, hasta la fecha, ha recaído en autores del calibre de James Ellroy, Henning Mankell, Petros Márkaris o Andrea Camilleri. En 2018 Hernán Migoya y Bartolomé Seguí publicaron una adaptación al cómic de la novela *Tatuaje*. Y, sobre todo, este 2019, la Editorial Planeta ha decidido relanzar la franquicia y “resucitar” a Pepe Carvalho con la novela *Problemas de identidad*, de Carlos Zanón, en medio de una notable campaña publicitaria y que ha despertado un considerable interés periodístico.

Por último, existe una justificación personal. *Tatuaje*, primera novela canónica de Pepe Carvalho se publicó en 1974. Un servidor nació en 1975. Manuel Vázquez Montalbán murió en 2003 y la aventura póstuma del detective se publicó en 2004. Justo el año de la muerte de Vázquez Montalbán me trasladé a Madrid. Como barcelonés residente en Madrid, no solo me ha despertado una gran curiosidad el desarrollo de la realidad barcelonesa y catalana, sino también la imagen que de ese desarrollo se tiene en la capital. Por nuestras peculiaridades históricas, y por el sistema administrativo que nos hemos otorgado, en la redacción de la tesis he tenido la sensación de que hay una falta de conocimiento recíproco entre Madrid y Barcelona de sus respectivas realidades e idiosincrasias. Con este modesto trabajo, espero realizar una pequeña contribución a paliar esta falta de comunicación.

## **1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo**

El primero objetivo de la investigación es, como no podía ser de otra manera, descubrir las razones por las cuales el personaje de Pepe Carvalho es tan sumamente atractivo para la industria audiovisual. Parece una cuestión mollar que, sin embargo, no ha suscitado el interés de los autores que se han aproximado a las diferentes adaptaciones de Pepe Carvalho. Por regla general, se suele zanjar con una referencia al éxito literario de la saga literaria. Es una respuesta que se antoja problemática en casos como el de *Tatuaje*, que fue un fracaso de ventas en las librerías, *Asesinato en el Comité Central*,

cuya adaptación se lanzó antes de conocer la respuesta del público, o de *Las aventuras de Pepe Carvalho* y *Olímpicament mort*, en el que se adaptaba material inédito. Por otra parte, muchos de los relatos adaptados constituyen historias menores, algunas de apenas unas páginas (como pudiera ser el caso de *Tal como éramos* o *Cita mortal a l'Up and Down*), incluidas en libros de relatos y alejadas de las novelas más conocidas, por lo que el reclamo comercial resulta menor. Parece necesario, pues, reflexionar acerca de los motivos que convierten a Pepe Carvalho en el personaje más adaptado por el audiovisual de la historia de la democracia.

El segundo objetivo de esta tesis es mostrar como las diferentes adaptaciones nos sirven de guía para explicar el cambio social de la España democrática. A lo largo de la teoría de las adaptaciones, los aportes académicos han ido poniendo un foco cada vez mayor en la validez de las adaptaciones como objeto de estudio privilegiado de la historia cultural, pues permiten comparar las circunstancias de la producción del texto con las de la producción de la adaptación.

En el caso que nos ocupa, además, testimoniar el cambio social está en la misma naturaleza del personaje. Así lo confiesa el propio Montalbán al reflexionar sobre su creación: “La novela policiaca me ofrece la posibilidad de evocar la realidad de una manera realista” (Tyras, 2003, p. 92). Una aproximación que será confirmada en boca de Pepe Carvalho cuando pronuncia una de sus frases más célebres en la novela *Los mares del Sur*: “Los detectives privados somos los termómetros de la moral establecida”. Ese termómetro tomará la temperatura, especialmente, a tres aspectos del cambio social: el político, el cultural y el espacial.

En el primer eje se aborda la cuestión ideológica, pues Carvalho va a tener que enfrentarse a unas cambiantes situaciones políticas en su vida literaria y en su vida audiovisual. Pepe Carvalho ni puede ni quiere ser un observador objetivo. Dentro de esta realidad, uno de los aspectos que más le interesa relatar a Vázquez Montalbán es la evolución de la izquierda española e internacional en las nuevas dinámicas que se están produciendo antes y después de la caída del Muro de Berlín, con especial énfasis por la implantación en España de una democracia que el autor considera de baja calidad por la falta de reparación a las víctimas del franquismo y por haber abrazado demasiado alegremente y sin debate el capitalismo y el neoliberalismo. No es de extrañar que Mari Paz Balibrea elija su figura para retratar a la izquierda contemporánea en *En la tierra baldía* (1999), convenientemente subtítulo *Manuel Vázquez Montalbán y la*

*izquierda española en la postmodernidad*. La tesis nos permitirá analizar cómo se plasma esta voluntad en las diferentes adaptaciones. Avancemos ya que, para Balibrea (1999, p.11) el nacimiento de Pepe Carvalho debe contextualizarse en el periodo: “de integración española en una coyuntura europea/global postmoderna que requiere la satisfactoria democratización del país”.

En segundo lugar, el cambio social va a verse reflejado en unas industrias culturales que se verán fuertemente transformadas con la llegada de la democracia. Tanto el arco temporal como la cantidad de agentes implicados nos ofrecen una magnífica ocasión para analizar su evolución. Partimos, pues, de 1976, fecha del estreno de *Tatuaje*, y nos detenemos en 2005, momento de emisión de *El premi*, última adaptación hasta la fecha. En un somero repaso, la investigación nos va a obligar a hablar de legislación cinematográfica y televisiva autonómica, nacional y europea; de productoras independientes y canales de televisión públicos y privados; de intereses comerciales y de intereses institucionales.

De hecho, si analizamos el personaje de Pepe Carvalho como producto cultural, pocos ejemplos vamos a encontrar que se ajusten mejor a las características que el historiador Javier Tusell asocia a la cultura democrática. En primer lugar, Pepe Carvalho es reflejo de una cultura que –por primera vez en décadas–, consigue convertirse en exportadora hasta el punto de convertirse en una de sus grandes estrellas. Basten dos ejemplos del prestigio comercial internacional del personaje: en un reportaje con motivo de la Feria del Libro de Fráncfort en 1997, se recoge que cada publicación en Italia de Carvalho es un acontecimiento en el país transalpino, así como que Carvalho había sido traducido “a 24 lenguas” (Ayén, 1997, p.47); en la compilación *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, realizada por José Manuel López de Abiada con abundante presencia de hispanistas, Vázquez Montalbán y Pepe Carvalho son el único escritor y el único personaje al que se le dedican dos capítulos íntegros, además de estar presente en varios más.

Las múltiples ediciones y reediciones de la saga Carvalho –en todos los formatos posibles–, son la mejor prueba de la validez de Pepe Carvalho como epítome de la popularización de la cultura durante la democracia, otro de los rasgos definitorios del periodo según Tusell. Los dos hechos más descollantes de su popularidad son, sin duda, que haya sido el primer personaje de ficción en protagonizar una serie literaria independiente y que haya sido el más adaptado audiovisualmente de la historia de la

democracia. Esta es otra de las características del postfranquismo: el tránsito hacia lo audiovisual de los intelectuales en general y de los escritores en particular, tal y como describe Jean-Stéphane Duran Froix (2014). Vázquez Montalbán, hombre de letras, fue capaz de apreciar cómo su mundo se consumía igual que la biblioteca de Pepe Carvalho en su chimenea de la casa de Vallvidrera. Lo expresaría con estas palabras, que habrían firmado tanto Tusell como José Carlos Mainer, otro de los grandes analistas de la cultura democrática: “Buena parte de la cultura del lector de hoy es de origen audiovisual y eso determina sus mecanismos de recepción y, por tanto, también, algunos mecanismos de producción del escritor” (Tyras, 2003, p. 190). La confesa influencia del lenguaje audiovisual en Pepe Carvalho se complementa con la participación del autor en este nuevo paradigma como guionista de programas de entrevistas como *Piano Bar* (TV3, 1985), o colaborando en sus propias adaptaciones.

Pepe Carvalho también ejemplifica lo que Tusell califica como “ruptura de los géneros”. Al igual que sus colegas Francisco Umbral o Manuel Vicent, Manuel Vázquez Montalbán es paradigmático de una tradición de escritores españoles cuya fama como novelistas corre pareja a su éxito como columnistas en multitud de publicaciones. Acaso sea un mejor ejemplo, dado que sus novelas pueden leerse como columnas de opinión en las que emplea a Pepe Carvalho para sancionar determinados sucesos del presente del país. Si es evidente en su recorrido literario, más lo es que Pepe Carvalho no protagonice solo novelas, sino también columnas de opinión en *Interviú*, en una serie bajo el título “El idiota en la familia”, pero también recetarios. Por otra parte, cabe señalar que, a finales de siglo, sin duda a causa del éxito de sus novelas protagonizadas por Pepe Carvalho, Vázquez Montalbán conseguiría colaborar regularmente en publicaciones internacionales como la italiana *La Repubblica* o la francesa *Le Monde*.

Pepe Carvalho es también un representante del cosmopolitismo propio de la cultura democrática. Debido a la ausencia de referentes de novela negra hispanos, Vázquez Montalbán tuvo que recurrir a los extranjeros, en especial a la escuela europea, para construir su personaje. Del mismo modo, la evolución del personaje demostrará, ya desde sus inicios, un interés evidente por las cuestiones internacionales, que le llevará a visitar los cinco continentes y a una aventura final en la que dará la vuelta al mundo. Otra característica relevante de la cultura democrática, como es lo que Tusell califica de “pluriculturalidad” y Jean-Stéphane Duran Froix de “biculturalidad” (2014), entendida como la representación de las diferentes culturas en los diferentes idiomas

oficiales del Estado, también es detectable en el corpus carvalhiano: aunque Vázquez Montalbán fuera un escritor catalán que se expresaba en castellano, se las ingenió para tener una presencia constante en la vida intelectual catalanoparlante, muy superior a la de otros colegas en su misma situación, como Juan Marsé o Eduardo Mendoza. Tal vez el mejor ejemplo de hasta qué punto se sintió cómodo en esa pluriculturalidad fue la traducción de las obras de Pepe Carvalho al catalán que inició la Editorial Planeta en 2003.

Más allá de la cultura, el cambio social también estará relacionado directamente con un cambio espacial. A través de Carvalho se analiza la modificación del papel de la ciudad en la sociedad postindustrial pero, también, de un nuevo posicionamiento geoestratégico de la ciudad de Barcelona en particular, y de España en general en un marco globalizador. Será este uno de los aspectos sobre los que más reflexionará Vázquez Montalbán a través de Carvalho. Tal vez el mejor ejemplo sea su ensayo *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (2001b). En él, Vázquez Montalbán describe a Carvalho como un personaje esencialmente urbano. Aunque Montalbán negara en repetidas ocasiones ser un escritor de novela negra, admitía que el armazón creado por narradores como Dashiell Hammett o Raymond Chandler sí que le era útil pues: “La novela negra norteamericana, es decir, la novela basada en hechos criminales condicionados por el marco social del capitalismo avanzado, es la novela urbana de aventuras por excelencia, como avanzada poética del neocapitalismo” (2001b, p. 143). La ciudad, pues, se convierte en el escenario predilecto para ilustrar y evidenciar los cambios sociales, tal y como nos contará un Carvalho obsesionado por el urbanismo y su influencia en los seres humanos. El punto de partida será Barcelona, la realidad que más conoce y aprecia. Precisamente, por sus circunstancias pasadas y su necesidad de adaptarse a una economía postindustrial, será un escenario privilegiado de las transformaciones que se van a producir en la España de final del milenio. Tan es así que la ciudad será objeto de una abundantísima bibliografía, en la que participarán no pocos urbanistas, antropólogos, sociólogos o politólogos internacionales. Un buen ejemplo lo encontramos en una obra como *Urban Change and the European Left: Tales from the New Barcelona*, de Donald McNeill (1999), que recoge hasta qué punto Barcelona se va a convertir en un icono para los urbanistas del planeta. En este sentido, el estudio de la representación cinematográfica y su relación con las distintas instituciones es un campo de pujante vigencia en los estudios audiovisuales, tal y como

se desprende del trabajo de Antonia del Rey-Reguillo (2007). Pero Carvalho también abandonará su residencia: a menudo partirá de la Ciudad Condal para adquirir una distancia que le permita enriquecer su perspectiva con el conocimiento de otros lugares, ya sean dentro del Estado español o fuera de él.

Una vez planteados los objetivos, en un primer análisis de las motivaciones de los adaptadores, podemos apuntar como primera hipótesis que una de las razones del éxito de Pepe Carvalho en el mundo audiovisual reside en su caracterización como un personaje capaz de moverse con igual soltura por diferentes ámbitos sociales, culturales y geográficos, lo que provocará que sea fácilmente adaptable a todo tipo de situaciones. Vázquez Montalbán construye un personaje deliberadamente inconcreto. Eso supone que el personaje establezca un diálogo de fácil comprensión con los adaptadores, ya sean nacionales o extranjeros, que son capaces de desarrollar sus propios universos en los amplios márgenes que plantea el personaje.

El presente trabajo parte de una segunda hipótesis: el género va a resultar un elemento capital del atractivo de Pepe Carvalho. El fin de la dictadura permitió desarrollar un tipo de producto audiovisual que cuestionaba tanto la autoridad como la estructura económica y el ejercicio del poder, cuestiones que con anterioridad debían plantearse de una manera metafórica o deliberadamente elusiva. Dentro del desarrollo del género, podemos citar, en la década de los 70, el popularísimo cine quinquí o el cine policíaco-político (Sangüesa, 2018). Ya en los 80, según sostiene Juan Carlos Ibáñez (2016, p. 115), el auge del cine negro seguirá siendo “de vital trascendencia” pues:

“El cine negro se convierte ahora en la expresión del grado de desarrollo de la vida urbana en la España postmoderna, y por tanto de su cada vez más refinada capacidad para disimular y ocultar comportamientos reaccionarios, mafiosos o perversos dentro de una apariencia de normalidad o de infundado optimismo institucional”.

Su interés como representación se vería acrecentado en los años 90, con el surgimiento de una nueva generación de realizadores, tal y como nos describen Cerdán y Pena (2005, p. 292). Entre ellos cabe citar a Rafael Moleón, Enrique Urbizu o Agustín Díaz Yanes

(Romero Santos, 2014). Los dos primeros tendrán una participación activa en las adaptaciones de Pepe Carvalho, a través de la dirección de los telefilmes *Tal como éramos* y *La rosa d'Alexandria* en el caso de Moleón y de *El hermano pequeño* en el caso de Urbizu. El cine negro ocupará un papel central en la adaptación de las tendencias hollywoodienses en una cinematografía cada vez más global que no puede olvidar lo local. En este sentido, Pepe Carvalho se convertirá en una de las fuentes más fecundas para desarrollar el género.

Una tercera hipótesis considera que las razones del éxito audiovisual de Pepe Carvalho tiene un correlato en el éxito de Barcelona en su capacidad para transformar su naturaleza y convertirse en un ciudad de atractivo mundial. Para los adaptadores, Pepe Carvalho se convertirá en un instrumento privilegiado para conseguir la simbiosis entre el audiovisual y la industria turística, tal y como la describe Rey-Reguillo (2007, p. 27).

Una última hipótesis es que no solo las adaptaciones de Pepe Carvalho a la gran y pequeña pantalla influyeron en la vida literaria del personaje, sino que la modificaron de manera sustancial. Se trata, tal vez, de la idea más arriesgada. Es probable que esta hipótesis sea negada de forma contumaz por los muchos carvalhistas que en el mundo son, dado que el poder que el monolítico concepto de autoría conserva en la industria cultural y, muy especialmente, en la literaria. En nuestra opinión, para alguien tan sumamente autoconsciente de su labor creativa como Vázquez Montalbán, la interpretación que otros hicieron de su personaje necesariamente tuvo que modificar su manera de entenderlo.

### **1.3. Estructura del trabajo y parámetros metodológicos**

La presente tesis doctoral se compone de un capítulo introductorio, tres bloques centrales y el preceptivo capítulo a modo de conclusión.

En el primer capítulo se presenta y justifica el objeto de estudio, así como las hipótesis y objetivos de la tesis. Los problemas metodológicos referidos al objeto de estudio han tenido que ver, en un primer momento, con la localización del corpus audiovisual. En algunos casos ha sido sencillo, pues tanto *Asesinato en el Comité Central* como los seis telefilmes de Pepe Carvalho de 1999 y la serie de televisión de 1986 han sido



comercializados en formato doméstico. En otros casos, sin embargo, se ha tenido que recurrir a diferentes fondos fílmicos. Así, ni la Filmoteca Española ni la Biblioteca Nacional cuentan con copias ni de *Olímpicament Mort* (1986), ni de *Els mars del Sud* (1992), por lo que se tuvieron que consultar en la Filmoteca de Catalunya. En esta institución catalana, sin embargo, tampoco existen copias de los telefilmes más recientes, los que abarcan el periodo 2003-2005. Se tuvieron que visionar en el Departament de Documentació de TV3 durante las navidades de 2017 (concretamente, los días 18 y 20).

En el segundo capítulo se aborda el marco teórico que emplearemos en nuestro análisis. Se trata de un recorrido por la llamada teoría de la adaptación, que va desde el desprecio de los primeros analistas a la consideración actual de algunos autores para los cuales, nos encontramos “en la era de la adaptación”. Los cuatro primeros epígrafes siguen un orden cronológico; el penúltimo, se ocupa de las aportaciones españolas a dicho campo de estudio; el último, que hace las veces de estado de la cuestión, de aquellos trabajos centrados específicamente en el análisis del personaje de Pepe Carvalho.

El tercer capítulo aborda los contextos políticos, culturales y geográficos en los que se desarrolla la vida literaria y audiovisual del detective. Políticamente, hemos tenido que tener en cuenta el diálogo que establece la obra literaria y audiovisual con un sistema multigobernanza como el español, en el cual el contexto está delimitado por las administraciones locales, autonómicas y estatales. La influencia de dichas instituciones nos ha llevado a subdividir el capítulo en cuatro periodos ordenados cronológicamente. Dado que hablamos de tres ámbitos de gobernanza, se comprenderá que en algún momento se solapen determinados de esos periodos, dependiendo de la institución analizada. Al mismo tiempo, una de las características esenciales de la España democrática, desde 1986, es la presencia de una entidad supranacional como es la Comunidad Económica Europea, que más tarde pasaría a denominarse Unión Europea. Este triple análisis va a ser una pauta que se repetirá en el análisis de la cultura. Obviamente, Carvalho va a estar influido por las decisiones tomadas en el Ministerio de Cultura en Madrid, pero no podemos olvidar que su nacimiento y desarrollo se producen en el contexto catalán y barcelonés. Si la Generalitat tiene las competencias en cultura, el Ajuntament va a tener un papel muy activo en este campo, convirtiéndolo en un pilar de su ambición de mantener, si no legalmente, sí conceptualmente, la cocapitalidad del Estado. Desde el punto de vista de las industrias culturales, por

ejemplo, es innegable y –creemos– esencial en nuestro estudio, la capitalidad editorial de Barcelona frente a Madrid. Por último, nos ocupamos de la geografía, aspecto que ha aumentado sustancialmente su importancia en la crítica cultural durante los últimos tiempos. Las aportaciones de Henri Lefebvre, Manuel Castells o David Harvey han situado el espacio en un papel preponderante sobre los cambios sociales. En este marco, Pepe Carvalho va a atravesar una ciudad sometida a un cambio radical durante la democracia, el llamado Modelo Barcelona. Para su análisis es fundamental el concepto de ciudad global, desarrollado por Saskia Sassen (1991), complementado con aportaciones como el “giro emprendedor” de David Harvey (1992), o la economía simbólica de Sharon Zukin. El estudio de cómo Barcelona se ha convertido en una ciudad global no es una cuestión para nada menor, si atendemos a la cantidad de bibliografía académica, tanto nacional como extranjera, que los cambios acaecidos en la ciudad de Barcelona desde 1973 han producido. Nos encontraremos aquí con un vivo debate entre los que consideran la transformación de la Ciudad Condal como ejemplo a seguir del desarrollo de la ciudad democrática y progresista y los que opinan que, en realidad, no es más que la culminación de un concepto de ciudad predemocrática.

El cuarto capítulo nos sirve gozne entre los contextos y los estudios de caso. En él damos cuenta de cómo se produce el nacimiento del personaje Pepe Carvalho y las principales características de la saga. Básicamente, nos centramos en el proceso de construcción del personaje, así como cuál es su biografía y la de los personajes recurrentes. Basándonos en el estudio acerca de James Bond realizado por Tony Bennett; y Janet Woollacott (1987) y tomando prestado su concepto de “significante móvil”, delimitaremos tres características esenciales, que se relacionan con el capítulo anterior: su capacidad para moverse en diferentes ambientes políticos –ya sea entre representantes de la izquierda o de la derecha; su habilidad para interpretar distintos códigos culturales –oscilando entre la alta cultura y la cultura popular–; y, por último, su capacidad para moverse físicamente por diferentes espacios –dentro de diferentes ambientes dentro de la misma ciudad de Barcelona, pero también en el extranjero.

En el capítulo 5 nos ocupamos de los estudios de caso. Como ya hemos comentado, se trata de tres películas (*Tatuaje*, *Asesinato en el Comité Central*, *Els mars del Sud*), una serie de televisión (*Las aventuras de Pepe Carvalho*) y varios telefilmes (*Olímpicament mort*, y los seis emitidos en 1999, más los cuatro que lo hicieron de 2003 a 2005). Somos conscientes de que se trata de un análisis de obras aparentemente dispares

destinadas a ser consumidas en diferentes contextos, pero creemos que las últimas aportaciones en el campo de la adaptación, que incluyen metodologías de la economía política y los estudios culturales (Murray, 2012; Brooker, 2000), justifican nuestra decisión de considerarlo como un corpus unitario. Una consecuencia no deseada de este corpus es que, por razones obvias, los análisis de la serie de televisión y de las tandas de telefilmes van a ocupar un espacio mayor. Se ha intentado paliar este problema en la medida de lo posible.

Los análisis cuentan con dos partes: en una primera se desarrollan las circunstancias específicamente audiovisuales de las adaptaciones, lo que hemos denominado el desarrollo del proceso de la producción audiovisual. En él se incluye información sobre las obras adaptadas, de cómo la adaptación se relaciona con la vida literaria del personaje, así como de las cuestiones artísticas, técnicas y de recepción de las obras. En su redacción ha sido de una gran utilidad el trabajo de Carmen Ciller y Manuel Palacio, *Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales* (2016). En la segunda, siguiendo con las tres características delimitadas en los capítulos 3 y 4, se analiza la representación de la política, la cultura y el espacio y cómo interactúan con la realidad española, catalana y barcelonesa del momento.

Para realizar estos estudios de caso se ha intentado entablar contacto directo con los implicados en las producciones. Así, se ha entrevistado al coordinador de los guiones de los telefilmes de 1999 y 2003-2005, Pedro Molina Tembours y a su productor, Joan Antoni González, que también participaría en la producción de *Els mars del Sud* de 1992. También a la responsable de la venta de los derechos de las obras en la Agencia Carmen Balcells, Carina Pons. El amplio arco temporal nos ha obligado a realizar un concienzudo trabajo de documentación. El estudio de *Tatuaje* nos ha obligado a visitar las dependencias del Archivo General de la Administración (AGA), para reconstruir los problemas del filme con la censura. En la Filmoteca de Catalunya se encontró, por ejemplo, el dossier de venta de *Carvalho en Buenos Aires*, que no llegó a prosperar, pero que aportó mucha luz sobre la manera en la que Vázquez Montalbán se relacionaba con el audiovisual y se enfrentaba al tratamiento de aquellas adaptaciones en las que colaboraba. Durante la estancia en París con motivo de la mención internacional, se visitaron tanto la Biblioteca de la Cinemathèque como el Institut National de l'Audiovisuelle, donde se pudieron consultar documentación de la empresa ARTE, coproductora de las últimas series. Por supuesto, la Biblioteca Española ha sido uno de

los lugares donde más información se ha recabado para la redacción de esta tesis. Gracias a la Biblioteca Nacional de Catalunya se pudo acceder a una parte de la hemeroteca –la relacionada con el contexto autonómico catalán– que no está digitalizada en la Biblioteca Nacional.

Finalmente, el capítulo 6 provee las conclusiones finales de la investigación; el 7 su correspondiente versión en inglés tal y como especifican los requisitos para la obtención de la mención internacional; por último en el capítulo 8 se incluyen las referencias bibliográficas, hemerográficas y filmográficas. Dada la proverbial productividad de Manuel Vázquez Montalbán, en aras de una mayor claridad, se ha considerado conveniente subdividir la bibliografía en las obras de consulta general y las escritas por el autor.

Un último apunte tiene que ver con las diferentes traducciones. Los textos han sido traducidos al español por el autor de la tesis, en su condición de Licenciado en Traducción e Interpretación. Se hace constar debidamente qué textos no están en castellano en el original. Por otra parte, se utiliza la toponimia y la antroponimia catalanas. En el primer caso, porque así se le presenta al visitante en sus calles. En el segundo, se trata de un intento de uniformar los criterios, aunque en las cuestiones artísticas se respeta el nombre con el que se difunde la obra. De la misma manera, el nombre de las instituciones catalanas aparece en catalán, tal y como aconseja hacer Fundéu– Fundación del Español Urgente.

## Capítulo 2. Las adaptaciones literarias como marco teórico

Para analizar la evolución del personaje de Pepe Carvalho en la pantalla y cómo esta refleja los cambios producidos en la España democrática, la presente investigación necesariamente deberá recurrir a llamada teoría de la adaptación, terreno de novedosa implantación sobre cuyo basamento teórico existe un vivo debate. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española entiende por adaptación: “Acción y efecto de adaptar o adaptarse” y en la tercera acepción de este verbo podemos leer que se trata de: “Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original”. Es una diferencia que no deja de tener interés pues plantea dos de las cuestiones sobre las que más se va a reflexionar en el campo de la adaptación: el papel del público y el cambio de forma con respecto al original. Y no serán, desde luego, teorizaciones sencillas. A modo de anécdota que refleja bien la complejidad del problema, podemos recordar que Robert Stam llega a citar que en inglés existen hasta 19 diferentes sinónimos de la palabra adaptación (2005: 25). No es de extrañar, pues, que para Cardwell: “las aparentemente inocuas palabras ‘basado en’ (un libro) en realidad esconden un campo de minas de problemas teóricos y conceptuales”<sup>1</sup>. (2002, p. 2)

Parte de esa complejidad tiene su origen en la observación realizada por Sally Faulkner: la adaptación se va a convertir en el terreno de batalla en el que dirimir la validez artística de la cinematografía (2004, p. 2). Tan es así que algunos, como Thomas Leitch, incluso lo considerarán el germen de los estudios fílmicos (2010). Un tanto tautológicamente, si para Faulkner y Leitch, la mejor prueba de que el cine es arte es su capacidad para adaptar una obra literaria, sus detractores utilizaran el mismo argumento para afirmar que el cine no puede ser arte si para ello debe recurrir a otras disciplinas.

Este capítulo, por lo tanto, presenta un repaso cronológico sobre la abundante producción académica que la adaptación cinematográfica ha producido desde sus inicios. Su propósito es mostrar cómo las diferentes aportaciones teóricas van modificando el estudio de las adaptaciones, que se inician en el textualismo para ir incorporando progresivamente consideraciones contextuales. Ya que sería

---

<sup>1</sup> En inglés en el original.

prácticamente imposible abarcar la totalidad de los estudios realizados sobre la adaptación, nos centraremos en sus principales representantes, deteniéndonos en aquellos que han utilizado en sus exposiciones al género negro –el que representa, de manera *sui generis*, Pepe Carvalho–, como objeto de su análisis.

### 2.1. Del “cine puro” a la fidelidad: los orígenes de un conflicto

La adaptación cinematográfica es casi simultánea a la aparición del nuevo medio. De hecho, se suele considerar el *Faust* (1897) de Auguste y Louis Lumière como la primera adaptación de la historia. También se podrían citar otros ejemplos como *Viaje a la Luna* (*Voyage dans la Lune*, 1902), de otro pionero como Georges Méliès, basada en sendas novelas de Julio Verne y H. G. Wells o la adaptación de Émile Zola *Les victimes de l'alcoolisme*, realizada por el francés Ferdinand Zecca en 1902.

Desde ese primer momento, las adaptaciones van a ser objeto de crítica por cierta parte de la intelectualidad. Robert Stam (2014) realiza una interesante categorización de los prejuicios –o lo que él denomina hostilidades– con respecto al nuevo medio. Así, cita entre ellas “la jerarquía histórica” tanto tecnológica como de contenido, motivada por el hecho de que la literatura sea una forma de expresión anterior al cine; el “pensamiento dicotómico”, pues se entiende que ambas formas de expresión compiten por narrar de manera más eficiente; la “icónica”, pues el mundo visual es despreciado tanto por pensadores como Platón como por el dogma de muchas religiones, desde la judía a la musulmana; la “logofilia” o preeminencia de la palabra escrita sobre la imagen; la “anticorporalidad”, pues se asocia la mirada a lo obscuro; “el mito de lo fácil”, ya que se considera que el lector precisa de una atención mucho mayor a la del espectador; el “prejuicio de clase”, pues, a diferencia de la literatura, las imágenes en movimiento son accesibles a todo el mundo; y, por fin, el “parasitismo”, esto es, que el cine se beneficia del considerable esfuerzo de la creación original literaria.

No es de extrañar, por lo tanto, que los primeros análisis, que tienen como origen el mundo de la literatura, cuando no están directamente realizados por literatos, sean extremadamente severos con las adaptaciones. En compilaciones como *Los escritores frente al cine*, de Harry M. Geduld podemos encontrar algunas de esas opiniones. Muchas están condicionadas por el corporativismo de aquellos que, como Francis Scott Fitzgerald o William Faulkner, se vieron obligados a trabajar para Hollywood por

cuestiones económicas. Las hay, también, contradictorias. Así, León Tolstoi, en aplicación de ese “pensamiento dicotómico” descrito por Stam, era consciente de la competencia del nuevo medio, pues suponía: “un ataque directo a los viejos métodos del arte literario”, aunque a renglón seguido señalaba: “Pero la verdad es que me gusta” (Geduld, 1981, p. 24). Peculiar fue también el caso de Aldous Huxley, que pasó de detestar el medio a trabajar en él con gusto. Y eso que, en 1929, tras asistir por primera vez al pase de una película, definía el cinematógrafo como: “el último y más espantoso artefacto anticreativo para la producción de diversión en serie” (Geduld, 1981, p. 84).

De entre los grandes escritores, se suele poner como ejemplo canónico de resistencia virulenta del mundo de la literatura frente al cine el de Virginia Woolf y su ensayo de 1926, “El cine y la realidad”, en el que con un indisimulado, visceral y muy gráfico desprecio afirmaba: “El ojo lame todo, instantáneamente, y el cerebro, complacientemente excitado, se conforma con ver cómo suceden las cosas, sin incitarse a pensar”. Woolf considera el cine como un medio pasivo en el que: “vemos la vida tal como es cuando no participamos en ella”. También atribuye al cine características depredadoras con respecto a la literatura: “El cine se lanzó sobre su presa con inmensa rapacidad” en una “alianza antinatural”.

Ante el ataque desde las filas literarias, surge el concepto de “cine puro”, entendiendo como tal una expresión cinematográfica independiente de cualquier otra expresión artística, que fascinará a futuristas y dadaístas. Entre sus abanderados más notorios podemos citar a Louis Delluc o Ricciotto Canudo, firmes defensores de la autonomía cinematográfica.

Desde el campo académico, los formalistas rusos (Víkhtor Sklovski, Boris Eichenbaum, Boris Kazansky...), y su círculo de influencia serán los primeros en intentar teorizar sobre las relaciones del nuevo medio con la literatura. Así, el húngaro Béla Bálasz (1957) retomaba la noción de pureza en su definición del cine como: “un arte completamente nuevo, autónomo, basado en principios propios y específicos”. El cine podía asumir esa cualidad gracias a su mezcla insólita de tradiciones populares como el circo, la revista, o las atracciones de feria. Uno de los más fervientes detractores de la adaptación será Víkhtor Sklovski, utilizando el argumento de la imposibilidad de la traslación de la complejidad de la poesía en una pantalla. No todos los vanguardistas soviéticos serán de la misma opinión. Serguéi Eisenstein, por ejemplo, defenderá la naturaleza cinematográfica de la literatura. En su artículo “Dickens, Griffith y el cine

en la actualidad”, sostendrá que las novelas victorianas, y en concreto las de Charles Dickens, funcionaban como auténticos guiones en los que se podían leer determinados recursos narrativos, como bien supieron ver pioneros como el realizador D. W. Griffith. El gran ejemplo de la conexión entre la novela dickensiana y el cine de Griffith lo encuentra Eisenstein en el uso de la descripción minuciosa por parte del escritor, que tiene su correlato en el primer plano en el caso del cineasta.

El debate se animará considerablemente con la llegada del sonoro, pues la nueva tecnología provocará un aumento notable del número de adaptaciones. Crucial en este fenómeno será el interés de una burguesía que quiere que al arte cinematográfico se incorporen expresiones artísticas consideradas como más elevadas. El cine se convertirá en un entretenimiento tremendamente popular entre la clase media y acomodada, que demandará ver sus obras literarias favoritas en la gran pantalla (Aragay, 2006, p. 14).

Tras la Segunda Guerra Mundial, los formalistas rusos serán ampliamente traducidos y difundidos en las páginas de la influyente revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Los jóvenes críticos y directores pertenecientes a la llamada *nouvelle vague* se opondrán a estas adaptaciones que consideran propias de una industria caduca. Especialmente beligerante será, por ejemplo, François Truffaut, en su artículo “Une certaine tendance du cinéma français” (“Una cierta tendencia del cine francés, 1954), en el que despreciaba lo que definía como “la tradición de calidad” de la cinematografía del país galo. Las palabras de Truffaut se insertaban en el contexto histórico del surgimiento de una nueva generación que quería acabar con el cine academicista de sus mayores. Así, Truffaut escribe en pleno proceso de desarrollo de “la teoría de los autores”, pocos años después de que Alexandre Astruc la plasmara en “La Cámara-Stylo”. En opinión del director de *Los 400 golpes*, pues, cuanto más fiel a una novela era una película, menos autoral era y, por lo tanto, menos cerca de ser arte se encontraba. Sería una línea que también seguirían, en Italia, autores como Luigi Chiarini y Cesare Zavattini.

Un maestro e influyente compañero de generación como André Bazin, sin embargo, trataría de establecer una postura que reconciliase a la *nouvelle vague* con la adaptación cinematográfica y paliase su desprecio visceral. En su célebre artículo “A favor de un cine impuro. (Defensa de la adaptación)” constata que el uso de material literario es el procedimiento dominante del cine de su tiempo, y discrepa con la opinión de sus colegas de que se trate de un ejercicio menor carente de la originalidad primigenia. En



opinión de Bazin, cine y literatura interactúan en “un proceso de influencias o de correspondencias” (1990, p. 112) para, a renglón seguido, sostener que “lejos de nosotros el escandalizarnos de las adaptaciones; sepamos ver si no una garantía absoluta, al menos un posible factor del progreso del cine”. De esta manera, Bazin introduce una idea que será sumamente influyente en el futuro: que lejos de ser compartimentos estancos o de que exista una jerarquía artística entre la literatura y el cine, ambas mantienen una relación dialéctica en la que ambas disciplinas se retroalimentan e influyen. Bazin, además, será uno de los primeros autores en reflexionar acerca de la relación entre literatura y cine policiaco, género al que podemos adscribir nuestro objeto de estudio y que tenía un gran predicamento entre los jóvenes de la *nouvelle vague*. Concretamente, afirmará:

“Pero también aquí podría imaginarse que el libro no ha sido escrito y que el escritor no es más que un guionista particularmente prolijo. Esto es tan cierto que muchas novelas americanas de "serie negra" están ya escritas con vista a una posible adaptación por Hollywood. Todavía hay que señalar que el respeto por la literatura policiaca, cuando presenta una cierta originalidad, se hace cada vez más imperioso; y las libertades para con el autor no se toman sin una cierta conciencia de culpabilidad”. (1990, p. 102)

Un apunte más del influyente artículo de Bazin será aquel en el que señala que una buena adaptación debe contener “el espíritu” de la obra original. Desentrañar cómo se detecta y cuantifica ese espíritu será una de las grandes tareas de los que vendrán después.

Si André Bazin es sobradamente conocido en España, el caso del estadounidense George Bluestone es realmente singular: pese a su indiscutible influencia, no ha sido traducido en nuestro país, pese a que en la poderosa academia anglosajona está considerado como el iniciador de las teorías sobre la adaptación, o así al menos lo afirma su compatriota Thomas Leitch. En su obra *Novels into Film* (1957), Bluestone ofrece una teoría centrada en la especificidad del medio. El análisis de Bluestone está muy influenciado tanto por el formalismo de Béla Bálasz como por el análisis que Gotthold Ephraim Lessing realizó al comparar las artes plásticas y la lírica en el

tratamiento del mito del Laocoonte, analizando así los límites entre la pintura y la poesía. Para Bluestone, obra literaria y adaptación resultan incomparables, dado que las formas condicionan el contenido, siendo la novela conceptual y discursiva, mientras que el cine es visual y sensorial (1957, p. ix). Estas cualidades acarrearán cierta superioridad del lector sobre el espectador, pues considera a este último un sujeto pasivo. Bluestone no ahorra en adjetivos connotados negativamente a la hora de referirse a la relación entre literatura y cine: dos medios que son “hostiles” (1957, p. 2) o “antitéticos” (1957, p. 23), hasta el punto de llegar a la misma conclusión a la que llegó Lessing: al igual que es imposible cincelar en el mármol de una escultura la belleza que contienen las palabras de una poesía, lo mismo ocurre cuando se intenta revelar en los fotogramas las palabras de una novela (1957, p. 57). Un razonamiento ciertamente discutible, si tenemos en cuenta que esta opinión va contra el sentido común de cualquier espectador que reconoce en el filme que ve la novela en la que está adaptada. Del mismo modo, resulta contradictorio y sorprendente que, una vez fijada la imposibilidad de la adaptación en las primeras páginas de su ensayo, Bluestone proceda a realizar un análisis comparativo en el que pretende dilucidar hasta qué punto una serie de películas (con especial atención a las adaptaciones de John Ford como *El delator* (1935), basada en la obra de Liam O’Flaherty o *Las uvas de la ira* (1940), de John Steinbeck), son fieles a las novelas. Sea como sea, con su obra, Bluestone va a situar como elemento central de debate el concepto de “fidelidad”. Es decir, que una adaptación es mejor o peor según cómo sea de reconocible su fuente original.

## 2.2. Semiótica y narratología: la aproximación comparatista

Con André Bazin y George Bluestone como grandes epígonos de la teoría de la adaptación, esta se va a ver enriquecida con los aportes semióticos y narratológicos que se van a desarrollar durante buena parte de la década de los 60 y los 70.

Así, el trabajo de Bazin servirá como punto de partida para los semióticos franceses e italianos. Entre los primeros, destaca el de Christian Metz que, no en vano, también escribirá en la revista *Cahiers du Cinéma*. El trabajo de Metz se desarrolla desde la teoría lingüística y la obra de su compatriota Roland Barthes, en especial su ensayo *El grado cero de la escritura*. Para él, la disquisición fundamental es determinar si el cine es una lengua o un lenguaje, y una vez contestada dicha pregunta, describir de qué

manera produce significados. Las aportaciones de Metz pronto serán discutidas en el otro gran foco teórico de la semiótica, Italia, con autores como Gianfranco Bettetini o Umberto Eco.

Desde el punto de vista de la semiótica, si la palabra escrita y la imagen audiovisual son conjuntos de signos, podemos buscar cómo se reproducen dichos signos en una y otra forma de expresión y si existen analogías entre ambas formas, dando lugar así a lo que ha dado en llamarse la escuela comparatista. Su debate sobre las diferencias entre el lenguaje fílmico y literario, y la recuperación de las teorías planteadas por los formalistas rusos, tendrán una gran influencia entre los académicos españoles.

En el mundo estadounidense, por su parte, los académicos tomarán como punto de partida el trabajo de George Bluestone, tratando de averiguar hasta qué punto el filme es fiel a la fuente original. Para ello, cada nuevo teórico presentará sus diferentes categorizaciones, estableciéndose una suerte de competición por tabular dicha fidelidad.

Así, Geoffrey Wagner distinguirá entre *transposición*, *comentario* y *analogía* (Wagner, 1975). En la trasposición, se producirá la menor modificación, lo que puede resultar en una visión poco satisfactoria; en el comentario se modifica parte del original en aras de mostrar un punto de vista del director diferente al del escritor; por último, en la analogía la obra literaria es un punto de partida, una excusa pues el director no pretende en ningún caso reproducir la obra original. Con esta clasificación, Wagner defiende que las adaptaciones también puedan ser interpretaciones o críticas a la fuente original.

En la misma línea se pronunciará Maurice Beja en su obra *Film and Literature*, de 1979, en lo que supone un paso más para invalidar el debate acerca de la fidelidad. Beja lanzará una serie de preguntas que harán fortuna entre los estudiosos de la adaptación: “¿Qué relación debe tener la película con la fuente original? ¿Debe ser fiel? ¿Puede serlo? ¿Con respecto a qué debe serlo?”<sup>2</sup> (1979, p. 80).

Michael Klein y Gillian Parker (1981, p. 10) también aportarán su particular terna y taxonomía. Los autores consideran que la mayor parte de adaptaciones pertenecen a una primera categoría en la que se busca la literalidad; a continuación figura una segunda en la que, siendo reconocible la estructura de la obra adaptada, es sometida a

---

<sup>2</sup> En inglés en el original.

cambios sustanciales y una última en la que el material original es modificado radical y completamente.

Por su parte, Keith Cohen en *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange* (1979), parte del trabajo de Christian Metz para llegar a la misma conclusión que André Bazin, esto es, que las influencias entre cine y literatura son más recíprocas de lo que la crítica literaria ha establecido hasta la fecha.

También los europeos se apuntarán a las categorizaciones, siendo la que ha tenido más repercusión en nuestro ámbito la de Pío Baldelli. El autor italiano establecía tres categorías negativas. A saber: la adaptación con fines comerciales, la subordinación al texto literario en busca del mayor grado de fidelidad y el filme que rellena aquellos aspectos no especificados por la obra literaria (Baldelli, 1966, p. 51). Pero a estas tres operaciones se le añadía una cuarta, aquella en la que la palabra servía como punto de partida de una creación realmente original.

En opinión de José Antonio Pérez Bowie, esta abundancia de taxonomías: “viene a ser un síntoma de la complejidad del mismo (el proceso de adaptación) y de la dificultad de atraparlo mediante esquemas reductores” (2004, p. 278). Para algunos, se trata de aportaciones perniciosas, pues vuelven a poner el foco en la cuestión de la fidelidad y olvidan cómo influye el contexto histórico en la recepción del filme (Fernández, 2000). Para otros, sin embargo, las categorizaciones son, precisamente, un intento de abandonar la subjetividad y de apartar el objeto de estudio de los prejuicios literarios, mediante la adaptación de metodologías más rigurosas (Cardwell, 2003, p. 60).

En última instancia, la teoría lingüística también será el punto de partida de nuevos enfoques provenientes del campo de la traducción. De entre ellos, el que ha tenido más repercusión ha sido la aplicación de los “polisistemas” por parte de Patrick Cattrysse (1992). Cattrysse parte de una crítica a la tradición comparatista, por considerar que carece de un rigor y una sistematización que a, su juicio, solo se obtendrían con la conversión de la adaptación en una disciplina independiente de los estudios literarios y filmicos. En su opinión, la literatura es a la vez “un sistema autónomo y heterónimo”. Es decir, que aunque no niega que tenga sus propias normas no puede vivir ajena al contexto artístico en el que se produce. Se da la circunstancia de que Cattrysse emplea el género negro para mostrar la validez de su propuesta. En su caso, su análisis se centra en el contexto histórico de las adaptaciones que tuvieron lugar durante los primeros

años de aplicación del Código Hays. Obviamente, las diferencias con nuestro objeto de estudio son considerables, pero no es menos cierto que películas como *Tatuaje* también se enfrentaron a un contexto histórico en el que los creadores debían tener en cuenta la presencia de la censura, aunque en su caso se realizara a un nivel institucional a través de la burocracia franquista. Si la norma estadounidense obligaba a representar el Bien y el Mal de una forma concreta, lo mismo ocurriría en España, por ejemplo, con la anatomía masculina y femenina, o con el siempre espinoso problema de cómo se representaban las fuerzas del orden en la pequeña y gran pantalla.

### 2.3. Economía política. La lógica de la industria

Pese a sus inicios comparatistas, Dudley Andrew sirve como puente para una nueva fase de la teoría de la adaptación. De nuevo, Andrew será incapaz de resistirse a la realización de su propia categorización. En su caso, se dividirán en *préstamo*, *intersección* y *fidelidad de transformación* (Andrew, 1984; Pérez Bowie, 2004). En el préstamo, el adaptador se basa en una obra literaria que adaptará de forma muy vaga, pues solo le sirve como punto de partida; en la intersección, se trata de adaptar un texto difícilmente adaptable, mientras que la transformación fiel será la más reconocible para los lectores.

El mismo Dudley Andrew, sin embargo, pronto concluirá que este tipo de taxonomías son insuficientes para el estudio de la adaptación, convirtiéndose, de esta manera, en el necesario gozne hacia un nuevo enfoque. Se trata de superar lo que considera el “aburrido” (1980, p. 12) debate de la fidelidad. Propugnará entonces lo que denomina un “giro sociológico” en los estudios, pues las adaptaciones deben ser consideradas como “prácticas culturales” (1980, p. 16) y como tales están sometidas a los contextos en los que se originan. Será este repensar la adaptación como un proceso no unidireccional sino dialógico lo que permitirá abandonar –por fin– el discurso de la fidelidad.

El giro sociológico de Andrew será aplicado, por ejemplo, por Robert Barton Palmer en su estudio del cine negro “The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir”. Aquí lo que importa ya no es el texto de partido sino cómo la adaptación “considerada como un fenómeno de relaciones intersemióticas, sirve al cine” (Barton Palmer, 2004, p. 264). Para Barton Palmer, lo que hoy consideramos como cine

negro se conforma a partir de diversas e internacionales fuentes, entre las que se encuentra la impronta dejada por los profesionales alemanes exiliados a causa del auge del nazismo, el éxito comercial de la literatura policiaca y la influencia del cine negro. La ilustración de su teoría sería una película como *Deseos humanos* (*Human Desire*, Fritz Lang, 1954), donde se mezclan el Naturalismo de la novela de Émile Zola que es objeto de la adaptación (*La bestia humana*), con el expresionismo alemán propio de la productora UFA, pero también se encuentran ecos de la anterior adaptación, mucho más canónica y realizada por Jean Renoir (*La bestia humana*, 1938). Del mismo modo, Barton Palmer afirma que no hay que desdeñar las dinámicas propias de la industria. Esta circunstancia la ejemplifica con cómo la adaptación de la novela *Farewell, My Lovely* (*Adiós, muñeca*), un clásico de la literatura *noir* de Raymond Chandler, vio como su título se modificaba por el de *Murder, My Sweet* (“Asesinato, querida” en su traducción literal que se convertiría en español en *Historia de un detective*, Edward Dmytryk, 1944). La razón era que, de ese modo, el público ya era consciente de que iban a pagar su entrada por ver una película policíaca, un hecho necesario dado que se trataba de la primera incursión en el género negro de una estrella como Dick Powell, hasta entonces asociada al mundo de los musicales. Tras estudiar el *film noir*, Barton Palmer llega a la conclusión de que no es posible seguir analizando las adaptaciones como “una negociación, por así decir, entre dos sistemas significantes. El proceso debe ser considerado también ‘sociológicamente’, como una interacción entre las normas y convenciones de dos sistemas semióticos y los contextos en los cuales se sitúan el hipotexto y el hipertexto” (Barton Palmer, 2004, p. 272).

Roto el debate sobre la fidelidad, cobrará especial relevancia el análisis del emisor. En este sentido, será muy interesante la aportación desde el campo de la economía política. Esta corriente se ha aplicado, sobre todo, al estudio de los *blockbusters*, por implicar a grandes conglomerados multimedia y economías de escala. Se entiende así el interés de Janet Wasko (*How Hollywood Works* o *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*) o Toby Miller (*Hollywood Today*), por descubrir cuáles son las leyes económicas que rigen la producción cinematográfica. Dentro de esta producción, los últimos tiempos han visto cómo los *blockbusters* han adoptado la forma de franquicias. Autores como James Russell han analizado brillantemente productos tan populares como la saga literaria Harry Potter desde este ángulo. El estudio de las franquicias

también ha resucitado el debate planteado por Roland Barthes acerca de “la muerte del autor” (Naremore, 2000).

Tal vez quien más lejos haya llegado en el estudio de la adaptación desde el punto de vista de la economía política haya sido Simone Murray (2008). En su opinión, cabe hablar de una verdadera “industria de la adaptación”. Murray va a poner el énfasis en desmentir el apriorismo de que, mientras el cine y la televisión son trabajos colectivos, la literatura es un trabajo individual. Es un prejuicio que, en su opinión, se produce debido a que los estudios literarios han dejado de lado la “economía de la adaptación”. Lejos de considerar la obra literaria como un ente autónomo, privilegiado espacio en el que se sucede la metáfora del creador frente a la hoja en blanco, sostiene que en toda obra literaria intervienen una serie de intereses, instituciones y diferentes agentes, y que todos ellos van a condicionar el resultado final de la adaptación. Por eso, Murray propone estudiar no solo el autor, sino también cuestiones como los premios literarios, los agentes, las ferias del libro y las estrategias comerciales de la industria editorial. Es un enfoque especialmente relevante para nuestro objeto de estudio pues, como veremos, el desarrollo de Pepe Carvalho se va a producir simultáneamente a la incorporación de las industrias culturales españolas a las lógicas transnacionales y globalizadoras como pueden ser el desarrollo de conglomerados multimedia, con numerosas sinergias entre sus diferentes empresas de comunicación, el nacimiento de las narraciones transmedia, o la ruptura del monopolio de la televisión como servicio público.

Según Murray, debe aplicarse la economía política al estudio de las adaptaciones y muy especialmente al campo de la literatura, considerada hasta la fecha como aislada del mercado. Su aportación es sobre todo interesante desde el punto de vista metodológico, pues nos lleva a estudiar una multitud de textos (en sus propias palabras, “una mirada”) como son: las biografías o autobiografías de los implicados en la producción de los filmes; las publicaciones que califica de pertenecientes “a la esfera cultural” (esto es, los diarios y suplementos culturales); revistas especializadas; archivos; documentos para y extra textuales como pueden ser los *trailers*, anuncios portadas de libros, cartelera cinematográfica... Si bien en un primer momento el análisis de Murray se centra en las fuentes literarias, posteriormente profundizará en su teoría para ocuparse también del producto audiovisual y analizar así las diferentes versiones de las películas, los contenidos adicionales de los DVDs, o el *star system* que intervenga en la adaptación.

En último término, para algunos, la industria de la adaptación ha acabado por ser tan poderosa que estamos viviendo tiempos “post literarios”. Al menos, así lo sostiene, por ejemplo, Thomas Leitch, ya que en su opinión, la adaptación ya no precisa de la literatura. Éxitos de taquilla como la saga *Piratas del Caribe*, basada en una atracción de Disneyworld, o películas como *Battleship* (Peter Berg, 2012), inspirada en el juego de mesa *Hundir la flota*, serían buenos ejemplos de esta situación.

Estos análisis desde la economía política representan una aportación especialmente valiosa para nuestro objeto de estudio, dada la estrechísima relación de Vázquez Montalbán tanto con la agente literaria Carmen Balcells como con la Editorial Planeta y los miembros de la familia propietaria de la misma. Estudiar las adaptaciones de Pepe Carvalho requiere, además de analizar el texto, realizar lo propio con los diferentes paratextos que la rodean y que, en el caso que nos ocupa, incluyen desde cómics a videojuegos o recetas de cocina. Máxime cuando, como veremos, uno de los rasgos estilísticos de Vázquez Montalbán es la intertextualidad y el reciclaje de las muchas facetas en las que desarrolló su carrera profesional. Así, no es extraño que fragmentos de sus reportajes aparezcan citados, prácticamente palabra por palabra, en sus novelas y, a menudo, también en sus adaptaciones.

#### **2.4. Estudios culturales. Elogio de la infidelidad**

La economía política se va a desarrollar prácticamente en paralelo con los estudios culturales. Sin duda, una de las vetas más interesantes de esta aproximación la constituye el hecho de que pongan el acento en los géneros más populares (Murray, 2008, p. 7), como pueden ser la novela rosa, el cómic y, cómo no, la novela negra o *pulp*. Hasta la llegada de los estudios culturales, el estudio de las adaptaciones se centraba en aquellas obras consideradas como “clásicas”, y que por regla general coincidían con el canon decimonónico. Así, sucedía con la novela victoriana en Reino Unido y EE UU. Para los estudios culturales, este interés es claramente ideológico y está relacionado con el elitismo academicista. Un trabajo seminal para cambiar este enfoque sería *Pulping Fictions*, de Cartmell y Whelehan (1996): que en su obra se analicen productos tan alejados del canon literario y tan dispares como *101 dálmatas* o



*Trainspotting* deja bien claras sus intenciones por aplicar el estudio de la adaptación a nuevos géneros y productos literarios.

En este terreno, probablemente haya sido Robert Stam el autor que haya tenido una mayor difusión. Stam acaba por cambiar los términos del debate planteado por Bluestone en 1957 y, en su opinión, el debate no debe centrarse en la fidelidad, sino en la infidelidad al texto original, pues es en esas infidelidades en las que se cuestionan las ideas de raza o género (Murray, 2008, p. 6). Stam identificará esta manera de proceder con lo que él califica de “dialogismo intertextual”. En el mismo sentido se expresará Linda Hutcheon (2012), que preferirá utilizar el término “transculturización”.

Hutcheon, que ha dedicado buena parte de su carrera a estudiar las adaptaciones de teatro, parte del concepto de “texto fluido” de John Bryant. En su opinión: “no existe un texto fijado: siempre hay una variedad de manuscritos, revisiones e impresiones”<sup>3</sup>. De esta manera, establece una especie de analogía entre la representación teatral —que cada noche es única y diferente—, y el texto. Ahora bien, Hutcheon tampoco se resistirá a la tentación taxonómica y acabara por clasificar distintos tipos de fluidez, distinguiendo las que se producen en el contexto de producción y las que se producen en el contexto de recepción. La otra gran aportación de Hutcheon es el ampliar el abanico de creaciones susceptibles de ser adaptadas. Así, establece como punto de partida que estamos viviendo en “la era de la adaptación” y lanza una provocativa pregunta: “¿Qué no es una adaptación?”. Las industrias creativas son vistas como un todo que abarca la novela o el teatro, pero también la ópera, los cómics o los videojuegos. Incluso va más allá al considerar como adaptaciones susceptibles de ser analizadas las producciones de los fans. De esta manera, Hutcheon acaba por establecer una conexión con la teoría de la convergencia de Henry Jenkins.

Los estudios culturales están directamente relacionados con nuestro objeto de estudio, ya que, mal que le pese a su autor, Pepe Carvalho está etiquetado tanto por la industria editorial como por los lectores como novela negra. Entre las obras adscritas a esta corriente es necesario destacar, tanto por su importancia académica como por sus concomitancias con esta tesis, *Bond and beyond: the political career of a popular hero*, de Tony Bennett y Janet Woollacott (1987) en el que estudian las diferentes transformaciones del detective creado por Ian Fleming. Partiendo de la teoría

---

<sup>3</sup> En inglés en el original.

gramsciana, los autores se centran en el estudio de la ideología y la recepción del célebre personaje. Bennett y Woollacott van a utilizar como eje central de su argumentación el concepto de “significante móvil”, y con el que se vienen a referir a cómo Bond va modificando su identidad política a lo largo de las diferentes adaptaciones. Si Pepe Carvalho, nuestro objeto de estudio, nace como una parodia ibérica del Agente 007, esta premisa resultará de sumo interés, dada la indisimulada intención de Manuel Vázquez Montalbán de convertir a su antihéroe en un comentarista de la actualidad política. Carvalho, o así lo vamos a entender nosotros, es también “un significante móvil”, más inquieto si cabe que el agente 007 pues, además de geografías y políticas, también se va a desplazar por el terreno de la cultura.

El trabajo de Bennett y Woollacott va a dar pie a una serie de monografías sobre personajes en la ficción anglosajona de las que, de alguna manera, esta tesis es deudora. Así, *The Many Lives of the Batman* (Roberta E. Pearson y William Uricchio, 1991), o el trabajo de Wil Brooker también con respecto al personaje de Batman (*Batman Unmasked*, 2000) o *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll (*Alice's Adventures*, 2004), pero también el de Stephen Knight dedicado a Robin Hood (*Robin Hood: A Complete Study of the English Outlaw*, 1994).

## 2.5. Adaptación en España

A la manera del clásico de Harry M. Geduld, Rafael Utrera ofrecía en *Escritores y cinema en España* y (también, de una manera más concreta, en *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo*), dos interesantes retratos sobre la generación de literatos nacidos en el último cuarto del XIX, que alcanzarían la madurez profesional con el desarrollo del cinematógrafo. Como en la obra de Geduld, también aquí acertamos a ver los clásicos posicionamientos entre aquellos que consideran al cine como un rival o una forma de entretenimiento menor y los que se muestran fascinados por las posibilidades de la nueva forma de expresión. Quizás la pasión de los argumentos no es comparable, dado el considerable poder de la industria hollywoodiense en comparación con la debilidad española, tal y como señala Peña Ardid (1992, p. 40). Aun así, se replicarán las posturas del mundo anglosajón, con una división entre los escritores en “cinematófobos” –como Miguel de Unamuno o Antonio Machado– y “cinematófilos” –como Jacinto Benavente, Vicente Blasco Ibáñez o Ramón M<sup>a</sup> del Valle Inclán (Utrera, 1985).

En España, el debate de las relaciones entre cine y literatura va a tener dos rasgos singulares. En primer lugar, sus introductores van a ser dos intelectuales mexicanos asentados en el país como Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes, a través de las páginas de las publicaciones *El Imparcial* y *España*. En segundo lugar, el país será uno de los primeros en iniciar la crítica cinematográfica. Relata Utrera que en las páginas de la revista *España* se podían ya encontrar las visiones contrapuestas que, de alguna manera, coincidían en sus argumentaciones a favor y en contra con la de otros colegas europeos. Antonio Guzmán Merino, que firma sus críticas con el pseudónimo de “Fósforo”, es puesto como ejemplo de aquellos que reivindican la autonomía artística del cine en 1935 cuando afirma que:

“La primera condición de un buen film es la rebeldía a la tutela literaria. El cinema no debe ser tributario de novelas y sainetes; tiene una personalidad bien acusada y no quiere vestirse de desechos, aunque sean gloriosos. Originalidad de asunto; he aquí la primera virtud de un film”. (1985, p. 90)

Opinión que será rebatida con argumentos logofílicos por su compañero Federico de Onís, con el pseudónimo “El Espectador”, que despreciaba a los aficionados que acudían al cine porque: “allí se ‘lee’ una novela en diez minutos” (1985, p. 39). También resulta relevante que Martín Luis Guzmán, en su labor de crítico, deba enfrentarse a dos adaptaciones como son *La Gitanilla* y *La Dama de las camelias*. Como en el caso de sus colegas extranjeros, va a criticar la fiereza la voluntad de realizar un teatro filmado.

En el terreno de los literatos, sin duda, uno de los máximos defensores del cine como expresión artística será Wenceslao Fernández Flores, que escribirá: “El cine es una de las bellas artes; un arte mixto, con la característica curiosa de su forzosa aleación con otros elementos económicos y técnicos. Hasta en su realización artística es el único arte que exige la colaboración” (1985, p. 99). Un entusiasmo que compartía con otro novelista de gran éxito como Blasco Ibáñez, cuya opinión es muy relevante si tenemos en cuenta que se convertiría en un fenómeno planetario, al ser uno de los escasos autores españoles en ser adaptado por la industria hollywoodiense en fecha muy temprana. En su opinión, el cine no solo era una magnífica invención, sino que estaba destinado a

influir en la novela hasta el punto de conseguir situarla como punta de lanza para una narratividad que se encontraba estancada:

“La novela está en crisis actualmente... yo no afirmo que el cinematógrafo sea un remedio único y decisivo... pero creo que si los novelistas empiezan a intervenir directamente en el desarrollo del séptimo arte, monopolizado hasta ahora por personas sin competencia literaria, su esfuerzo servirá cuando menos, para reanimar la novela, comunicándole un asegunda juventud y haciendo más extensos sus dominios actuales”. (1985, p. 118)

Otro insigne “cinematófilo” será el premio Nobel Jacinto Benavente que incluso presidirá la Sociedad Productora Cinematografía Española Americana. Como ejemplo de los “cinematófobos” se suele citar el caso de Armando Palacio Valdés, para el cual la nueva forma de expresión se había convertido en “una escuela de ladrones y asesinos, academia de liviandades” (1985, p. 91).

Ya en el presente, la adaptación en España ha dado lugar a algunos apasionantes debates públicos acerca del “lo esencial de la letra y el espíritu”, tal y como lo entendía Bazin. Uno de los más sonados fue, como bien recuerda Barbara Zecchi (2012), el del escritor Javier Marías y la directora y guionista Gracia Querejeta a cuenta de *El último viaje de Robert Rylands*. Sin salir de nuestro ámbito de estudio, casi igual de sonora –aunque sin llegar a lo judicial– fue la agria polémica entre Manuel Vázquez Montalbán y el director de cine Adolfo Aristarain a cuenta de la adaptación de este último de Pepe Carvalho para la televisión. Tiempo tendremos de entrar en detalle sobre este cruce de reproches.

Sin embargo, si la reflexión de escritores e intelectuales va pareja y puede compararse a la de otros países europeos, no puede decirse lo mismo del desarrollo de la teoría de la adaptación. Una explicación a este retraso puede buscarse en la actividad de la censura durante los cuarenta años de franquismo y su represión tanto de las actividades culturales como de su estudio (Peña Ardid, 1992, p. 30). Cuando lo hizo, entramos en lo que Sánchez Noriega (2000), tal vez en un exceso de optimismo, ha calificado como “la edad de oro de los estudios de la adaptación”. Cuando dichos estudios se han producido, han evidenciado una notable influencia de nuestros vecinos más cercanos.

Así, los autores que han tratado el problema suelen estar más próximos a las tradiciones semióticas por influencia del trabajo de italianos y franceses y más alejados de los anglosajones. Sin duda, han sido las metodologías comparatistas las que han gozado de mayor predicamento en nuestro país.

Ambas circunstancias están ejemplarizadas por *Imago Litterae*, la obra de Jorge Urrutia considerada como seminal de las teorías de la adaptación en España. Publicada en una fecha tan tardía como 1984, parte de la literatura comparada y de la obra del semiótico italiano Pio Baldelli, cuyo análisis enriquece con la aportación de Jacques Morin. Muy en la línea de sacudirse los prejuicios literarios, Urrutia cree que también hay adaptaciones que “reelaboran o critican el texto” (1984, p. 10). Para sostener su afirmación, en su primer capítulo constata que las adaptaciones han ido evolucionando al tiempo que se desarrollaba un corpus fílmico de dichas adaptaciones.

Sánchez Noriega, partiendo de una perspectiva comparatista, plantea la novedad de no realizar el camino habitual, sino el inverso. O lo que es lo mismo, no tomar como punto de partida de la adaptación la obra literaria sino la obra cinematográfica. Sin duda, supone uno de los mayores esfuerzos hechos desde la academia española por construir una categorización y una sistematización equiparables a las realizadas por los autores anglosajones. Algunos de sus conceptos, tomados de la narratología, como pueden ser el tiempo del discurso y el tiempo de la historia o el espacio fílmico van a ser muy valiosos en nuestra investigación. También su estudio de *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997), por tratarse de una película basada en una autora de novela negra como Ruth Rendell.

Resulta interesante constatar que una de las principales vetas de la teoría de la adaptación tiene que ver con la dramaturgia, con especial atención a aquellos filmes que toman como punto de partida las obras del Siglo de Oro. Así, notables son las aportaciones realizadas por Virginia Guarinos, María Asunción Gómez o José Antonio Pérez Bowie. Del teatro parte también el trabajo de Luis Miguel Fernández, que ha realizado un concienzudo estudio sobre las adaptaciones cinematográficas del mito de Don Juan. Dos cuestiones nos parecen interesantes de su obra: en primer lugar, que considera que el término adaptación ya no es válido como concepto por ser demasiado reduccionista y por eso lo sustituye por “recreación”, con lo que confía salvar la relación de dependencia con respecto a la fuente literaria que, en su opinión, implica el uso del

término adaptación (2000, p. 13); en segundo lugar, Fernández va a aplicar la metodología de los polisistemas tal y como la enunció Patrick Cattrysse.

Al igual que para Luis Miguel Fernández, también para José Antonio Pérez Bowie el término adaptación es “inoperante” (2010, p. 9), dada la variedad de fuentes y acciones que implica. Llega a esa conclusión tras haberse dedicado al estudio de la adaptación durante el franquismo. Inspirado por Robert Stam y su uso de la intertextualidad, Pérez Bowie aboga por una superación del modelo literario que permita abarcar el cómic o los videojuegos. Su trabajo es también una reivindicación de los estudios literarios en el análisis cinematográfico de dichas reescrituras, pues en su opinión, este solo puede realizarse desde una perspectiva multidisciplinar:

“las aportaciones de la teoría literaria contemporánea están desempeñando un papel decisivo en los recientes acercamientos: desde la estética de la recepción y el dialogismo bajtiano (con su concepción del autor como orquestador de discursos preexistentes) al pensamiento de autores como Deleuze y Derrida o a las aportaciones de la teoría de los polisistemas; sin olvidar las teorías postcolonialistas, multiculturalistas y feministas que han contribuido a la subversión de los puntos de vista tradicionales sobre los que se sustentaban la interpretación y el análisis de las creaciones artísticas y literarias”. (2012, p. 25)

Igualmente relevante es el trabajo de Carmen Peña Ardid (1992), que se aproxima a las adaptaciones desde una perspectiva netamente comparatista. Como Robert Stam, Peña Ardid también estará muy influida por la relectura que de Bajtín realizara Julia Kristeva. Con el tiempo, la autora ha ido modificando sus intereses para realizar interesantes aportaciones en el estudio, por ejemplo, de las adaptaciones televisivas de las grandes sagas literarias, ampliando su análisis a la industria editorial y sus relaciones con la industria televisiva, en especial durante el período histórico de la Transición (Peña Ardid, 2010).

Precisamente es este análisis, el de las adaptaciones televisivas, uno de los más dinámicos en lo que a la academia española se refiere. En esta veta de estudios no podemos dejar de citar a Manuel Palacio, impulsor e integrante del grupo Ciento Volando, relevante por ser uno de los intentos más notables de introducir las

metodologías propias de los estudios culturales en la academia española. Los estudios culturales no han tenido en España ni el éxito ni el predicamento de otras partes del mundo, sobre todo de aquellas con mayor influencia de la tradición anglosajona. Si bien se trata de un punto de vista que no ha sido muy empleado por los autores españoles, sí que ha sido más frecuente entre los hispanistas en su labor de analizar fenómenos culturales propios de nuestro país. Así, por ejemplo, Sally Faulkner se sorprende en la introducción a su estudio sobre la adaptación en España de que la opción estructuralista haya sido mayoritaria, descartando otros enfoques más orientados ideológicamente (Faulkner, 2004, p. 7). La autora pone gran énfasis en señalar que se trata de un grave error, pues precisamente la cinematografía española es difícil de comprender sin los condicionantes históricos y políticos del convulso siglo XX. Baste pensar, por ejemplo, en la censura eclesiástica durante la época franquista o, ya en democracia, el impulso institucional a las adaptaciones literarias realizado por el gobierno socialista, que cristalizaría en el conjunto de leyes que recibirían el nombre de Ley Miró. A este respecto, uno de las hispanistas más respetadas en el campo del cine y la televisión como Jo Labanyi (2007) cree que es más propio hablar de historia cultural que de estudios culturales, estando estos últimos más connotados políticamente, y que ahí se puede fijar una cierta tradición académica española. El concepto de los productos audiovisuales como “documento cultural”, defendido por autores como Manuel Palacio (2005) y Vicente J. Benet (2015) se revela altamente útil para acercarse a un personaje tan densamente connotado como Pepe Carvalho.

Por último, Iván Gómez y Fernando de Felipe parecen abrazar ese mantra de “la era de la adaptación” de Linda Hutcheon, que puede resumirse en uno de los capítulos de su ensayo *Adaptación*, el que lleva por título “No solo de literatura vive el cine”. Partiendo de que la adaptación actual es “un fenómeno intermediático” (2008, p. 16), los autores hablan de literatura, claro, pero no se limitan a ella. Para Gómez y De Felipe, la adaptación debe contemplar también campos como el cómic, la televisión, los videojuegos y los remakes.

## 2.6. El estudio de las adaptaciones carvalhianas

A menudo las adaptaciones de Pepe Carvalho han sido repudiadas por sus estudiosos provenientes de los estudios literarios. No pretendemos aquí enmendarles la plana, pero no es menos cierto que en buena parte se debe a que la influyente –cuando no arrolladora– personalidad de Vázquez Montalbán. A pesar de que el autor afirmó no inmiscuirse en las adaptaciones, no es del todo cierto. Opinó en numerosas ocasiones creando un sólido quórum acerca de la poca habilidad de cine y televisión a la hora de llevar a las diversas pantallas a su antihéroe. Será una opinión que bien podría resumirse en el título del artículo de opinión que Diego Galán (2003) dedicó a las versiones audiovisuales de Pepe Carvalho con motivo de la muerte del escritor: “Nunca encontraron a Carvalho”. La idea será ampliamente difundida por buena parte de los estudiosos que le fueron próximos, como puede ser el caso de Manuel Blanco Chivite, Georges Tyras o Colmeiro.

No deja de ser curioso este escaso interés en descubrir las conexiones entre Pepe Carvalho y el audiovisual por parte de los estudios literarios. Ocurre a pesar de las repetidas ocasiones en las que Vázquez Montalbán ha reconocido la decidida influencia cinematográfica en la génesis de Pepe Carvalho, con declaraciones como: “Pero es cierto que, en el momento de construir la gestualidad, por ejemplo, de los primeros Carvalho, el referente del cine pesó más que el de la novela negra” (Tyras, 2003, p. 94). Más tarde, el autor confesará que, en el periodo que va de *Tatuaje* a *Asesinato en el Comité Central*, y que incluye además *La soledad del manager* y *Los mares del Sur*, escribe como si se tratara de “secuencias” (Tyras, 2003, p. 103).

Hoy día parece imposible un acercamiento no contaminado por esta primera idea original del autor. Como si de una clara aplicación de la teoría de la especificidad del medio se tratara, el Carvalho literario aparece aislado de sus representaciones audiovisuales. Tan numerosos son los académicos que se han especializado en su obra como escasas las aportaciones sobre sus adaptaciones. Este olvido de la influencia audiovisual en los estudios literarios bien podría criticarse a través de otro de los asertos de Vázquez Montalbán: “Si el escritor no tiene en cuenta la influencia de la cultura audiovisual, la literatura está condenada a la muerte. O bien los escritores se leerán entre ellos” (Tyras, 2003, p. 190).



De entre la vastísima bibliografía dedicada al personaje cabe diferenciar entre aquella que pretende dar cuenta de la obra de Vázquez Montalbán en general y que se ocupan de Carvalho de una manera parcial, y la que se ocupa del detective de una manera integral. Con respecto a la primera, destaca la extensa conversación recogida en *Geometrías de la memoria*, de Georges Tyras (2003) o el estudio *Crónica general del desencanto*, de José Colmeiro (2013). Centrada en los aspectos específicamente ideológicos nos encontramos con *En la tierra baldía*, el estudio de Mari Paz Balibrea que pretende trazar un retrato de la evolución de la izquierda española desde la restauración de la democracia, apoyándose para ello en la obra literaria de Vázquez Montalbán, y deteniéndose especialmente en las primeras entregas de la saga Carvalho. Entre las segundas destaca la muy *sui generis* biografía de Blanco Chivite, en la que pretende trazar una analogía entre las circunstancias personales del escritor y del detective. Un empeño cuanto menos curioso viniendo de un amigo, si tenemos en cuenta que el escritor siempre negó cualquier similitud con su personaje. El trabajo de Antonio Díaz Arenas (1995), *Introducción a la lectura de la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, constituye un exhaustivo análisis de la saga desde el campo de la narratología de la saga. Es de un gran valor, sobre todo a la hora de ordenar la biografía del personaje. Desde un punto de vista más didáctico y menos analítico, Quim Aranda es autor de una abundante bibliografía, que va desde libros más o menos triviales (*101 preguntas sobre Carvalho*, 1997), a epílogos a las reediciones de algunas de sus novelas. Concisa y breve es la aportación de Zapatero y Escrivá en su estudio *Continuará...: sagas literarias en el género negro y policíaco español* (2017). Los autores subrayan cómo Carvalho es un elemento de reflexión acerca del mundo de la política y la geografía urbana en la España democrática.

Desde el punto de vista de los estudios fílmicos, quizás lo más parecido a un análisis sistemático de las diferentes adaptaciones lo encontremos en el volumen de Jordi Balló, Ramon Espelt, y Joan Lorente sobre el cine catalán. En este caso, el problema se encuentra en que la fecha de publicación del libro –en 1990– necesariamente deja fuera a más de la mitad de nuestros estudios de caso.

Si en el mundo literario podemos alegar que parte de la culpa la tiene el propio Montalbán, en el mundo del audiovisual, en buena parte de los casos, este desprecio por las adaptaciones tiene su origen en los propios implicados, como Bigas Luna en el caso de *Tatuaje*, Vicente Aranda en el de *Asesinato en el Comité Central* o Gustau

Hernández en *Els mars del Sud*. Los tres han mostrado escasa clemencia con su propia obra. Algo parecido ocurre con Enrique Urbizu, director del telefilme *El hermano pequeño* (Angulo, 2002). En el caso contrario apenas nos encontramos con la satisfacción mostrada por Adolfo Aristarain por la que, sin duda, es la adaptación más repudiada por Montalbán y con Manel Esteban, director de *Olímpicament Mort*.

Con todo, el prestigio de los adaptadores implicados provee de cierta bibliografía, aunque casi siempre esté más centrada en los autores de las adaptaciones que en el personaje en sí. Desde un punto de vista de la teoría del autor (fílmico), resultan interesantes las aportaciones de Carolina Sanabria a *Tatuaje*, de Alavares y Frías a *Asesinato en el Comité Central* y de Eduardo Antín y Sergio Casado a la serie de televisión *Las aventuras de Pepe Carvalho*.

Caso distinto es el de las series de televisión, sobre las que sí encontramos trabajos de fuste. Nos gustaría señalar aquí, por ejemplo, el reciente estudio de Charo Lacalle (2016) sobre *Las aventuras de Pepe Carvalho*, de Adolfo Aristarain. Se trata de un análisis comparatista, como bien nos apuntan las dos primeras palabras de su título (*Traduttore, traditore?*). Es un trabajo muy particular pues se realiza a posteriori. Es decir, que Lacalle analiza no tanto los guiones que dan pie a la serie sino los relatos que Vázquez Montalbán publicara tras su emisión. En esta misma serie y en su recepción crítica se basa también un interesante capítulo escrito por Javier Rivero (2014).

Tampoco podemos olvidar el trabajo realizado por Manuel Palacio en solitario (2013) o en colaboración con Concepción Cascajosa (2012) sobre la primera tanda de telefilmes de Pepe Carvalho de 1999. Su reflexión se centra en el componente cosmopolita del personaje, y en las dificultades para trasladar esa peculiaridad a los diferentes contextos europeos.

A pesar de los casos citados, en los estudios televisivos también nos encontramos con un problema de calado: la falta de tradición académica sobre el formato telefilme. Un problema que han hecho notar incluso los estudiosos franceses, donde el telefilme es un producto mucho más popular. En este sentido, el título del trabajo de Burch y Sellier (2013). “Ignorado por todos... salvo por el público” (en el original, *Ignorée de tous... sauf du public*) no puede ser más concluyente. Una contrariedad, sin duda, máxime si tenemos en cuenta que, tal y como hemos descrito en nuestro objeto de estudio, en nuestro corpus contabilizamos hasta un total de 11 telefilmes.

### Capítulo 3. La España de Pepe Carvalho

Analizar las adaptaciones de Pepe Carvalho requiere –más todavía en el caso español y teniendo en cuenta la biografía de un autor como Manuel Vázquez Montalbán, en el que el compromiso social e intelectual son indistinguibles–, analizar los contextos en los que se inscriben tanto la fuente original como su versión audiovisual. Tal es el propósito de este capítulo, que nos obligará a viajar de finales de la década de los cincuenta a principios del siglo XXI. Tratándose de un corpus literario y audiovisual tan dilatado en el tiempo, se hace necesaria una periodización, asunto este siempre espinoso. Para nuestro propósito, no podemos dejar de citar a José Carlos Mainer cuando afirma:

“Todo corte cronológico en asuntos de historia cultural es arbitrario y solamente se justifica, siempre a medias, por una hipótesis de trabajo cuya demostración pueda redundar en mayores bienes de conocimientos que los males que causan los tajos practicados”. (Mainer y Juliá, 2000, p. 82)

Dividiremos, pues, en aras de “mayores bienes”, este estudio contextual en cuatro etapas diferentes, atendiendo a criterios políticos e históricos: la primera etapa cubre el tardofranquismo y la Transición (1956-1981); la segunda se extiende durante los gobiernos de Felipe González, un periodo conocido por sus críticos como “el *felipismo*” (1982-1996); parte del gobierno del PSOE se desarrollará simultáneamente a la tercera parte de nuestro análisis, la Catalunya de entre 1979 y 2001, periodo que algunos han bautizado como “sociovergencia” por el equilibrio de poderes en entre el PSC de Pasqual Maragall en el Ajuntament de Barcelona y la coalición CiU de Jordi Pujol en la Generalitat; finalizaremos con la toma del poder por el Partido Popular liderada por José María Aznar en 1997, lo que ha dado en llamarse “segunda alternancia”, que coincidirá con el declive de PSC y CIU y del liderazgo de sus dos líderes, el *maragallismo* y el *pujolismo*.

Cada periodo se organiza en base a tres de los grandes temas sobre los que reflexionará Vázquez Montalbán a través de Pepe Carvalho. Como en el caso de la periodización, se trata de divisiones funcionales, y por ello alguna vez –las menos–, se solaparán

irremediamente. En primer lugar, los aspectos políticos: militante comunista hasta el fin de sus días, Vázquez Montalbán ocupó cargos de responsabilidad y nunca cejó en su empeño de luchar por sus ideales marxistas. En segundo lugar, se analiza el contexto cultural en el que se desarrolla su vida profesional. Como hemos visto, dicho contexto, y las relaciones entre los diferentes actores (ya sean instituciones, empresas privadas o creadores), son fundamentales para comprender una obra que se desarrolla al mismo tiempo que las industrias culturales españolas se adaptan a las dinámicas de las economías occidentales. Finalmente, nos ocupamos del espacio. Vázquez Montalbán establecerá “un determinismo espacial directamente relacionado con la clase social del individuo” (Cuadrado, 2010, p. 199). Si la formación intelectual, su obra artística y las adaptaciones de Vázquez Montalbán son indisolubles de los hechos históricos de los que será decidido protagonista, también lo será su condición de barcelonés, en una ciudad que atravesará unas circunstancias peculiares y diferentes a las que están teniendo lugar en la capital u otras ciudades del Estado.

### **3.1. Tardofranquismo y Transición**

Sin duda, de entre todos los periodos analizados es este el que presenta mayores problemas de delimitación, y buena prueba de ello son la cantidad de escritos académicos dedicados a intentar hacerlo, tanto desde el terreno de la política como de los estudios fílmicos.

En general, podemos decir que existe un cierto consenso en que, llegada la hora de trazar el relato del declive del franquismo y la llegada de la Transición, este parta de mucho antes de la muerte del dictador Francisco Franco, cuando ya es evidente la decadencia del régimen. Ese momento inicial varía según el análisis: así, mientras hay quien inicia el tardofranquismo en 1962, momento del llamado “Contubernio de Munich” (Morán, 2014), otros creen necesario iniciar esta periodización con el surgimiento de una corriente contraria al franquismo a mediados de los años 50 (Fusi, 2003). A efectos de nuestro objeto de estudio, dado que nos interesa analizar el periodo que va desde que Vázquez Montalbán inicia su andadura intelectual con su entrada en la universidad –que se produce simultáneamente a su toma de conciencia política–, hasta las primeras elecciones de la democracia moderna, esta segunda periodización, que situaremos entre 1956 y 1977, se adecuará mejor a nuestros intereses.

### 3.1.1. Políticas

Durante este periodo, el pensamiento político de Vázquez Montalbán se ve condicionado por tres corrientes políticas. En primer lugar, el comunismo ortodoxo del PSUC, formación con la que Vázquez Montalbán tendrá una difícil relación, pero que mantendrá a lo largo de su vida. A continuación, la militancia política *sui generis* de la *gauche divine* (“la izquierda divina”), un colectivo que, pese a su nombre, orientará sus inquietudes más hacia lo estético que lo político. Y, por último, una vez establecido como figura intelectual en la escena barcelonesa, los roces y conflictos con los llamados “libertarios”, próximos al anarquismo de la CNT/FAI.

Manuel Vázquez Montalbán entra en contacto con el antifranquismo casi al mismo tiempo que se matricula en la universidad en el curso 1956/57<sup>4</sup>. No es un curso cualquiera: 1956 es el año en el que los estudiantes universitarios se revelan contra el SEU (Sindicato Español Universitario) y la universidad pasa a convertirse en un foco de contestación al régimen por parte de los jóvenes nacidos después de la Guerra Civil; 1957 será cuando se produzca un cambio en la política franquista por la incorporación de los ministros del Opus Dei, que a la postre cambiarían el rumbo de la economía española abogando por un liberalismo que se traduciría en el famoso “Desarrollismo”. Ambos factores van a producir una “crisis de régimen” (Santos Juliá, 2003, p. 183). Fascinado por el nuevo mundo que descubre en la universidad, Vázquez Montalbán entra en contacto con los miembros próximos a lo que será el Frente de Liberación Popular (FLP), que aglutina a progresistas católicos. La universidad, foco antifranquista, sería especialmente relevante en una Catalunya que, empujada por el *boom* demográfico, vería triplicar su número de estudiantes entre 1961 y 1971 (Riambau y Torreiro, 1999, p. 31). Su actividad política le llevará a ser detenido en 1959 por el tristemente célebre torturador franquista Vicente Juan Creix.

Tras su puesta en libertad, ese mismo año parte hacia Madrid, donde debe cursar tercero de periodismo en la Escuela Oficial. En la capital conocerá a otros célebres miembros del FLP como Nicolás Sartorius y entrará a formar parte del Comité Ejecutivo del partido. Sin embargo, a su regreso, toma la decisión de abandonar el FLP para pasar al PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya), pues considera que el compromiso –y

---

<sup>4</sup> Precisamente, el curso 1956/1957 es también aquel en el que se desarrolla la acción de *Últimas tardes con Teresa*, novela de Juan Marsé, amigo y confidente literario de Vázquez Montalbán.

las consecuencias de ejercerlo— de los comunistas es mayor que el de sus antiguos compañeros de partido. En el PSUC tendrá como compañeros a dos personas claves en su biografía: su mujer, Anna Sallés, con la que se casará en 1961 y Manuel Sacristán, con el que tendrá roces en lo personal pero que será sumamente influyente en lo intelectual.

Las relaciones de Manuel Vázquez Montalbán con el Partido Comunista siempre serán conflictivas, debido a suspicacias tanto intelectuales como personales. En 1962 entra a formar parte del diario *Solidaridad Nacional* y, en sus quehaceres diarios, a menudo tiene que acudir a la Jefatura de Seguridad a recabar información, lo que, unido a una gran actividad de la policía política franquista, que consigue detener a numerosos miembros del PSUC, llena de desconfianza a sus camaradas. Tan es así que Manuel Azcárate, responsable de política internacional del PCE: “marginó a Manuel Vázquez Montalbán porque sospechaba que tenía concomitancias con la Central de Inteligencia norteamericana (CIA)” (Morán, 1986, p. 481). Su salida de la cárcel, y la posterior expulsión del PCE de Fernando Claudín y Jorge Semprún, le llevarán a recapacitar sobre su militancia, hasta el punto de abandonar el partido. En 1969, con motivo de la declaración del estado de excepción por parte del gobierno franquista, Manuel Vázquez Montalbán volverá a tener una actividad clandestina en el PSUC, tras la petición expresa de Manuel Sacristán. Se convertirá entonces en el responsable de la Comisión de Cultura para la formación de las células de periodistas. Montalbán realizará numerosos viajes para ver a miembros del partido en el exilio, ya fueran Santiago Carrillo en París o a Federica Montseny en Toulouse.

Parte de sus compañeros de partido del PSUC lo son también de su gremio intelectual. Recordemos a este respecto que, por aquel entonces, el partido en la clandestinidad se organiza de una manera sectorial. Vázquez Montalbán pasa así a mezclarse con la llamada *gauche divine* a través de los Goytisolo. Podemos establecer la existencia de dicha *gauche divine* entre octubre de 1967, momento en el que son bautizados como tal por Josep Maria de Sagarra en las páginas de *Tele-eXprés* en su sección “Las rumbas de Joan de Sagarra”, y el 4 de diciembre de 1971, fecha en que la policía franquista clausuró, tras 24 horas, la exposición de la fotografía Colita en la Sala Aixelà.

La *gauche divine* fue muy activa en lo cultural y no tanto en lo político. Aunque a menudo se la ha caricaturizado como un movimiento hedonista, frívolo, y al que la militancia política causaba cierto hastío, muchos de sus miembros militaron en el

antifranquismo y algunos, como Joaquim Jordà o Manuel Vázquez Montalbán, mantendrían ese compromiso hasta el final de sus días. Algunos hitos de la lucha antifranquista no se habrían producido sin ellos. Por ejemplo, es necesario hablar de los “divinos” para referirse a la *caputxinada*, el encierro de unas 500 personas en el convento de los capuchinos de Sarrià durante el 9 y el 11 de marzo de 1966, con la intención de fundar el Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona. Un segundo acto político que quedó para la historia sería otro encierro, bautizado como *tancat*, en este caso de 300 intelectuales en la Abadía de Montserrat entre el 12 y el 14 de diciembre de 1970, en protesta por el llamado “Proceso de Burgos”. En él estuvieron personajes directamente relacionados con las adaptaciones de Pepe Carvalho, como los futuros directores de *Asesinato en el Comité Central* u *Olímpicament mort*, Vicente Aranda y Manel Esteban.

Aunque alternara con ellos, Manuel Vázquez Montalbán nunca llegó a sentirse comfortable entre la *gauche divine*. En primer lugar, porque tanto él como Juan Marsé y los hermanos Moix (Terenci y Ana María), eran de una extracción mucho más humilde que el resto de “divinos”. Por otro, existía un evidente problema de compromiso político entre el autor y sus amigos y compañeros de generación, que acabaría por denunciar en artículos para *Triunfo* como “La gauche qui rit, in memoriam” (1971b) o “Informe subnormal sobre un fantasma cultural” (1971a). En este último escribía: “Las convicciones políticas comunes de la supuesta *gauche divine* son mínimas: son liberales sentimentalmente y, hay que reconocerlo, partidarios de las revoluciones más novedosas”. Una dialéctica que Vázquez Montalbán verá representada en uno de los acontecimientos teatrales del momento: la obra *La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*, más conocida, simplemente, como *Marat/Sade*. Detengámonos un momento en ella y en su representación en 1968 en Barcelona, pues nos va a facilitar claves importantes para conocer el pensamiento político de Vázquez Montalbán.

Aunque a menudo se olvide, la obra de Peter Weiss fue traducida del original alemán al español en 1963 por Manuel Sacristán, el gran referente intelectual de Vázquez Montalbán. Cinco años más tarde se ponía sobre las tablas, en versión de Alfonso Sastre, con escenografía de Francisco Nieva, y dirigida y protagonizada por Adolfo Marsillach, en lo que constituyó un acontecimiento capital del tardofranquismo. Tras su estreno en

el madrileño Teatro Español el 2 de octubre de 1968, recalará en el barcelonés Teatro Poliorama el día 9. Cuando llega a Barcelona, ya ha tenido lugar el lanzamiento de octavillas contra la Dictadura de la noche del 3 de octubre. En 2007, el actor Josep Maria Pou recordaba aquellos días:

“El éxito del Poliorama desbordó cualquier previsión. Cada noche, el público nos esperaba a la salida y ocupaba las Ramblas. Y seguía, seguíamos allí todos, yendo de grupo en grupo en una tertulia apasionada que duraba hasta el amanecer. Durante 10 días viví en un estado de euforia casi eléctrica. No pude quedarme más tiempo: maldecía el momento en el que los cuatro enfermeros pedimos que nos sustituyeran para no perder el curso”. (Ordóñez, 2007)

La obra va a tener una influencia capital para la carrera de Manuel Vázquez Montalbán, hasta tal punto que definirá su primera etapa como escritor, denominada “estética subnormal” y que el autor explicaba como el resultado del *ménage à trois* entre Marat, Sade y Franco: “el gran debate entre la revolución social y la revolución vital de *Marat/Sade* con Franco espiando tras las cortinas” (Colmeiro, 2013, p. 25).

Sin embargo, en último término, la *gauche divine* lo tuvo claro: entre la revolución social de Marat y la individual de Sade, eligieron a este último, provocando el estupor de un marxista convencido como Manuel Vázquez Montalbán. El escritor descubre entonces que la oposición al franquismo de la izquierda no es uniforme, y que sus ideas difieren de un grupo a otro. Una desazón que el autor plasmará años después en su novela *Los alegres muchachos de la Atzavara*.

Por el momento, sin embargo, el PSUC mantendrá el liderazgo del antifranquismo. Tras el *boom* económico ligado al Desarrollismo, los inicios de la década de los años 70 traerán consigo la depresión económica provocada por la crisis del petróleo. El PSUC estará detrás de las protestas obreras que empiezan a producirse por toda Catalunya, en especial en el llamado Cinturón Rojo, esto es, las localidades limítrofes con Barcelona: en Roca Radiadores en Gavà, en Laforsa de Cornellà o en Corberó de Esplugues. Dada su penetración entre los trabajadores, el PSUC será capaz de controlar la llamada Taula Rodona (Mesa Redonda), creada en 1966 con la intención de unificar la oposición a la dictadura. Esta Taula Rodona acabará por cristalizar, en 1971, en la llamada Asamblea



de Catalunya, organización que buscará centralizar las reclamaciones democráticas y en la que coexistían desde el PSUC a la democracia cristiana, desde colegios profesionales a entidades culturales. La defensa de la identidad catalana serviría como aglutinador de tan dispares tendencias (Riambau y Torreiro, 1999, p. 37).

Simultáneamente, el núcleo antifranquista que militaba o estaba próximo al comunismo del PSUC verá con recelo la irrupción, alrededor de 1973, de lo que se ha calificado como la Barcelona “libertaria”, “ácrata” o “contracultural” (Castillo, 2009). Si Vázquez Montalbán ya tenía problemas para comprender la postura política de la *gauche divine*, más todavía le costaría entender un nuevo movimiento que pretendía llevar todavía más allá el individualismo, y se mostraba radicalmente contrario a cualquier cosa que sonara a disciplina de partido. Frente a la rigidez de los postulados *psuqueros*, la nueva generación reivindicaba el libre albedrío hasta sus últimas consecuencias en todos los aspectos vitales. Sus reclamaciones sobrepasaban la lucha por los derechos de los trabajadores y abrazaban cuestiones no reivindicadas anteriormente, como el colectivismo, la liberación sexual, los derechos de la comunidad homosexual o la legalización del consumo de estupefacientes. Además, los libertarios pronto serían un competidor por la primacía intelectual de la izquierda del PSUC pues, tras la muerte de Franco, muchos pasaron a engrosar la CNT/FAI que llegó a tener una gran penetración en el mundo de la cultura.

De la animadversión deja constancia en sus memorias Pepe Ribas, director de *Ajoblanco*, una de las grandes publicaciones libertarias, en las que Vázquez Montalbán aparece en numerosas ocasiones y casi nunca bien parado. Entre los numerosos choques dialécticos y periodísticos, podemos citar el que se produjo el Día del Libro de 1976 tras el secuestro administrativo de *Ajoblanco* motivado por su número dedicado a Las Fallas de Valencia. Las memorias de Ribas (2011, p. 471) reproducen las palabras que les dedicó Montalbán en la revista *Por Favor*:

“Un grupito de terroristas culturales de casa bien quiso representar en la calle la parodia de las fiestas fingiendo incluso cargas policiales para luego reírse de los ciudadanos que se habían alarmado. Por la tarde, cuando como consecuencia de una manifestación la policía cargó de verdad, los terroristas culturales de casa bien no estaban presentes. Solo se apuntan a las parodias”.

Beatriz de Moura, la fundadora de Tusquets, también recuerda el estupor que le produjo a Vázquez Montalbán su colección “Acracia”, destinada a proveer de material teórico a estos jóvenes libertarios y, que dio sus primeros pasos en 1973 (Vila-Sanjuán, 2004, p. 60).

El pulso entre una y otra organización fue visible en las manifestaciones organizadas tras la muerte del dictador: mientras la Asamblea de Catalunya fue responsable de la primera Diada de la democracia, el 11 de septiembre de 1976, la CNT/FAI lo sería del célebre mitin en la montaña de Montjuïc celebrado el 2 de julio de 1977. También en las tensiones en el gremio teatral: la Assamblea de Actors i Directors se reunió en el Teatro Villaroel el 7 de septiembre de 1976. Allí se hizo patente la división entre un sector comunista próximo al PSUC, representados por Alfred Lucchetti y Jordi Teixidor, y los jóvenes libertarios más próximos al sindicato CNT, liderados por Carlos Lucena y Mario Gas, que rechazaban la tutela de la Assamblea de Catalunya por dogmática. Finalmente, se produjo un cisma y estos últimos se constituyeron en la Assamblea de Treballadors de l’Espectacle.

El poder de la CNT y del grupo libertario con el que se asociaba tendría un abrupto y simbólico final con el atentado en la Sala de fiestas Scala. El día 15 de enero de 1978, tras una manifestación contra los “Pactos de la Moncloa”, varios miembros de la CNT lanzaron cócteles Molotov contra la discoteca la Scala, autopublicitada como la más grande de Europa<sup>5</sup>. Según la versión de la CNT y de algunos de los autores del ataque, el atentado fue en realidad orquestado por el gobierno a través de un infiltrado para desprestigiar a la organización y acabar con su influencia entre los intelectuales. Fuera así o no, lo cierto es que, tras el incendio del Scala, el poder de la CNT iría desapareciendo progresivamente. El fuego del sueño ácrata y libertario se apagó con la misma rapidez con la que había prendido. Al mismo tiempo, a medida que se instaura la democracia, se hace evidente que parte del movimiento antifranquista va a ser absorbido por las nuevas instituciones democráticas.

---

<sup>5</sup> Una sala que, por cierto, no dejaba de tener su interés como escenario audiovisual, dado que allí había rodado TVE una serie de especiales. En el incendio mueren cuatro trabajadores.

### 3.1.2. Culturas

Desde finales de los años 50, la etapa de formación de Vázquez Montalbán, especialmente en Barcelona y con el mundo editorial como mascarón de proa, una nueva intelectualidad intenta asomar la cabeza entre el tenebroso franquismo. Así, se crean los premios literarios Biblioteca Breve (1958), Formentor (1959) y el Sant Jordi (1960) para novelas en catalán. También se fundan nuevas editoriales, como Seix Barral (1955), Lumen (1960) o Edicions 62 (1961) o, ya en 1967, Tusquets y Anagrama. Surgen organizaciones culturales en defensa del catalán, como puede ser Òmnium Cultural en 1960. Fuera de la literatura, 1959 es considerada la fecha de inicio de la Nova Cançó, merced al artículo de Lluís Serrahima, publicado en la revista *Germinabit* con el título “Ens calen cançons d’ara” (“necesitamos canciones actuales”). Vázquez Montalbán tendría una presencia activa en dicha Nova Cançó, bien fuera escribiendo piezas para la cantante Guillermina Motta (*Guillermotta en el país de las Guillerminas*, 1972), bien redactando la biografía de Joan Manuel Serrat en 1972. Riambau y Torreiro también consideran que pertenecen a este resurgir cultural circuitos artísticos de vanguardia como los agrupados alrededor del colectivo y la publicación Dau al Set o Club 49, a los que consideran predecesores inmediatos de la *gauche divine* (1999, p. 39). Tal era el caldo de cultivo cuando la llegada de Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo supuso una relajación de la censura y cierta dinamización de la cultura mediante la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, sin olvidar que el país seguía sometido a una cruel dictadura. Eso, unido a la mejoría de las condiciones económicas debido a la implementación por el gobierno tecnocrático del llamado Desarrollismo, y el auge de la cultura juvenil en todo el planeta, serán los factores que explican el nacimiento del grupo conocido como *gauche divine* (también llamado “izquierda exquisita” o los “divinos”) en Barcelona. Fueron un grupo de universitarios de diferentes disciplinas con los que Manuel Vázquez Montalbán entrará en contacto a través de sus estudios de Filosofía y letras en la Universidad de Barcelona. Su aparición sería decisiva para la carrera literaria de Vázquez Montalbán, pero también para el nacimiento de Pepe Carvalho y sus posteriores adaptaciones.

La *gauche divine* fue el intento de adaptar, en la España de Franco, las tendencias vanguardistas que se estaban produciendo en el resto de Europa, beneficiándose de la bonanza económica impulsada por el gobierno de los tecnócratas. Era la forma de expresión de una juventud que había nacido tras la Guerra Civil y que veía como España,

a su peculiar manera y condicionada por el yugo de la dictadura, estaba entrando en la sociedad de consumo como el resto de Europa.

Resulta complicado delimitar los intereses culturales de un grupo que, de entrada, tenía el eclecticismo por bandera. En sus filas se contaban editores (Carlos Barral, Jorge Herralde), arquitectos (Óscar Tusquets, Oriol Bohigas), poetas (Jaime Gil de Biedma, Pere Gimferrer), novelistas (Juan Marsé, los hermanos Ana María y Terenci Moix), fotógrafos (Colita, Oriol Maspons), cantantes (Guillermina Motta, Joan Manuel Serrat), empresarios (Oriol Regás, Alberto Puig Palau), dibujantes (Enric Sió, Périch), modelos (Romy, Teresa Gimpera) y, por supuesto, cineastas (Joaquim Jordà, Jacinto Esteva). Además, muchos de ellos cambiaban alegremente de disciplina, como en el caso del arquitecto Óscar Tusquets, que se consideraba a sí mismo un escritor o el de su colega Ricardo Bofill, que se inició como cineasta. Por supuesto, Manuel Vázquez Montalbán sería uno de los más versátiles: poeta, novelista, ensayista, periodista, gastrónomo, guionista y actor cuando lo exigía el guion.

Probablemente, el estudio más concienzudo sobre la *gauche divine* sea el de Alberto Villamandos (2011). En él se intentan trazar las características comunes de tan pintoresco movimiento, aunque algunas de ellas son, por la peculiaridad de sus protagonistas, discutibles. Por ejemplo, se nos dice que la *gauche divine* nace como intento de huir de la llamada “cultura de la berza”, esto es, las tendencias predominantes en Madrid, algo negado por estudiosos como Jean-Paul Aubert (2016). Eso se traduciría en un inefable aroma a europeidad, por rechazo del “mesetarismo” capitalino. Una tendencia que les llevaría a abrazar la narrativa y las estéticas disruptivas que se estaban produciendo en otros lugares de Europa con movimientos como el del Swinging London o el Mayo del 68. La mayor influencia extranjera sería, con todo, la italiana, a través de los contactos con el Gruppo 63, y los intelectuales vinculados a él, como el semiótico Umberto Eco o el arquitecto Vittorio Gregotti. Estas relaciones culminarían en las jornadas que llevaron por título “Vanguardia y compromiso”, en la Escuela Eina en 1967. Al año siguiente, Lumen publicaría el seminal estudio de Umberto Eco que lleva por título *Apocalípticos e integrados*, en el que se defiende la validez de la cultura popular y de los medios de comunicación de masas, obra imprescindible para los que, como Vázquez Montalbán, estaban interesados en el papel que juegan los medios en la sociedad contemporánea. Gregotti, por su parte, será uno de los encargados de la remodelación del Estadi Olímpic de los Juegos Olímpicos de 1992, en un postre

homenaje a una concepción de la arquitectura trascendental para la transformación de Barcelona que llevaría a cabo el gobierno socialista durante la democracia.

La *gauche divine* pondrá en valor la sociedad de consumo, incorporando a sus creaciones el lenguaje publicitario, la moda y el diseño. No es de extrañar, pues, que en el mundo del ocio se encuentren muchas de sus más características expresiones. La calle Tuset era el punto neurálgico que demostraba que los barceloneses, o por lo menos una parte de ellos, habían descubierto el placer del consumismo. En ese sentido, Tuset era todo un paraíso “chic”: estaba la boutique Renoma, la peluquería Iranzo y locales emblemáticos como los regentados por Oriol Regàs (el Pub Tuset, y muy cerca –en Muntaner 505– la discoteca Bocaccio). Pero además del ocio, también había espacio para el negocio. Empresas de publicidad y relaciones públicas, como Tiempo o Sagi & Ulled demostraban que Barcelona, convertida en el principal foco editorial de España, quería convertirse también en el epicentro de la comunicación publicitaria, y ejercer de colaboradora imprescindible de la sociedad capitalista que se estaba desarrollando en el Estado.

En el terreno audiovisual, la *gauche divine* estará representada por la llamada Escuela de Barcelona, un intento por abrazar la modernidad del cine de la *nouvelle vague* o el *Free Cinema*, refugiándose en la experimentación y rechazando la narratividad.

La vida de la *gauche divine* fue efímera, de 1967 a 1971. Sin embargo, su mito perduraría en el tiempo, en buena medida, porque muchos de sus integrantes acabarían por ocupar cargos destacados en el mundo de la política y la cultura catalana y barcelonesa.

A la *gauche divine* la sustituiría una nueva generación, que ha recibido el calificativo de “libertaria”. A la vez continuadora y enemiga de la anterior, tendrá su origen en esa sensación de fin de etapa que atraviesa el país tras el atentado y muerte del Almirante Carrero Blanco en 1973. Al igual que la *gauche divine*, su existencia será breve, pero marcará para siempre la cultura barcelonesa. Si bien reivindicaban el mismo hedonismo que “los divinos”, lo articularían de un modo diferente. Mientras la *gauche divine* eligió expresarse en cine, publicidad, literatura y arquitectura, el movimiento libertario sintió predilección por la música, el cómic y, sobre todo, el teatro como punta de lanza y catalizador del movimiento.

En 1976, por ejemplo, se fundaba el Teatre Lliure en el barrio de Gràcia, que pronto se convertiría en centro de referencia del teatro de calidad en Barcelona, Catalunya y España. El mismo año se organizaba el primer y autogestionado Festival Grec. El origen del Grec fueron las reivindicaciones de los actores en paro reclamando un Teatre Municipal de Barcelona. La protesta, encabezada por la Assamblea de Actors i Directors, llegó a obtener del Ministerio una minúscula subvención y la autorización por parte del Ajuntament para celebrarlo anualmente.

Si la *gauche divine* dejó constancia de sus actividades en la fundación de nuevas editoriales, la Barcelona libertaria las recogería en prensa y audiovisual en una serie de nuevos medios nacidos al calor de este estallido cultural. Publicaciones como *Star*, *Disco Exprés*, *El Rollo enmascarado* o *Ajoblanco*, surgieron alrededor de 1974. Tuvieron especial relevancia la cultura del fanzine y del “hazlo tú mismo” y dibujantes como Nazario, Mariscal o Pepichek eran auténticas estrellas del *underground* barcelonés. Además de en papel, también dejaron constancia de sus actividades en el recién surgido vídeo doméstico, mediante la actividad de Video-Nou. Nacido en 1977, algunas de sus grabaciones han quedado como imborrable e icónico recuerdo del periodo, como ocurrió con la actuación de Ocaña junto a Camilo grabada el mismo día en que tuvo lugar una manifestación de gays y lesbianas contra la Ley de Peligrosidad Social, el 26 de junio de 1977, considerada como la primera protesta a favor de los derechos de los gays de la historia de España, o la grabación de las Jornadas Libertarias Internacionales.

Precisamente estas últimas serían el punto culminante de la cultura ácrata. Celebradas en el Park Güell, complejo diseñado por Antoni Gaudí entre el 22 y el 25 de julio de 1977, a las Jornadas Libertarias Internacionales asistieron entre 400.000 y 600.000 jóvenes, según los organizadores. Y allí acudió todo el que era alguien en la cultura catalana: desde estrellas del movimiento libertario como Jaume Sisa o José Pérez Ocaña y Nazario a grupos marginales como la banda de punk de Cornellà La Banda Trapera del Río. La música constituiría un elemento central de su expresión, como habían demostrado las sucesivas celebraciones de los festivales de Canet Rock desde 1975.

Mientras la *gauche divine* miraba sobre todo a Londres, los libertarios corrían en pos de los paraísos naturales y artificiales que escondían las islas pitiusas o, para aquellos que se lo podían permitir, La India. La experimentación con drogas de todo tipo, bien fueran blandas o duras, se extendió como la pólvora entre el colectivo. La Barcelona

libertaria se extinguiría con la misma violencia con la que había surgido. Tras el atentado de la discoteca Scala, la cultura pasaría a ser controlada por unas instituciones deseosas de implantar e implementar unas políticas culturales que habían sido ninguneadas durante el franquismo.

### 3.1.3. Geografías

Entre 1957 y 1973, los destinos de la ciudad de Barcelona serían decididos por el todopoderoso alcalde Josep Maria de Porcioles. Un periodo que acabaría por bautizarse despectivamente como “porciolismo”.

“El eufemismo hacía referencia a una agresiva especulación, cuyos efectos visibles fueron la destrucción del patrimonio arquitectónico, la degradación de los barrios y la creación de suburbios deshumanizados por compresión de bloques de apartamentos en áreas sin inserción en el tejido social de la ciudad [...]”. (Resina, 1997, p. 167)

Dos serían los principales puntos de esa decadencia. Uno, el Distrito V, barrio natal de Manuel Vázquez Montalbán, acarreaba un desprestigio secular; el otro, los polígonos de viviendas de la periferia de Barcelona, se levantarían durante el mandato de Porcioles.

La presencia del Distrito V es constante en la obra de Vázquez Montalbán, un autor que reconocería estar obsesionado con el mundo de su infancia (Fuster y Vázquez Montalbán, 1985). Etimológicamente, El Raval recibe su nombre de su condición de arrabal, por ser la parte que quedaba fuera de las murallas de la ciudad que ocupaban La Rambla. Sin embargo, su nombre y su fama cambió con el tiempo por una suma de factores sociales, históricos y políticos. Buena parte de ellos están recogidos en un artículo que publicara Gary W. McDonogh en 1987, y que se convertirá en una gran influencia para los que, posteriormente, se han acercado al análisis del barrio. Llevaba por título: “La geografía del Mal: el Barrio Chino de Barcelona”<sup>6</sup>. De acuerdo con

---

<sup>6</sup> En inglés en el original.

McDonogh, la mala fama del barrio no era sino un constructo cultural, en el que la literatura de la época tuvo mucho que ver. No está claro quién tuvo la ocurrencia de calificar al Raval como Barrio Chino aunque quien parece haber conseguido popularizar el nombre fue el periodista Francisco “Paco” Madrid (Villar, 1996), que así se refirió a la zona en una serie de reportajes en el semanario *El escándalo* en octubre de 1925, que llevaban el sintomático título genérico de “Los bajos fondos de Barcelona”. Según Ortells-Nicolau (s/f), la responsabilidad del bautismo corresponde a Ángel Marsà quien, en la misma publicación de *El escándalo*, un año más tarde, afirmaba que recogía la comparación entre el Distrito V y Chinatown de una conversación de 1924 con Miguel Toledano. El mismo autor afirma que, según la versión de Sempronio, cronista oficial de la ciudad, la responsabilidad fue del gobernador civil, Milans del Bosch. Lo que parece evidente es que, a mediados de los años 20, el Barrio Chino ya era una denominación habitual usada por los propios barceloneses para referirse a la zona. Debido a su proximidad con el puerto, y a la gran cantidad de inmigrantes de otras partes de España que allí acababan, la zona se plagó de prostíbulos de inspiración andaluza durante los primeros años del siglo XX. Estos lugares de mala nota y lo que allí ocurría serían objeto literario por una larga nómina de autores, que iban de la literatura popular y folletinesca, como la que practicaba el propio Paco Madrid en novelas como *Sangre en Atarazanas* (1926), a la culta de Josep Maria de Sagarra y su clásico *Vida privada* (1932), en el que se convertía en lugar de perdición de los acaudalados burgueses. Su fama, buena o mala, traspasó fronteras y hasta el Barrio Chino se dirigieron también autores como Jean Genet quien en *Diario de un ladrón* (1949) rememoraba sus años de delincuencia y marginalidad en Barcelona o André Pieyre de Mandiargues que ganaría el Premio Goncourt de 1967 con su novela *La marge (Al margen)*, retrato de un descenso a un mundo de prostitución y violencia localizado en el Barrio Chino. Por cierto, es pertinente decir que Vázquez Montalbán conseguiría impulsar que una de las plazas del barrio fuera rebautizada, precisamente, con el nombre de Pieyre de Mandiargues.

Esta imagen del Barrio Chino como escenario criminal sería reforzada por su representación en el cine policiaco franquista de la juventud de Vázquez Montalbán, durante los años 50 y 60, con obras como *La ruta de los narcóticos* (José María Forn, 1962) o *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1963), dos de las muchas películas de serie B producidas al calor de los estudios de Ignacio Iquino (IFI) y los Hermanos



Balcázar. También sería necesario consignar la impronta de la nueva fotografía de vanguardia, la que abogaba por un “humanismo neorrealista”, con artistas que buscaban retratar las penurias de la postguerra en el Barrio como Francesc Catalá-Roca, Xavier Miserachs o Joan Colom y sus célebres retratos de prostitutas del barrio.

Desde la antropología cultural se matiza, sin embargo, que buena parte de esta leyenda negra tiene motivos ideológicos y proviene de su condición de barrio obrero y sede de numerosos movimientos de izquierdas, del comunismo al anarquismo. Mayoritariamente agrícola en un primer momento, la transformación de la ciudad en un polo fabril provocó que pasara a ser el hogar de un gran número de trabajadores, que se apiñaban en sus pequeñas viviendas en condiciones infrahumanas. Las revueltas van a modificar sustancialmente su geografía. Ya en 1835 se registran quemas de conventos y en 1842, la sublevación de la Junta Revolucionaria de Barcelona, por lo que el barrio sufriría la artillería de Espartero desde Montjuïc, fenómeno que se repetiría al año siguiente durante la conocida como Revolta de la Jamància. Las luchas entre anarquistas y autoridades serán constantes. En 1902, por ejemplo, las revueltas provocaron la declaración del estado de excepción, en medio de un clima de descontento creciente que desembocaría en la conocida como *Setmana Tràgica*, con levantamiento de numerosas barricadas en el Raval y los cercanos barrios de Santa Caterina y Sant Pere. La amplia penetración de CNT y UGT en el barrio, y su condición proletaria, sería ratificada por los numerosos bombardeos que sufrió durante la Guerra Civil.

Así, el barrio fue estigmatizado tanto en la literatura como en la prensa y en el imaginario colectivo de los barceloneses. La mala fama literaria, la represión franquista, los cambios demográficos en la ciudad como consecuencia del éxodo rural, van a poner al Barrio Chino en el ojo del huracán de los diferentes consistorios y justificarán unas intervenciones y proyectos a menudo polémicos.

Por otra parte, lejos del centro de la ciudad y del Barrio Chino, los polígonos de viviendas serán la solución porciolista a la crisis habitacional de los años 50, provocada por la llegada masiva de inmigrantes del interior de la península. Entre 1950 y 1975, la población de Cataluña prácticamente se duplicó, pasando de 3,2 a 5,6 millones de habitantes (Bestraten, Hormias, y Domínguez, 2015, p. 25). Son los retratados en clásicos del cine español como *La piel quemada* (Forn, 1967), o los barraquistas de *Los Tarantos* (Rovira Beleta, 1963). Para atajar dicha problemática se procederá a la

construcción de nuevos barrios, en terrenos alejados de la ciudad y recalificados para la ocasión, con pingües beneficios para los promotores y una siempre alargada sospecha de numerosas irregularidades. El urbanismo se identificará con especulación, corrupción y exclusión (Borja, 2010, p. 74). Así, si en el resto de Europa los polígonos eran construcciones de entre 5.000 y 7.000 viviendas, en Barcelona se levantaron áreas de 25.000 viviendas en las que se apiñaban hasta 70.000 personas (Borja, en Genovès, 2005, p. 116). Sin equipamientos, aislados, rodeados por campos de cultivo, y alejados de los municipios próximos, se levantarán polígonos en Sant Ildefons (Cornellà), Sant Roc (Badalona), Singuerlín (Santa Coloma) o San Cosme. Todas ellas “zonas urbanas artificiales, muy frías, donde no existe el deseo social” (Borja, en Genovès, 2005, p. 116).

Nótese que muchas de las edificaciones típicamente porciolistas no pertenecen al término municipal de Barcelona. En 1960, tras negarle el gobierno central la posibilidad de absorber los pueblos colindantes con Barcelona, Porcioles inició, gracias a sus contactos con los miembros del Opus Dei del franquismo y, en especial, con Laureano López-Rodó, la llamada “Operación Cataluña”. A nivel espacial, además de la aprobación de la Carta Municipal de la ciudad y la cesión del Castillo de Montjuïc, bajo su mandato se aprobaría el Plan provincial de 1959 y el Plan Director del Área Metropolitana de Barcelona de 1968. Se establece así una relación ambigua entre Barcelona y su periferia, por la cual los habitantes de la ciudad no conciben dichas localidades como parte de la ciudad y, sin embargo, su destino sí que es decidido en buena medida en la *plaça* Sant Jaume.

El urbanismo y en especial la reflexión sobre el *porciolismo* ocupará un espacio central en la vida intelectual y política por dos razones. La plasmación de las críticas a la dictadura en publicaciones especializadas en arquitectura y con un lenguaje tecnicista hacía estas observaciones difícilmente reprimibles. Y, sobre todo, porque la autorización por parte del gobierno franquista de las Agrupaciones Vecinales en 1964 fue utilizada por el antifranquismo como un instrumento para movilizar a los ciudadanos. Tan es así que incluso conseguirían la dimisión del alcalde Josep Maria de Porcioles en 1973, tras los escándalos especulativos de Torrè Baro. Se abrió así un turbulento periodo en el consistorio: desde ese 1973 a 1979, la ciudad tuvo hasta tres alcaldes diferentes: Enric Masó (1973-1975), Joaquim Viola (1975-1976) y Josep Maria Socías (1976-1979).

### 3.2. Los gobiernos de Felipe González

En las elecciones de octubre de 1982, el Partido Socialista Obrero Español, liderado por Felipe González, alcanzaba el poder con una aplastante victoria en las elecciones generales. Una mayoría en escaños que revalidaría en las elecciones celebradas en 1986, en 1989 y en 1993, aunque en esta última elección ya no lograría la mayoría absoluta. Serían casi 14 años en los que España y su sociedad se van a transformar por completo, haciendo bueno el eslogan tribunero que popularizó el Vicepresidente Alfonso Guerra: “El día que nos vayamos, a España no la va a conocer ni la madre que la parió”.

El término “felipismo” sería acuñado por los rivales políticos de Felipe González, como Emilio Attard (1984), para remarcar los delirios de grandeza y ataques narcisistas que, en su opinión, sufría el presidente del gobierno. No tardaría en ser incorporado al léxico de buena parte de la prensa crítica con González, especialmente por aquella de raíz más conservadora (Ramírez, 1989). Aunque el término no es de uso común entre los historiadores, sí que son muchos los que afean al Presidente González su “exceso de suficiencia” (Tusell, 2005, p. 339).

La cultura será un elemento imprescindible del cambio, bien sea en lo ideológico, vehiculando un nuevo ideario, o en lo industrial, con el diseño y la equiparación de las industrias culturales españolas con las europeas, en un proceso marcado por la liberalización y la globalización.

Espacialmente, supondrá la definitiva incorporación de España a una cierta idea de Europa y al mundo occidental a través de la entrada en la Comunidad Económica Europea, y el desarrollo de la España de las autonomías, que había sido imposible durante el Gobierno de Adolfo Suárez. En este sentido, cultura, política y geografía se fusionaran en 1992, el año cumbre del felipismo, el año de los grandes fastos, con la celebración simultánea de los Juegos Olímpicos, la Exposición Universal de Sevilla, la Capitalidad Cultural de Madrid y la celebración del Quinto Centenario de la Conquista de América.

### 3.2.1. Políticas

Para muchos historiadores, la llegada al poder del Partido Socialista Obrero Español en octubre de 1982 supuso el fin de la Transición política (Juliá, 2003, p. 234). Su victoria fue espectacular: 10,1 millones de votos traducidos en una mayoría absoluta de 202 diputados. Coincidieron en el tiempo una crisis económica, el declive de los partidos transicionales y la falta de alternativas, además de una hábil transformación del PSOE, que algunos han llegado a calificar de “transición dentro de la Transición” (Andrade, 2012), con el Congreso de Suresnes de 1974 y el abandono del marxismo en 1979, como principales puntos de giro. El apoyo al partido socialista se haría extensivo a las comunidades autónomas y municipios tras las elecciones correspondientes celebradas en mayo de 1983.

A pesar de que el gran eslogan del PSOE en las elecciones fuera “Por el cambio”, hay bastante coincidencia entre los historiadores en calificar la política del PSOE como continuista con respecto a la de los gobiernos de centro derecha de Adolfo Suárez y Leopoldo Calvo-Sotelo que le precedieron. En una charla universitaria al final de su mandato, Felipe González resumía los cinco pilares de su acción política: “modernización y liberación de la economía española, la mejora del capital humano incrementando la cohesión social, la mejora del capital físico, el desarrollo de la Constitución, tanto en lo que respecta a la reforma de la institución militar como en la puesta en marcha del Estado de las autonomías, y la ruptura del aislamiento internacional heredado del pasado” (Tusell, 2005, p. 339). La “modernización”, término de brumosa definición, sería uno de los conceptos clave del periodo. Desde su toma de posesión, Felipe González inició una política marcada por el pragmatismo (o “moderantismo”, como lo define Juliá, 2003, p. 236), en la que era esencial tranquilizar a los poderes fácticos. El campo más evidente fue el de la economía, con el ministro Miguel Boyer a la cabeza, pero otro tanto ocurrió con el ejército o la iglesia católica. Especialmente exitosa fue la gestión del estamento militar.

En lo que respecta a la cohesión social, el empeño socialista sería el de desarrollar el llamado Estado del Bienestar, principalmente con la implantación de la sanidad universal y la educación pública. Para ello, se aumentó el gasto público del 33 al 49%, aumentando el presupuesto en educación del 2,8 al 4,7 del PIB (Tusell, 2005, p. 387). Tras superar la crisis de principios de la década, a partir de 1987 la economía española creció a un ritmo superior al 4,5% (Tusell, 2005, p. 360).

Con los avales de la firma del Tratado de Adhesión de España a la Comunidad Económica Europea y tras un referéndum sobre la participación de España en la OTAN que Felipe González fue capaz de redirigir hacia su persona, el PSOE revalidaría su mayoría absoluta en 1986, con 8,8 millones de votos y 18 diputados menos. Pero los roces con ciertos sectores de la población, y muy especialmente con los sindicatos, produjeron la primera gran crisis en el gobierno socialista, con la convocatoria de la huelga general de 1988, lo que llevó a González a convocar elecciones de nuevo en 1989. A pesar de la nueva pérdida de votos, seguía manteniendo la mayoría por un diputado. A partir de 1989, los descontentos se multiplicarían: el desarrollo de las autonomías y la bonanza económica empezaron a mostrar su rostro más desagradable en forma de numerosos casos de corrupción política. Pese a que 1992 se planeó como el año que simbolizaría la normalización y equiparación de España con su entorno europeo, lo cierto es que el exceso de gasto desató una crisis. En medio de los problemas económicos, institucionales y de partido (entre los “renovadores”, fieles al Presidente y los “guerristas”, partidarios del dimitido Vicepresidente Alfonso Guerra), Felipe González convocó elecciones para mayo de 1993 y, contra todo pronóstico, las volvió a ganar. Esta vez, sin embargo, ya no sería con mayoría absoluta. Necesitado de una coalición, González prefirió la compañía de los partidos nacionalistas conservadores vasco (PNV) y catalán (CiU) antes que de Izquierda Unida. Socavado poder y prestigio por unos casos de corrupción a cual más grave que no cesaban de aflorar (Luis Roldán, Mariano Rubio, los GAL...), el último gobierno de Felipe González deberá hacer frente a un pujante Partido Popular y a unos medios de comunicación cada vez más abiertamente contrarios a su figura, en lo que se conoció como “la legislatura de la crispación”. El 3 de marzo de 1996 se volvieron a celebrar elecciones: las ganó el Partido Popular con 9,7 millones de votos y 156 diputados, frente a los 9,4 millones de votos y 141 votos del PSOE.

El gran triunfo del PSOE en 1982 solo pudo producirse acompañado del descalabro la Unión de Centro Democrático, que había pilotado la Transición y de la coalición PCE-PSUC. Ambas formaciones implosionaron víctimas de sus problemas internos. El relato de la crisis entre PCE y PSUC resulta de interés, pues no en vano Vázquez Montalbán no solo era miembro del PSUC sino que tuvo puestos de relevancia política en la organización. Nuestro autor, como el resto de militantes, asistió estupefacto a cómo la organización que había ocupado la centralidad del antifranquismo durante la

dictadura se convertía en irrelevante en democracia. Las razones de la debacle electoral cabe buscarlas en las circunstancias históricas, pero también en el personalismo de determinados de sus dirigentes que condujeron a luchas intestinas sin cuartel y a una serie de erróneas medidas organizativas.

Gregorio Morán, militante y estudioso de la historia del Partido Comunista de España, sitúa el inicio de la grave crisis del PCE en abril de 1979, tras las elecciones municipales. Aunque el resultado no fue del todo malo para la dirección del PCE, parte del partido empezó a mostrar cierta disconformidad con la forma de proceder del gran líder, Santiago Carrillo.

“Han pasado dos años y se ha dejado en el camino todo lo que constituía la especificidad del PCE: su base militante, su penetración en el tejido social, sus raíces ideológicas en evolución que se quedan estancadas, su monopolio sindical, su imagen de solidez. Hasta al propio Carrillo, el “mago” de la táctica política, se le va su halo de genialidad. Desde abril de 1979, tras conocerse los resultados de las generales y las municipales, se empieza a percibir que el PCE y su secretario general se están suicidando. Ni uno ni otro son capaces de admitir ni el más pálido y evidente reflejo de esa evidencia”. (Morán, 1986)

Los resultados de las elecciones de 1979 serán la chispa que inflamará una crisis de dimensiones tan imprevistas como devastadoras en el seno del PCE. Para Andrade (2012, p. 316), dicha crisis se expresaría en tres conflictos políticos que tendrían lugar durante los primeros meses de 1981: el V Congreso del PSUC, la escisión en el Partido Comunista de Euskadi-EPK y las protestas de los llamados eurorenovadores. Las discrepancias ideológicas eran, en realidad, el reflejo de una crisis más grave. En los tres se demostró la incapacidad de sus máximos dirigentes para encontrar soluciones. La dirección se encontraba copada por los cuadros que habían regresado del exilio, que difícilmente conectaban con las nuevas generaciones y que tenían un concepto diferente de España de los que habían militado en la clandestinidad. En especial, se discutía la todopoderosa presencia del carismático Secretario General, Santiago Carrillo, dispuesto a hacer lo imposible para mantener el poder. Así, en su conflicto con el PSUC, por ejemplo, fue decisiva su defensa del centralismo en aras de fortalecer la disciplina

interna, que le llevó incluso a permitir la erosión de sus propios candidatos (Andrade, 2012, p. 360).

El grado de descomposición del partido fue tal que, si en las elecciones de 1979 obtuvo 23 diputados y casi dos millones de votos, en 1982 verá reducidos sus resultados a 4 diputados sin llegar a los 850.000. Solo Gregorio López Raimundo logró un escaño por el PSUC. Se había consumado, en palabras de Andrade (2012, p. 361): “un ejercicio público de suicidio colectivo durante la incipiente democracia del que fuera el partido por excelencia de la lucha democrática”.

Parece comprensible, pues, que había algo de emocional además de intelectual cuando, en diciembre de 1982, Vázquez Montalbán convertía a la población en un *sparring* víctima de las primeras medidas del gobierno de Felipe González, y escribía en *El Periódico de Catalunya* (1982): “Y aquí estamos, anhelantes, con un ojo a la funerala, con tres dientes menos, un hematoma en el estómago, la barbilla de madera y a disposición de los compañeros socialistas”.

Si al fracaso electoral le sumamos el pragmatismo/moderantismo de González se confirmaban los peores presagios de Vázquez Montalbán: el establecimiento de una democracia poco participativa, una continuidad sin discusión del capitalismo como marco económico, y un olvido de las víctimas del franquismo (Salgado, 2011, p. 10). Era un sentimiento compartido por numerosos militantes, que consideraban que tanto el Partido Comunista de España como el PSUC habían realizado demasiadas concesiones durante los llamados Pactos de la Moncloa (Andrade, 2012, p. 373). Un sentimiento de desconfianza en los propósitos del gobierno felipista que el tiempo parecería confirmar en episodios concretos como fueron la reconversión industrial de 1984, la reforma de las pensiones en 1985, el referéndum de la OTAN en 1986, el conflicto con la UGT en 1988 que desembocaría en una huelga general y, ya en 1991, la participación española en la Guerra del Golfo, y la dimisión del Vicepresidente Alfonso Guerra (Pradera, 1992, p. 277). Sin embargo, faltaba la agonía final: el caso Filesa de financiación ilegal del PSOE y, sobre todo, el caso GAL o la “guerra sucia” contra ETA.

### 3.2.2. Culturas

Señala Rodríguez Morato (2012) que: “La política cultural se inscribe de forma destacada en el proyecto modernizador del país que se pone en marcha con la llegada de la democracia”. Sin embargo, acuciado por las urgencias políticas y por la crisis económica, el gobierno de Suárez no fue capaz de establecer una política cultural relevante. Sí es destacable, sin embargo, la creación de un hasta entonces inexistente Ministerio de Cultura, con la intención de promover “una cultura de la democracia” (Quaggio, 2014, p. 150), algo que también realizaría la televisión de la época (Palacio, 2012).

Será el gobierno socialista de Felipe González, por lo tanto, el encargado de desarrollar una política cultural democrática tras cuarenta años de franquismo. En el proyecto socialista:

“La cultura tenía un papel de indudable importancia dentro del programa con el que acudió a las elecciones el PSOE, y existía, además, la sensación de que se iba a producir [...] un cambio de indudable trascendencia que acompañaría al cumplimiento de ese programa y dotaría a la cultura de una función muy relevante en la sociedad”. (Tusell, 1992, p. 209)

La tarea de diseñar la política cultural recaerá en el carismático Javier Solana. Como en otros aspectos de la modernización del país, el principal modelo a seguir será el francés, especialmente relevante debido a la influencia del ministro galo Jack Lang y su concepto del “Estado Cultural” (Quaggio, 2014, p. 283; Bonet, 2001, p. 306). Lang creía en la política cultural como base de la reforma social, y sus líneas maestras son definidas por Quaggio así: “Política narcisista, propaganda en la línea del marketing electoral, políticas de entretenimiento y grandes proyectos culturales” (Quaggio, 2014, p. 283).

Sin embargo, aunque el personaje resultará fascinante para el Partido Socialista Obrero Español en general y para Javier Solana en particular, el modelo francés era difícilmente aplicable a España. En primer lugar, por una evidente escasez de recursos, máxime si tenemos en cuenta la crisis por la que atravesaba el país durante la primera legislatura



de González. En segundo lugar, porque la estructura administrativa era completamente distinta, con un modelo de Estado centralista frente a la España de las Autonomías que promulgaba la constitución de 1978. Lo cual no significa, claro está, que el gobierno socialista no intentara imitar aspectos puntuales de sus homólogos franceses. Así, por ejemplo, la decisión de Lang de otorgar un 1% del presupuesto a cultura, o iniciar los conocidos como Grands Travaux (“los grandes trabajos”: la construcción de la Biblioteca Nacional de Francia, el Gran Louvre, la Ópera de la Bastilla), sería reproducida de manera más modesta por un país deseoso de suplir las carencias culturales de la dictadura. Y se haría tanto a nivel estatal (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Teatro Real), como autonómico (Museu d’Art Contemporani de Barcelona). A imagen y semejanza de los franceses, el gobierno socialista iniciaría también una política de conmemoraciones. Ya en 1983 celebrarían el centenario del nacimiento del químico Enrique Moles y del filósofo Ortega y Gasset; en 1984, sería el turno de Alfonso X El Sabio; en 1986 el centenario del nacimiento de Salvador de Madariaga y Gregorio Marañón. Fastos, todos ellos, que palidecieron frente a los de 1988, con la exposición *Carlos III y la Ilustración*, y la conjunción de eventos de 1992. Para los socialistas, Carlos III se convirtió en un personaje icónico, el hombre capaz de modernizar el Estado a través de la cultura; 1992, en el año que iba a resituar política y culturalmente a la España democrática.

Con todo, la losa del franquismo va a provocar en España el retraso en la aplicación de las políticas culturales y provocará una peculiar periodización de las mismas, con evidentes desajustes con respecto a las tendencias del resto de Europa. El admirado Lang ya había decidido, a principios de los 80, que había que adaptar la cultura a las leyes de mercado introduciendo elementos de gestión privada (Polo, 2003). Un sector que había vivido al margen de la modernidad debía adaptarse a toda prisa a ella justo en el momento en el que, según algunos, estaba dando sus últimas bocanadas.

La inversión en cultura aumenta exponencialmente. Solo entre 1983 y 1985, las inversiones del Ministerio de Cultura crecieron en un 65,6%, pasando de 48.031 millones de pesetas a 79.522 (Quaggio, 2014, p. 287). Además, el gobierno central deja de detentar el monopolio de la inversión en cultura, y el dinero fluirá igualmente desde las distintas administraciones autonómicas y municipales. Una de las principales consecuencias fue que la cultura española abandonó su ensimismamiento y pasaría a convertirse en exportadora (Tusell, 2005, p. 389). A ello ayudaron, y no poco, las

sucesivas ferias y certámenes que tenían a España como protagonista, auténticos escaparates del panorama artístico español, como pudieron ser *Europalia*, tres meses destinados a la cultura española en Bruselas (1985) o *París a la hora de España* (1987). En ambas se vehiculaba la idea que obsesionaba a los responsables culturales socialistas: la de mostrar que España estaba muy lejos de los tópicos folcloristas desarrollados durante el franquismo.

Entre estas ferias merecen un aparte aquellas dedicadas al mundo del libro, que mostró una actividad sorprendente durante la etapa socialista. Así, de auténticos éxitos culturales, pero también políticos, pueden considerarse eventos como la Feria de Fráncfort de 1991 y el Salón del Libro de París de 1995. Probablemente porque, a diferencia de la industria audiovisual, tras capitalizar la producción latinoamericana durante los años 60, los llamados del *Boom* (Ayén, 2014), la industria editorial era la que más fácilmente podía equipararse con otras industrias culturales europeas. Las jóvenes editoriales surgidas durante la década de los 60 como Anagrama o Lumen o bien llegaban a su madurez, o bien entraban en una crisis que llevaba al gremio a un proceso de concentración. Se introducía capital extranjero que justificaba el interés transnacional: el grupo alemán Bertelsmann adquiriría en 1977 el 40% de Plaza & Janés; el italiano Mondadori se hizo en 1988 con Grijalbo. Pero sin duda, la editorial que tuvo una política más agresiva y expansionista, hasta el punto de convertirse en una de las multinacionales más importantes del mundo, fue Planeta, con la que Vázquez Montalbán publicaría la mayor parte de su obra carvalhiana: se expandió “hacia la izquierda” (Vila-Sanjuán, 2004, p. 194) con la compra de competidoras como Seix Barral (en la que Vázquez Montalbán desarrollará buena parte de su faceta de novelista “no carvalhiano”) o Ariel en 1982, Ediciones Deusto y Destino en 1989, o Espasa Calpe en 1991.

Como consecuencia de ello, la edición de libros ve una escalada espectacular: en 1987 España era el quinto país por producción de libros, algo sorprendente si tenemos en cuenta el bajo índice de lectura. En 1987, se publicaron 38.814 títulos y en 1995, 51.934 (Fusi, 2003, p. 570). Semejante volumen de novedades solo podía afrontarse mediante la colaboración interesada de la figura de los agentes literarios, una profesión que floreció de manera notable. Entre ellos, cabe destacar la Agencia Carmen Balcells: pionera del oficio de agente literario en España desde 1960, tuvo en cartera a los más importantes autores del *Boom* latinoamericano y, también, a Manuel Vázquez

Montalbán que llegaría a Balcells a través de su amigo Juan Marsé. En su actividad económica, Carmen Balcells llegó a tutear a Andrew Wylie, el mayor agente literario del mundo, que abrió su agencia en 1980.

Se multiplicaban las ediciones y los diferentes nichos de mercado. Durante los gobiernos de Felipe González, parecía haber sitio para todos los escritores españoles, coincidiendo hasta cinco generaciones. Los premios y certámenes literarios también tuvieron un ascenso exponencial. En 1998 los certámenes literarios en España se cifraban en 1.316 (López de Abiada et al., 2001, p. 127). Entre ellos, por ejemplo, algunos en los que Vázquez Montalbán tendría un estatus de estrella como la Semana Negra de Gijón, dirigida por el asturmexicano Paco Ignacio Taibo II. Entre las publicaciones, es necesario citar *Gimlet*, revista de novela “criminal y policiaca”, de la que será director Vázquez Montalbán.

Sin embargo, había una parte del mundo de la cultura que no compartía esta alegría por la “inflación de conmemoraciones (y de premios)” (Tusell, 2005, p. 395). El precio a pagar por la existencia de un sector intelectual tan bien pagado era su escaso cuestionamiento de la realidad política del país. Tusell fecha en 1983 el momento en el que se inició lo que el califica de “El silencio de los intelectuales” (1992, p. 210). Uno de los grandes síntomas de lo que estaba ocurriendo se produjo el 22 de noviembre de 1984, cuando Rafael Sánchez Ferlosio publica un artículo de opinión en el diario *El País* que lleva por título “La cultura, ese invento del gobierno”. En él, el autor de *El Jarama* denuncia el hecho de que ha sido invitado a escribir, a razón de 50.000 pesetas, para una exposición de temática tan peregrina como son los abanicos. Invitación que, por cierto, sí que aceptaría gustosamente Manuel Vázquez Montalbán. La anécdota le sirve a Ferlosio para criticar el concepto de cultura del gobierno socialista en un artículo que incluía demoledoras sentencias como: “En efecto, si éste dijo aquello de ‘Cada vez que oigo la palabra cultura amartillo la pistola’, los socialistas actúan como si dijeran: ‘En cuanto oigo la palabra cultura extendiendo un cheque en blanco al portador’”.

No es baladí que el artículo se publique en *El País*: si durante el tardofranquismo los intelectuales habían encontrado su espacio en los semanarios, con la democracia ese lugar pasaría a corresponder a los diarios y, muy especialmente, al influyente *El País*. Será la cabecera en la que Vázquez Montalbán escribirá en exclusiva durante buena parte de la primera legislatura de Felipe González de 1984 a 1986. Al diario llega a través de Antonio Franco, director de la edición catalana, con el que ha trabajado

anteriormente en *El Periódico de Catalunya*.

Si el artículo de Sánchez Ferlosio fue el primer aldabonazo de la situación, 1987 sería la confirmación. Se celebró entonces el 50 Aniversario del Congreso de Intelectuales de Valencia, celebrado durante la Guerra Civil. Lo impulsó un grupo de intelectuales cuyo comité ejecutivo estaba formado por Juan Cueto, Joan Fuster, Juan Goytisolo, Ricardo Muñoz Suay, Fernando Savater, Jorge Semprún y, por supuesto, Manuel Vázquez Montalbán. El congreso tenía como marco el manifiesto *Cincuenta años después*, y fue inaugurado por el poeta mexicano Octavio Paz. La intervención de Manuel Vázquez Montalbán fue agriamente contestada por Jorge Semprún, Mario Vargas Llosa y el propio Paz, que se convirtió en símbolo de una manera de entender la cultura muy alejada de la de Vázquez Montalbán.

“Octavio Paz señaló allí que los intelectuales no debían comprometerse con intereses inmediatos, partidistas. No hay prescripción en el terreno estético ni verdadera voluntad transgresora; tampoco en el campo político, porque el poder, al ser democrático, no necesita al intelectual como legitimador de nada”. (Tusell, 2005, 393)

Para alguien como Vázquez Montalbán, que consideraba imprescindible el intervencionismo del intelectual en la vida social, se trataba de una postura inadmisibile. Como le había ocurrido durante los 60 y los 70, entre los hedonistas de la *gauche divine* y los intelectuales más militantes, Vázquez Montalbán adoptará una posición de gozne entre ambas tendencias. Por un lado, no dejará de criticar la deriva de cierta intelectualidad y mostrará, ciertamente, un desagrado por cómo se ha realizado la Transición. Pero, por otra parte, no dejará de participar de las prebendas de este nuevo ecosistema y de las suculentas subvenciones que ofrece. Hemos comentado “el caso de los abanicos”, pero lo mismo podríamos decir de la cantidad de premios que recibió durante este periodo: desde el Premio Nacional de Narrativa y Premio Hammett por *Galíndez* en 1991, al Premio Nacional de la Crítica por *El estrangulador* (1994) o el Premio Nacional de las Letras al conjunto de su obra en 1995.

### 3.2.3. Geografías

El periodo socialista reconfiguraría a España sobre el mapa interna y supranacionalmente. Internacionalmente, supuso la entrada en la Comunidad Económica Europea, con lo que ello implicó a nivel político, pero también espacial; a nivel doméstico, se desarrolló la España de las Autonomías para finalizar con la legendaria “invertebración” del Estado.

Europa como solución ya estaba en el pensamiento de alguien tan influyente como Ortega y Gasset que, en 1910, afirmaba: “España es una posibilidad europea. Sólo mirada desde Europa es posible España”. Lo cierto es que pocos proyectos políticos despertaron tanto consenso en el turbulento siglo XX español como la europeización del país. En 1962, el gobierno tecnócrata pedirá, por primera vez, el ingreso oficial de España en el Mercado Único Europeo. En 1977 se formalizó el intento de ingreso en la Comunidad Europea, lo que no se lograría hasta 1986. De nuevo, como en otros aspectos, la política internacional del PSOE fue continuista con respecto a la de UCD, hasta el punto de que el PSOE modificó notablemente su postura sobre un asunto sobre el que había hecho una dura oposición al partido centrista, la entrada de España en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN). En la oposición a UCD, el eslogan del PSOE había sido “OTAN, de entrada no. Exige un referéndum”. Pero cuando llegó la hora de gobernar, Felipe González cambió su pensamiento y pasó a un “de entrada sí”, jugándose su carrera política en el envite. Para Vázquez Montalbán, la OTAN suponía confirmar su temor de la equiparación no a las democracias, sino al capitalismo occidental tutelado por la gran potencia, EE UU. Ya durante el gobierno de la UCD y antes de la llegada del PSOE al poder, escribía en *La Calle*: “Y más cuando se trata de un asunto como el de la OTAN, en el que nos jugamos algo más, mucho más que una política económica. Nos estamos jugando la vida” (Vázquez Montalbán, 1981). Para algunos historiadores, la permanencia en la OTAN era una baza que, en realidad, escondía la presión del gobierno socialista para la entrada de España en la Comunidad Económica Europea, que no podía seguir postergándose dadas las alianzas de España con Estados Unidos y la OTAN (Juliá, 2003, p. 240). Para Vázquez Montalbán, se trataba de la claudicación final a los designios imperialistas de EE UU. Finalmente, España fue aceptada en la Comunidad Económico Europea en 1985. Firmó el acuerdo en el Palacio Real de Madrid el 12 de junio. El tratado entraría en vigor el 1 de enero de 1986. Desde entonces y hasta la fecha, España siempre se ha convertido en uno de

los países más fervientemente europeístas, con unos índices de aceptación de los estatutos de la Unión Europea de los mayores del continente.

El Estado de las autonomías tampoco se llevó a cabo sin esfuerzo. En un principio, se buscaba normalizar la situación de las conocidas como “nacionalidades históricas”, esto es, País Vasco, Catalunya y Galicia, pero una vez abierto el melón territorial, se buscó un acuerdo que satisficiera a todos los territorios, mediante la aprobación del conocido como “café para todos”. Como en la entrada en la OTAN, tampoco esta decisión sería del agrado de Vázquez Montalbán. La UCD (entonces en el poder) y el PSOE, firmarían en 1981 los conocidos como “pactos autonómicos”. En 1982, introducirían la Ley Orgánica de Armonización del Proceso Autonómico (LOAPA). Aunque sus firmantes (Leopoldo Calvo-Sotelo y Felipe González) lo negaran en repetidas ocasiones, sus detractores siempre han afirmado que la LOAPA fue un intento de apaciguar el ruido de sables y el malestar militar que había fraguado el golpe de Estado del 23 de febrero. Tanto para los nacionalistas como para el Partido Comunista, la LOAPA llevaba implícito un instrumento de control autonómico por parte del Estado y entraba en conflicto con los Estatutos de Autonomía de las distintas regiones. Como consecuencia de ello, la LOAPA sería recurrida ante el Tribunal Constitucional por los nacionalistas catalanes y vascos. En 1983, el Constitucional invalidará 14 de los 38 artículos de la Ley. Se iniciaría así un periodo de disputas entre el poder central y el autonómico, con constantes conflictos de competencia dirimidos en dicho Tribunal.

En 1984, se celebraron en Girona unas jornadas bajo el título *¿Qué es España?* A ellas acudió la flor y la nata de la historiografía catalana. Por supuesto, Vázquez Montalbán no iba a dejar pasar una oportunidad de dar su respuesta a la pregunta planteada. Lo hizo en las páginas de *El País*, mostrando su disgusto con la forma que había adoptado el Estado de las autonomías:

“En nombre de un pragmatismo bajo vigilancia, incordios históricos como la conciencia nacionalista realmente existente sobre todo en Catalunya y Euzkadi (sic) han sido tratados insuficientemente dentro de la falsa suficiencia del Estado de las Autonomías, aplicando cantidades industriales en no decir, de no decir, por lo tanto, y para muestra la desaparición del término “autodeterminación”, relegado a la condición de propuesta provocadora para

uso exclusivo del independentismo vergonzante o terrorista”. (Vázquez Montalbán, 1984b)

El nuevo ordenamiento interno y externo tendría como principal e icónico año 1992, calificado de “Annus mirabilis” por Quaggio (2018). Se trata de una operación geopolítica a gran escala. La puesta de largo de una España democrática, autonómica e integrante de pleno derecho de Occidente. Tres eventos de alcance mundial en tres puntos diferentes del Estado: los Juegos Olímpicos en Barcelona en el noreste, la capitalidad cultural de Madrid en el centro y la Exposición Universal de Sevilla en el sur que, además, coincidían con el V Centenario del Descubrimiento de América. El mensaje de política interior quería llevar la contraria a Ortega y Gasset y mostrar una España vertebrada. El mensaje exterior pretendía postular a una España que, como integrante de Europa, buscaba convertirse en el interlocutor preferente entre el viejo y el nuevo continente. Con este propósito se iniciaron las Cumbres Iberoamericanas, celebrándose la primera de ellas en 1991. También se fundó el Instituto Cervantes y la Casa de América. En este sentido, la celebración del V Centenario debía suponer: “resaltar la dimensión progresista y anti imperialista de los gobiernos españoles subrayando la gran transformación experimentada desde las posiciones del nacionalismo avasallador del pasado franquista” (Quaggio, 2011, p. 23). Si los acontecimientos de Madrid y Sevilla eran plenamente asumibles por las comunidades autónomas y ayuntamientos, no ocurriría lo mismo con los Juegos Olímpicos. Felipe González quería que este tercer evento también colaborará en construir la imagen de la nueva España, pero para ello tenía que competir con los deseos de la Generalitat y el Ajuntament, que también pretendían resituar geopolíticamente tanto a Catalunya como a Barcelona. En el primer caso, como una nación con una lengua y una identidad propia y diferenciada de la del resto del Estado; en el segundo, como una metrópolis mediterránea dotada de valores distintos a los de la capital del Estado. Para Vázquez Montalbán era evidente que 1992 estaba destinado a convertirse en la validación de un nuevo españolismo, algo a lo que se opondría con vehemencia. Sus temores se confirmarían con la llamada “Operación Garzón”, bautizada así por ser lanzada por el famoso juez, y en la que fueron detenidos numerosos miembros del independentismo catalán a pocas semanas del inicio de los Juegos Olímpicos, en concreto, entre el 29 de junio y el 14 de julio de 1992.

### 3.3. El “oasis” catalán

Entre 1979 y 2003, la vida política catalana estaría presidida por un equilibrio de fuerzas. Desde 1979, fecha de las primeras elecciones municipales de la democracia, a un lado de la *plaça* Sant Jaume, en el Ajuntament, gobernará el PSC a través de unos alcaldes que se fueron sucediendo mandato tras mandato: Narcís Serra, Pasqual Maragall, Joan Clos y Jordi Hereu. Desde 1980, fecha de las primeras elecciones autonómicas de la democracia, al otro lado de la plaza, en el Palau de la Generalitat, gobernará la coalición CiU, siempre con Jordi Pujol al frente. Será una convivencia de poderes que, en 1984, Félix de Azúa definirá como “sociovergencia”. Aunque en principio se trataba de una etiqueta destinada al análisis cultural, el neologismo haría fortuna y pasaría a aplicarse a la situación política: un particular *statu quo* que se mantendría durante un largo periodo, algo inusitado en la política española y catalana. En la sociovergencia y muy a *grosso* modo, el PSC se convertía en el representante de un municipalismo cosmopolita y progresista, mientras que CiU encarnaba un nacionalismo conservador y católico. La política del PSC se plasmaría en lo que se conoce como el Modelo Barcelona, la transformación radical de la ciudad industrial a la de servicios; la del CiU, en el “pujolismo”, una forma de entender la catalanidad, fuertemente presidencialista, con el eslogan de “fer país” (hacer país), consistente en potenciar los símbolos identitarios.

También hay quien sostiene, sin embargo, que se ha dramatizado la virulencia de dicha pugna, y que las relaciones entre Generalitat y Ajuntament fueron más fluidas de lo que los titulares de prensa nos han dado a entender e, incluso, fueron menos cruentas que las pugnas intestinas en otras autonomías, hasta tal punto que se extendió en los medios la expresión “el oasis catalán”, para referirse a la situación política del Principat. Bonet, por ejemplo, opina que: “las luchas ideológicas se reducen a matices”, estando los gobiernos de izquierda: “más preocupados por los aspectos sociales y redistributivos” y los de la derecha nacionalista, más preocupados por “el valor simbólico de la lengua y la cultura catalana” (Bonet, 2001, p. 322).

En un Estado descentralizado como el desarrollado tras el fin de la dictadura en España, con las competencias transferidas a las instituciones autonómicas y municipales, su influencia en la carrera de Vázquez Montalbán será crucial. El Modelo Barcelona



transformará notablemente el Raval, su barrio natal. La Generalitat, por su parte, se aplicará a su mantra de “fer país”, con la “renacionalización” de la sociedad catalana, provocando en Vázquez Montalbán una reflexión acerca de su lugar en el seno de la intelectualidad como escritor en castellano.

### 3.3.1. Políticas

Los resultados en las primeras elecciones democráticas municipales celebradas tras la dictadura fueron de 16 concejales para el PSC, 9 para el PSUC, 8 para CiU, 8 para CC-UCD y 2 para ERC. El Ajuntament de Barcelona sería gobernado por lo que se denominó como Pacte de Progrés (“pacto de progreso”), una alianza de amplio espectro encabezada por el PSC y que incluía a todos los partidos del consistorio salvo a UCD. El Pacte de Progrés se rompería en octubre de 1981, cuando CiU decidió finalizar la colaboración con el resto de formaciones, pasando la alcaldía a estar controlada por el PSC en alianza con el PSUC. El acuerdo reflejaba bien las diferentes tendencias que se habían desarrollado durante el tardofranquismo. Por un lado, había políticos que habían crecido políticamente bajo la protección del alcalde franquista por antonomasia, Josep Maria de Porcioles, como Narcís Serra o Pasqual Maragall, para el que habían trabajado –y que incluso, en el caso de Maragall, había becado sus estudios en el extranjero–, razón por la cual conocían tanto los entresijos de la burocracia municipal como los planes de desarrollo de la ciudad. Provenientes de algunas de las grandes familias burguesas catalanas, tenían excelentes relaciones con miembros de la *gauche divine* como Oriol Bohigas, también a sueldo de Porcioles y que, como hemos visto, se había interesado en su periodo formativo por el urbanismo extranjero, en especial el italiano. Además, en las filas del PSC y del PSUC, militaban parte de aquellos políticos que habían canalizado la oposición antifranquista a través de la infiltración en las asociaciones vecinales, cuando no los mismos integrantes de dichas asociaciones, de modo y manera que conocían de primera mano las reivindicaciones más urgentes de la población. Se daban las condiciones óptimas, pues, para convertir en realidad la revitalización de una ciudad deprimida tras cuarenta años de franquismo.

El objetivo de la administración socialista no era ni mucho menor. Suponía la transformación radical de la ciudad tanto en lo físico como en lo cultural y lo social. Fue un proyecto exitoso que pasaría a ser conocido como Modelo Barcelona. Mucho

se ha escrito sobre lo que es el Modelo Barcelona pero, en líneas generales, casi todos los autores (Borja, 2010; Montaner, Álvarez, , y Muxí, 2011) coinciden en que se trata de una colaboración entre lo público y lo privado, con una especial atención a las demandas ciudadanas, ingrediente imprescindible para crear una ciudad de valores democráticos. O, por ponerlo en palabras de Degen y García (2008, p. 10):

“Un modelo que se ha diseñado desde un determinado liderazgo local y que se ha edificado en torno a una forma de gestión y participación política, la cultura cívica, el diseño arquitectónico. La identidad local y la cohesión social, así como sobre un partenariado público-privado amable con ciudadanos y residentes”.

En realidad, el Modelo Barcelona es la aplicación particular de la nueva naturaleza de las ciudades en una sociedad postindustrial. Tras la crisis del petróleo de 1973, se hace necesario buscar un nuevo modelo económico. Los centros urbanos deben abandonar su naturaleza industrial para convertirse en ciudades de servicios, pasando a ser lo que se conoce como “ciudades globales” (Sassen, 1991). En este sentido, será fundamental ofertarse como escenarios de acontecimientos culturales de alcance mundial. Barcelona se convierte así en un ejemplo de “la ciudad fantasía”, expresión acuñada por John Hannigan (1998) y que Moragas (2017, p. 60) cree adecuado aplicar a la Ciudad Condal, por su binomio “consumo-entretenimiento”, asociado a compras, comidas y cultura. Las circunstancias históricas de Barcelona la harán especialmente receptiva a estos cambios. Con el centro financiero y burocrático desplazado a Madrid por cuarenta años de dictadura y la dinámica de concentración empresarial de las multinacionales durante la democracia, Barcelona decide posicionarse como enclave turístico, de cultura y de ocio, siguiendo las pautas de otras ciudades llamadas “intermedias” (Borja y Castells, 1997). Si la ciudad ya estaba mejor preparada que otras urbes merced a los debates urbanísticos producidos antes de la llegada de la democracia, la inteligente utilización de los acontecimientos posteriores, que van desde la entrada en la Unión Europea a la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992, dinamizaron una transformación que no solo cambiaría la geografía de la ciudad, sino que sería popular en todo el planeta, replicándose en ciudades como Monterrey, Río de Janeiro o Bilbao,

un hecho en el que colaboró determinadamente su capacidad de autopromoción (Moragas, 2017).

La gran crítica a la gestión socialista es que, en el fondo, no fue sino la prolongación de los deseos burgueses de principios de siglo, que recogería el franquista Porcioles y que culminarían sus alumnos aventajados como Maragall o Serra (Delgado, 2007). En este sentido, sostienen que, tras alcanzar el poder, el peso de la voluntad popular en las decisiones municipales sería cada vez menor, al tiempo que aumentaba el intervencionismo y la influencia de la iniciativa privada.

La segunda gran crítica a la gestión socialista del Ajuntament ha sido la poca estética de sus sucesiones en el cargo, siguiendo un procedimiento por el cual los sucesivos alcaldes dejaban el bastón de mando a ediles que no se habían presentado al puesto de alcalde. Así, en 1982, cuando Narcís Serra se mudó a Madrid para hacerse cargo del Ministerio de Defensa, fue relevado por Pasqual Maragall, que se mantendría en el poder hasta 1997, fecha en la que cedería su lugar a Joan Clos... hasta que este se mudase a Madrid para ocupar el puesto de Ministro de Industria, Turismo y Comercio en 2006, cediendo su cargo a Jordi Hereu.

Por su parte, la llegada de CiU al Govern en 1980 fue algo más ajetreada. También lo hizo en minoría, por lo que debió pactar, en su caso, con UCD y ERC. Al frente de ella se encontraba Jordi Pujol, un nacionalista católico que había sido encarcelado y torturado por el franquismo tras el lanzamiento de octavillas en contra del dictador en el Palau de la Música en 1960 para, posteriormente, dedicarse a la banca y la industria editorial, a las que consideraba esenciales para la construcción nacional de Catalunya. Influido por el pensamiento del político y editor Josep Benet, Jordi Pujol funda *Convergència Democràtica de Catalunya* como un partido de corte socialdemócrata. Sin embargo, en las elecciones de 1977, los partidos más votados serán el PSC-PSOE con un 28,4% y el PSUC con un 18,3%. CDC, por su parte, ocuparía la tercera posición con 16,9%. Ante el reto de las elecciones autonómicas de 1980, Pujol comprende que tiene perdido el caladero de la clase obrera inmigrante y se vuelca con unas clases medias que habían sido “átonas y ausentes”<sup>7</sup> (Amat, 2015, p. 327) durante el franquismo. Fragua así una alianza con *Unió Democràtica*, partido vinculado al mundo empresarial. Su victoria en las elecciones, con 43 diputados por 33 del PSC, 25 del

---

<sup>7</sup> En catalán en el original.

PSUC, 18 de CC-UCD, 14 de ERC y 2 del Partido Socialista de Andalucía, demostrará la validez de su apuesta. Si bien los partidos progresistas podían haber pactado para gobernar la autonomía tal y como habían hecho en el Ajuntament, no hubo voluntad de hacerlo ni por parte del PSC ni por parte del PSUC. A partir de ahí, Jordi Pujol: “Supo lograr la identificación entre su persona y la comunidad al frente de la que estaba, como lo había conseguido antes Tarradellas” (Tusell, 2005, p. 368), en un personalismo ciertamente criticado por sus rivales.

Se iniciaba así el llamado “pujolismo” cuya imagen acabaría por fraguarse en 1984, cuando estalló el caso Banca Catalana, por el que se acusaba a Pujol de haber participado en el desfalco de la entidad financiera. En una defensa de tinte victimista, atacó duramente a los socialistas, acusándoles de trabajar movidos por su animadversión a la autonomía catalana. La maniobra le supondría una mayoría absoluta (72 escaños) en las elecciones celebradas ese año, por 41 del PSC-PSOE, 11 de AP-PDP-Unió Liberal, 5 de ERC y 6 del PSUC. Pujol revalidaría dicha mayoría en 1988, en 1992 y en 1995. En 1999 sería *president* gracias a los votos del Partido Popular.

La principal actividad de Pujol se centró en el desarrollo del marco competencial y su posterior aplicación, con especial interés en los terrenos de la identidad nacional (lengua, medios de comunicación, estructuras culturales, Canal, 2015, p. 261). A menudo se le ha criticado su menor implicación en el desarrollo de políticas públicas para el sostén del Estado del bienestar (Navarro, 2003).

Pujol se mantendría 23 años en el poder. En 1999, Pasqual Maragall vencería en votos (pero no en escaños) a Jordi Pujol en las elecciones autonómicas. A partir de 2001, el President de la Generalitat preparó su sucesión con el nombramiento como Conseller en Cap de Artur Mas. En 2003, CiU obtendría 46 diputados, 42 el PSC, 23 para ERC, 15 para PP y 9 para IC-Esquerra Unida i Alternativa. En diciembre, Maragall se convirtió en el nuevo presidente de la Generalitat, pese a que todos esperaban que CiU pactase con ERC.

Durante este periodo, Vázquez Montalbán va a asistir a la decadencia de su partido de toda la vida, el PSUC, devorado por sus luchas intestinas. Si en las elecciones autonómicas de 1980 había obtenido 25 escaños, en las de 1984, liderados por una persona próxima a Santiago Carrillo como Antoni Gutiérrez Díaz, solo obtuvo seis. En busca de su supervivencia, el PSUC se coaligará en el grupo Iniciativa per Catalunya,

liderado por un amigo de Vázquez Montalbán como era Rafael Ribó que, en 1987, tomará la decisión de diluir el PSUC en Iniciativa. Será un nuevo proyecto que concitará la ilusión de Vázquez Montalbán, que incluso editará en Planeta una biografía del político titulada *Rafael Ribó: el optimismo de la razón* (1988).

Las relaciones de Pujol con el gobierno central alternaron entre la lucha y la colaboración. Se suele caracterizar su política como autonomista en Madrid y nacionalista en Barcelona. Hay incluso quien se atrevió a calificarlo de “virrey” (Antich, 1994), rememorando a aquellos representantes de la Corona hispánica en Catalunya. Efectivamente, fueron muchos los momentos en los que Pujol colaboró a mantener la estabilidad en el Estado. La necesidad del gobierno de Leopoldo Calvo-Sotelo del apoyo de Pujol permitió que se transfirieran numerosas competencias a Catalunya en muy breve espacio de tiempo. Sin embargo, la llegada al gobierno de Felipe González y la sentencia del Tribunal Constitucional sobre la LOAPA provocaron numerosas fricciones entre gobierno y Govern. El clima de concordia reinaría a raíz de las elecciones de 1993, cuando los socialistas precisaron de los convergentes para mantenerse en La Moncloa.

### 3.3.2. Culturas

El 17 de febrero de 1984, Félix de Azúa publicaba en el diario *El País* el artículo “La política cultural sociovergente”. En él se denuncia la instrumentalización política de la cultura por parte de CiU y el PSC. Si Sánchez Ferlosio había detectado la complacencia y connivencia de la intelectualidad en el marco de la política cultural estatal, Azúa lo hacía en el ámbito autonómico y local, con estas palabras: “Si me votas tendrás sardanas bajo tu ventana, susurra Convergencia; vótame a mí y te daré zarzuela, cantan los socialistas”. No será el único en pensar que la cultura promovida por CiU en la Generalitat y la promovida por el PSC en el Ajuntament eran similares. Para muchos expertos en política cultural, la razón debe buscarse en que ambas tenían los mismos objetivos: esforzarse por paliar las graves deficiencias culturales achacables a cuarenta años de dictadura (Bonet, 2001, p. 322). Pero al hacerlo cada una desde su propia ideología, entrarán en conflicto con otras administraciones, convirtiendo la cultura en el campo de batalla predilecto de sus políticas, con el Estado central como tercer ingrediente de su particular pelea.

En primer lugar, existía una disputa legal acerca de las competencias entre el Estado y la Generalitat: el Estatut proclamaba las “competencias exclusivas” en materia de cultura, y la Constitución, en su artículo 149, afirmaba: “Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas” (Bonet, 2001, p. 309). Al conflicto legal se añadirá el político, cuando no el personal: como quiera que el gobierno del Madrid y el del Ajuntament son del mismo signo, eso provocará la animadversión del Govern, que se opondrá a la colaboración o financiación por parte del Ministerio de Cultura por considerarla intrusismo. Esto provocará una ralentización de los proyectos e iniciativas, y un desplazamiento a Madrid de ciertos gremios, como los grandes grupos de comunicación y las grandes multinacionales del disco (Rodríguez Morató, 2008, p. 55). También obligará a una mayor e inusual implicación del Ajuntament en la vida cultural de la ciudad, tal y como describen Rius y Sánchez-Befando (2015) o Rodríguez Morató (2008).

Con todo, las políticas de la Generalitat y del Ajuntament coincidirán en seguir, como el gobierno central, la estela de la por entonces muy de moda política cultural francesa, concentrando sus esfuerzos en la construcción de grandes equipamientos y la celebración de magnos acontecimientos culturales.

En un primer momento y careciendo de recursos económicos, el Ajuntament basa su política cultural en una acción de fuerte contenido social similar a la que se está produciendo en Madrid: la potenciación de las fiestas populares. El ejemplo paradigmático será la recuperación de las fiestas patronales, las Festes de la Mercè, de las fiestas de los diferentes barrios o del carnaval. Poco a poco, a medida que se dispone de más presupuesto, el Ajuntament va dejando claro su patrón de actuación: la cultura está subordinada al urbanismo y juntas forman parte esencial del Modelo Barcelona. Tal y como lo definió el filósofo y consejero en materia de cultura del Ajuntament, Pep Subirós, se trataba de a un tiempo modernizar y la revalorización del patrimonio histórico. O, por decirlo con sus propias palabras en una entrevista concedida al diario *El Món* en 1986: “nuestra propuesta cultural integra estos dos aspectos: la presencia del

patrimonio y la potenciación de los elementos de creación contemporánea, de aquí y de fuera”<sup>8</sup> (recogido en Subirós, 1993).

La gran transformación se producirá en el Distrito V, el más castigado por la degradación, en el que se ejecutará el proyecto urbanístico *Del Seminari al Liceu* (de Lluís Clotet y Óscar Tusquets), por el cual se busca crear un eje cultural que dinamice la vida del barrio, siguiendo los precedentes llevados a cabo en París con el centro Georges Pompidou y el barrio de Les Halles. 1986 será un año decisivo en la historia del Modelo Barcelona. El camino, trazado desde 1973, está marcado. Sin embargo, aunque el proceso de transformación es contemplado con interés en el extranjero y con admiración en el Estado, carece de un icono global que lo convierta en exportable. Ese 1986 lo tendrá: el prestigioso arquitecto estadounidense Richard Meier acepta la construcción del MACBA, el principal atractivo del eje *Del Seminari al Liceu*. Scarnato cuenta que a Meier se le paseó por la ciudad para que eligiera la ubicación del Museo (Scarnato, 2016, p. 82). Puede que sea verdad pero también es verosímil que el que más interesaba al consistorio en sus planes de reforma era precisamente en ese eje del Seminari al Liceu. Desde ese momento, Barcelona como Meca arquitectónica dejaba de ser un asunto únicamente local para convertirse en internacional, hasta el punto de ser bautizada como “la ciudad de los arquitectos” (Moix, 1994). La Ciudad Condal se convierte en escaparate no ya de los urbanistas y arquitectos locales, sino también de los extranjeros. La torre de telecomunicaciones de Norman Foster en Collserola, o el Palau Sant Jordi de Arata Isozaki son buenos ejemplos de nuevos equipamientos con firma de autor. El MACBA también sería paradigma de algunos vicios que se repetirían demasiado a menudo: sobrecostes y demora en la construcción.

Paralelamente, se pone en valor la reivindicación de la tradición, pero siempre desde las mismas coordenadas cosmopolitas. Tal vez el mejor ejemplo sea que, en el mismo 1986 en el que se aprueba el MACBA, tiene lugar la reconstrucción del pabellón alemán diseñado por Mies van der Rohe para la Exposición Universal de 1929, considerado como una obra maestra del racionalismo arquitectónico. De la tradición propia dará fe el que, junto al MACBA, es el gran icono de la política municipal de esta primera etapa: el Mercat de les Flors (calle Lleida, 59), ubicado en el lugar en el que se levantara en 1929, con motivo de la Exposición Universal, el Palacio de la Agricultura de Manuel

---

<sup>8</sup> En catalán en el original.

Mayol y Josep Maria Ribas. Lo hizo, como gustaba el consistorio socialista, con un espectáculo de repercusión internacional. De hecho, el proceso por el que se convierte en el espacio escénico de referencia es parejo al del MACBA. En esta ocasión, se trataba de encontrar un enclave para que el prestigioso Peter Brook, que jamás había representado en el Estado español, mostrara *La tragedia de Carmen* en 1983. Como sucedería con Richard Meier, se le paseó por la ciudad enseñándole diferentes escenarios para que eligiera cuál se adecuaba mejor a su propuesta, decantándose finalmente por el Mercat de les Flors. Tras el evento, se recuperará definitivamente el espacio. En él coincidirán diversas circunstancias que lo convierten en icónico. En primer lugar, pasará a albergar a todo un símbolo de la independencia artística como es el Teatre Lliure. La compañía teatral, obligada como estaba a ampliar su capital para sobrevivir, deberá modificar sus estatutos, permitiendo la entrada de los mismos organismos públicos a los que hasta entonces había rechazado por temor a perder su independencia. Como en los casos anteriormente comentados, aquí también habrá una compleja participación, desde 1987, de Ajuntament, Diputació y Ministerio de Cultura. Con la ayuda del dinero público, el Mercat de les Flors se convertirá en el escaparate de las propuestas escénicas más vanguardistas y minoritarias, ya sean catalanas o europeas, sin importar su género. Así, el Mercat se convertirá en el ansiado escenario de la danza contemporánea, por ejemplo, largo tiempo marginada en la oferta de la ciudad.

Otro ejemplo –más popular si cabe– de la recuperación de la tradición será la especial importancia otorgada al Modernisme, que culminará en 2002 con el Año Gaudí. También se aprobará la ampliación del Palau de la Música que, junto al otro gran edificio del arquitecto Lluís Domènech i Montaner, el Hospital de Sant Pau, será declarado Patrimonio de la Humanidad por parte de la UNESCO en 1997.

La Generalitat también sería sumamente espléndida en lo que a la construcción de equipamientos culturales se refiere: el Teatre Nacional de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya, Auditori Nacional, Museu d'Història de Catalunya, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Museu d'Història de Catalunya. Como en las obras iniciadas por el Ajuntament, muchas de ellas estarían rodeadas de polémica. Ocurrió así, por ejemplo, con el Teatre Nacional de Catalunya, construido por iniciativa de la Generalitat sobre un proyecto de Ricardo Bofill. Según el arquitecto, el coste de edificar 26.000 metros cuadrados sería de 2.000 millones de pesetas (aproximadamente 12 millones de euros)



y se acabaría en 1991. No se inauguró hasta 1997 y su coste rebasó los 6.000 millones (36 millones de euros).

La utilización del adjetivo “nacional”, ya perfila uno de los grandes objetivos de las políticas culturales de la Generalitat: “renacionalizar”. Un verbo que se conjugará en constante conflicto con el Estado. Así, Jordi Pujol mantendrá una peculiar política que casi podríamos calificar de “contracultura del acontecimiento” frente al gobierno central: las efemérides diseñadas por Moncloa serán replicadas, en clave nacionalista, por la Generalitat: al Mundial de Fútbol de 1982 responderá con una exposición en la *plaça* de Catalunya con el título *Catalunya endavant* (Catalunya adelante); al bicentenario de Carlos III, celebrado por el PSOE con gran boato y autoestima tras su victoria por mayoría absoluta en 1986, Jordi Pujol responderá con *Catalunya 1.000 anys* (Catalunya 1000 años), en el que, tomando como punto de partida el aniversario de la separación de Catalunya del Imperio Carolingio por parte del Conde de Borrell, se llegaba a la conclusión de que la nación catalana era milenaria y, por tanto, muy anterior al concepto de España. Por último, en 1992, con motivo del año Olímpico, pero también de la Exposición Universal de Sevilla y de la capitalidad cultural de Madrid, CiU lanzará la campaña *Som sis mil.lions* (Somos seis millones), en alusión al número de habitantes que, por aquel entonces, estaban censados en Catalunya y que consistían un colectivo diferente al del resto del Estado.

Una de las principales tareas de la Generalitat será la potenciación del uso de la lengua y la cultura catalanas en todos los ámbitos, con especial atención a la escolarización y los medios de comunicación o la literatura. Para ello contó con un consenso unánime en la primera Ley de normalización lingüística (Llei 7/1983), que solo contó con una abstención y una decisiva implicación del PSUC.

Los medios de comunicación y la difusión de la cultura catalana se convertirán en una obsesión para los gobiernos de Pujol que –recordemos– ya había participado en ellos durante su carrera previa a ser *President*, a través de publicaciones como *El Correo Catalán*, *Canigó*, *Oriflama* o *Destino*. En el primer aspecto, hay que resaltar la fuerte inversión realizada en la creación de la televisión autonómica, TV3; en el segundo, el apoyo a la publicación en catalán, con criterios que a menudo se basaban más en la cantidad que en la calidad (Canal, 2015, p. 273). La acción de la Generalitat “dará lugar a una dinámica clientelar” (Rodríguez Morató, 2008, p. 55) a la que no serán ajenos los intelectuales. Famosas serán, por ejemplo, las constantes puyas dialécticas entre un

compañero de generación y amigo de Vázquez Montalbán como Juan Marsé y su colega Baltasar Porcel. Al primero se le caricaturizaba como un escritor al servicio de los intereses comerciales de la poderosa Editorial Planeta; al segundo, como un arribista sin otro talento que el uso del catalán como forma de expresión.

En el terreno académico ha pasado a la historia un libelo publicado desde el sector nacionalista que llevaba por título: “Henry Ucelay Da Cal i Borja de Riquer, historiadors al servei del nacionalisme espanyol”. Ambos, junto a Miquel Barceló, se habían posicionado en 1983 por “una historia crítica y no instrumentalizada por la política” (Fusi, 2003, p. 586). Tras diez años de debate, sus detractores lanzaron el libelo intentado desprestigiar e invalidar su trabajo acusándolo de próximo al nacionalismo españolista. Pese a su escasa repercusión en los medios, sería un escándalo mayúsculo en el mundo universitario.

A la normalización se la acusaría de llevar incorporada una ideología claramente afín al Govern de la Generalitat: conservadora y católica. La filtración, en 1990, de la hoja de ruta de Convergència i Unió para el fin del milenio, un documento conocido como *Programa 2000*, en el que se marcaba como objetivo la toma de poder de elementos nacionalistas en los medios de comunicación y el sistema educativo, parecía confirmar este supuesto.

Si bien las Olimpiadas requerían de un cierto consenso dados los beneficios económicos que iban a suponer a la ciudad, no estaba tan claro que eso fuera a ser así en el campo de la cultura, terreno privilegiado en el que confrontar sin la necesaria tregua olímpica el modelo convergente y el socialista. En el contexto de pugna política o de “cultura hipertensa” como la define Subirós (1993, p. 86), hay que situar el sonado *affaire* de Javier Mariscal, diseñador de Cobi, la mascota oficial de los Juegos Olímpicos. Antiguo miembro de la Barcelona ácrata y libertaria, Mariscal comentó en una conversación con un periodista de *Las Provincias* la escasa estima que tenía a Jordi Pujol y su obra política. Sus palabras, en concreto, fueron:

“Barcelona es maravillosa. Es maravillosa, pero es también horrorosa. Su vertiente de ciudad abierta es magnífica, pero el señor Pujol cultiva el sentido pueblerino, lo cerrado, el *seny*. Jordi Pujol es horrible, no mide más de 1.40 y si fuera por él todos tendríamos que hacer catalanismo, patria y todo eso. Pero

no podrá porque allí estamos nosotros”. (declaraciones reproducidas por Mora, 1988)

La escandalera levantada por CiU para erosionar al Ajuntament fue mayúscula. Vázquez Montalbán, dada la escasa estima que tenía por Pujol, pero también por los Juegos Olímpicos, saldría –a su peculiar manera– en defensa de Mariscal. Al autor le agradaba aquella mascota que definió como “*perro atropellado* en una autopista de peaje” (1988). Básicamente, Cobi le parecía tan antiestético que era la mejor manera de representar unos fastos que le irritaban.

Menos anecdótico fue el fracaso de la Olimpiada Cultural. En especial porque uno de los hechos más novedosos de la candidatura olímpica había sido su inclusión. Si hasta entonces los acontecimientos culturales se producían simultáneamente a los deportivos, Barcelona proponía que se realizaran en el periodo que iba de 1988 a 1992. Escindida del Comité Organizador, se encontró con numerosos problemas de financiación por parte de las diferentes administraciones, que utilizaron el evento como campo de batalla de sus discusiones políticas.

Por supuesto, Vázquez Montalbán participaría en esta Olimpiada Cultural en un lugar preferente: su obra *Flor de nit*, inauguraría oficiosamente los fastos culturales del año 1992, el 7 de abril.

### 3.3.3. Geografías

El hecho más relevante desde el punto de vista de la geografía acaecido durante el periodo sociovergente sería el proceso de transformación radical de la ciudad de Barcelona, lo que se ha denominado Modelo Barcelona. En una periodización que se considera clásica, Josep Maria Montaner cree que abarca de 1973 a 2004 y consta de cuatro etapas: un primer momento predemocrático, que se inicia tras la dimisión del alcalde franquista Josep Maria de Porcioles, en el que ya van fraguando tanto las demandas vecinales como las teorías urbanísticas que se van a poner en práctica más tarde; un segundo periodo entre 1979 y 1986 en el que se inician intervenciones a pequeña escala en busca de la plasmación de una ciudad democrática; un tercer periodo impulsado por la nominación como sede olímpica de Barcelona, en el que el proceso se

acelerará, pero se le dará preeminencia al evento. De este modo, la efeméride obligará a pausar las iniciativas de carácter más social, con lo que se evidencia ya una clara diferencia entre los intereses privados, más centrados en las grandes obras y los públicos, que se concentran en obras más pequeñas y complejas; y por último, una fase postolímpica, con la deuda municipal disparada, en la que se finalizan los grandes proyectos, se elimina la promoción de obra pública y el Modelo Barcelona pasa a ser controlado por empresas privadas, convirtiéndose en los que se ha llamado “Barcelona marca registrada” o Marca Barcelona, y que tendrá un triste final con el escaso éxito, las protestas vecinales y la polémica alrededor del Fòrum Universal de les Cultures en 2004.

En general, defensores y detractores del Modelo Barcelona se posicionan según en qué plato de la balanza colocan dos factores: la participación ciudadana y el peso del sector privado. En el fondo, se trata de dilucidar si los cambios acaecidos en la ciudad son de raíz democrática o, por el contrario, obedecen a los intereses espurios de la elite política y financiera. Entre los primeros se suelen encontrar numerosos urbanistas y arquitectos, muchos de los cuales, dicho sea de paso, participaron activamente en la construcción del Modelo Barcelona. Es el caso de, por ejemplo, Jordi Borja, que afirmará:

“Los Juegos Olímpicos marcan, indiscutiblemente, un punto de inflexión. Es el urbanismo democrático, ciudadano, integrador de los años ochenta lo que ha creado la imagen positiva de Barcelona”. (Borja, 2010, p. 84)

Borja, sin embargo, representa un caso atípico de arquitecto implicado en lo que, por ponerlo en palabras de su colega y máximo responsable la transformación, Oriol Bohigas, fue “la reconstrucción de Barcelona”, pues con el pasar de los años se mostraría muy crítico con el cariz que tomó dicha reconstrucción. De esta manera, Borja pasaría a aliarse con el bando contrario, donde encontraríamos a buena parte de los antropólogos culturales, como puede ser el caso de Manuel Delgado, que desmiente con rotundidad esta afirmación:

“En otras palabras, la actual Barcelona no es, como se pretende, genuinamente postdemocrática en su concepción y en su diseño, sino que partió de la

determinación, por parte de los ayuntamientos franquistas, de poner la ciudad a disposición de los intereses del capitalismo inmobiliario y financiero internacional”. (Delgado, 2007, p. 33)

Desde el punto de vista del urbanismo, dos son las grandes acciones que, según Oriol Bohigas, ideólogo del Modelo Barcelona, hay que llevar a cabo: higienizar el centro y monumentalizar la periferia. Para sus críticos, estas dos acciones no son sino la plasmación de las ideas de Porcioles que, a su vez, se había inspirado en el proyecto decimonónico de reforma urbana de Ildefons Cerdà.

Así, el Ajuntament pondrá en marcha tres grandes planes que ya habían sido planteados por la administración Porcioles. Por un lado, el Plan de la Ribera, por el cual se pretendía demoler las antiguas fábricas de Poblenou para recuperar el frente marítimo; por otro, la construcción de unas vías rápidas que permitieran el más fácil acceso de los coches a la ciudad; por último, la construcción de la llamada Rambla del Raval.

La Ribera, detenida por la movilización ciudadana durante los años 70, acabaría por convertirse en la Vila Olímpica, un nuevo barrio residencial que albergó a los deportistas durante los juegos para, posteriormente, convertirse en pasto de la especulación inmobiliaria. Las vías rápidas se transformarían en las llamadas rondas de circunvalación (del Litoral, de Dalt). Pero sin duda, el gran plan que concita la ira de los críticos y que, en su opinión, demuestra el carácter predemocrático de la transformación de Barcelona serán las operaciones urbanísticas llevadas a cabo en el Raval, precisamente el barrio natal de Manuel Vázquez Montalbán.

El proyecto de demolición de parte del barrio en aras de una supuesta “higienización”, por utilizar la terminología de Bohigas, data de la época de Ildefons Cerdà, concretamente de 1860. El arquitecto, famoso por su reforma del Eixample de 1859, también proyectó la del centro de la ciudad, siguiendo los principios utópico-higienistas de Georges-Eugène Haussmann y con escasos miramientos por las consecuencias de su aplicación sobre la población que habitaba en el barrio. El Plan consistía en la “espongización” del centro de la ciudad a través de tres grandes avenidas, denominadas genéricamente como A, B y C. Con su construcción, la parte noble de Ciutat Vella, lo que se conoce como Barri Gòtic, quedaría convenientemente separada y asepticada de la parte fabril, la que se correspondía con El Raval. La vía A sería la que se

correspondería con lo que hoy conocemos como Via Laietana, y se construiría entre 1899 y 1914. La C atravesaría el barrio de manera paralela al mar e iría de la Avinguda de la Catedral a la calle Buenaventura Muñoz. La B, por su parte, que uniría la calle Muntaner con el puerto, será la gran vía que permitirá a los antropólogos culturales (Manuel Delgado, 2007; Miquel Fernández, 2014), trazar una cronología de oprobios y afrentas a los vecinos y afirmar que, en realidad, el supuesto planteamiento democrático del gobierno socialista no era si no la plasmación de los sueños predemocráticos de la clase dirigente barcelonesa. Nos dirán, así, que los Savoia-Marchetti italianos, durante la Guerra Civil, bombardearán, casi quirúrgicamente, esta gran avenida proyectada en el *Pla Cerdà* (Fernández, 2014, p. 72); que Josep Maria de Porcioles, el alcalde que más tiempo detentó el bastón de mando durante el franquismo continuará esa labor al abrir la Avenida García Morato –hoy Drassanes–; y que el gobierno socialista rematará el proyecto de Cerdà abriendo la Rambla del Raval, una reforma que provocará la demolición de cinco manzanas, 65 edificios y la desaparición de 1.384 viviendas y 292 locales comerciales.

Los planes para la ciudad de Maragall quedan recogidos en sendos libros. El primero es *Refent Barcelona*, de 1986 y, el segundo, *Barcelona, la ciutat retrobada*, de 1991. En el primero de ellos deja patente la constitución jurídica del Àrea de Rehabilitació Integrada (ARI) para El Raval; en el segundo, narra sus bondades. Afirma que sus modelos a seguir son Le Marais parisino, el barrio viejo de Albi, el de Montpellier o el Madrid de los Austrias (Maragall, 1986, p. 21). En el libro, Maragall verbaliza algunos de los problemas que ve en el barrio: “Los huertos del siglo XVII se han convertido en una zona de enorme densidad humana” (Maragall, 1986, p. 22), y por dónde pasan las soluciones: “la formidable posibilidad actual en esta zona viene dada por la existencia de amplios edificios públicos como la Casa de la Caritat, la de la Misericòrdia, etc.”<sup>9</sup> (Maragall, 1986, p. 21)

El problema, como casi siempre, será monetario. Cuando Pasqual Maragall accede a la alcaldía, el consistorio carece de instrumentos para llevar a cabo una reforma de tanto calado. Se inician, sin embargo, una serie de microintervenciones, como pueden ser el establecimiento de las míticas plazas duras, destinadas a la recuperación del espacio público por parte de los ciudadanos. En 1984, cuando acaba de ganar las elecciones

---

<sup>9</sup> Tanto esta cita como la anterior, en catalán en el original.

municipales, Pasqual Maragall reconocía la dificultad de su tarea:

“Es un proyecto de cosedora, muy lento, que habrá que hacer con sumo cuidado, que también requerirá un gran esfuerzo, pero que existe, que está dibujado y que se puede hacer y se hará. De manera que El Raval, que es ahora un nido de nostalgias, si quieren, y de problemas, se convertirá poco a poco en un centro de cultura y actividad cultural”<sup>10</sup>. (Maragall, 1984, p. 90)

Para acabar con ese “nido de nostalgias, si quieren, y de problemas”, se aprueban en 1983 el llamado PAI (Plan de Actuación Integral). Se intervendrá el urbanismo, la seguridad ciudadana, la actividad económica y las relaciones ciudadanas.

Dentro del urbanismo, se aprueban los PERI, esto es, los Planes Especiales de Reforma Interior (PERI) entre 1983 y 1985. Se inauguran comisarías en la zona y se anima a los profesionales liberales a establecerse en el barrio.

Tras la obtención de los Juegos Olímpicos, los cambios se precipitan en un proceso que se ha definido como el paso “de la acupuntura a la prótesis” (Montaner, 2002). Por supuesto, Barcelona ya se estaba beneficiando desde 1985 de una coyuntura favorable del gobierno central, que animó a la rehabilitación de edificios, y de los aportes económicos que supusieron la entrada en la Comunidad Económica Europea en forma de Fondos Europeos de Desarrollo Regional, los llamados FEDER, pero se calcula que los Juegos Olímpicos atrajeron una inversión de un billón de pesetas de la época, entre financiación pública y privada (Canal, 2015, p. 271). Con la súbita entrada de capital, el Ayuntamiento puede acelerar los cambios y, también, darle una proyección internacional de la que hasta entonces adolecía atrayendo arquitectos de renombre. En 1988 se crea PROCIVESA (Promoció de Ciutat Vella S.A), la empresa público-privada encargada de ejecutar los planes urbanísticos “regeneradores” –por utilizar su propia terminología– decididos en la *plaça Sant Jaume*, sede del consistorio. Las decisiones, en forma de expropiación y derrumbe de edificios, tomadas por PROCIVESA fueron criticadas por provocar el desplazamiento forzoso de muchos vecinos en aras de una gentrificación del barrio. También, porque en su aplicación desaparecieron numerosas

---

<sup>10</sup> En catalán en el original.

obras de gran valor arquitectónico del barrio, como fueron la Farmacia Sastre i Marquès (obra de Puig i Cadafalch), Can Gelabert o Can Buixeres.

Ajenos a los problemas de los residentes, el nuevo urbanismo barcelonés causa furor en los visitantes. El interés que despierta Barcelona es constatable en la cantidad de libros dedicados a la ciudad durante el periodo. El mismo Vázquez Montalbán publicó su propia y atípica guía de la ciudad con *Barcelonas*, en 1987, probablemente uno de sus mejores ensayos. Lo mismo ocurrió con el influyente y televisivo crítico de arte australiano Robert Hughes, que también publicaría una visión personal de la ciudad titulada, no demasiado originalmente, *Barcelona* (1992), tras decidir establecer su residencia en la ciudad. Tenía una buena razón, pues se trató de una guía financiada por la Olimpiada cultural por la que cobró cinco millones de las antiguas pesetas, para disgusto de Vázquez Montalbán. Una y otra son obras *sui generis*, en el sentido de versiones personalísimas de reputados intelectuales destinados a la divulgación masiva. Otro buen ejemplo puede ser la actividad incesante de la editorial Gustavo Gili y su publicación de libros de todo tipo sobre la arquitectura de la ciudad, lo que denota el interés del público. Editan obras divulgativas y enfocadas, como en el caso de Hughes, a un público extranjero cada vez más deseoso de saber de la ciudad como pudiera ser *Barcelona Design Guide* (Ricardo Feriche y Juliet Pomés, publicado en edición bilingüe); pero también trabajos para especialistas, como *Barcelona. Arquitectura y ciudad, 1980-1992*, con participación del gran responsable de la transformación de la ciudad, Oriol Bohigas, consejero áulico en materia de urbanismo del alcalde Maragall; e incluso trabajos que pone el acento en el pasado de la ciudad: *Arquitectura modernista en Cataluña* (Raquel Lacuesta y Antoni González). Estos dos últimos ejes, en realidad, van a incidir constantemente en la promoción exterior de Barcelona con el concepto anteriormente expuesto por Pep Subirós: una ciudad abierta a las nuevas tendencias pero, a su vez, respetuosa con su pasado.

### 3.4. La segunda alternancia

El fin de siglo, el fin del milenio, conllevará cambios considerables en España, Catalunya y Barcelona. A nivel estatal, 1996 marca el fin de los gobiernos socialistas de Felipe González y el ascenso al poder de José María Aznar. El propio José María Aznar se ha referido a su periodo al frente de La Moncloa como “la segunda Transición”,



título del libro de 1994 en el que exponía su proyecto. Santos Juliá prefiere el término de “segunda alternancia” (2003), mientras algunos ponen la diana en el personalismo de Aznar y se refieren a este periodo como el “aznarato” (Cernuda, 2004; Tusell, 2005), realizando con ello una operación pareja a la de aquellos que bautizaron como “felipismo” al periodo socialista.

El cambio en las instituciones se está produciendo a todos los niveles. En Catalunya se preparan para un postpujolismo que, aunque no acabe de confirmarse en 1999 sí que se producirá en 2003. El gobierno del Ajuntament de Barcelona, por su parte, será la última institución en cambiar de manos, concretamente en 2011, sin embargo, en 1997 ya dará síntomas de agotamiento el llamado Modelo Barcelona, con la renuncia a la alcaldía de Pasqual Maragall y la puesta en marcha de un proyecto como el Fòrum Universal de les Cultures de 2004, que acabará por concitar numerosas críticas. Es un periodo en el que se vive una euforia económica, pero al mismo tiempo se empieza a larvar un malestar popular y una inquietud por los efectos no deseados de la globalización.

### **3.4.1. Políticas**

En 1996, José María Aznar llegó a La Moncloa tras la sorpresa que supuso la continuidad de Felipe González en 1993. Fueron tres años de oposición durísima en la que un sector de los medios de comunicación tuvo una clara posición partidista. La obsesión de Aznar era cumplir con los criterios del euro, a lo que supeditó toda su política económica, de corte liberal e incluso “ultraliberal” (Tusell, 2005, p. 415). Partía de un momento de expansión de la economía que se había iniciado en 1994. Se privatizó lo que quedaba de las grandes empresas públicas españolas y: “se pasó de la era de los monopolios públicos a la de los oligopolios privados” (Tusell, 2005, p. 418). Pero el ultraliberalismo se tornó palmario intervencionismo en lo que respecta a los medios de comunicación, con el intento de contentar a aquellas empresas que le habían resultado afines y crear un grupo mediático que lo apoyara. El gran ejemplo sería la constitución, a través de Telefónica, de Vía Digital, una plataforma de televisión satelital para competir con Canal Satélite, propiedad del Grupo Prisa.

Si en *Un polaco en la corte de Rey Juan Carlos* (1996), Vázquez Montalbán realizaba la crónica de cómo la derecha había recuperado el poder estatal, el título del trabajo que

le dedicó a las dos legislaturas de José María Aznar, *La aznaridad: por el imperio hacia Dios o por Dios hacia el imperio* (2003) demuestra a las claras la poca simpatía que el político despertaba en el autor. Difícilmente podía hacerlo un presidente del gobierno de ideología conservadora, la misma de la que hacían gala aquellos con los que llegó al poder, los nacionalistas catalanes y vascos. Con todo, el triunfo del Partido Popular fue una “amarga victoria” (Tusell, 2005, p. 415) pues, sin la mayoría absoluta, José María Aznar tendría, como anteriormente Felipe González, que recurrir a estos partidos nacionalistas. Los votos de CiU los obtendrá a cambio de concesiones en lo que se conoció como “el pacto del Majestic”, por celebrarse las reuniones en ese hotel de Barcelona. Tras dos meses de negociaciones, se alcanzó un acuerdo por el que Catalunya recibía compensaciones económicas, la supresión de los gobernadores civiles o la eliminación de las trabas para la implantación completa de la policía autonómica catalana, los Mossos d’Esquadra. Sin embargo, la situación distaba mucho de ser ideal. Tras la pérdida de la mayoría absoluta en noviembre de 1995, Pujol tuvo que volver a hacer malabarismos en el gobierno como en su primera legislatura, en el ya lejano 1980, pactando con dos partidos tan dispares como ERC y PP. Su segundo, Miquel Roca dejó los cargos de relevancia y la coalición, bajo la nueva batuta de Pere Esteve, estrechó vínculos con el PNV y el BNG. En 1998, los tres partidos nacionalistas firmaban la *Declaración de Barcelona* en la que se instaba a la superación del Estado autonómico pues la Constitución negaba “el carácter plurinacional del Estado y la coexistencia de otras naciones”. Poco después, tras las elecciones de 2000, la segunda legislatura de José María Aznar, ya con mayoría absoluta, mostraría una faz mucho menos amable con respecto al nacionalismo. El gobierno catalán, innecesario por primera vez en una década para la gobernabilidad de España, se sentiría agraviado y ninguneado.

Dado que el monolítico pujolismo parecía por fin resquebrajarse, Pasqual Maragall regresó de su autoimpuesto exilio romano para intentar construir una alternativa postpujolista. De hecho, llevaba trabajando en ello desde 1993, cuando fundó la plataforma Catalunya Segle XXI. Para Vázquez Montalbán, el regreso de Maragall era una posibilidad ilusionante. No solo porque se atisbaba el fin del pujolismo, ni tampoco por la posibilidad de ver a Maragall de President, dado que había cuestionado sus políticas cada vez con más intensidad. La esperanza era que en esa empresa de acabar con el pujolismo iba a colaborar su amigo Rafael Ribó y su partido ICV: Ribó y

Maragall habían acordado presentarse a las elecciones en coalición en todas las circunscripciones salvo Barcelona.

En las elecciones autonómicas de 1999, pese a vencer en el número de votos, Maragall perdió en escaños. Pujol obtuvo 56 escaños, por los 52 de PSC-Ciutadans pel Canvi. Como señalábamos, Pujol necesitó los 12 votos del PP para ser investido y el cambio en la Generalitat se postergaría cuatro años. En 2003, y contra todo pronóstico, ERC decidió apostar por Maragall en vez de por el candidato de Convergència, Artur Mas, en lo que se conoce como el Pacte del Tinell. Los diputados que faltaban serían los de los ecosocialistas de Iniciativa per Catalunya-Els Verds formando el llamado *tripartit* (tripartito) con Pasqual Maragall como *president*. Para CiU, la explicación a la pérdida de la Generalitat fueron sus pactos con José María Aznar y el Partido Popular. El acuerdo con el PP se vio como la causa de todos sus males, olvidando que estaba sumido en su propia crisis interna, por el desgaste de 20 años de gobierno de Jordi Pujol y el debate acerca de su sucesión.

Por último, el caso más sorprendente será el del Ajuntament de Barcelona: mientras el ya conocido como Modelo Barcelona recibe parabienes y es imitado en todo el mundo, los barceloneses muestran un disgusto nada disimulado con algunas de sus consecuencias, que llevarán a acuñar el término “Marca Barcelona” (Balibrea, 2005; Delgado, 2007; Garcés, 2018) para describir la deriva antipopular del modelo. El hecho de que en 1997 el carismático Pasqual Maragall cediera su puesto a un político con serios problemas de empatía con los ciudadanos como Joan Clos era un síntoma de ello. Aunque Clos desarrollase una política continuista, el desapego de la población con la gestión municipal va a ser evidente. Las asociaciones de vecinos y un creciente movimiento okupa serán los dos colectivos que más empeño pondrán en demostrar que el Modelo Barcelona ha entrado en crisis y se ha olvidado de los ciudadanos.

Si Vázquez Montalbán observaba la política catalana con razonable esperanza, otro tanto ocurría en el ámbito internacional con la construcción cada vez más evidente del proyecto altermundializador, también llamado antiglobalizador. Si hubiéramos de aventurar un inicio del mismo, tal vez sería el año 1991. Ese año se publica *El fin de la historia y el último hombre*, de Francis Fukuyama. El libro pregona el triunfo definitivo de la ideología liberal democrática y del capitalismo sobre cualquier otro tipo de alternativa tras la caída del Muro de Berlín en 1989. De paso, ponderaba muy positivamente el trabajo de Laureano López Rodó y otros miembros del Opus Dei

durante el franquismo. Su pensamiento va a tener justamente el efecto contrario. En primer lugar, *El fin de la historia* va a ser el inicio de la escritura de una contrahistoria, tarea ya iniciada, como hemos visto, por Vázquez Montalbán en sus diversas facetas. En segundo lugar, de alguna manera, va a conseguir aglutinar en su contra a una serie de pensadores y creadores de izquierda que, hasta entonces, se encontraban huérfanos de causas y encontrarán en la lucha contra las injusticias de la globalización, su razón de ser frente a la crisis del comunismo y la socialdemocracia. Dos conflictos bélicos les confirmarán en su oposición a las teorías de Fukuyama: la Guerra de los Balcanes y la primera Guerra del Golfo, que se inician ese mismo 1991. Que el continente europeo reviviera los desastres de la Segunda Guerra Mundial fue visto como un síntoma de que el autoproclamado “fin de la historia” de Fukuyama estaba mucho de ser cierto. El conflicto reverdecía además los tradicionales prejuicios anti estadounidenses de la izquierda, pues en él tuvo una presencia destacada la actividad militar de la OTAN, acusada de injerencia ilegítima por su primera acción militar desde 1959 contra un país que no había agredido a otro (Albiñana et al, 1999).

A partir de aquí, Vázquez Montalbán participa ilusionado en el rearme ideológico de la izquierda, a través de uno de sus principales altavoces, *Le Monde Diplomatique*, bajo dirección de un buen amigo como Ignacio Ramonet. Precisamente, tal vez donde mejor se exprese el pensamiento político de Vázquez Montalbán de final de milenio sea en la introducción al libro colectivo *Geopolítica y caos*, editado por *Le Monde Diplomatique* y prologado por Vázquez Montalbán. Pero el escritor también colaborará en otros medios internacionales desde 1997, merced a un acuerdo que consigue su agente, Carmen Balcells. Mensualmente, un mismo artículo se publicará en diversos medios internacionales, como son *La Repubblica* en Italia, *La Jornada* en México, *Exceso*, en Venezuela y *Página 12* en Argentina (Salgado, 2015, p. 12).

Poco a poco, se construye una nueva agenda política, en base a los nuevos problemas originados por la globalización y a nuevas circunstancias históricas. Desde determinados movimientos sociales, desde unas novedosas y cada vez más numerosas ONG, desde la estructura de lo que Manuel Castells, regresado de EE UU durante esa década bautizó como *La sociedad red* (1996), la altermundialización acaba por tener cada vez más peso en el debate público. En 1996 se producirá la acampada reclamando la aportación del 0,7% de lo recaudado por el Estado español para la ayuda al Tercer Mundo. Dos años antes, en 1994, tendrá lugar el alzamiento zapatista en Chiapas.

Montalbán se verá atraído por un Subcomandante Marcos al que incluso llegará a visitar en la Selva Lacandona en 1998 y con el que proyectará una novela de Carvalho a cuatro manos que no podrá escribirse por el súbito fallecimiento del escritor barcelonés. Sí que escribirá, sin embargo, un ensayo sobre el líder revolucionario: *Marcos: el señor de los espejos* (1999). A caballo del nuevo milenio, la altermundialización se vertebra: se constituye la Asociación por la Tasación de las Transacciones financieras y por la Acción Ciudadana (ATTAC) en Francia en 1998; 1999 será el año de las protestas en Seattle, que se convertirán en recurrentes a partir de entonces cada vez que tengan lugar reuniones del Fondo Monetario Internacional, del G8 o del Banco Mundial, como ocurre en Barcelona el 21 y 22 de junio de 2001; se inician los llamados Foros Sociales como respuesta alternativa a las reuniones de las grandes instituciones financieras mundiales... En todas esas actividades se implicará, en mayor o menor grado, como columnista, como reportero o como colaborador, Vázquez Montalbán. Por ejemplo, conocerá de primera mano lo que acontece en el Foro Social Mundial de Porto Alegre, a finales de enero de 2002, pues allí acude a impartir una serie de seminarios y talleres junto a su amigo Ignacio Ramonet. Por supuesto, con su consabida capacidad polifacética, no perderá la ocasión de escribir un reportaje sobre el evento en las páginas de *El País*.

### 3.4.2. Culturas

Si las fuerzas que habían gobernado en España, Catalunya y Barcelona habían entrado en crisis, también lo harían sus paradigmas culturales. En primer lugar, la agenda de José María Aznar suponía un replanteamiento del nacionalismo español, que el nuevo presidente del gobierno consideraba había sido un tema tabú desde la llegada de la democracia. En su concepción sería fundamental la figura del historiador Fernando García de Cortázar, y una idea matriz: durante la Transición, se había producido “un brutal proceso de desnacionalización española” (citado por Tusell, 2004 p. 393). La “renacionalización” fue vista como “recentralización” por parte de los partidos nacionalistas, y supuso el consiguiente choque cultural. El gobierno de Aznar, por ejemplo, intentó modificar el temario de Humanidades, cuyas competencias estaban transferidas a las diferentes autonomías. No sería el único motivo de refriega política. En el caso específico de Catalunya, el conflicto más sonado será la polémica por los

llamados Papeles de Salamanca, esto es, la documentación sobre la Guerra Civil en Catalunya en poder del Estado, que la Generalitat exigía que retornara al Principat. En otro acto de reivindicación nacional, la Generalitat cambia su dirección web del .es al .net, de gencat.es a gencat.net, mientras se inicia la campaña para la creación del dominio .cat. Un último detalle, menor pero sintomático del clima hostil que se estaba gestando, fue la disputa por la inclusión de la leyenda CAT en las matrículas catalanas, a las que se negó el gobierno de Aznar. La guerra acabó por saldarse con las pegatinas del “burro catalán”, un animal considerado autóctono por los nacionalistas o de la leyenda “CAT” como apócope de Catalunya al lado de las matrículas.

Pero la Generalitat convergente no solo tenía problemas con Madrid. En el interior de Catalunya vio cómo se cuestionaba su política cultural por ambos flancos. Sucedió con ocasión de la política lingüística, convertida en área privilegiada de conflicto ideológico. En 1993, cuando se buscaban nuevos avances en la normalización lingüística, Esquerra Republicana de Catalunya y el Partit Popular de Catalunya mostraron visiones contrapuestas, pues los primeros creían que la normalización había fracasado por defecto y los segundos, por exceso. El resultado sería que, en 1998, la aprobación de La Llei 1/1998 conocida como *Llei de immersió lingüística*, que pretendía llevar más allá la normalización, carecería de la unanimidad de su antecesora de 1983. Durante el debate, en 1996, se constituiría el Foro Babel en defensa del bilingüismo, del que participarían antiguos colegas y compañeros de generación de Manuel Vázquez Montalbán como Juan Marsé o Félix de Azúa. En su segundo manifiesto *Por un nuevo modelo de Cataluña*, 560 personalidades criticaban que, en lo que respecta al mundo cultural, el pujolismo establecía que: “Sólo es cultura catalana la que se hace en lengua catalana” y que, desde dicha institución se consideraba que solo: “el catalán es la única lengua propia de los catalanes”.

En lo que respecta al Ajuntament, por su parte, veía como aumentaba la crítica a sus actuaciones. Tal vez el mejor ejemplo fuera el libro de relatos *Barcelona, un día*. Se le encargó a Rosa Regàs, una persona próxima a la sensibilidad socialista, una compilación de relatos cortos inspirados en la Ciudad Condal. De las ilustraciones se encargaba Javier Mariscal; del diseño gráfico, Enric Satué. Entre los 26 seleccionados participaba, por supuesto, Vázquez Montalbán. Lo curioso de la obra son las posiciones extremas que se representan. El libro se abría con un prólogo algo más que entusiasta del antiguo alcalde Pasqual Maragall. Pleno de autocomplacencia, el antiguo alcalde y

futuro President afirmaba: “Viajando por el mundo se percibe que Barcelona parece haberse convertido en una metáfora y un símbolo. Símbolo de ciudad, de todas las ciudades” (1998, p. 11). Pero en los cuentos, esa felicidad estaba lejos de ser la tónica. El resultado global se encontraba en las antípodas de lo que el consistorio hubiera deseado: el malestar era ya patente entre muchos de los participantes. En el de Vázquez Montalbán, por ejemplo, se denunciaba el proceso de gentrificación del Raval, en un ejercicio de ciencia ficción distópica en el que un alcalde suplicaba a la elite de la ciudad: “Necesito inquilinos como vosotros para repoblar el casco antiguo de la ciudad [...] necesito repobladores ejemplares como vosotros, que atraigan a otros repobladores como vosotros. Hay que reconquistar el centro histórico para las clases dominantes, las únicas que están en condiciones de conservar y mejorar el esfuerzo de regeneración que estamos haciendo” (1998, p. 117).

En lo que respecta a la gestión cultural, hay un antes y un después de la política sociovergente en 1992. El año olímpico es el punto culminante de una manera de entender las políticas culturales como producto del intervencionismo de las administraciones, una idea que ya había entrado en crisis en el resto de Europa durante la década de los 80 (Subirats y Brugué, 1997, p. 260). A partir de entonces, se va a producir una “reconsideración” del papel de las administraciones acorde con lo que se está produciendo en el resto del continente en la última década, y que en España se ha postergado debido a los proyectos planificados con motivo de las efemérides de 1992. En líneas generales, el periodo se caracteriza por saldar la deuda de las fastuosas inversiones pasadas, y potenciar el liderazgo local a través de un modelo de gestión público-privada en el que la administración ejerce una labor de intermediación. Como en tantas otras decisiones políticas tomadas en el ámbito barcelonés y catalán, aquí también se miraba al pasado: se trataba de recuperar la tradición emprendedora de aquellos barceloneses que habían organizado, con poca o nula ayuda del Estado, las dos Exposiciones Universales de 1888 y 1929. Para hacerlo, se deben crear nuevos organismos capaces de articular esta relación. El primero en hacerlo será el Ajuntament, de la mano del edil Ferran Mascarell, nuevo ideólogo de la política cultural del consistorio. Mascarell creará el llamado ICUB (Institut de Cultura de Barcelona), que tendrá su origen en un grupo destinado a conseguir un nuevo evento revitalizador de la ciudad de Barcelona, como es la concesión de la capitalidad cultural europea de 2001. Finalmente, este propósito será sustituido por el proyecto de Fòrum Universal de les

Cultures de 2004. En 1996, el ICUB creará la Barcelona Plató Film Commission para atraer rodajes a la ciudad: se convertirá en un factor determinante para publicitar una imagen exitosa del Modelo Barcelona y atraer lo que se ha denominado “turismo creativo” (Molina, 2018, p. 75).

Por parte de la Generalitat, la nueva situación se abordará a través de la creación del ICIC (Institut Català de les Indústries Culturals) en el año 2000, durante el paso por la Conselleria de Jordi Vilajoana. En este caso, se tomará como referente la región canadiense de Quebec y a su *Société de développement des entreprises culturelles* (Sociedad de desarrollo de las empresas culturales). El ICIC estará estrechamente ligado a la anteriormente comentada *Llei de Immersió Lingüística*: dado que se considera que Catalunya ya está normalizada lingüísticamente y suficientemente dotada de una base de equipamientos culturales, ahora se trata de que las partidas destinadas a estas acciones se empleen en la potenciación de una industria cultural catalana (y, huelga decirlo, en catalán) competitiva internacionalmente e independiente de las ayudas públicas.

Este nuevo planteamiento de la gestión cultural será más problemático para el Ajuntament que para la Generalitat. Bien es cierto que, en buena medida, porque pretenderá una aplicación más intensiva del mismo. El objetivo es colocar en la centralidad de la política municipal la cultura, que pasará a reemplazar al mitificado urbanismo (Rodríguez Morató, 2008). En un principio, los hechos posteriores parecen confirmar que el análisis de Mascarell es correcto. El impulso de los Juegos Olímpicos se aprovechó en una serie de eventos que recogían las enseñanzas de aquellas dos semanas de 1992 y que han sido calificados de “segundo periodo de esplendor cultural” (Molina, 2018, p. 60): su vocación sería global y tendrían sus principales sedes insertadas dentro del tejido urbano de la ciudad. Así, en 1994 se celebró en el CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona) el primer Festival Sónar de música electrónica, seguramente el más importante de Europa y, en 2001, en el Pueblo Español, el Primavera Sound, cita ineludible en toda Europa del estilo musical conocido como *indie*. En 2002, se celebraba la gala MTV Europa en el Palau Sant Jordi, con la presencia de las mayores estrellas del pop internacional. Ese mismo año abre sus puertas otra iniciativa privada como es el CaixaFòrum, con lo que aumenta considerablemente la oferta museística de la ciudad. 2002 sería también el gran año de festejar el mayor icono cultural de la ciudad, con la celebración por todo lo alto del Año Gaudí. En 2003, se alcanzará otro gran y prestigioso hito: la portada de *The New York*



*Times* de agosto de 2003, protagonizada por Ferrán Adriá y en la que se alaba hiperbólicamente la nueva cocina catalana.

Cierto, El Bulli, el restaurante del chef, íntimo amigo de Vázquez Montalbán, se encontraba en Roses, pero como apuntaba el periodista, esa localidad está “a tan solo dos horas de Barcelona”. Es más, el autor señalaba que Barcelona había sustituido a París como capital de la vanguardia europea. Algo con lo que ni los *modernistes* y *noucentistes* de inicios del siglo XX, aquellos que organizaron las Exposiciones Universales de 1888 y 1929, que fantaseaban con parecerse mínimamente a una Ciudad de la Luz que veneraban, habían osado soñar.

Todos estos acontecimientos eran tan solo el preludeo del gran festival cultural que planificaba el consistorio y que había sido bautizado como Fòrum Universal de les Cultures. En esta ocasión, sin embargo, los planes no van a salir como estaban previstos. El Fòrum se plantea como un lugar de debate, avalado por la UNESCO, acerca de la diversidad cultural, el desarrollo sostenible y la paz mundial. Se celebró durante 141 días, pero fue un fracaso considerable. Ya desde su inauguración, la gran atracción, los 8.000 guerreros de terracota de Xian, estuvo a punto de irse al traste por goteras en el edificio que los albergaba. Fue toda una metáfora. Las críticas fueron muchas y variadas y permitieron la vertebración de una oposición ciudadana. Los barceloneses entendieron que se trataba de un proyecto realizado para el enriquecimiento privado, la publicidad de sus poderosos patrocinadores y la especulación inmobiliaria. Muy polémico fue, por ejemplo, el patrocinio del evento por parte de multinacionales implicadas en la Guerra de Irak como Indra o el elevado dispendio en la construcción del llamado “recinto Fòrum”. También había cuestiones más prosaicas: el elevado precio de las entradas y de los restaurantes y la imposibilidad de que los visitantes introdujeran su propia comida y bebida. Había también, si se quiere, un problema estético: de aquel Pasqual Maragall que llevaba la antorcha olímpica por las calles de Barcelona a Joan Clos bailando desenfrenado al ritmo de Carlinhos Brown en una “rúa” organizado por el ayuntamiento se había producido una evidente pérdida de contacto entre la ciudadanía y su alcalde.

Además, ese modelo de cultura que mezclaba lo público y lo privado iba a empezar a verse salpicado por constantes casos de corrupción: en 2002 se presentaba la primera denuncia anónima contra el saqueo que se estaba produciendo en el Palau de la Música Catalana por parte de Fèlix Millet, desviando fondos de la institución a CiU. El Síndic

de Comptes encontraría esas anomalías en la contabilidad del Palau de la Música catalana, controlado por la Generalitat pero, también, en el Fòrum Universal de les Cultures, responsabilidad del Ajuntament.

### 3.4.3. Geografías

Barcelona va a vivir una situación realmente paradójica durante este periodo. Ya es, y eso es innegable, un referente del turismo internacional, en especial del europeo. Más allá de su encanto y del brillante trabajo de *marketing* realizado por el consistorio, el relativo bajo coste de la vida con respecto al resto del continente y la bajada de precios de los desplazamientos merced a la aparición de las compañías *low cost* o la popularización del fenómeno de los cruceros, fueron razones que contribuyeron en buena medida a ello.

Sin embargo, entre los barceloneses, empieza a crecer el malestar con una actividad municipal que, según muchos, solo está orientada al turista y deja de lado a los ciudadanos. El *boom* turístico resucita el cercano fantasma de la crisis habitacional del Desarrollismo. Para los barceloneses, el icono de que algo estaba cambiando sería el desalojo de los antiguos Cines Princesa en 1996. Situados en una zona tan central de la ciudad como la Via Laietana, las imágenes de la violencia entre policías y okupas dejaron estupefacta a la población.

A nivel espacial, había tres focos de descontento en la ciudad. En primer lugar estaba el largamente retrasado proyecto de la Rambla del Raval, y las dudas acerca de las actuaciones de PROCIVESA. La empresa encarnará una de las grietas del Modelo Barcelona: pese a su constitución mixta, será acusada de atender más a los intereses de los especuladores privados que a los intereses generales, y por ello será la que concite el odio de los vecinos. Las informaciones sobre irregularidades en forma de comisiones y especulación del suelo por parte de PROCIVESA se convertirán en un clamor desde el año 1997, hasta el punto que hubo que liquidar la empresa y sustituirla por otra que realizara la misma función, FOCIVESA.

El 20 de septiembre de 2000, por fin, Joan Clos inauguraba la Rambla del Raval. Dejaba atrás numerosas cicatrices urbanísticas y humanas. Para sus críticos, demostraban la perversión de un Modelo Barcelona en el que dominaban los intereses privados frente a los públicos y en el que ya no se contaba con los vecinos a la hora de intervenir el espacio.

Un segundo foco de descontento era la apertura final del frente marítimo, que se va a llevar a cabo con la excusa de la celebración del Fòrum Universal de les Cultures. La manera de hacerlo, sin embargo, será sustancialmente diferente: ni se escucha a los

vecinos, ni se dirige desde el consistorio municipal. La reforma se adjudica a la empresa estadounidense Hines en 1997, tras haberlo intentado con Kepro, filial española de la multinacional estadounidense Kemper, que tuvo que retirarse por numerosas denuncias de irregularidades. Hines planificará un barrio de rascacielos, vidrio y hormigón, de grandes avenidas y escasos comercios, dominado por el megacentro comercial Diagonal Mar, en franca oposición con el carácter mediterráneo de la ciudad. Para los que llevaban tiempo criticando el Modelo Barcelona, denunciando su conversión en una estrategia comercial a la que apodaron Marca Barcelona, sería el mejor ejemplo de hasta qué punto los más de 20 años de gobierno, en sus distintos formatos socialcomunistas y ecosocialistas habían actuado de una manera despótica y siguiendo planes predemocráticos.

Por último, restaba el espinoso asunto de la reforma de la ordenanza cívica. Se pretendía con ella poner coto a los desmanes de los cada vez más numerosos (y jóvenes) turistas. Sin embargo, para la oposición al gobierno de Joan Clos, no era sino una excusa para criminalizar a la economía sumergida que vivía del turista, y expulsar a colectivos como los mendigos, los lateros o las prostitutas del centro de la ciudad. Finalmente, el Ajuntament aprobó la nueva Ordenanza en 2005.

Ese mismo 2005 tendría lugar un hecho singular y profundamente metafórico: durante las obras de ampliación de la línea 5 del metro, se produciría un enorme socavón en el Carmel, un humilde barrio barcelonés. En aquel socavón se quiso ver el agujero negro en el que había entrado el otrora fastuoso Modelo Barcelona. Nadie expresó mejor lo que aquello tenía de simbólico que el periodista Gregorio Morán en una de sus célebres “sabatinas” en *La Vanguardia* que respondía al demoledor título: “Más allá del oasis está el desierto”. Barcelona descubrió, de golpe, como en 1996, que estaba muy lejos de esa Arcadia feliz que publicitaban las instituciones.

## Capítulo 4. Nacimiento, evolución y caracterización de Pepe Carvalho

Entre las razones de la popularidad de Pepe Carvalho, que se encuentra en la base de su interés para el mundo del audiovisual, es ineludible su condición de pionero, al tratarse del primer detective moderno de la historia de España. Por lo menos, tal es el lugar que han reservado los académicos a su novela *Tatuaje*, editada en 1974. Ni Carvalho ni su idiosincrasia, sin embargo, se producen de manera unívoca y automática, sino que se construyen entre 1968 y 1979. Eso, sin embargo, no justificaría su tremenda popularidad internacional y editorial, que le ha hecho protagonista de hasta 25 piezas literarias. Hay que analizar, pues, tanto la génesis del personaje y de los compañeros que le acompañan en la saga como, sobre todo, su caracterización y evolución, parámetros que nos van a servir de guía en el análisis de las diferentes adaptaciones.

### 4.1. Carvalho, el género y el factor audiovisual

La primera novela de Manuel Vázquez Montalbán se publicará en 1969 y lleva por título *Recordando a Dardé*. Se inicia así el llamado “periodo subnormal”, que los estudiosos del escritor barcelonés sitúan entre 1968 y 1974 (Colmeiro, 2013, p. 26). Ambicioso y ávido por asimilar y reproducir las últimas tendencias en literatura con el ánimo de hacerse un hueco en el panorama español, Vázquez Montalbán emprende su carrera como novelista inmerso en la literatura de la “estética experimental” de la que serían los principales epígonos Juan Benet y Juan Goytisolo. El autor responde así a esa “restitución de la modernidad”, por oposición “al magisterio realista de Camilo José Cela o Miguel Delibes” (Gracia y Ródenas, 2011, p. 139).

La “estética subnormal” recibe su nombre del *Manifiesto subnormal*, obra en la que Vázquez Montalbán expone “una enorme desconfianza en las formas literarias convencionales” (Colmeiro, 2013, p. 26). Existe, pues, una voluntad estética, pero también política, pues como el mismo Vázquez Montalbán admitirá, sus obras de ficción de la época están muy influenciadas por el contacto con su compañero en la clandestinidad, el líder del PSUC Manuel Sacristán<sup>11</sup>, con quien tal y como reconoce el

---

<sup>11</sup> Relación difícil que, como veremos, quedará reflejada en *Asesinato en el Comité Central*.

propio autor, compartía: “la desconfianza del rol del intelectual, del rol del escritor y del rol de lo literario” (Blanco Chivite, 1992, p. 68)<sup>12</sup>.

Dentro de este ciclo se encuentran *Manifiesto subnormal* (1970), la pieza de cabaret *Guillermotta en el país de las Guillerminas*, *Cuestiones marxistas* (1974), *Happy End* (1974) y, sobre todo, la que más nos interesa para nuestro objeto de estudio, *Yo maté a Kennedy* (1972), partida de nacimiento del detective Pepe Carvalho.

*Yo maté a Kennedy* lleva por subtítulo “Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas” y fue escrita entre 1967 y 1971, tal y como se nos indica en la última página, aunque solo verá la luz en 1972, tras superar los problemas con la censura. El franquismo entendió perfectamente lo mucho que de crítica de la política internacional de la dictadura y de sometimiento a los deseos de EE UU había en sus páginas. Muy ilustrativa de su contenido paródico será la portada de su segunda edición a cargo de Ediciones Por Favor, que ilustra un dibujo de Humphrey Bogart cubierto con una boina. La acción transcurre en 1963, en la Casa Blanca, donde Pepe Carvalho, antiguo militante comunista, trabaja para la CIA en régimen de guardaespaldas del presidente John Fitzgerald Kennedy, pero se revelará como un agente doble que colaborará en el asesinato de su protegido. En un principio, la novela estaba destinada a ser publicada por Seix Barral, pero el poeta y editor Carlos Barral convenció a Vázquez Montalbán de la necesidad de publicarla en asociación con Editorial Planeta, cuyo presidente, José Manuel Lara, estaba mucho mejor considerado por la censura (Saval, 2004, p. 153). El hecho es en sí doblemente significativo, pues revela que, por un lado, existe ya a finales de los años 60 un deseo por parte de los editores más respetados por la intelectualidad de aproximarse a un género anteriormente denostado como podía ser la novela de espías o policíaca. Así, la publicación de *Yo maté a Kennedy* por Seix Barral y Planeta formará parte de una campaña para promocionar “la nueva novela española”, empresa que acabará en fracaso (Colmeiro, 2013, p. 26). La edición fue liquidada a precio de saldo en El Corte Inglés (Tyras, 2003, p. 90). Por otro lado, marca la primera colaboración entre Vázquez Montalbán y la todopoderosa Editorial Planeta que, como veremos,

---

<sup>12</sup> Según Vázquez Montalbán: “Yo pensé que todo eso estaba ya en parte superado históricamente, que la novela era un género que había utilizado la burguesía en una etapa ascendente para analizar la realidad, entenderla y apoderarse de ella [...] Creía mucho más en la poesía que en la novela y que lo se podía hacer ahora era un vanguardismo, que era una pirueta o una parodia del género [...]” (Blanco Chivite, 1992, p. 68).

resultará crucial tanto para el devenir del autor<sup>13</sup> como del personaje Pepe Carvalho y sus adaptaciones. Por último, la novela despertó el interés de una, por entonces novata agente literaria, llamada Carmen Balcells, que pidió al escritor: “la concesión de los derechos para explotar económicamente la novela a nivel internacional” (Saval, 2004, p. 154). Balcells se convertirá en íntima amiga de Vázquez Montalbán, y resultará casi tan importante como la Editorial Planeta en el devenir de autor y personaje.

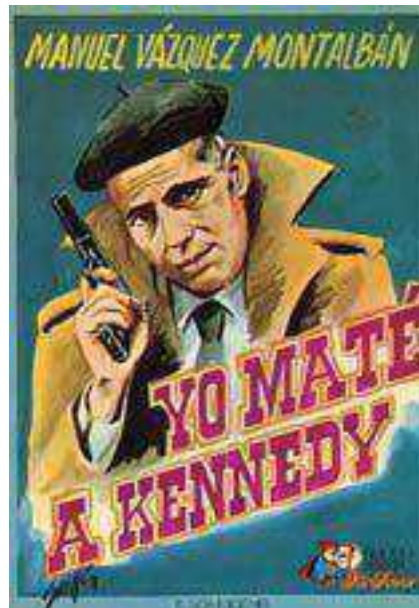


Fig. 1. La portada de la segunda edición de *Yo maté a Kennedy* condensa parte de los atributos del personaje y de la literatura subnormal: *collage* de referencias de la cultura popular y denuncia de la política franquista.

Con el fino olfato que siempre le acompañaría para descifrar el aire de los tiempos, Manuel Vázquez Montalbán se da cuenta de que las cosas están cambiando. Y no solo políticamente, sino también literariamente. Tras una etapa de feroz experimentación, la literatura y los literatos están virando hacia una forma de expresión más sencilla y menos críptica. Existe cierta disparidad entre los estudiosos a la hora de periodizar dicho cambio. Para algunos, encabezados por Sanz Villanueva, la fecha clave es 1975; para otros, entre los que podemos citar a Barrero Pérez, el año clave es 1968. Sea como

---

<sup>13</sup> La relación entre Manuel Vázquez Montalbán y el fundador de la editorial, José Manuel Lara, llegó a ser tan estrecha que, según Carmen Balcells, llegaron a avalarle las distintas hipotecas que solicitó, como revela la agente en el documental *Caleidoscopio Montalbán* (2012).

fuere, *Tatuaje* se publica en 1974 y, la que para muchos es la novela paradigmática del cambio, del regreso a “la narratividad y la historicidad” (Villanueva, 1992, p. 285), *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, se publica en 1975. Como Mendoza, Vázquez Montalbán ya ha intuido “la bajamar del experimentalismo narrativo” (Gracia y Ródenas, 2011, p. 659) y un año antes publica *Tatuaje*, su propuesta de revuelta “contra el ensimismamiento característico de la novela experimental y el *nouveau roman*” (Colmeiro, 2013, p. 29). El mismo Vázquez Montalbán expresa este deseo en una entrevista en *Som-hi Raval*:

“No empecé a escribir las novelas de Carvalho para ganar dinero. Las hice como un desafío a la novela que se hacía entonces, una novela impresentable, ilegible, bajo unas ínfulas de supuesta vanguardia. La réplica era hacer todo lo contrario: la novela de aventuras, de acción, con personajes completamente aliterarios como Carvalho”. (Blanco Chivite, 1992, p. 134)

*Tatuaje*, publicada en 1974 será considerada como: “la primera novela negra de la posguerra y, quizás, de la historia de la literatura española” (Mota Chamón, 2000, p. 116). También es la piedra fundacional de un debate que todavía hoy sigue vigente. Los académicos discuten hasta qué punto es pertinente hablar de novela negra en España. Baste como ejemplo que, mientras Colmeiro (1994) prefiere hablar de “novela policiaca”, Valles Calatrava lo hace de “novela criminal” (1991) y solo Mota Chamón de “novela negra” (2000). El mismo Vázquez Montalbán, haciendo gala de su consabida heterodoxia, renunció a ser etiquetado en sendos artículos como “Sobre la inexistencia de la novela negra en España” y “No escribo novelas negras”, incluidas en Blanco Chivite (1992). Tiempo habrá de comentar las razones de dicho rechazo.

Lo cierto es que el género –ya sea novela negra, policiaca o criminal– llega con considerable retraso a España con respecto al resto del planeta. Valles Calatrava citará tres razones para la falta de una tradición de novela negra en España: obviamente, están los motivos políticos, pues en la España de “los 40 años de paz franquista” el criminal y las conductas no ejemplarizantes no tenían cabida. Asimismo señala razones estructurales, provocadas por la escasa industrialización y el retraso del país en el desarrollo de una economía capitalista, necesario escenario en el que desarrollar las



tramas<sup>14</sup>. Por último, también se apunta la existencia de ciertos prejuicios elitistas con respecto a la novela negra y popular (Valles Calatrava, 1991, p. 80). No es casual, por lo tanto, que la novela negra florezca en los estertores del franquismo, cuando el país, tal y como reconoce y critica en numerosas ocasiones Vázquez Montalbán, ya está inmerso en el capitalismo avanzado y después de que haya surgido un movimiento de dignificación de la novela de género y popular, encabezada tanto por intelectuales como Pedro Laín Entralgo,<sup>15</sup> como por los intereses de las diferentes editoriales que, como Espasa-Calpe en su colección Austral, procederán a incluir títulos del género en su catálogo (Mota Chamón, 2000, p. 48).

La misma discusión se va a reproducir en la industria audiovisual. No son pocos los que afirman que no se puede hablar de cine propiamente negro hasta la Transición (Comas, 2003; Llórens, 1988), debido a la influencia franquista sobre temas y argumentos que impedía la denuncia de las injusticias sociales y la marginación de parte de la población. Sin embargo, recientes estudios como el de Sánchez Barba y su *Brumas del franquismo* argumentan que, bien fuera por su conocimiento de la cinematografía extranjera, bien fuera por su conocimiento de la realidad, los espectadores eran capaces de etiquetar ciertas producciones franquistas como cine negro (2007, p. 76). De la misma opinión es Benet (2014), quien señala, además, que lejos del cine protagonizado por policías que, invariablemente, restituyen el orden alterado por el crimen, la influencia del cine negro se evidenciaría en una serie de películas. Son filmes que, inspirados por los clásicos hollywoodienses, retomaban sus claves estéticas para reflejar el anticomunismo del régimen franquista, ya fuera desde el melodrama social (*Surcos*, de Nieves Conde, 1951), la hazaña deportiva (*Los ases buscan la paz*, Ruiz Castillo, 1954) o la épica histórica (*Sin novedad en El Alcázar*, Genina, 1940). Más importante todavía, el género negro tendrá, como Carvalho, su epicentro en Barcelona. Deseosa de recuperar su condición de polo de producción cinematográfico, en la Ciudad Condal se producirá un *boom* de cintas criminales y policiacas. Espelt (1998) y Heredero (1993) datan el inicio de esta tendencia en 1950, por ser el año del estreno de

---

<sup>14</sup> Así, Colmeiro (1994) traza un paralelismo entre el crack del 29 y la España de la Transición, que justificaría la aparición de la novela negra española.

<sup>15</sup> Curiosamente, *España como problema*, de Laín Entralgo, será el primer libro que Carvalho destine a las llamas en su historia, en la novela *Tatuaje*.

dos obras tan significativas y destacadas como *Brigada Criminal* (Ignacio Iquino) y *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador).

No nos consta que su influencia se haga notar en los escritores de novela negra de la Transición, pero si podemos aventurar su influencia tangencial y su poso en la sensibilidad artística de toda una generación. No en vano, alrededor de este cine policiaco de los años 50 se levantará, también, toda una producción cultural en forma de obras de teatro, narraciones de radio y novelas de bolsillo tremendamente exitosas entre las clases populares (Espelt, 1998), lo que hoy daríamos en llamar paratextos, que consumirá un Vázquez Montalbán todavía inconsciente de su valor artístico. Tiempo después, Vázquez Montalbán buceará en la importancia de aquellas lecturas, sino desde del punto de vista literario, sí del vital. En una entrevista nos contará, por ejemplo, su inolvidable encuentro, siendo un prepúber de 12 años, con el escritor Alf Manz:

“Yo leía mucho las noveles del FBI de un tal Alf Manz; cuando tenía doce o trece años mi padre me llevó a un gimnasio de barrio y vi a un señor muy bajito y muy fuerte que estaba subiendo una cuerda y hacía una terapia tremenda; el profesor de gimnasia me dio un codazo y me dijo ‘Ese es Alf Manz’. Se llamaba Alfredo Manzanares”. (Colmeiro, 1988)

O cómo le sorprendió que, en el influyente ensayo de Josep Maria Castellet, *La hora del lector* (1957), se ponderaran las cualidades de una novela que había caído en sus manos y que había leído como un pasatiempo, titulada *La maldición de los Dain* de Dashiell Hammett, que Vázquez Montalbán había leído a la edad de 14 años (Colmeiro, 1988).

A nivel audiovisual, este cine de los años 50 constituirá un referente industrial ineludible para los futuros adaptadores de Carvalho, que intentarán repetir el éxito de aquella década. Más allá del contexto cultural, la redacción de *Tatuaje* también estará influida por tres factores personales: la búsqueda del éxito novelístico, una nueva sensibilidad política del autor y una anécdota familiar.

En 1974, Vázquez Montalbán es ya un intelectual reconocido. Su *Informe sobre la información* le ha granjeado gran popularidad en el ámbito universitario y su *Crónica sentimental de España*, aparecida por entregas en el diario *Triunfo*, en la que analiza e

interpreta los mitos populares durante el franquismo (Colmeiro, 2013, p. 24), le ha dado fama y éxito entre el gran público y abierto las puertas de numerosas redacciones (*Por Favor, Tele/eXprés, Siglo 20, Hogares modernos...*). Como poeta, ha sido incluido en la emblemática antología *Nueve novísimos poetas españoles*, por Josep Maria Castellet y ha recibido el Premio Vizcaya en 1969 por su obra *Movimientos sin éxito*. Sin embargo, la gloria novelística se le escapa. Todo eso empezará a cambiar cuando Manuel Vázquez Montalbán publique *Tatuaje*, segunda aparición de Pepe Carvalho.

Del mismo que Manuel Sacristán resultó decisivo en la escritura de *Yo maté a Kennedy*, parte de los motivos para recuperar a Pepe Carvalho en *Tatuaje* tendrán que ver con la influencia de la obra del teórico marxista italiano Antonio Gramsci (Colmeiro, 2013, p. 29), traducido, por cierto, por el propio Sacristán. Vázquez Montalbán concluirá que el intelectual debe tener una participación en los cambios sociales y que la cultura popular es un medio tan válido como cualquier otro para impulsar la lucha contra las fuerzas hegemónicas. El escritor optará por un género tradicionalmente denostado en España pero que llama su atención por su particular utilización del realismo y la denuncia social. Lejos de estas consideraciones, cuando Montalbán se refiere al proceso de creación de *Tatuaje*, prefería aumentar la leyenda de que todo se debió a una doble broma. En primer lugar, hay una cuestión familiar, con su suegro echándole en cara su nivel de vida debido a su profesión de escritor y Montalbán replicando que el escritor belga Georges Simenon tenía un castillo en Suiza.

“La otra broma se produjo una noche que estaba de borrachera con unos amigos, Frederic Pagès y Pepe Batlló, un editor de libros de poesía. [...] Ya en plena borrachera, yo dije: ‘Lo que hay que hacer son novelas de policías y ladrones’ y ‘Yo escribo una novela así en quince días’ y otro contestó: ‘Me apuesto lo que quieras a que no eres capaz’. En fin, una conversación de borrachos”. (Tyras, 2003, p. 89)

De nuevo, la novela encontrará problemas para su difusión aunque, en esta ocasión, no son achacables a la censura sino a su fracaso entre público y crítica. Así, el autor calculaba que *Tatuaje* debió vender 1.500 ejemplares (Tyras, 2003, p. 90). Peor le fue con la crítica. El propio Vázquez Montalbán rememoraba el impacto negativo

producido por su publicación: “Los críticos se preguntaban: ‘Este hombre es un poeta interesante, ¿cómo ha podido hacer esto?’ [...] El resultado fue que *Tatuaje* se convirtió en una novela maldita, completamente maldita” (Tyras, 2003, p. 90).

Sin embargo, para Montalbán, se trataba de una ocasión feliz. El autor había creído encontrar una fórmula que le permitía novelar la Transición (Tyras, 2003, p. 102). En 1977, Vázquez Montalbán ya ha finalizado la tercera aventura de Pepe Carvalho. Lleva por título *La soledad del manager* y aunque en un primer momento su intención es presentarla al Premio Planeta, desiste al enterarse de que Jorge Semprún, a la postre ganador del Premio con *Autobiografía de Federico Sánchez*, también tiene intención de competir por el galardón (Saval, 2004, p. 160). Publicada escasos meses después de los comicios de 1977, en *La soledad del manager* son esas primeras elecciones democráticas las que aparecen como telón de fondo. En esta ocasión, Carvalho ya se verá rodeado de sus fieles al completo: vuelven Charo y Bromuro, pero también aparece un singular ayudante y cocinero que responde al nombre de Biscuter.

Por fin, en 1979, Manuel Vázquez Montalbán y su Pepe Carvalho van a conocer el éxito merced a la concesión del muy popular Premio Planeta a su novela *Los mares del Sur*<sup>16</sup>. Se trata de un hecho inédito pues: “Es la primera vez que una novela considerada de género, en concreto de género policíaco, recibía una premio de esta magnitud” (Blanco Chivite, 1992, p. 147). Un hito que se explica por dos causas. En primer lugar, Planeta, asociada a la literatura falangista y/o conservadora de autores como Josep Maria Gironella o Fernando Vizcaíno Casas es consciente de que debe abrirse a la intelectualidad de izquierdas para sobrevivir en democracia.

Por otra parte, en los siete años desde la creación del detective hasta la obtención del galardón, ese género denostado por crítica y público ha conocido un resurgir. De hecho, la concesión del premio revela que Planeta parece darse cuenta de que el mercado editorial español está cambiando. No ha sido la única en detectarlo: a su alrededor, florecen iniciativas para impulsar la novela negra, merced a colecciones como “Esfinge”, de Noguer; “Novela negra”, de Bruguera; “Etiqueta negra”, de Júcar; “Alfa 7”, de Laia; “Crimen&Cía”, de Versal, “Cosecha roja”, de Ediciones B y “La Negra”, de La Magrana (Valles Calatrava, 1991, p. 111). La tendencia es especialmente acusada

---

<sup>16</sup> El jurado estaba formado por: José María Valverde, Ricardo Fernández de la Reguera, Carlos Pujol, Antonio Prieto y José Manuel Lara.

en Barcelona, sede de Planeta y oficiosa capital editorial de España de donde, a partir de 1975, surgen y se popularizan autores como Jaume Fuster, Manel de Pedrolo, Eduardo Mendoza, Andreu Martín, Francisco González Ledesma y, por supuesto, Vázquez Montalbán (Valles Calatrava, 1991, p. 115).

Vázquez Montalbán reconoce que competir en el Planeta era un intento de dar el salto al gran público (Colmeiro, 2004, p. 62). Sin embargo, en un primer momento, el galardón no le dará la fama que anhela, que deberá esperar a un golpe de fortuna o, más bien, una concatenación de golpes de fortuna, tal y como explicará el mismo Vázquez Montalbán:

“A mí se me traduce al francés por una auténtica casualidad, porque una alumna de literatura española tradujo como ejercicio escolar *Los mares del Sur*; un editor que empezaba en París, y por lo tanto jugaba bien poco, la editó con muy poco éxito de crítica; esa novela se vendió a montones en las estaciones a precios de saldo y un día pasó por allí, como en las películas, un crítico que la compró para el viaje en tren que tenía que hacer y la leyó. Este hombre es Legrain, un crítico francés de mucho prestigio en el terreno de la novela negra. Él la presentó por su cuenta y riesgo al Premio Internacional de París<sup>17</sup> y lo gané. Eso fue todo. A partir de ahí empezaron a traducirme al francés, luego vino el alemán, el italiano, el japonés el inglés, el danés, el griego, el portugués y ahora el serbocroata. De hecho mi carrera “internacional” comienza en 1981 [...]”. (Colmeiro, 2004, p. 70)

Legrain era crítico de *Le Monde Littéraire* y su iniciativa cambió para siempre el destino de Carvalho. Más allá de la sensibilidad por el género negro, el contexto político fue responsable de buena parte del éxito francés: la novela *Los mares del Sur* se identificó con la nueva España democrática (Colmeiro, 2013, p. 34).

Con esas cuatro novelas, tanto Carvalho como su entorno quedan perfectamente perfilados y la propuesta de construir una saga de novelas que retraten la Transición es

---

<sup>17</sup> El nombre oficial del premio era *Prix International de Littérature Policière*.

validada por su éxito nacional e internacional. Veamos, pues, quienes son los personajes fundamentales de la saga.

## 4.2. Etopeya y prosopografía de Carvalho y los personajes de la saga

En este epígrafe vamos a detallar la biografía de Pepe Carvalho y lo (poco) que sabemos de su aspecto físico. También, la de los personajes recurrentes que aparecen en la saga y, que también van a hacerlo en sus adaptaciones, constituyendo “prototipos” (Díaz Arenas, 1995, p. 147). En este sentido, Vázquez Montalbán también va a reproducir la estrategia de otras sagas literarias detectivescas, como el Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle o, por supuesto, el James Bond de Ian Fleming, en la recuperación de dichos “prototipos” que acompañan a nuestro particular antihéroe en sus aventuras.

### 4.2.1. Pepe Carvalho

De acuerdo a las novelas, se colige que Carvalho nació en 1937 (Mota Chamón, 1996, p. 132). En *Tatuaje*, Vázquez Montalbán nos informará de que vio la luz en Lugo, concretamente en Souto, cerca de San Juan de Mouro, aunque en *La soledad del manager* se nos precisará que siempre ha vivido en Barcelona. Su padre fue Evaristo Carvalho que, en su emigrar desde su Galicia natal visitó Cuba, Madrid y, finalmente, Barcelona. Miembro de la UGT y de la policía secreta, Evaristo trabajó como mozo de almacén de un laboratorio farmacéutico, tal y como se nos cuenta en “La soledad acompañada del pavo asado”, para acabar pasando unos años en la cárcel durante el régimen franquista (*Historias de política ficción*).

La madre de Carvalho, también gallega, se llamaba Ofelia Tourón y era modista. Existe cierta confusión sobre cuál era su apellido real: en *La soledad del manager* se nos dice que el nombre completo de Pepe Carvalho es José Carvalho Larios y, en las otras novelas de la serie, José Carvalho Tourón (Tyras, 145, p. 2003). La incongruencia es habitual en las novelas pues:

“El escritor siempre dejará algunos aspectos en sombra o contradictorios, en parte de forma deliberada para crear un cierto misterio en torno al personaje y

en parte porque las circunstancias de su creación propiciaron la existencia de aspectos inacabados”. (Mota Chamón, 2000, p. 129)

Por las páginas de la serie Carvalho también se pasean otros integrantes de la familia, como la cartagenera abuela Paca, famosa por su habilidad con los fogones.

Como hemos comentado con anterioridad, Carvalho vivirá su infancia en Barcelona, de la que se nos dan numerosas informaciones tanto en *La soledad del manager* como en *Los mares del Sur* (Aranda, 1997). Habita, concretamente, en el Distrito V, Barrio del Raval o Barrio Chino, zona humilde cercana al mar. Pasa una niñez de penurias, con el padre en la cárcel. Estudia con los Hermanos de San Vicente de Paúl y para ayudar en casa se hace lo que hoy se llamaría comercial de una aseguradora, aunque según nos cuenta su prosaica madre en *Yo maté a Kennedy*, era en realidad “cobrador dominguero de seguros de entierro”.

En la década de los 50 inicia sus estudios de Filosofía y letras y, una vez en la universidad, entra en el Frente de Liberación Popular (FLP) y, posteriormente, en el PSUC. Su nombre en la clandestinidad es Ventura, aunque también le apodan “El Estudiante”, tal y como se nos cuenta en *Historias de política ficción*. Fuera de la universidad, trabaja para una enciclopedia y como profesor, mientras empieza a tener sus primeras discusiones con los altos estamentos del Partido Comunista, en especial con Sixto Cerdán y Fernando Garrido, que por caprichos del destino volverán a cruzarse en su camino en *Asesinato en el Comité Central*.

Es detenido por escribir grafitis contra el régimen franquista en una mercería para, posteriormente, pasar un año y medio en la prisión Modelo de Barcelona. En el cautiverio trabará amistad con Ventura Rosés y Leocadio Mínguez, que aparecerán después en *El hermano pequeño*. Poco después conoce a Francisco Melgar, alias “Bromuro”. La década de los 60 empieza con una serie de viajes internacionales: visita Grecia e Irak y decide casarse en Patmos con Muriel, con la que había iniciado una relación hacía tres años y que acabará por darle una hija, tal y como se nos cuenta en *Yo maté a Kennedy*. Durante el viaje también conocerá al pintor Artimbau, que aparecerá en las tramas de *Los mares del Sur* y *El laberinto griego*. A su regreso es detenido una segunda vez y sometido a torturas por el policía Ramón Fonseca. Esta vez es enviado a la prisión de Lleida, donde conocerá al singular delincuente José

Plegamans Betriu, alias “Biscuter” y donde mantendrá profundas conversaciones con Sixto Cerdán.

Al salir de prisión rompe con Muriel y se refugia en EE UU. Tenemos pocos datos de su vida estadounidense. Así por ejemplo, en *Los mares del Sur* se despacha su pasado americano con un: “Había estado en EE UU y ejercía como detective privado”. Sin embargo, sabemos que primero se gana la vida como profesor en una universidad del Medio Oeste para, más tarde, y gracias a su trabajo como traductor para el Departamento de Estado, entrar a formar parte de la CIA. En la Agencia tendrá a su cargo la vigilancia de Marilyn Monroe y la seguridad de Kennedy, en cuyo asesinato participa en condición de agente doble, hecho del que queda constancia en *Yo maté a Kennedy*. Es en el mismo 1963 cuando celebra por última vez su cumpleaños. Es una época de gran actividad sexual: tiene relaciones con una puericultora, Nancy Flower, con la secretaria de Robert Kennedy o la mujer del agregado cultural de la Embajada de Austria. En 1964 participa en Brasil en el derrocamiento de Joao Belchior Marques Goulart; en 1966, en República Dominicana en el derrocamiento de Juan Bosch; diversas misiones le llevan a Cuba, Egipto, Bolivia, Moscú, Líbano... y también al sudeste asiático, que volverá a visitar en *Los pájaros de Bangkok*. Se asienta en Ámsterdam durante un par de años, tal y como se nos cuenta en *Tatuaje* pero, tras el derrocamiento de Salvador Allende, decide abandonar la CIA pese a la alta consideración de sus superiores.

Vuelve a Barcelona en 1971 y decide instalarse en el mismo Distrito V de su niñez. Tiene una relación con Laura Buscató, mujer casada y cuyo asesinato deberá resolver en el relato breve “Las cenizas de Laura”. Conoce a Charo, que trabaja como prostituta, y se instala en una casa de Vallvidrera, en cuya chimenea se aficiona a quemar libros. En 1974, gracias al caso relatado en *Tatuaje*, conoce a Teresa Marsé y un buen día, paseando por los alrededores de la Modelo, se reencuentra con Biscuter, al que acaban de dejar en libertad. Lo convence para que se convierta en su ayudante para todo y le haga tortillas de patatas en un hornillo que tiene en el despacho. En 1988 fallece Bromuro y, a la busca de un nuevo informador, conoce a Mohamed, informador que suplirá la desaparición del antiguo legionario. Harta de una relación tan voluble como la que tiene con Pepe, en 1991 Charo se instala en Andorra para llevar una casa de huéspedes. Carvalho reemplazará su ausencia con La Andaluza, amiga y colega de profesión de Charo.



Sobrelleva como puede todos los cambios que los Juegos Olímpicos acarrearán a su entorno, no sin dificultades, pues en un momento dado cierra el despacho y se encierra con la nevera llena. Superada la depresión post olímpica, en 1997 viaja a Argentina por un asunto familiar y monta un despacho de detectives con Vito Altofini, situación descrita en *Quinteto de Buenos Aires*. A su regreso de Argentina se reencuentra con Charo (*El hombre de mi vida*, 2000) y, para su sorpresa, le ofrecen dirigir los servicios secretos catalanes. Finalmente, en 2002-2003 se embarca en una vuelta al mundo junto a Biscuter, en la que se convence de lo mucho que ha despabilado su ayudante y lo cansado que está, hasta el punto de que es apresado por la muerte de Jordi Anfruns, encierro con el que finaliza la novela *Milenio*, publicada póstumamente.

Eso en cuanto a sus datos biográficos. Con respecto a su aspecto físico, poca cosa sabemos, pues Vázquez Montalbán le va a dedicar bastante poco espacio a la descripción física o prosopopeya (Mota Chamón, 2000, p. 131). De hecho, en *Yo maté a Kennedy* (1972) ya se nos presenta a Carvalho como un personaje deliberadamente escurridizo:

“Ninguna descripción de Carvalho coincide con la anterior y ya no queda ninguna esperanza de que pueda coincidir con la ulterior. En La Paz, tras el atentado contra Paz Estenssoro, Carvalho era un hombre delgado, alto, aquilino, muy moreno, de ojos magnéticos. En Siria, después de la última intentona del Baas, Carvalho es un oscuro, pequeño hombre calvo con lentes bifocales. En Kenia sería un tragasables rubio panocha. ¿Quién es Pepe Carvalho? Todos los informes sobre él son muy secretos, pero también muy inútiles”.

Poco sabemos de su aspecto físico, pues los detalles acerca de su apariencia se administran con cuentagotas. Hemos de esperar a *Tatuaje* para tener una primera impresión: “[...] aquel hombre alto, moreno, treintañero, algo desaliñado a pesar de llevar ropas caras de sastrería del Ensanche”. Eso es todo. El escritor nos niega la información deliberadamente pues:

“Si bien en la primera novela del ciclo, *Tatuaje*, yo llegaba incluso a hacer una descripción física de Carvalho, en las siguientes la he evitado, en parte para

conseguir en mayor medida esa utilización del personaje como punto de vista”.  
(Vázquez Montalbán, 1990b)

Por aquellos años, Carvalho luce buen tipo, o al menos eso nos dice Biscuter en *La soledad del manager*: “Come usted como una lima y está delgado como un clavo”, figura que, en parte debido a su desafortunada pasión por la buena mesa, irá perdiendo y ya en la siguiente aventura, *Los mares del Sur*, cumplidos los cuarenta, Carles Planas interpela a Carvalho en estos términos: “Usted tiene una espléndida figura, pero se le ven los fondos de grasa que debería eliminar sobre los riñones y el estómago”. Y es que su salud no es del todo buena: en 1982 tendrá un ataque de gota y, en 1986, se verá obligado a entrar en *El balneario*, instalación que dará nombre a su nueva aventura.

Lo que tenemos más claro es cómo piensa y a qué dedica su tiempo libre, pues “[...] el retrato interior es exhaustivo y no resta prácticamente ningún rincón del ser carvalhiano que no quede expuesto [...]” (Mota Chamón, 2000, p. 131). Así, sabemos que es un escéptico irredento. Y podemos asegurar que tiene auténtico terror a envejecer y que la crisis de los cuarenta la lleva fatal: “1982 es un año en el que el creciente miedo a la vejez empieza a tomar tintes dramáticos” (Blanco Chivite, 1992, p. 248), precisamente cuando se embarca en una misión por el sudeste asiático en *Los pájaros de Bangkok*, tal y como nos confiesa el narrador: “La perspectiva de una vejez sin dinero suficiente como para que alguien le limpiara el culo si era necesario le indignaba, porque le indignaba tener miedo y sobre todo de sí mismo”. Cuanto más recuerda, más se deprime, consciente de “un tiempo que se le va escapando de las manos con sus arquitecturas y personajes” (Mota Chamón, 2000, p. 134). Decadencia paródica –aunque Vázquez Montalbán prefería el término “decrepitud” (Tyras, 2003, p. 106), que se hace patente en la pérdida de su furor sexual, y cuyo primer “gatillazo”, tiene lugar en *Sabotaje olímpico* (1991).

Es un tipo duro, aunque solo en apariencia, pues pronto descubrimos en sus aventuras que tiene cierta tendencia al llanto como cuando llora por el asesinato de su perrita Bleda en *Los mares del Sur*, o al final del cuento “La soledad acompañada del pavo asado”. De hecho: “la sentimentalidad se presenta para Carvalho como su peor enemigo, pero a pesar de sus esfuerzos por evitarla, no consigue que ni esta ni la nostalgia,

muchas veces unidas, dejen de aprisionarlo en más ocasiones de las que quisiera reconocer” (Mota Chamón, 2000, p. 136).

Desencantado con todo y con todos, a medida que se hace mayor en las páginas de las novelas, va perdiendo las ganas de vivir, como reconocía Vázquez Montalbán:

“Sí, cada vez más pasivo, cada vez más lejos de la violencia, ahora no recurre prácticamente al sexo, es un voyeur, que es un estado pasivo. Creo que forma parte de la lógica del personaje, y cuando quiere recuperar la expectativa del deseo la recupera en el terreno de la memoria, para sentir algo por la muchacha que conoció en Madrid en el año 80 [Carmela, de *Asesinato en el Comité Central*]”. (Colmeiro, 2004, p. 127)

Hasta que, finalmente, hastiado del existir y en un gesto casi socrático, en su última aventura, *Milenio*, se hace encerrar en la cárcel acusado de un crimen que no ha cometido.

#### 4.2.2. Carvalho y Montalbán: parecidos razonables

Dicho lo cual, ¿quién y cómo es Pepe Carvalho y cuánto de Vázquez Montalbán hay en el personaje? Hay argumentos de autoridad para defender que Carvalho es Montalbán pero también para defender lo contrario. Así, por ejemplo, el propio escritor afirma con rotundidad: “Carvalho es Carvalho y yo soy yo” (Vázquez Montalbán, 2001b, p. 187). Otra persona que conoce muy bien a ambos, la mujer de Vázquez Montalbán, Anna Sallés, secundará esta opinión: “no se parecen en nada” (Saval, 2004, p. 153). En el sector contrario encontramos al amigo y colega Andreu Martín: “Aunque muchos lo nieguen, Pepe Carvalho era Vázquez Montalbán” (Ojeda, 2011), y también a su biógrafo:

“Si Manuel Vázquez Montalbán tiene una vida paralela, esa vida se llama Pepe Carvalho. La biografía de este personaje (Carvalho) no solo es la del investigador español más conocido y admirado, sino también, en cierta manera,

la de un cierto Vázquez Montalbán, y valga la redundancia y la ambigüedad de tanto cierto”. (Blanco Chivite, 1992, p. 199)

El propio autor reconocía explícitamente que había una corriente bastante extendida que tendía a identificar uno con otro con estas palabras: “Y sin embargo, a pesar de que yo no dibujo a Carvalho con mis palabras, resulta que los lectores se lo han imaginado, sobre todo identificándolo conmigo mismo [...]” (Vázquez Montalbán, 1990b).

Gran parte de la confusión reside en las abundantes coincidencias entre las biografías de Vázquez Montalbán y Pepe Carvalho. O, por decirlo con las palabras de uno de sus grandes estudiosos “[...] la historia de Carvalho está fundamentalmente elaborada a partir de materiales de la propia biografía del autor que servirán de base para construir un personaje con las mismas señas de identidad del novelista” (Mota Chamón, 2000, p. 128).

Las familias de ambos mezclan a gentes de Murcia y Galicia. Sus padres compartían nombre (Evaristo), creencias políticas (republicanos) y sinsabores (los dos acabaron en la cárcel). Su universo infantil es el del Barrio Chino, el Distrito V barcelonés rebautizado hoy como Raval. Ambos se formaron en colegios religiosos (Vázquez Montalbán en San Luis de Gonzaga y Carvalho en San Vicente de Paul), y fuera de las aulas jugaban al fútbol en calles como el Carme u Hospital. Los dos estudiaron Filosofía y Letras y ambos militaron en el Partido Comunista (aunque Carvalho se desencantaría mucho antes que Vázquez Montalbán, que siguió militando hasta el fin de sus días). Una implicación que haría que, como sus progenitores, ambos acaben en la cárcel. En la clandestinidad, su nombre en clave era Ventura, aunque “El Estudiante” fue el apodo que les pusieron el resto de presos. En la cárcel de Lleida conocerán a un delincuente común que les haría de singular chef y que Vázquez Montalbán bautizaría con el nombre de Biscuter. Si bien no consta que Vázquez Montalbán perteneciera, como su creación, a la CIA, sí que hubo un momento de su militancia comunista en el que se sospechó de su condición de infiltrado del franquismo y de la Agencia de Inteligencia estadounidense. En concreto, como periodista del diario *Solidaridad Nacional* debía visitar a menudo la comisaría de Via Laietana, donde se encontraba la Jefatura de Policía y en la que gobernaba por medio del terror el torturador Vicente Juan Creix, que es citado en alguna de las aventuras (*Los mares del Sur*), aunque es más famoso como

inspirador del Comisario Fonseca, con el que Carvalho tiene una extraña y contradictoria relación. Las constantes detenciones de miembros del PSUC hicieron pensar a sus camaradas que tal vez el topo fuera Vázquez Montalbán. Como Carvalho, Montalbán también viviría en Vallvidrera, aunque se instalara unos años más tarde que su personaje (Blanco Belchite, 1992, p. 146).

Como respuesta a esa identificación de personaje y autor, Vázquez Montalbán creará un personaje que sí se parece realmente a él, que no es otro que el escritor Sánchez Bolín: “Durante una época me repitieron tanto que Carvalho era yo, que él era mi *alter ego*, que acabé diciendo que si quisiera construir un *alter ego*, lo haría. Bueno, pues mi *alter ego* es Sánchez Bolín” (Tyras, 2003, p. 120). El personaje va a aparecer en dos obras condicionadas por la errónea lectura, en opinión de Montalbán, que Adolfo Aristarain había realizado de Carvalho en la serie *Las aventuras de Pepe Carvalho*. Así, el detective se topará con Sánchez Bolín en *Asesinato en Prado del Rey*, su particular y literaria venganza contra Aristarain y José María Calviño. Pero también lo hará en *El balneario*, intento de separar a Carvalho del amante en serie en que lo había convertido Aristarain. Así, en *El balneario* se nos describe a Sánchez Bolín como: “un escritor gordo y taciturno al que sabía vinculado al Partido Comunista”. Y en el relato “Asesinato en Prado del Rey”, se va más allá en un párrafo que es prácticamente una autobiografía de Vázquez Montalbán:

“Considerado como penúltima estribación del realismo social relativizado, militante además en uno de los cinco o seis partidos comunistas españoles, Sánchez Bolín era el creador de una serie de novela policiaca en la que quería plasmar la evolución de la sociedad española desde la muerte de Franco hacia el infinito. Como conductor subjetivo de las peripecias narrativas, Sánchez Bolín había delegado sus funciones en un detective privado, algo así como el Marlowe de Chandler pero en gallego. Tan extraña alquimia había propiciado un resultado literario bien aceptado por la sociedad lectora que llevó a los programadores de televisión a la idea de convertirlo en una serie”. (1987f)

Una última intervención de Sánchez Bolín será su participación en *El premio* (1996) sátira carvalhiana de los galardones literarios. Sánchez Bolín, pues, “aparece como un

desdoblamiento de Manuel Vázquez Montalbán y sobre todo como representante metaliterario de la producción de los relatos de la “Serie Carvalho” (Díaz Arenas, 1995, p. 189).

#### 4.2.3. El ayudante para todo: Biscuter

En el universo carvalhiano son imprescindibles una serie de personajes recurrentes a los que el detective considera “su familia”. A pesar de que sus vidas literarias a menudo divergen, en la recreación audiovisual del universo carvalhiano casi siempre harán acto de presencia.

En primer lugar, nos encontramos con su inseparable Biscuter. Aparece por primera vez en *La soledad del manager*, aunque no será hasta tiempo y novelas después cuando nos enteremos de que su nombre es José Plegamans Betriu (*Historias de padres e hijos*). A diferencia de su jefe, de Biscuter sabemos bastantes cosas, pues Vázquez Montalbán se recrea en darnos todo tipo de datos del personaje (Mota Chamón, 2000, p. 139). Tal vez porque le resulte más fácil ya que, según declaró Vázquez Montalbán, está inspirado en un personaje real:

“Era un chorizo que yo conocí en la cárcel de Lérida. Era el clásico choricillo de coches y motos de fines de semana y la gente en cachondeo le había puesto “Biscuter”, que era el nombre de aquel coche utilitario tan ridículo. Trabajaba como ayudante en la cocina. El pobre muchacho era un fetorro, tal y como lo describo. Una excelente persona, muy cariñoso con los presos políticos. Nos hacía unas tortillas de patata que nos traía de la cocina... Me quedó el recuerdo de este chico y por eso le puse el nombre al personaje”. (Blanco Chivite 1992, p. 73)

Su apodo, precisamente proviene de esa especialización delictiva en el arte del robo de coches y de las onomatopeyas con las que acompaña a sus actos. La vida los separó cuando ambos salieron de presidio, pero la vida los volvió a reunir años después, en un reencuentro junto a la cárcel Modelo.

Desde aquel momento, a Carvalho y Biscuter les une una relación que podríamos denominar laboral de no ser tan precaria y que Pepe sanciona de la siguiente manera: “Puedes dormir en el despacho, te pago la comida y te doy dos o tres mil pesetas al mes para tus gastos”. Tan magra compensación, sin embargo, parece resultar del agrado del ayudante. Cuando su currículum criminal estaba plenamente activo, Biscuter “se peinaba como Paul Anka” (*Roldán: ni vivo ni muerto*), pero lo cierto es que cuando nosotros lo conocemos el celeberrimo tupé ya ha pasado a mejor vida: “Las guedejas de pelo lacio y rubio le salían de los parietales como cuernos mal nacidos, desconocedores de su verdadero sitio”. (*Los mares del sur*). La alopecia es una más de las características que lo hacen un hombre poco agraciado, pequeño y enclenque, al que se suele motejar de “hijo de fórceps”.

Sin embargo, es un personaje que va ganando protagonismo en la saga en “una línea ascendente” (Mota Chamón, 139). Lo hace, por ejemplo, en sus labores domésticas pues, si en un principio Carvalho le encarga platos sencillos y desconfía de su mano con las salsas..., con el tiempo, Biscuter se adentrará en una cocina menos casera, “hasta su dedicación a la cocina internacional y particularmente la griega” (Díaz Arenas, 1995, p. 167). De hecho, Carvalho hasta sufragará a Biscuter “un viaje a París y un curso acelerado sobre sopas en la Academia de Alta Cocina de mister Everglace” (*Sabotaje olímpico*). También empezará a tener en cuenta los problemas de peso y salud de su jefe, decantándose por comidas menos calóricas y más dietéticas y saludables, muy especialmente tras *El balneario*.

Lejos de los fogones, Biscuter también deja de ser retratado con trazos deformadores y animalescos para incluso colaborar decisivamente en la solución del caso en *Roldán ni vivo ni muerto* (Mota Chamón, 2000, p. 139). Tan es así que, en la última novela, la póstuma *Milenio*, la transformación de Biscuter ya es total, como señalan los críticos: “En realidad, en *Milenio* manda Biscuter, que gana un protagonismo casi total para compensar la pasiva indolencia, desgana y abstencionista, del propio Carvalho” (Alonso, 2004).

A menudo, Biscuter aparece y desaparece tras una cortina en una actitud teatralizante, como si de un vodevil se tratara: “Su retirada coincidió con la reaparición de Biscuter con una espumadera en la mano” (*Los mares del Sur*). Con Carvalho comparte afición a los puros: “Fumaron Biscuter y Carvalho dos especiales Montecristo” (*La soledad del manager*), pero lejos de disfrutar de los placeres de la vida, es de natural pesimista,

como reconoce el autor en *Los mares del Sur*: “Biscuter no le daba la razón a Carvalho sólo porque adivinara que estaba borracho, sino porque siempre estaba dispuesto a admitir catástrofes”, y en ese sentido podría recordar bastante a un Sancho Panza (Blanco Chivite, 1992, p. 238), si no fuera porque Carvalho está a años luz de ser un Quijote.

#### 4.2.4. La amante: Charo

El siguiente personaje recurrente es el de Charo. Ausente en *Yo maté a Kennedy*, aparece en la vida de Pepe Carvalho y de sus lectores en 1974, con la publicación de *Tatuaje*. Se nos presenta compartiendo lecho con Carvalho en sus primeras páginas, y ya se nos insinúa que es una persona especial para él. Sin embargo, hasta la tercera aventura de Carvalho no se nos informa de su nombre completo: “Rosario García López, alias Charo” y pocas páginas después se comunica su profesión con bastante brutalidad:

—¿Y qué soy yo, Pepiño, amor mío?

Carvalho se inclinó hacia la puerta parlante para darle un suave puñetazo y contestar:

—Una puta cara de teléfono.

Si en *Los pájaros de Bangkok* el personaje de Marta Miguel nos informa que está “más cerca de los cuarenta que de los treinta”, debemos concluir que Charo “debió nacer en los años cuarenta” y por lo tanto es “unos años más joven que Carvalho” (Mota Chamón, 2000, p. 137), cifra que se establece en “cuatro o cinco” (Díaz Arenas, 1995, p. 169). De sus orígenes murcianos, concretamente de Águilas, nos enteramos en *La rosa de Alejandría*. Cuando la conocemos ya ha dejado el club de alterne Venezuela para ponerse por libre. Gracias a *Los mares del Sur* sabemos que Charo y Pepe se conocieron en una tienda de maletas ocho años antes (por lo tanto, en 1971), “poco después del retorno del investigador a Barcelona y de su relación con Laura Buscató” (Mota Chamón, 2000, p. 138). Tal vez sea ese el motivo por el que siempre parecen tener una relación provisional: “unas relaciones tan continuadas como irregulares, donde la peculiaridad de los personajes provocará que jamás se llegue a la relación estable a



pesar de haber sido una intención repetida” (Mota Chamón, 2000, p. 138). Carvalho incluso se plantea formalizar su vida en común: “Algún día me casaré con ella”, pensó Pepe. Decididamente aquel vino aparentaba menos de lo que era. Se casaría con Charo pero cuando fueran viejos”. (*Tatuaje*) Porque reconoce que sus sentimientos van más allá de la simple y estricta conveniencia entre solitarios. Ideas de estabilidad que, sin embargo, son efímeras.

Ferozmente independiente, Charo está orgullosa de ganarse la vida sin necesidad de un proxeneta, y a menudo rechaza los intentos de Carvalho por sacarla del oficio. Aunque trabaje por libre, a menudo Carvalho se ve obligado a ejercer labores de defensa de Charo, lo cual es motivo de envidia de otras colegas de profesión, como La Andaluza en *Tatuaje*: “Porque ésta ha sabido montárselo gracias a tu ayuda. Que pocos hombres hubieran hecho por la Charo lo que tú has hecho, Pepe. Otros la hubieran explotado. [...] Está casi como una señora”.

Vive en el Chino, en concreto en la calle Perecamps (*Los pájaros de Bangkok*) por más que Carvalho ha intentado convencerla de lo contrario: “Si Charo le hubiera hecho caso y se hubiera trasladado a una torre de las afueras, no se vería envuelta en estos líos”. (*Tatuaje*). La libertad de su relación es explicitada en diálogos como el de *Los pájaros de Bangkok* en el que Charo afirma: “Pero qué cachondeo es éste, Biscuter. ¿Desde cuándo Pepe me ha hablado a mí de sus ligues o de sus asuntos?”. Sin embargo, la liberalidad no es óbice para que, a menudo, Charo pueda sentir celos de otras mujeres del entorno de Pepe Carvalho, hecho que subrayará lo pasional, y sentimental de su carácter.

De Charo sabemos también que le gusta tomar el sol y que es morena de piel. Del resto de sus rasgos físicos se nos cuenta que su cara es “achinada” (*La soledad del manager*) y que cuando la conocemos, en 1974 ya tiene “suaves arrugas” (*Tatuaje*).

Tiene un carácter fuerte, lo cual se traduce en portazos y gritos ya que las discusiones entre Pepe y Charo son frecuentes: “Y es que no entiendo por qué no vienes tú por mi casa. No entiendo porque juegas a estar y no estar” o “Te pasas días enteros sin decir nada y te presentas en lo peor del día”. (*Tatuaje*) Esta condición temperamental tiene razón en sus orígenes sociales, porque:

“La Charo trabajaba sin red desde que había nacido y Carvalho le adivinaba a

veces el rictus canalla de quien se defiende matando o el miedo de quien teme las caídas. El esquematismo del rostro proletario es el de las cariátides: o la risa o el llanto”. (*Tatuaje*)

No es menos cierto que, a menudo, la bronca está originada por Pepe, que puede ser sarcástico y ofensivo con Charo, especialmente cuando de afejar su incultura se trata, hasta el punto que Patricia Hart llegó a afirmar que esa relación rebelaba el machismo del autor, que se defendería en una entrevista con estas palabras:

“De que soy un misógino (sic). No, no, yo no lo soy. Carvalho lo es. Pero de todas maneras, si se hace una lectura de mi obra, no está tan claro eso [...] Lo que ocurre es que a Carvalho, yo no lo sabía al comienzo, pero postextualmente me he dado cuenta de que le doté de la imposibilidad de tener una relación afectiva normativa con los demás. Todos los personajes de su entorno forman como una comuna, una familia atípica, artificial, en la que cada uno cumple una función. [...] Charo es la relación sexual y erótica pero que imposibilita el compromiso final. [...] Yo creo que han hecho una lectura condicionada por una cierta violencia del personaje en las primeras novelas cuando era joven”. (Bayó, 2001, p. 280)<sup>18</sup>

Por su parte, Charo es sensible y tiene cierta tendencia a la llantina, como cuando recuerda a su madre en *La rosa de Alejandría*. Cuando el trabajo le lleva fuera de Barcelona, el recuerdo de Charo provoca en Carvalho ataques de nostalgia, que el detective aplaca comprándole recuerdos de los lugares que visita.

Juntos permanecen 20 años, de 1971 a 1991, fecha en la que transcurre la acción de *El laberinto griego*, momento en el que, harta de la situación sentimental entre Pepe y ella, Charo decide irse a Andorra ante la proposición de un cliente, que le ofrece gestionar una casa de huéspedes. La Andaluza, su amiga y colega, heredará primero su piso y, después, a Pepe Carvalho. Aun así, Charo reaparecerá: en *Sabotaje olímpico*, en

---

<sup>18</sup> De hecho, en 1997, Vázquez Montalbán recibió el Premio Hombre del llamado Club de las 25, otorgado por mujeres progresistas “por su actitud no sexista y favorecedora del mundo de la mujer” (Castilla, 1997).

*Milenio* y, muy especialmente, en *El hombre de mi vida* (2000). Lo hace en la primera línea de la primera página de esta última novela (“Cuando Charo se echó a llorar, Carvalho se dio cuenta de que habían pasado siete años y probablemente ella no era la misma persona”). Es una Charo que decide instalarse de nuevo en Barcelona: un cliente le pone una tienda de dietética en el nuevo y flamante Port Olímpic. Pese a su escasa presencia tanto en novelas y argumentos y su pronta desaparición del universo carvalhiano, solo la adaptación de *Asesinato en el Comité Central* ha prescindido de ella.

#### 4.2.5. El confidente: Bromuro

Por último, el limpiabotas Bromuro, tal vez por ser el de más edad, es el de vida más efímera. Aun así, solo aparece en todas salvo una de las adaptaciones (de nuevo, *Asesinato en el Comité Central*). La vida literaria de Bromuro abarca desde *Tatuaje* (1974) hasta *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988). De él sabemos que su nombre completo es Francisco Melgar (*La rosa de Alejandría*) y que ha tenido una participación muy activa en la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, primero como legionario y, después, como miembro de la División Azul. Su apodo proviene de la convicción de que el gobierno ha urdido una conspiración para envenenar el agua con bromuro y así impedir los arrebatos eróticos de la población masculina. Junto con Charo, Bromuro es el único que tiene la suficiente intimidad con el detective como para llamarle con el diminutivo cariñoso de “Pepiño” (Mota Chamón, 2000, p. 141).

En cuanto a la prosopografía, en *Tatuaje* se nos dice que tiene “ojos acusosos”, “arrugas ennegrecidas” con “un rostro a medias ocupado por las arrugas y a medias por varices bermejas”. También sabemos que posee “escaso pelo”, y mala salud dental con “dientes mellados y podridos” (*La rosa de Alejandría*). De su pasado marcial da prueba su pecho tatuado (*El delantero centro...*).

Díaz Arenas también sostiene que queda algo de hidalguía en el personaje: “Francisco Melgar es capaz de vestirse y atildarse como le corresponde a un caballero” (Díaz, Arenas, 1995, p. 174). Como el resto de “la familia de Pepe”, también habita en el Barrio Chino, en concreto en una pensión en la calle Nou de la Rambla, antigua Conde de Asalto (“Desde los tejados”) que, muy acorde con el personaje, también está

devastada por el paso del tiempo: “Tal vez sea esta escalera la más derruida del universo y sus bombillas las más ciegas”.

De acuerdo con lo estipulado en “Desde los tejados”, en 1988 debe tener unos 65 años, y unos 66 cuando fallece. Su papel dramático en la saga es el de informador: “Sería lo que en el lenguaje del hampa se conoce como confite, es decir, un confidente” (Mota Chamón, 2000, p. 140). Él mismo, sin embargo, se autodefine como: “decano de los trabajadores por cuenta ajena”; Pepe, por su parte, lo considera: “archivo de la maldad de esta ciudad”. Como ha quedado dicho, la muerte de Bromuro se produce en 1988, antes de las Olimpiadas: “Forzosamente tiene que morir y desaparece, porque ya no entiende el mundo que le rodea, un mundo en el que los chorizos de toda la vida han sido sustituidos por las mafias internacionales” (Mota Chamón, 2000, p. 141).

### 4.3. Carvalho como “significante móvil”

En 1987, Bennett y Woollacott publicaron su seminal estudio sobre el personaje de James Bond. En él, defendían que un personaje como el Agente Secreto 007 debía entenderse como un “significante móvil”, pues su significado distaba mucho de ser unitario y estaba condicionado por los acontecimientos históricos y sociales que tenían lugar durante la escritura de las novelas y la filmación de sus adaptaciones. Si la afirmación era válida para James Bond, no pudo dejar de serlo para Pepe Carvalho, remoto e íbero émulo del británico. Pero la movilidad de Carvalho no se limita a la política, sino que también la va a ejercer cultural y físicamente. Tres atributos que nos van a servir, en los estudios de caso, para analizar los aspectos en los que más interés van a poner los adaptadores.

#### 4.3.1. Carvalho y la esquizofrenia política

Carvalho nace como crítica al escaso peso internacional de la España franquista en *Yo maté a Kennedy*, producto de la narrativa subnormal, motivo por el cual se nos apunta un carácter casi esquizofrénico en lo ideológico: antiguo miembro del Partido Comunista de España en la clandestinidad y, por ello, represaliado, torturado y encerrado en prisión, dejará su país para convertirse en agente de esa CIA que sostiene el régimen del dictador. Parodia de las novelas de espías de las que fue ávido lector en

su niñez, Vázquez Montalbán convierte a Carvalho en el nexo de unión entre los dos bloques de la Guerra Fría: por una parte, conoce al dedillo la teoría y la práctica marxista, pero está igualmente familiarizado con el universo neoliberal del capitalismo tardío.

En este sentido hay que entender también al personaje de Bromuro. Su filiación fascista sirve de contrapunto al viejo ideario comunista de la juventud de Carvalho. “Así el rojo o ex rojo y el fascista coinciden en ser dos solitarios a los que une la memoria de la historia, una memoria que se va perdiendo a pasos agigantados” (Mota Chamón, 2000, p. 141). Bromuro y Carvalho son los únicos recuerdos de una sociedad que, deslumbrada por su presente, ha olvidado su pasado.

Al finalizar la escritura de *Tatuaje*, Vázquez Montalbán concibe ya la serie de Pepe Carvalho como una novela-crónica, concepto importante que va a condicionar profundamente el universo carvalhiano. En *Tatuaje*, la acción se traslada del pasado (recordemos, *Yo maté a Kennedy* transcurre en 1963 y se publica en 1972) al rabioso presente. De alguna manera, el escritor parece haber encontrado una vía para reproducir sus éxitos periodísticos en la novela. “Lo que intento hacer en todos los casos es un tipo de novela mediante la que pueda reflexionar, sancionar, dar mi opinión sobre lo que ocurre, a través de Carvalho, que es como mi médium” (Tyras, 2003, p. 68). Como *Crónica sentimental de España*, será un comentario, en este caso sobre la actualidad, por entregas. Así se lo transmite a los responsables de la Editorial Planeta que, en un primer momento, rechazan de plano el proyecto. Esta concepción de Carvalho como recurso de interpretación del presente histórico será la que llevará a Vázquez Montalbán a negar a su creación la adscripción a ningún género comentada anteriormente pues, en su opinión, lo alejaba de la novela negra tal.

Dos van a ser los ejes interrelacionados sobre los que va a girar la reflexión política de Carvalho: la memoria de los vencidos y el desencanto. La memoria va a estar siempre “asociada a una conciencia de clase” (Colmeiro, 2013, p. 24), y se focalizará en los vencidos en la Guerra Civil: “cuya memoria nadie quiere reivindicar” (Balibrea, 1999, p. 12). No es de extrañar que, cuando el autor analiza una de sus adaptaciones, la de los telefilmes de 1999, concretamente, afirme categóricamente: “Sin la memoria histórica, el personaje de Pepe no existe, es un conjunto vacío” (ARTE, 1999).

En cuanto al desencanto, su papel es capital en el universo carvalhiano. Ese desencanto se va a originar en los cambios y renunciaciones que se van a producir en la Transición, y a ese tema dedicará sus primeras novelas de la saga, como son *La soledad del manager* o *Los mares del Sur*. Pero pronto, el escritor perderá interés por este particular. Carvalho se va a ir moviendo hacia marcos cada vez más internacionales y abrazando otras y distantes realidades políticas.

El desplazamiento político del personaje corre paralelo al del autor, que poco a poco comprende que la patente del desencanto no es española, sino que encuentra réplica en las ilusiones perdidas de la generación del 68. El autor lo explicitará con estas palabras:

“Al contrario, a medida que nos hemos ido acercando al final del milenio, el miedo al sida, a no tener trabajo, a la parálisis cualitativa de la idea de progreso, a la evidencia de la detención del crecimiento continuo del espíritu y a lo peligroso y criminal que puede ser el crecimiento material bajo la lógica del capitalismo salvaje, éstos han sido los mimbres de desencanto y por eso las novelas de Carvalho pueden ser entendidas por lectores a los que el desencanto español les resultaba tan lejano y nuevamente exótico como el senegalés. Después de la caída del muro de Berlín y de la prepotente ofensiva del pensamiento único neoliberal, el desencanto es tan global como la economía”. (Vázquez Montalbán, 2001b, p. 187)

Para demostrarlo, de España viajará al sudeste asiático en *Los pájaros de Bangkok* o a Argentina en *Quinteto de Buenos Aires*, magnífico escenario en el que revivir las decepciones de la Transición española. El culmen llegará en *Milenio*, la última aventura de Carvalho, en la que con la excusa de una vuelta al mundo confirma su teoría de que el mundo se divide en globalizadores y globalizados, en explotadores y explotados.

#### 4.3.2. Carvalho y el mestizaje cultural

El segundo gran atributo de Pepe Carvalho es su capacidad para moverse en diferentes ámbitos culturales. En origen, tal y como se nos describe en *Yo maté a Kennedy*, ya es un charnego, un gallego originario del Raval y, por lo tanto, un mestizo cultural. El

mestizaje lo lleva grabado a fuego en su apellido, por capricho de un padre tan descreído y desencantado como el propio Carvalho. Evaristo Carvalho debió ser un hombre bastante singular, lo cual justifica la peculiar grafía del apellido de nuestro anti héroe. O, por decirlo con las palabras del escritor:

“Primero pensé en ponerle un nombre en gallego, pero luego decidí que se podía ya rizar el rizo, respecto a la parodia distanciadora que quería hacer con *Tatuaje*. Entonces le hice gallego pero con apellido portugués; le puse el apellido en portugués porque en gallego es Carballo. En alguna de las novelas lo he explicado: el padre de Carvalho estaba tan hastiado de ser español que se cambió de nombre, y ya está y ahí queda, y si les gusta bien y si no, también”. (Colmeiro , 2013, p. 64)

Lo mismo ocurre con su segundo apellido. En *La soledad del manager*, se nos dirá que el segundo apellido de Carvalho es Tourón y cuando vuelve a aparecer, que es Larios, un error que el escritor justificaba así:

“Tourón es el segundo apellido de mi madre y Larios, el segundo de mi abuela. Utilicé estos nombres porque indican situaciones geográficas: Tourón es un apellido gallego y Larios, un apellido murciano”. (Tyras, 2003, p. 145)

Circunstancias biográficas que no son, ni mucho menos, irrelevantes, pues constituyen un rasgo distintivo de la obra de Vázquez Montalbán y de su personaje más conocido, según ha estudiado Colmeiro (2013, p. 24): “La hibridación y el mestizaje [...] entre la cultura popular, del barrio, de trabajadores e inmigrantes, y la cultura alta, académica, burguesa, catalana, a la que tiene tardío acceso a partir de su entrada en la universidad”. A pesar de su extracción humilde, sus estudios universitarios le permiten codearse con la alta sociedad y mantener conversaciones de alto calado intelectual.

La movilidad cultural tiene una triple función. Por una parte, le sirve para resolver los casos. En segundo lugar, tiene una marcada función estilística a través de la intertextualidad, la autorreferencialidad y la parodia literaria (Colmeiro, 2013). Por

último, aumenta la sensación de derrota del personaje, pues la cultura es incapaz de solucionar un mundo que sigue siendo profundamente injusto.

Sus vastos conocimientos de la alta y la baja cultura le ayudarán a solucionar los casos que se le presentan, y que tendrán una correlación estilística ya desde *Yo maté a Kennedy*: la utilización del *collage*, por ejemplo, le permite la inclusión de poemas, canciones populares, recetas de cocina, ensayos políticos, o referentes cinematográficos (Colmeiro, 2013, p. 26). Es un tejido de referencias dignas de estudio para “el musicólogo, el folklorista, el gastrónomo, el enólogo (vinólogo), el sexólogo, el cinematólogo, el politólogo” (Díaz Arenas, 1995, p. 20). En este sentido, Mari Paz Balibrea (1999) realiza una brillante analogía entre la profesión del personaje como detective y la misión del intelectual en la sociedad moderna. Según su punto de vista, uno y otro deben bucear en el pasado para explicar el presente. La misión tanto del intelectual como del detective es la de decodificar las diferentes pistas para llegar a una interpretación plausible de la realidad. Con todo, llegará un momento en el que, debido al auge de las tecnologías de la información, su movilidad se vea seriamente reducida y tenga que recurrir a los conocimientos de Biscuter, como ocurre en *La muchacha que pudo ser Emmanuelle* (1997) cuando su ayudante le introduce en el mundo del fax.

En *Tatuaje* ya se aprecia otro de los rasgos más característicos de Vázquez Montalbán: la autorreferencialidad, esto es, su capacidad para reciclar trabajos anteriores y distintos aspectos de su obra. “Muchos de los elementos y los fenómenos culturales o sociológicos que Montalbán analizó en *Crónica sentimental de España*, *Cancionero general 1939-1971* o *El libro gris de Televisión Española* se hallan presentes, de una forma u otra, en las novelas de la serie Carvalho” (Aranda, 1997). *Tatuaje* lleva el título de la canción popularizada por Concha Piquer, artista a la que ya había dedicado un poema con anterioridad (“Conchita Piquer”, en el libro *Una educación sentimental*), y sobre cuya presencia en la memoria colectiva de los españoles ya había reflexionado en su *Crónica sentimental de España* (Tyras, 2003, p. 63).

Por último, Montalbán va a establecer en sus novelas un constante juego entre realidad y ficción con sus conocidos y allegados, especialmente con los intelectuales. Se trata de pequeñas bromas y guiños a personas conocidas que, aunque no aparezcan con sus nombres, son fácilmente reconocibles para su grupo de amigos. En numerosas ocasiones, se trata de antiguos compañeros del PSUC en los años de la clandestinidad. Así, en sus páginas nos encontramos con el abogado y miembro del PSUC August Gil



Matamala<sup>19</sup>, que fue el encargado de llevar el caso de Vázquez Montalbán cuando estuvo en presidio, o del pequeño de los hermanos Goytisolo, Luis, rebautizado como Juan Dorronsoro y definido en *La soledad del manager* como “el escritor de diez líneas diarias” y autor de “exactamente tres novelas, de más éxito de crítica que de público”. En *La soledad del manager* también aparece camuflado el cineasta Joaquim Jordà. Precisamente, la presencia de Jordà nos conduce a otra de las características de la novelística carvalhiana: la anticipación de tramas futuras, o “avance publicitario” (Blanco Chivite, 1992, p. 252). Así, En *La soledad del manager*, el personaje del cineasta afirma estar trabajando en un guion cuya sinopsis, a posteriori, sabremos que se convertirá en la siguiente aventura de Carvalho, *Los mares del Sur* (Tyras, 104, p. 2003)<sup>20</sup>.

*La soledad del manager* también inaugura los particulares ajustes de cuentas literarios de Vázquez Montalbán a través de Carvalho. Dolido por una crítica acerca de *Tatuaje* aparecida en *La Vanguardia* y firmada por Ferran Monegal (que entonces firmaba como Fernando), hoy popular crítico televisivo de *El Periódico de Catalunya*, procederá a vengarse haciendo que Carvalho se asee sus posaderas tras hacer aguas mayores con las páginas culturales del diario (Tyras, 2003, p. 90).

Tomando el título del célebre ensayo de Pierre Bourdieu, podemos afirmar que, para Vázquez Montalbán, y también para Carvalho, cualquier aspecto de la realidad es un campo de batalla, y la cultura no va a ser el menos importante. De hecho, dos de las acciones más características del personaje, su amor a la gastronomía y su afición a quemar libros, están directamente relacionadas con la cultura. Este último aspecto revela, en el fondo, una decepción con un mundo de la cultura que debía servir para transformar a la sociedad pero que, en realidad, no hace sino perpetuar la injusticia. Nos lo confiesa el propio personaje en el monólogo que Vázquez Montalbán le escribió

---

<sup>19</sup> Curiosamente, padre de la actriz Ariadna Gil.

<sup>20</sup> Salvo el final, la sinopsis es prácticamente idéntica al argumento de *Los mares del sur*: “Un alto ejecutivo obsesionado por el mito de Gauguin decide dejar a la familia y el trabajo y marcharse a Tahití. El título podría ser *Gauguin 2* o *Tahití*. Coge el metro en una hora punta y llega a una barriada obrera. Imita los modos de vida de los tahitianos. Se junta con una chica de fábrica, una canaca del cinturón industrial barcelonés. Nadie le conoce. Se siente feliz inicialmente pero hay una serie de barreras mentales de clase que no puede superar. Llega la infelicidad propia y ajena. Él ha introducido la insatisfacción como un virus desconocido por los tahitianos. Para no causar más desgracias a los demás ni a sí mismo, se suicida.

por su 25 aniversario: “Pepe Carvalho quema libros porque la cultura no le ha enseñado a vivir” (Vázquez Montalbán, 1997, p. 12). No es de extrañar que sus rituales pirómanos se iniciaran en 1968, el año del mayo francés, el año que empieza a ser consciente de que la revolución es imposible.

#### 4.3.3. Carvalho y la movilidad espacial

Por último, Carvalho también va a transitar diferentes espacios. Hay un primer y obvio espacio, que es el de la ciudad de Barcelona, punto de partida y lugar al que siempre regresa Carvalho. Desde *Tatuaje*, este espacio se resume en dos: la residencia de Carvalho en la montaña de Vallvidrera, desde la que contempla el día a día de los barceloneses, y su despacho en Las Ramblas, en el centro neurálgico de la ciudad. Desde esos dos puntos de referencia, Carvalho es capaz de recorrer todos los rincones de la ciudad pues parte de la singularidad del personaje reside en una biografía que le permite alternar tanto con la alta burguesía como con el lumpen del Barrio Chino, de modo que:

“Con extraordinaria facilidad de movimiento se pasa de los ambientes más exquisitos y elegantes a los ambientes más sórdidos, de las oficinas de lujo de una inmobiliaria o una financiera a los prostíbulos, de las mansiones señoriales a los rincones urbanos más escuálidos, de los barrios residenciales al barro chino, del despacho del juez a los sótanos de la comisaría de policía”. (Colmeiro, 2013, p. 215)

No es un hecho casual. La preocupación por el espacio, y más concretamente, por cómo condiciona el lugar que ocupa el individuo en la sociedad, es una constante de la obra de Manuel Vázquez Montalbán desde sus inicios en el mundo del periodismo. Así, artículos como los aparecidos en la revista *Triunfo* (“El Campo de la Bota. La otra cara del desarrollo”), su iconoclasta guía de la Ciudad Condal (*Barcelonas*) o su trabajo en la revista *CAU: Construcción-Arquitectura-Urbanismo* son reveladores de una especial sensibilidad sobre un aspecto social sobre el que el autor ha leído, reflexionado y escrito de manera profusa.

En concreto, esta última revista *CAU* que Vázquez Montalbán “organiza e inspira” (Salgado, 2011, p. 226) será especialmente importante ya que en ella: “analiza la capacidad que tiene el capitalismo de transformar el paisaje urbano y el alma de los hombres” (Salgado, 2011, p. 226).

Lector ávido, Vázquez Montalbán podrá profundizar, gracias a *CAU*, en la sociología urbana marxista, a la que llegará a través de las teorías del pensador Henri Lefebvre, que lee antes de que se convierta en popular a raíz de la publicación en 1974 de su *La production de l'espace* (Afinoguénova, 2006). Debido a esa influencia, Cuadrado ha definido a Pepe Carvalho como “un vehículo con licencia para circular por todo tipo de espacios” (2010, p. 199). Si bien Henri Lefebvre se centra principalmente en el espacio urbano, el sometimiento del espacio a las lógicas de producción capitalista y su relación con el poder será universal para Montalbán. Convertido en otro producto de compra y venta regido por las mismas leyes de oferta y demanda, el espacio también será objeto de una lucha de clases en la que los menos favorecidos tienen las de perder y los poderosos ejercen sus privilegios mediante actividades como la expropiación y la especulación. Eso justificará que el detective abandone la ciudad de Barcelona, y se desplace a otros puntos del Estado y del mundo, para llegar a una misma conclusión, tal y como nos revela el estudio de Mari Paz Balibrea:

“De ahí que las descripciones de espacios y personas sean presentados, desde la mirada de Carvalho, como productos de una historia social, como espacios sociales en los que está inscrita la historia del capitalismo que los ha hecho posibles”. (Balibrea, 1999, p. 96)

En *Los mares del Sur*, la geografía será ya un elemento consustancial del mundo de Carvalho, con el sur ejerciendo de representación y metáfora de una realidad invisible, y así lo reconoce el autor en las entrevistas: “La otra cara de la luna, la otra cara de la riqueza, del *establishment*, la otra cara de todo lo que pueda parecer lo más conservador y estable” (Colmeiro, 2013, p. 79).

Si Carvalho es, en un primer momento, una crónica de la Transición, lo que van a reflejar las novelas es que un hecho fundamental de esta Transición va a ser la transformación de las ciudades que, como otros aspectos de la vida española como

pueden ser la economía o la cultura, también van a abrazar la modernidad. O, por mejor decir, la postmodernidad. Ninguna ciudad española expresa mejor dicho cambio que Barcelona, paradigma no solo a nivel nacional, sino también internacional, de una nueva manera de entender lo urbano. Desde Vallvidrera y La Rambla, Pepe Carvalho va a asistir a la metamorfosis total que sufrirá la Ciudad Condal. El paso de ser conocida como “el Manchester catalán” por su condición eminentemente industrial a un referente mundial del sector servicios, vendrá acompañado de una serie de drásticas modificaciones del espacio urbano, dando paso a lo que se ha conocido como “el Modelo Barcelona”, impulsado principalmente a raíz de la nominación de la ciudad como sede de los Juegos Olímpicos de 1992. Incapaz de reconocer la ciudad de su niñez, Carvalho, que hasta entonces ha viajado a regañadientes, saldrá de la ciudad para regresar en 1999 en *El hombre de mi vida* y evaluar los cambios acaecidos.

Al mismo tiempo, a nivel supranacional, la inclusión de España en la Comunidad Económica Europea primero y en la Unión Europea después, cambiará la situación geopolítica de España, que pasará de ser ese lugar en la periferia de Europa a frontera sur de un nuevo proyecto político, social y económico.

## 5. Estudios de caso

### 5.1. *Tatuaje, primera aventura de Pepe Carvalho* (Bigas Luna, 1976)

*Tatuaje*, segunda entrega de la Saga Carvalho está considerada, *stricto sensu*, como la primera novela de la saga ya que va a ser la primera ocasión en la que Vázquez Montalbán recurra a los cánones del género policiaco. El escritor afirmó haberse inspirado en una noticia aparecida en la prensa y en la célebre copla homónima de León y Quiroga que inmortalizara Concha Piquer. La novela funciona como una presentación de lo que será el personaje, más allá de las cuatro pinceladas facilitadas en *Yo maté a Kennedy*: con oficina en La Rambla y casa en Vallvidrera, y con una pasión por la gastronomía que solo encuentra parangón en su amor a la quema de libros en la chimenea de su hogar. También es la presentación de dos de los sempiternos acompañantes de Carvalho durante buena parte de su vida: la prostituta y amante Charo y el limpiabotas e informador Bromuro.

Editada por Josep Batlló en la colección El Bardo, la novela fue en su momento un fracaso tanto de público como de crítica, pero a posteriori ha sido considerada como piedra fundacional de la novela negra española. Según el autor, buena parte del rechazo se produjo por el hecho, insólito para los expertos, de que un reputado ensayista y poeta abogara por una literatura más popular (Tyras, 2003, p. 90).

#### 5.1.1. El desarrollo de la producción audiovisual

Nos encontramos aquí con un escenario transicional especialmente turbulento y un director novato sin ningún tipo en la industria cinematográfica. Ambas circunstancias van a ser decisivas en el resultado final, condicionando la producción, pero también la distribución del filme. Con todo, esta primera adaptación supone un gran retrato de la efervescencia cultural de la ciudad de Barcelona tras la muerte del dictador Francisco Franco.

##### 5.1.1.1 Argumento, adaptación y guion

Un cadáver aparece flotando en las aguas de la barcelonesa playa de Sant Sebastià (en la de Vilassar en la novela). Su única identificación es un tatuaje en el que se lee: “He venido para revolucionar el infierno”. Un peluquero del Barrio Chino, el señor Ramón,

encarga a Carvalho que averigüe la identidad del fallecido. Para ello, contará con la ayuda de Bromuro y de Charo, y deberá dejar su querida Barcelona para viajar a Ámsterdam tras una pista. Allí descubrirá que se trataba de un marinero con un éxito excepcional con las mujeres. Entre sus conquistas se cuentan la burguesa Teresa Marsé y Queta, mujer del señor Ramón. Un ataque de celos de esta última será lo que provoque su asesinato.

Si hemos de hacer caso a las palabras de Vicente Aranda años después en *Fotogramas* (1982), el crítico de cine José Luis Guarnier, que por entonces trabajaba en la industria editorial, había intentado “colocar” la adaptación de *Tatuaje* entre el *milieu* cinematográfico barcelonés. Sabemos que Vázquez Montalbán participó en la escritura del mismo, aunque su implicación fue escasa (Balló, Espelt, y Lorente, 1990, p. 292). El guion reproduce prácticamente línea por línea los hechos narrados en la novela, e incluso llega a añadir unos intertítulos para situar al espectador en los días en los que transcurre la acción.

#### 5.1.1.2 Contexto de producción

En marzo de 1976 llegan las primeras noticias con respecto al proyecto de Bigas Luna de adaptar a Vázquez Montalbán (Villagrasa, 1976). La película está producida por el director de la misma, Bigas Luna, a través de su empresa Luna Films, en la que colaborará decisivamente el diseñador Fernando Amat. Tanto Amat como Bigas Luna proceden del mundo del diseño, y el futuro director, copropietario de la tienda Gris, ha expuesto en la tienda Vinçon de Amat. Allí se lanza a la realización filmando un documental sobre dicha exposición, lo que convencerá a Bigas Luna para dedicarse al mundo del cine sin apenas conocimientos previos: “Como anécdota diré que el primer día de rodaje de *Tatuaje* no sabía ni que para empezar debía gritarse ¡motor!” (Font, 1978).

Según confiesa Bigas Luna a *Dirigido por...*, el proyecto surge de su conversación con un distribuidor: “[...] vi clarísimo que el producto lo compraría seguro. Me planteó muy claro que si cogía una novela más o menos conocida y unos actores que me sugirió, me daba ciertas garantías de distribución” (Miñarro, 1978).

El distribuidor en cuestión fue Josep Lluís Galvarrioto Tintoré, fundador, junto a su padre, de Programación de Films Marítimos (PROFILMAR), una pequeña empresa que

se dedicaba a proveer de contenidos audiovisuales a las compañías navieras. Sin embargo, en el currículum de Galvarrioto también figuraba su trabajo como agente de Brepil Films y de Mahier, a través de las cuales estaba familiarizado con la distribución en salas. La primera película en 35 mm distribuida por PROFILMAR en el área de Cataluña, Aragón y Baleares había sido ni más ni menos que *Furtivos*, de José Luis Borau (1975), con un monumental éxito (3.581.914 espectadores y 262.062.199 pesetas de recaudación, 1.575.025,54 euros, según datos del ICAA). Las similitudes entre *Furtivos*, de Borau y la película que perseguía Bigas eran evidentes: la autoproducción y los problemas con la burocracia, denunciados públicamente por Borau (Carreño, 1975), no habían impedido su distribución, el éxito crítico (alzándose con la Concha de Oro en San Sebastián) y, consecuentemente, obtener la subvención reservada a las películas de “interés especial”.

Bigas, pues, tenía razones para creerse a su interlocutor. Si seguían las pautas del trabajo realizado por PROFILMAR en la distribución del filme de Borau, la idea no resultaba tan descabellada. Al director debió de parecerle una gran oportunidad, pero pronto se encontraría con los primeros reveses, en forma de choques con la burocracia franquista del momento, todavía no eliminada tras la muerte del dictador que, sumados a su inexperiencia, afectaron tanto a la producción del filme como a su posterior distribución.

Bigas considera que Vázquez Montalbán cumple la exigencia de la búsqueda de un autor de prestigio impuesta por Galvarrioto, y se muestra convencido de que el género es un punto a su favor: “Hay muy pocos precedentes de una policía (sic) en España; solo recuerdo *Apartado de correos 1001* y *Hay que matar a B*”. (Villagrasa, 1976). Dos películas, dos referencias: en primer lugar, el cine industrial policíaco barcelonés del franquismo. Para conseguir ese “know how”, contratará a dos habituales de las dos grandes casas de producción del policíaco barcelonés: como ayudante de dirección a Pepe Ulloa, que había colaborado con los Estudios IFI, de Ignacio Iquino, y como director de producción a Carlos Boué, colaborador de Balcázar Estudios Cinematográficos. La segunda referencia, *Hay que matar a B*, nos remite de nuevo a José Luis Borau, director de la ya mencionada *Furtivos*: cine de autor, pero que contaba con el favor de la taquilla. El director creía que podía explotar dicho nicho de mercado con una historia local de un género que estaba triunfando en las importaciones francesas (como las películas de Claude Chabrol) y estadounidenses (sobre todo las firmadas por

Stuart Rosenberg a mayor gloria de Paul Newman). “Buscamos un cine comercial y digno, que cuando vayas a verlo no te enfades y puedas decir que está bien” (Llinàs, 1976). La segunda condición de Galvarrioto llegará con la contratación, por sugerencia directa del distribuidor, de los dos actores protagonistas. La selección recaerá en Carlos Ballesteros como Pepe Carvalho y en Pilar Velázquez como Charo (Balló et al., 1990, p. 292). Ballesteros ha participado en *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976) y Velázquez lo ha hecho en *Adulterio a la española* (también de Escrivá, 1975) o *Sensualidad* (German Lorente, 1975). Ambos tenían, pues, ese marchamo de “popularidad” que Galvarrioto pretendía para los actores del filme.

Con la licencia de exhibición en la mano, Bigas procede a intentar lograr la codiciada clasificación de “interés especial” para poder amortizar parte de la inversión realizada. Su solicitud parece confirmar que, desde un primer momento, Bigas creía firmemente en la posibilidad de que la película llamara la atención de diferentes espectadores y no únicamente de los interesados por el cine comercial. Así, hace notar que “tanto el autor (Vázquez Montalbán) como su novela son ya una garantía”. Es oportuno recordar, sin embargo, que pese a que en 1976 Vázquez Montalbán es un intelectual respetado, está lejos de ser considerado un miembro de la élite novelística. Obtiene, sin embargo, una respuesta negativa por parte del Ministerio que no tiene en consideración “su contribución a abrir nuevos horizontes temáticos y lingüísticos al cine español”.

Estamos en 1977, ha pasado un año desde el estreno de *Furtivos*, los espectadores ya no conciben la asistencia al cine como “un acto –tímido quizás, pero inequívoco– de resistencia al régimen” (Llinàs, citado por Trenzado Romero, 1999, p. 304) y España está sumida en una dinámica de cambios vertiginosos. El 2 de febrero tiene lugar un acontecimiento casi tan célebre como el de *La trastienda*, aquel filme de Jorge Grau (1975) en el que por vez primera se veía un desnudo integral en una pantalla española: el estreno, con tres años de retraso, de *Emmanuelle*, de Just Jaeckin (1974). Según Bigas, dicha circunstancia perjudicó aún más a su película: “Tardó nueve meses en estrenarse y, durante ese tiempo hubo el *boom* de la ‘Emmanuelles’ y otras películas que se estaban esperando y que pusieron a la mía en situación de desventaja” (Ordóñez, 1983). Es un hecho tan cierto como que, perdido el objetivo primero y retrasado el estreno, Galvarrioto y Bigas intentaron competir con esta nueva oleada de cine y se fijaron un nuevo nicho de mercado: el cine del destape. A fin de cuentas, como ya hemos comentado, tanto Pilar Velázquez como Carlos Ballesteros podían fácilmente asociarse



a dicho género. La Junta de Calificación, además, había dado pie al ello al objetar varias escenas, en su opinión, por su alto contenido sexual.

Con este propósito, se decide invertir en publicidad financiando un curioso cómic homónimo, dentro de la colección “Selecciones del cómic erótico” y se celebra una fiesta por todo lo alto para presentar la banda sonora original del filme. Inexplicablemente, a pesar de la campaña, la película no se estrena ese mes de julio. Según Bigas: “Fue un poco culpa nuestra. Quisimos estrenarla en una sala que nos pareciera idónea y, mientras, iba pasando el tiempo...” (Miñarro, 1978). Tanto es así que, cuando finalmente se estrena, el 25 de noviembre de 1977, con llamativos reclamos en prensa como “Un apasionante caso de sexo y drogas que le llevará del Barrio Chino de Barcelona a los canales de Ámsterdam” o “Nuestro primer súper agente nativo, amante de la buena mesa ¡Y DE LA BUENA CAMA!” , el público le da la espalda. El mercado está inundado de películas que sí estaban orientadas realmente al género erótico y que, al haber sido amortizadas en sus países de producción, podían competir en situación de ventaja frente a las nacionales.

**CARLOS BALLESTEROS**  
**PILAR VELÁZQUEZ**  
colaboración especial de  
**MÓNICA RANDALL**

PREMIAS  
OSTIA  
EASTMANCOLOR

**TATUAJE**

PRIMERA  
AVENTURA DE  
PEPE CARVALHO

Basado en la novela Tatuaje de  
M. VÁZQUEZ MONTALBÁN  
Director: **BIGAS LUNA**

**¡Barcelona y Amsterdam, capitales europeas del vicio y la prostitución!**

BARCELONA, con sus Ramblas y su «Barrio Chino», con sus prostitutas y sus rufianes...

AMSTERDAM, centro de la pornografía europea, con sus canales, sus tatuadores y sus SEX-SHOPS

**¡¡UNA PELICULA APASIONANTE QUE BARCELONA COMENTA!!**

3.<sup>a</sup> semana de éxito en

**REGIO VISTARAMA PALACE**

Fig. 2. El anuncio en prensa del filme subrayaba su contenido erótico. Del ejemplar de *La Vanguardia*, 11 de diciembre de 1977, p. 64.

### 5.1.1.3 Los actores principales y sus personajes

El primer actor en encarnar a Pepe Carvalho será Carlos Ballesteros (Zaragoza, 1935-Madrid, 2011), por recomendación –tal y como se ha comentado– de Josep Lluís Galvarríto. Habitual de los escenarios, por aquel entonces sus papeles en cine se reducían a filmes pseudoeróticos como *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976). Obviamente, tal y como señalan algunos autores, al analizar este primer Carvalho no podemos abstraernos de hasta qué punto el detective ha ido cambiando conforme se desarrollaba la serie de novelas (Balló et al., 1990, p. 292). En su momento, la elección del actor se calificó de “evidente error” (Cominges, 2001, p. 54). Su primera encarnación es “el perfil es el de un sujeto neoepicureísta” (Sanabria, 2010, p. 104), que casa mal con el poso de desánimo y derrota política y personal que le dará Vázquez Montalbán al personaje.



Fig. 3. El elenco que encarnó por primera vez a los protagonistas del universo carvalhiano: Carlos Ballesteros como Pepe Carvalho, Pilar Velázquez como Charo y Luis Ciges como Bromuro.

El vestuario de la figurinista Consol Tura va a ser decisivo en la caracterización de este primer Carvalho, adoptando las ropas y usos de un Paul Newman en *Harper, investigador privado* y *Con el agua al cuello* (Balló et al., 1990, p. 292), ambas adaptaciones de Ross McDonald, cuestión para nada menor si tenemos en cuenta que lo que se busca era aproximarse lo máximo posible al *thriller* norteamericano (Balló et

al., 1990, p. 292). Tan es así que, en un momento del filme, hasta se le apoda “Pepe Newman”. Los testimonios del rodaje nos cuentan que dicha caracterización no se produjo sin esfuerzo: “Preocupado por su físico, tuvo broncas memorables con la encantadora Consol Tura, entonces mujer de Bigas y encargada de diseñar el vestuario, por una camiseta y una camisa a cuadros que, según él, le engordaban” (Cominges, 2011, p.52).

Bigas Luna tarda en mostrarnos a su Carvalho. La película se abre con el descubrimiento del cadáver cuya identidad deberá descubrir Pepe. Acto seguido, vemos a Charo levantarse de la cama y oímos a Pepe Carvalho darle una respuesta displicente a Charo cuando esta le pregunta qué hora es y, seguidamente, toser. “Como no dejes de fumar...” le recrimina Charo y, después, “No sé de qué te sirve la boquillita”. Porque sí, este Carvalho de Bigas, fumador irredento, siempre tiene una boquilla en los labios, ya sea provista de un cigarro (las más de las veces) o sin él. Su primera aparición en pantalla es en calzoncillos bóxer y camiseta blanca. Así es como recibirá a “La Gorda”, oficiala de la peluquería de La Queta que acude al domicilio de Charo a recabar sus servicios por orden del señor Ramón.



Fig. 4. La primera aparición de Carvalho en una pantalla, interpretado por Carlos Ballesteros, en calzones y recién levantado está muy lejos de ser una visión glamourosa del detective.

Una vez en la calle, Carvalho se nos muestra con una ropa moderna: botines, pantalones vaqueros de pata de elefante, camisa azul a rayas de la que no se abrocha los últimos dos botones, dejando ver una camiseta interior blanca durante gran parte del filme y una chaqueta, también vaquera, en ristre. Este primer conjunto será el que se repita en la escena final, cuando solucione el caso. Más tarde lo veremos luciendo otros modelos

igualmente deportivos en Ámsterdam, a donde acudirá con una chaqueta de cuero negra y otra marrón, y pantalones marrón claro. Siempre perfectamente afeitado, se pasea con decisión y familiaridad por el Barrio Chino. En su dedo anular luce un llamativo anillo de plata.

El Carvalho de Ballesteros es ciertamente poco caballeroso en su trato con las mujeres, siendo muy maleducado en sus conversaciones con Charo, a la que a menudo grita órdenes de forma desagradable, ya sea exigiéndole que le acerque el tabaco o mover unas sillas. Incluso llega a agredir físicamente a Teresa Marsé (interpretada por Mónica Randall) que, pese a ello, no dudará en hacer el amor con él con posterioridad. Sus habilidades en la cocina, sin embargo, son muy ponderadas tanto por Charo como por su amiga prostituta que responde al apodo de La Andaluza (Terele Pávez). El primer informador que busca, Evaristo, le llama Pepiño cariñosamente, en un acto de familiaridad que, en los libros, prácticamente solo reproduce Bromuro y rara vez Charo. En el ritual pirómano, Carvalho entregará a las llamas el *España como problema*, de Pedro Laín Entralgo y *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Este último lo hará ante las protestas de Charo a las que responderá con un: “No importa, ya lo he leído”.

La réplica a Carvalho se la dará Pilar Velázquez (Madrid, 1946) como Charo. Tras empezar su carrera en comedias juveniles como *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967), probó fortuna en el cine italiano, donde se hizo un nombre en películas de serie B como *La orgía de la sangre* (Romano Scavollini, 1972), *Los amores de Paolo* (Marco Vicario, 1973), o *Doctora en sexo* (Sergio Amminarata, 1974). A sus “destapes” en la industria italiana, se sucedieron los de la industria española, convirtiéndola en una actriz famosa en España. De su condición de estrella da fe que llegara a protagonizar la portada de la revista *Nuevo Fotogramas* de marzo de 1976.

A pesar de sus incursiones en el cine pseudoerótico, durante el rodaje de *Tatuaje*, Pilar estaba: “preocupada porque los continuos desnudos ponían de relieve que tenía el pecho izquierdo mucho más estrecho y colgante que el derecho” (Cominges, 2011). En el filme, Charo aparece en pantalla antes que Pepe. Lo hace desnuda, mientras se pone unas braguitas blancas y un batín de seda y se arregla para los dos clientes que dice tener ese día. A su lado, Carvalho descansa. Lleva el pelo muy corto y moreno, las cejas perfiladas y una sombra de ojos verde en los párpados. Para su aseo utiliza una especie de bomba o grifo para los senos. Básicamente, la vamos a ver luciendo ropas o bien

blancas (el bikini final, los pantalones de pata de elefante y el top blanco con el que acude a realizar pesquisas al bar La Cucaracha), o bien naranjas (el vestido de tirantes con el que recibe a Carvalho en su casa o un pañuelo que luce en Las Ramblas). Suele llevar los hombros al aire y no usa sujetador. Carvalho (y, en cierta medida, el director), la utiliza para conseguir información, bien sea directamente en el bar La Cucaracha, o pidiéndole que ordene a otras colegas que intenten descubrir algún dato útil para la investigación. Tiene el buen corazón de cobijar a sus compañeras de profesión en medio de una redada de la policía. Constantemente se subraya su carácter poco cultivado. Así, incluso su colega de oficio, La Andaluza, llega a espetarle un: “¡Qué basta eres, hija!” y Carvalho la humilla con frases del tipo: “déjame a mí los asuntos culturales, ¿quieres?”. A pesar de sus constantes broncas con Pepe, siempre le pregunta dónde está y si pueden verse, e incluso está a punto de llegar a las manos con su amiga La Andaluza cuando esta tontea con el detective. Carvalho no duda en prepararle comidas que son muy de su agrado, le invita a paella para celebrar la resolución del caso e incluso le trae una bata “hecha en Hong Kong” cuando viaja a Ámsterdam.

Por último, Luis Ciges (Madrid, 1921-2002) encarnará a Bromuro. Por edad y biografía, probablemente sea quien más se ha acercado al Bromuro que imaginó Vázquez Montalbán. No en vano Ciges fue, como el personaje que interpreta, miembro de la División Azul en Polonia y Rusia para, a su regreso, convertirse en uno de los grandes secundarios del cine español, especialmente por sus colaboraciones con Luis García Berlanga.

El Bromuro de Ciges viste con ropa negra y tiene gafas de montura redonda con cristales gruesos. Camina con dificultad porque, en sus propias palabras, “suelta agua”, confesión que aprovecha para dejar caer su teoría acerca del uso que realiza el gobierno del bromuro (lo introduce en el agua corriente para provocar la impotencia de los varones), y que es la razón de su apodo. Su función en el filme es apenas testimonial, ya que tan solo aparece en un par de escenas, en las que cepilla e informa a Carvalho en los Billares Monforte acerca de las redadas que está realizando la policía.

#### 5.1.1.4 Recepción

El filme pasó prácticamente desapercibido. Únicamente fue visto por 28.889 espectadores y recaudó 17.280,20 €, según figura en la base de datos del ICAA. Fue un

fracaso rotundo a todos los niveles y, si hemos de creer tanto a director como a su socio en la producción, supuso la ruina de ambos. Como ocurriera en la novela que adaptaba, la reacción del público fue tibia cuando no inexistente. No duró en la cartelera más de quince días (Cominges, 2001, p. 55). Cuesta encontrar críticas de *Tatuaje*. Si acaso la de Jorge de Cominges en *El Noticiero Universal*, que habría que valorar teniendo en cuenta que el autor había participado en el rodaje y que ponderaba que Bigas: “ha construido una obra muy personal, totalmente alejada de los cánones al uso, en los que ha incidido de forma definitiva la excelente fotografía logrado por Tomás Pladevall” (citado en Cominges, 2001, p. 53). El mismo aspecto sería destacado en la crítica de *La Vanguardia*, en la que se afirmaba que: “Al pasarlo al cine, ha perdido fuerza”, y a la condición primeriza de Bigas se le achaca: “una falta de soltura en el ritmo” para finalizar con una reflexión acerca de: “la falta de oficio” en el género de “la intriga” del cine español (Maso, 1977).

Los autores que se han ocupado del filme se limitan a constatar su carácter iniciático. Así, por ejemplo, para algunos: “ocupa un lugar –suficientemente asumido– de prólogo, de aprendizaje” (Weinrichter, 1992, p. 21); es “una película comercial que le sirva para aprender el oficio” (Espelt, 1989, p. 47)<sup>21</sup>; o se excusa su falta de éxito con un “de todos modos, en el año 1976 Bigas pretende simplemente entrar en el mundo del cine con una película comercial que transcurra en la Barcelona del momento y que le permita hacer suficiente dinero para abordar en el futuro proyectos más personales” (Balló et al., 1990, p. 291)<sup>22</sup>; esta última opinión también la comparte Sanabria (2010), sin mayor elaboración.

Bigas no sería tan condescendiente con su película, hasta el punto de repudiarla en diversas ocasiones. En los diferentes estudios que se han dedicado al cineasta, y en los que gustosamente colaboró, solo la mienta para hacer constar que la considera como algo ajeno. Su desencanto con el filme es evidente meses después de haberla estrenado, en la presentación de su segunda película, *Bilbao* (1978): “Me enfrentaba a un mundo que desconocía” (Miñarro, 1978) o “[...] *Tatuaje* es un ejercicio de curso” (Font, 1978). Incluso en *Sombras de Bigas, luces de Luna*, escrito a la manera de largas conversaciones con Isabel Pisano (su musa en *Bilbao*) y en el que se desgrana, película

---

<sup>21</sup> En catalán en el original.

<sup>22</sup> En catalán en el original.

a película, toda su filmografía, *Tatuaje* solo es citada con un lacónico: “Después de *Tatuaje*, que no era para nada el cine que yo quería hacer [...]” (Pisano, 2001, p. 70). Por parte de Vázquez Montalbán, si hemos de creer a su biógrafo y compañero de partido en la clandestinidad, Blanco Chivite (1992, p. 143), se trata de “una versión que satisfizo al escritor”. Cuando se presentó el rodaje de *Els mars del Sud*, en 1992, el escritor modificaría su opinión afirmando: “fue para Bigas Luna un ejercicio caligráfico (era su primer filme) y es bonita físicamente, pero tiene defectos” (“El detective...” 1992). En 1999, en la presentación de la media docena de telefilmes producidos por Telecinco, RAI 2 y ARTE, afirmaría: “Me gustó que fuese la ópera prima de un director, y aunque tenía algunos defectos de diálogo y de estructura, reconozco que el filme aportó una mirada nueva y no comercial al personaje”. (Cendrós, 1999).

### 5.1.2. Aspectos políticos, culturales y espaciales

El filme es ejemplar en su reflejo del periodo transicional debido a sus problemas con una censura y una burocracia franquista que se niegan a desaparecer. Desde el punto de vista cultural, supone la unión de las dos generaciones más activas artísticamente surgidas en la Ciudad Condal desde los años 60. Por último, el espacio simboliza el redescubrimiento y reapropiación por parte de los barceloneses de un territorio hasta entonces estigmatizado por su mala prensa.

#### 5.1.2.1 Política: la agonía de las instituciones franquistas

Pese a que Bigas Luna intenta de todas las formas posibles evitar conflictos, *Tatuaje* se topará con unas instituciones franquistas que, como corresponde a una etapa transicional, sobreviven a la muerte del dictador. En primer lugar, tendrá problemas con el Sindicato Nacional del Espectáculo, que le obligará a retrasar el inicio del filme, al no disponer Bigas Luna del correspondiente permiso que otorgaba la organización. Estamos en plena descomposición de la burocracia franquista, pero todavía detenta un cierto poder. Uno de los profesionales que participaron en el rodaje lo recuerda así:

“Como eran tiempos movidos, el todavía vigente Sindicato Vertical estaba perdiendo influencia y gente ajena al mismo intentaba trabajar en cine sin

recurrir a las tretas legales (pagar a un profesional para que dejase su carnet sindical y así cubrir el expediente) que habían utilizado los miembros de la Escuela de Barcelona años atrás”. (Cominges, 2001, p. 32)

Bigas Luna intenta protegerse con la contratación de Pepe Ulloa, director de *El refugio del miedo* (1974), que sí está reconocido como profesional por el Sindicato Nacional del Espectáculo, pero aun así, el 22 de julio de 1976, tal y como se recoge en el dossier del Archivo General de la Administración, se comunica que el informe sindical es:

“DESFAVORABLE, en razón a que los guionistas propuestos Sres. Ulloa, Vázquez Montalbán y Bigas Luna, no están censados en la Agrupación Sindical de Guionistas, según dispone el Artº 31 de la vigente Reglamentación de Trabajo en la Industria Cinematográfica, así como también porque la productora LUNA FILMS, no está al corriente de sus obligaciones con la Agrupación Sindical de Productores Cinematográficos en que está encuadrada”.

Hubo, pues, que afiliar a los guionistas y a la productora fundada por Bigas, inconveniente que se subsanaría el 6 de agosto de 1976. El 3 de septiembre de 1976, esta vez sí, daba comienzo el rodaje de *Tatuaje* en Ámsterdam.

Superadas las trabas laborales, Bigas Luna se muestra temeroso de un segundo vestigio franquista, como es la censura, a cargo de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas. Así, afirma con respecto a los desnudos del filme: “La verdad es que están tratados de una manera muy naturalista, no hay ninguna escena provocativa. Hay un momento en el que sale una señora desnuda, pero porque es de mañana y se levanta de la cama. De hecho, no es una película para tener problemas” (Llinàs, 1976). Por lo visto, en previsión de conflicto, incluso se hicieron dos versiones de dicha escena, una en la que la actriz aparecía desnuda y otra en la que o hacía con ropa (Cominges, 2001, p. 41).

Pese a modificar los elementos que resultaban conflictivos, cuando llegaron los rollos finales a la Junta de Calificación y Apreciación de Películas, el filme recibió una valoración negativa. La presentación de Charo a los espectadores cuando se levanta de



la cama, no les pareció tan ingenua como Bigas creía, y así lo hicieron constar en su informe, rechazando el momento de “Pilar Velázquez poniéndose un aparato de agua en el pecho”. Tampoco les agradó aquella otra en la que “el protagonista aprieta violentamente el sexo a M. Randall”, momento en el que Carvalho fuerza a Teresa Marsé a tener relaciones. Los mayores problemas, con todo, estaban protagonizados por el sexo masculino. Se aconsejaba “suprimir plano de un pene en una fotografía (P. P.)” y “suprimir el plano en que Ciges hace el gesto de sacar el pene y la expresión ‘la jodienda’”. Especialmente delicado fue el primero de estos casos: “Salían otros tatuajes en un pene que tuvimos que discutir con el secretario del Ministerio, fue una cosa muy anecdótica y grotesca tener que hablar de esto con un secretario” (Font, 1978).

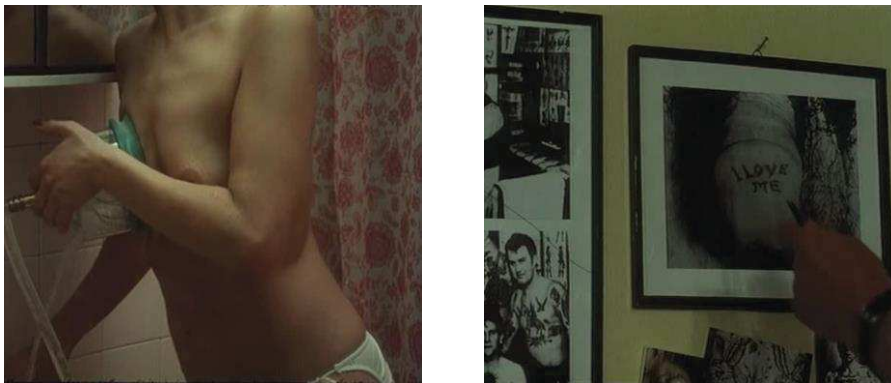


Fig. 5. Dos de los problemáticos primeros planos que la censura no estaba dispuesta a dejar pasar: Charo aseándose los senos con una bomba de agua y el famoso primer plano del pene tatuado.

Bien sea por integridad artística, bien por afán de publicidad, Bigas Luna se negó a claudicar con la mayoría de indicaciones. Tres meses después del primer informe, la Junta dará, por fin, luz verde a la película. Tanto el Sindicato Nacional del Espectáculo como la Junta de Calificación y Apreciación de Películas desaparecerán poco después del estreno de *Tatuaje*. La primera lo hará el 1 de abril, por la Ley 19/1977; la segunda, el 11 de noviembre de 1977, por el Real Decreto 3071/1977.

El choque institucional es todavía más sorprendente si tenemos en cuenta que, por aquellos años, el país bulle con el debate y las organizaciones políticas que florecen de manera incansable. Son los años de la FAGC –Front d’Alliberament Gay de Catalunya, de la COPEL –Coordinadora de Presos en Lucha–, pasando por la TRICOCO –Tribus, Cooperativas, Comunas–, en una sopa de letras inabarcable. Es más, el rodaje va a

coincidir en el tiempo con el vacío de poder posterior a la dimisión de Carlos Arias Navarro como Presidente del Gobierno el 1 de julio de 1976. Bigas, sin embargo, no tiene interés en reflejar ese debate público. Tampoco en mostrar el innegable mensaje político de la novela y que se articulará en dos escenarios. El primero es el de la investigación que realiza el propio Carvalho sobre la muerte de Julio Chesma. En él, el detective descubrirá la imposibilidad del desarrollo personal debido a las limitaciones que supone la clase social para los seres humanos (Balibrea, 1999, p. 82).

Para el segundo objeto de crítica política, en el que Vázquez Montalbán anticipa lo que va a ocurrir durante la Transición, Carvalho deberá emprender un viaje al extranjero. En 1974, cuando Montalbán escribe *Tatuaje*, Franco no ha muerto, pero la dictadura languidece. Montalbán se avanzará en *Tatuaje* a ese sentimiento que después sería definido como “desencanto”: cualquier esperanza de cambio que pudiera acarrear la muerte del dictador estaría condenada al fracaso, al ser neutralizada por el capitalismo. Para demostrarlo, se ayudará de un hábil viaje del detective a la ciudad de Ámsterdam. El viaje tiene dos finalidades: por una parte, sirve para evitar a la censura todavía activa, pues es en esa ciudad donde Julio Chesma desarrolla su actividad delictiva y donde Carvalho puede tenérselas tías con unas fuerzas de la ley que no son las franquistas. Pero, por otra parte, también tiene un evidente componente simbólico. El viaje está inspirado en los dos que Vázquez Montalbán realizó antes de la escritura de *Tatuaje*. Durante el primero, en 1971, en la elaboración de un reportaje para la revista *Triunfo* que no llegaría a publicarse por el secuestro de la publicación, trabó relación con dos emigrantes españoles. Fiel a su constante reciclaje de materiales diversos, utiliza esa anécdota en un reportaje posterior titulado “Ámsterdam: capitalismo y anarquismo” (1972). El diálogo que mantiene con ellos prácticamente se reproduce de forma prácticamente idéntica en el reportaje, la novela y la película:

EMIGRANTE 1: Este lleva seis años. Yo solo cuatro, pero no me quejo, no me van mal las cosas.

CARVALHO: ¿Y qué? ¿Estáis ahorrando para volver a España, no?

EMIGRANTE 2: ¡Claro!

Los distintos epígrafes que emplea en su reportaje son reveladores de hasta qué punto considera la aparente paz y felicidad de la que goza la sociedad holandesa es el triunfo de un capitalismo que ha sabido absorber la protesta de la izquierda. Así, la ciudad se nos presenta como el escenario del “pletórico encanto de la burguesía” o de “los paraísos controlados” o nos indica que: “trescientos años de dominio burgués han creado una conciencia social en la que la rentabilidad y el dinero tienen una importancia poco ocultada”. Pero, sin duda, lo que más le sorprende es que:

“Lo que caracteriza la conciencia crítica de la nueva izquierda holandesa es la súbita lucidez que les ha asaltado ante la capacidad integradora de la sociedad en la que viven. [...] El Gobierno prefiere que los disconformes se le hagan hippies, erotómanos o drogadictos que militantes de izquierda”. (Vázquez Montalbán, 1972)

Los dos viajes a Ámsterdam permiten a Montalbán comparar el desarrollo del sistema político de uno y otro país. No cabe esperar pues, gran cosa de la muerte del dictador: por más que en uno sea una democracia y otro una dictadura, el capitalismo es el auténtico poder que controla tanto Holanda como España.

Se entiende así mejor la estructura doble que presentan la novela y la película: el conflicto de Carvalho con los proxenetas del Barrio Chino barcelonés se repite con los proxenetas del Barrio Rojo de Ámsterdam; si Carvalho acude a pedir información a Toulón, el trabajador de la SEAT, lo mismo hará con los trabajadores de Philips; el encuentro con la amante holandesa de Chesma pero también con su amante catalana; el intento de ahogamiento de Carvalho en Ámsterdam y el real del cadáver sumergido de Julio Chesma...

Para Bigas Luna, sin embargo, imbuido del optimismo hedonista de la Barcelona libertaria, este comentario político carece de interés. El desánimo por el mañana desaparece sustituido por la alegría del presente. Carvalho se pasea por Ámsterdam con la misma soltura, con la misma curiosidad y disfrute con la que lo hace por Barcelona. Por igualar, se iguala hasta la mala cocina: si se las ve y se las desea para comer correctamente en Holanda, el filme acabará con una paella en la Barceloneta en la que

el arroz está pasado. Todo un sacrilegio, que por supuesto concitará la ira de Pepe Carvalho.

### 5.1.2.2 Cultura: un puente generacional

Uno de los aspectos más interesantes de la película *Tatuaje* es su capacidad para convertirse en un puente entre dos generaciones en apariencia enfrentadas, la de la *gauche divine* y la de la Barcelona libertaria.



Fig. 6. Diseño de Enric Satué para el cartel original. Su surrealismo expresa bien el mundo lisérgico de parte de la Barcelona libertaria y su música, el llamado “sonido layetano”.

Así, la novela adapta la obra de un miembro de la *gauche divine* como Manuel Vázquez Montalbán, por un jovencuelo inexperto al que introduce en el mundo del cine otro miembro de los “divinos”, como Román Gubern. O, por lo menos, eso es lo que cuenta en sus memorias este último, en las que afirma que dedicó parte de 1975 a dar “clases particulares” (1997, p. 341) a Bigas Luna. Podríamos citar también la presencia de Luis Ciges, un intérprete habitual de la Escuela de Barcelona. Entre su equipo técnico nos encontraremos, en la tarea de realizar parte de la foto fija, con una de las grandes retratistas de los “divinos” como fue Colita. Y, sobre todo, el cartel corre a cargo de Enric Satué, pionero del diseño gráfico catalán, habitual de las noches del Bocaccio,

diseñador de las portadas de la colección Biblioteca de Divulgación Política (lanzada por Rosa y Oriol Regás), responsable de la imagen corporativa de la discográfica Pu-Put y colaborador de la revista *CAU*, en cuya nómina también figura Vázquez Montalbán. Su diseño se utilizará como portada de una nueva edición de bolsillo de la novela, en 1976, por Plaza y Janés, en su colección Libros Reno, destinada a literatura de poco pedigrí literario. En el cartel, Satué huirá del género negro con una estética más próxima al surrealismo lisérgico, en él vemos a Carvalho degustando un pezón que surge de una paella en la que flotan diversos personajes y objetos.

Era una imagen que, desde luego, se adecuaba a la generación más joven, la de los herederos de la *gauche divine*, que podemos adscribir a la Barcelona libertaria, muy presentes en la producción. Por ejemplo, los pasos de Carvalho en el filme se acompañan por una banda sonora compuesta por Toni Miró y Joan Albert Amargós e interpretada por otros grupos señeros del “sonido layetano” como Música Urbana, Blay Tritono o La Rondalla de la Costa. El “sonido layetano” o “layetanismo” era el estilo que causaba furor entre los jóvenes libertarios. Recibía su nombre por la proximidad de la sala Zeleste, sita en la calle Argenteria, próxima a la Via Laietana. Frente al movimiento de cantautores de Els Setze Jutges y al punk de extrarradio representado por grupos como La Banda Trapera del Río, el layetanismo se encontraba más cercano al rock sinfónico y progresivo, y buscaba alcanzar nuevos estados de conciencia a través del consumo de estupefacientes y la escucha de música psicodélica. Su gran estrella sería Jaume Sisa, autor de un himno generacional como “Qualsevol nit pot sortir el sol”. Los temas, recogidos en un disco publicado por Edigsa-Zeleste, tal vez casaban mal tanto con la tosquedad del Carvalho de Bigas como con el *thriller*, pero por el contrario ofrecían una indiscutible pátina de modernidad al filme.

No es de extrañar, pues, que entre tanto sonido layetano, la partitura de “Tatuaje”, de León y Quiroga, que va a dar la clave del caso, quede sepultada en la versión cinematográfica. Aunque la canción le permita descubrir el motivo del asesinato, Ballesteros habla del tema inmortalizado por Concha Piquer casi con displicencia, frente a la veneración con la que reflexiona sobre ella el Carvalho literario. Se habla de la canción en cuatro momentos: cuando la tararea Bromuro en la presentación del personaje; cuando se la asocia escatológicamente al momento en el, en la Cúpula Venus, Carvalho orina; cuando le explica el caso al señor Ramón, y en el desenlace, cuando Charo le pregunta cómo ha solucionado el caso y Carvalho responde con desdén:

“porque me acordé de una canción”. Mientras para el primero es solo la pista que da la clave del asesinato, para el Carvalho literario, en un ejemplo de autoreferencialidad clásico en la literatura de Vázquez Montalbán, se trata de mucho más que eso. Es una marca social que, como ya había reflexionado en *Crónica sentimental de España*, servía a las mujeres de la generación de la postguerra para exorcizar sus penas: “Era una canción de protesta no comercializada, su protesta contra la condición humana, contra su propia condición de Cármenes de España a la espera de maridos demasiado condenados por la Historia” (1970, p. 23).

La influencia libertaria también es visible en las dos acciones publicitarias que acompañaron el primer intento de estreno del filme. En primer lugar, la versión en cómic de la novela, medio de comunicación muy del gusto de una generación (la de los Javier Mariscal, Nazario o Pepichek), apasionada por el mundo de la viñeta, en especial la de estilo *underground*, deudora de la escuela de San Francisco de Robert Crumb. El cómic, editado por Ediciones Actuales, viene firmado por Frieria Requena, con portada de Segrellés y dibujos de José Luis Ferrer. Pertenece a una colección de 12 números en los que se adaptaban grandes obras cinematográficas (*El padrino II*, *King Kong*, *Tiburón...*) en versión subida de tono, siendo *Tatuaje* la única basada en una novela/película española.

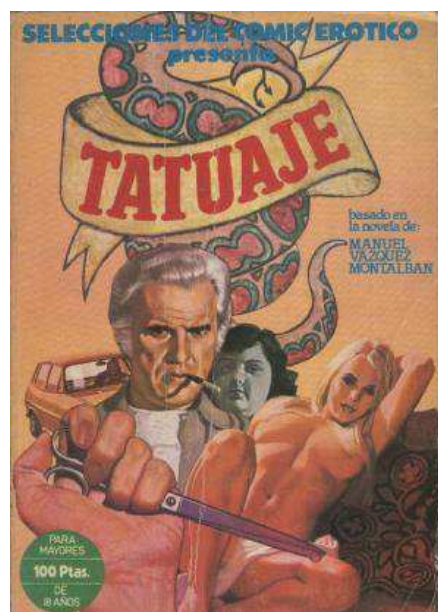


Fig. 7. Portada del cómic erótico publicado con motivo del estreno del filme por Ediciones Actuales.

La segunda acción en realidad, se desdoblaría en dos. Fieles a su concepción netamente hedonista de la vida, Bigas Luna y Fernando Amat celebraron dos fiestas memorables. Una de ellas, la orientada hacia una audiencia más intelectual, tuvo lugar con motivo del fin de rodaje en la azotea de La Pedrera, donde vivía Fernando Amat, el 16 de julio de 1976 y allí acudieron, por ejemplo, fotógrafos como Leopoldo Pomés, pintores como Eduardo Arranz Bravo y periodistas como Maruja Torres, que dejaría memoria de ella en la publicación *Mundo Diario*. La segunda, más popular y que ha pasado a la historia de la vida nocturna de Barcelona, tuvo lugar el 1 de julio de 1977, con la excusa de presentar la banda sonora. Se realizó en los redescubiertos Billares Monforte y a ella acudieron, además de los grupos de música layetana, los grandes alborotadores libertarios de la noche barcelonesa: “Ocaña, Camilo, Nazario y cía” (2004, p. 119) tal y como se recoge en el libro de memorias *Los años 70 vistos por Nazario y sus amigos*. Activistas en pro una sexualidad libertaria y desprejuiciada, la *troupe* de Ocaña tenía como excusa para acudir que en la película había actuado uno de los grandes iconos de esa Barcelona, como era el transformista Ángel Pavlovsky. Finalmente, la escena protagonizada por Pavlovsky, que interpretaba a Max Brodell, antiguo compañero de Carvalho en la CIA, fue eliminada en la sala de montaje, pero su mera presencia resulta sintomática del aire de los tiempos. Como “crónica de la transición” que es, el travesti aparecerá de manera recurrente en el corpus carvalhiano, y en muchas de sus adaptaciones. Sin embargo, resulta interesante ver cómo su tratamiento difiere en la forma de ser usado por la generación del escritor y por los jóvenes que, a finales de los 70, están adaptando su obra. El travesti en Vázquez Montalbán, a diferencia de lo que sostiene Teresa Vilarós sobre otros artistas transicionales, no es tanto un símbolo de la libertad sexual como de la mutación social. El travesti está asexualizado y confinado al ámbito privado, tal vez como consecuencia de la relación un tanto conflictiva que el dogma comunista en el que se ha formado el escritor, tiene con las relaciones sexuales no normativas. Recordemos, a este respecto, que el gran maestro de Vázquez Montalbán, Manuel Sacristán, llegó a expulsar del partido al poeta Jaime Gil de Biedma por su condición de homosexual. Para la generación a la que pertenece Bigas Luna, sin embargo, más festiva y exhibicionista, el travesti es el síntoma de un país que se sacude cuarenta años de dictadura.

### 5.1.2.3 Geografía: el renacer del Barrio Chino

A mediados de los años 70, cuando se escribe y se rueda *Tatuaje*, el Distrito V, el Barrio Chino, seguía manteniendo su fama de lugar problemático. La llegada de la Sexta Flota estadounidense a Barcelona, en 1951, dos años antes de los Pactos de Madrid entre Franco y Eisenhower en 1953, había hecho reverdecer los negocios ilegales, la prostitución y el menudeo de drogas. De nada sirvió que, en 1956 y en 1973, el consistorio clausurara los *meublés* de la zona. La situación era todavía más alarmante al aumentar el peso demográfico por la llegada de miles de inmigrantes del resto del Estado en busca de un alojamiento barato y, en muchos casos, precario. Parecía claro que la parte más bulliciosa de Barcelona se había convertido en un lugar insalubre y carente de cualquier tipo de ordenación urbanística. Se hacía evidente que algo debía cambiar en una ciudad que había sido dominada con mano de hierro por el alcalde Josep Maria de Porcioles desde 1956.

Con la salida de Porcioles en 1973 bajo serias acusaciones de especulación inmobiliaria en el humilde barrio de Torre Baró, algo empieza cambiar a en la relación entre los barceloneses y su ciudad. Se va a iniciar un proceso de enorgullecimiento por su pertenencia a la ciudad y de reapropiación del espacio público. En el género de la divulgación, este recobrado interés se plasmará en un puñado de ensayos, guías y estudios sobre Barcelona, destinados a un público ávido por redescubrir su ciudad. Así, Alexandre Cirici publicará *Barcelona, pam a pam* en 1971, actualización de la guía que escribió para los visitantes al Congreso eucarístico de 1952; Josep Maria Espinàs, firmará *Vuit segles de carrers a Barcelona. De Montcada a Tuset* (1974) y, por supuesto, aparecerá la monumental obra *Tots els barris de Barcelona* (1976) en la que los periodistas Josep M<sup>a</sup> Huertas Clavería y Jaume Fabre describían, en seis volúmenes, la riqueza de una ciudad a la que, hasta aquel momento, sus habitantes no parecían tener en demasiada estima.

Pero tal vez el trabajo más reivindicativo e influyente para la juventud que representaba Bigas Luna fue el escrito por José María Carandell y publicado en 1974 y que llevaba por título *Guía secreta de Barcelona*. En él se podía leer a propósito del Barrio Chino:

“Recientemente, sin embargo, se ha producido una reacción, tanto por parte del Ayuntamiento, como de la Policía y de los empresarios, en el sentido de liquidar



los ‘bajos fondos’ de un lugar tan céntrico, airear con amplias vías el laberinto de callejas oscuras y establecer locales de orden y a la moda, como ampliación de la zona ociosa y comercial de la Rambla”. (Carandell, 1974, p. 152)

Nótese que la fecha de publicación es 1974, la misma en la que aparece *Tatuaje*, primera aventura “convencional” de Pepe Carvalho tras su debut en *Yo maté a Kennedy*. Una crónica del barrio, muy posterior, como es la de Paco Villar (2009, p. 264), reincide en este hecho:

“Los primeros años de la década de 1970 se caracterizaron por las numerosas redadas realizadas por la policía, con el fin de sanear el sector [...] El 14 de mayo de 1974 las fuerzas de seguridad del Estado daban una batida en la zona de Escudellers y Avinyó. Intervinieron 80 policías armados, 40 inspectores de la brigada de investigación criminal y cuatro coches del departamento de orden público. El resultado final fue de 160 personas detenidas, de las cuales 117 quedaron posteriormente en libertad”.

Si tenemos en cuenta la particular forma de escribir de Manuel Vázquez Montalbán que, tal vez por su deformación profesional como periodista, siempre estuvo tan apegada a la más rabiosa actualidad, no sería extraño que la inspiración de su novela *Tatuaje* fuera precisamente esta redada en su propio barrio.

En este clima de redescubrimiento del popular “Chino” se filma *Tatuaje. Primera aventura de Pepe Carvalho*. La ciudad, el consistorio, quieren recuperar el barrio, y también lo quieren hacer sus artistas que reconvertirán el tramo final de Las Ramblas, donde Carvalho tiene su despacho, en una pasarela de unos aires de libertad que se presienten inminentes.

La escena que mejor resume este sentimiento, y que forma parte de la historia del cine español es, sin duda, la de un Ocaña travestido caminando por La Rambla del brazo de sus inseparables Camilo y Nazario en *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1977), ante la sorpresa y el estupor de otros viandantes. La secuencia ha pasado a constituir un símbolo de esa “plumífera” apropiación –o mejor dicho, reapropiación– de la calle que

Vilarós señala como constitutiva del trabajo de Ocaña o Nazario (1998, p. 184). Todavía hoy, la escena tiene algo de *performance*, pero su grabación no es un hecho aislado, sino el punto culminante de un proceso que viene incubándose en años anteriores. Si al final de los 60 y principios de los 70, el movimiento de la *gauche divine* sitúa el eje comercial de la calle Tuset y locales míticos como el Bocaccio como centro neurálgico de la intelectualidad, la nueva generación, más influida por el hippismo, va a bajar de la Diagonal y a situar a La Rambla como el epicentro de su actividad. Tanto La Rambla como la cercana *plaça Reial* se convertirán en un punto de encuentro de la juventud, que acudía a relacionarse con otros jóvenes de diferentes países que esperaban el ferry para acudir a Ibiza, tal y como recuerdan el cantante Pau Riba y el diseñador Javier Mariscal en el documental *Barcelona era una festa (Underground 1970-1980)*, dirigido por Morrosko Vila-San-Juan en 2010. Antes incluso del célebre paseo de Ocaña, en 1976, otro hecho demostró el simbolismo de La Rambla para una nueva generación: allí se dirigieron los participantes en el primer autogestionado Festival Grec a celebrar su fin de fiesta. También, cerca de La Rambla, se establecería en 1977 el Saló Diana, sede de la Asamblea de Treballadors de l'Espectacle situada en la calle Sant Pau 85, y cuyo eslogan era “Una casa de barrets al servei del poble” (Un prostíbulo al servicio del pueblo). Se trataba de una escisión de la Assamblea de Actors i Directors, controlada por el PSUC, mientras que los artistas del Saló Diana estaban cercanos a la organización anarquista CNT/FAI.

Carlos Ballesteros, nuestro primer Carvalho, se pasea por la mítica calle cuando ya flota en el ambiente o, por lo menos, en la mirada del director Bigas Luna, ese enamoramiento por el lugar, al convertir La Rambla en el elemento espacial más importante del filme. Tal vez por su formación como diseñador, Bigas parece fascinado con el cromatismo y la saturación de carteles publicitarios de La Rambla y sus calles colindantes, en las que se detiene su cámara con una mirada complaciente de *flâneur* apasionado: ya sea con Carvalho paseando solo, del brazo de Charo o, en una de las últimas escenas, en coche solucionando el caso junto a Queta. Es una atracción por el escenario urbano del momento que es constatable cuando se vuelve a ver la película, pero también era evidente entonces, cuando en la crítica para *El Noticiero Universal* se ponderaba el retrato de sus: “Calles abigarradas y llenas de color [...] Es, sobre todo, una película que refleja ambientes” (Cominges, 2001, p. 54). Las investigaciones de Carvalho le conducen por La Rambla, pero también por los inmuebles que la jalonan y

otras localizaciones próximas elegidas, en muchos casos, por Fernando Amat: el director se recrea en mostrar otros lugares de asueto de los vecinos del barrio, ya sean el Bar Salamanca en el *carrer* Cadena, un hostel de la calle Argenteria (donde se ubicaba la mítica Zeleste), la arrocería de la playa de Sant Sebastià en la que finaliza el filme, o los Billares Monforte (La Rambla, 27) donde se encuentra con Bromuro. Este último es un lugar especialmente relevante: se cuenta que fue Bigas Luna quien lo redescubrió para la intelectualidad barcelonesa gracias al filme (Tierz y Muniesa, 2013, p. 135) y la fiesta de promoción del filme que en ellos se realizó, y que tanta repercusión tuvo merced a la participación de Ocaña y su *troupe*. El espacio sería gestionado, desde 1978, por la compañía Roba Estesa, y pasaría a llamarse Cúpula Venus. Su gran estrella sería la *stripper* Christa Leem, musa del poeta Joan Brossa. Se trataba aquí de recuperar la Barcelona de los espectáculos de variedades de la parte baja de La Rambla, modernizándolos para los nuevos tiempos. La película, como las guías de Carandell y Espinàs, se convierte así en un recorrido por la Barcelona más desconocida y canalla.

El amor por la ciudad que destila el filme no es óbice para que no haya personajes turbios, como pueden ser los proxenetas de las colegas de Charo pero, por lo general, el filme huye de la leyenda negra del barrio como “geografía del mal” (McDonogh, 1987). Los vecinos son trabajadores poco cualificados, como Evaristo Toulón, antiguo tatuador que ahora es empleado en la SEAT, o pequeños propietarios como el señor Ramón, dueño de peluquería que encarga a Carvalho que descubra la identidad del ahogado.

La relación entre las prostitutas y los vecinos, por ejemplo, dista mucho de ser conflictiva, y Charo es tratada con respeto y amistad por el dueño del bar La Cucaracha. Incluso los espacios privados, eminentemente abiertos, parecen querer subrayar la camaradería vecinal y cierta sensación de pueblo. Carvalho pregunta por Toulón a gritos, teniendo como tiene las puertas de su balcón abiertas, en un plano a través del enrejado que recuerda poderosamente a los tomados por Julio Salvador en *Apartado de correos 1001* (1950).

En este sentido, llama la atención que, pese a que la llegada de un cargamento de droga actúa como pista falsa del caso, en ningún momento aparece ni su consumo, ni su persecución, ni tan siquiera agentes de policía, aunque sí sus consecuencias para las prostitutas del barrio, con la batida que impide el desempeño de su trabajo.

Por supuesto, el mercado de La Boquería, al que Carvalho acudirá acompañado de Charo con el propósito de comprar alimentos para una de sus cenas, tendrá una aparición estelar. También lo hará, aunque brevemente, un elemento de alto valor simbólico para Vázquez Montalbán como son los terrados, concretamente el de la casa de Charo en el que toma el sol con sus amigas. Así, este particular elemento de la arquitectura mediterránea es ponderado por los antropólogos culturales:

“Allí se desenvuelven o desenvolvían unos usos prácticos y unas formas de sociabilidad propias de la azotea y que forman una singularidad que no es solo arquitectónica”. (Delgado y Juan, 2012, p. 16)

En *Tatuaje* serán el escenario en el que Charo y sus colegas de profesión pueden exhibir la intimidad de sus cuerpos libremente. Un espacio de una libertad que también buscaba llevarse a esas calles en las que, de momento, Bigas tiene que filmar con la cámara escondida en las cabinas de teléfonos.

## 5.2. Asesinato en el Comité Central (Vicente Aranda, 1982)<sup>23</sup>

Publicada en 1981, se trata de la quinta aventura protagonizada por Pepe Carvalho, la primera tras la conquista del Premio Planeta en 1979, hecho que, junto a la obtención ese mismo 1981 de su primer premio internacional, el *Prix International de Littérature Policière* francés, fue determinante en la producción de su adaptación cinematográfica. Es resaltable, por sintomático de la evolución de la industria editorial, que la novela se publicara casi al mismo tiempo que llegaba a los kioscos *Gimlet*, una revista especializada en novela “policíaca y de misterio”, que dirigiría el propio Vázquez Montalbán. También es la primera ocasión en la que el detective deberá ejercer su oficio en Madrid, lugar al que regresará, siempre con pesar, en posteriores aventuras como *Asesinato en Prado del Rey* o *El premio*.

El misterio tiene más de novela de detectives británica, lo que se ha dado en llamar “novela-enigma” (Mota Chamón, 2000) que de novela negra norteamericana, como reconoce el propio Montalbán (1981a, p. 42) por boca de Carvalho en un bello ejemplo de metaficción:

“El caso típico del asesinato en una habitación cerrada por dentro y sin salida. Pero en las novelas inglesas el asesinado es lo único que aparece en la habitación. En este caso aparece acompañado de ciento treinta y nueve acompañantes. Más parece un chiste de chinos o gallegos que una novela policíaca inglesa”.

La cita también sirve para demostrar que la evolución del personaje corre paralela a la una reflexión literaria de Vázquez Montalbán en la que, por una parte, juega con los diferentes subgéneros de la novela criminal al tiempo que construye un armazón teórico que explique su propuesta.

En 1989, la novela obtuvo en Italia el Premio Racalmare, junto a *El pianista*, lo que hizo gran ilusión a Manuel Vázquez Montalbán, además de por el galardón en sí, porque quien presidía el jurado era un escritor al que tanto admiraba como Leonardo Sciascia. También fue reconocida en Alemania con la medalla de bronce de la segunda edición del Deutsche Krimi Preis, solo por detrás de Alan Furst y su *The Caribbean Account &*

---

<sup>23</sup> Una parte de este análisis ha sido publicado en la revista *Trípodos*, nº41.

*The Shadow Trade* (en su traducción española, *Reino de sombras*) y Anthony Price y *War Game & The Forty-Four Vintage*. Tras *Los mares del Sur* y *Asesinato en el Comité Central*, Carvalho pasa a convertirse en un personaje de repercusión internacional, característica que ya no abandonará hasta el fin de sus días.

### 5.2.1. El desarrollo de la producción audiovisual

Asistimos aquí a la primera ocasión e la que se hace evidente que Pepe Carvalho es un personaje susceptible de producir la sinergia entre los intereses de la industria editorial y la cinematográfica. Aunque es pronto para hablar de la creación de un grupo multimedia, su producción demuestra que, en el seno de Editorial Planeta ya existe esa ambición de forma embrionaria.

#### 5.2.1.1 Argumento, adaptación y guion

La historia versa sobre el asesinato del Secretario General del Partido Comunista de España, Fernando Garrido, durante una reunión del Comité Central. El partido decide contratar a Pepe Carvalho, debido a su condición de antiguo militante. El caso permite al detective regresar a Madrid, ciudad que hace décadas que no visita. Allí será testigo del reciclaje de la antigua policía franquista en nuevos demócratas, será vapuleado por agentes secretos de uno y otro signo, seducirá a varias mujeres y, sobre todo, asistirá a la lenta agonía del que una vez fue su partido.

Dos son las cuestiones que, según confesión propia, busca Aranda a la hora de adaptar *Asesinato en el Comité Central*<sup>24</sup> y que, curiosamente, coinciden en buena medida con los intereses de Vázquez Montalbán en el momento de escribir la novela: realizar una crónica de la Transición y que, como Carvalho, también para él se trata de su primera experiencia madrileña (Alvares y Frías, 1991, p. 130). Sobre el primer supuesto, Aranda considerará que su anterior película, *La muchacha de las bragas de oro* (1980) y

---

<sup>24</sup> Sorprende la poca estima, incluso rozando el desdén, con el que habla de la obra de Vázquez Montalbán. Así: “En general, VM como escritor me interesa muy poco, le prefiero como articulista. Sus novelas alrededor de Carvalho me parecen literatura de aprovechamiento inmediato. Da la impresión de que muchas veces no relee lo que escribe”. (Alvares y Frías, 1991, p. 130)

*Asesinato...* forman en realidad un díptico sobre la Transición: la primera desde el ámbito de la privacidad y, la segunda, desde una vertiente pública.

En la presentación del filme, Vicente Aranda declara que la escritura del guion ha sido sencilla. Dicha opinión será negada años después en una entrevista a Peter Besas:

“En cambio, el caso de *Asesinato en el Comité Central*, una novela muy escenificada, con una abundancia terrible de diálogos, me produjo inconvenientes muy graves. Fue una adaptación difícil y en cierto modo malograda; quiero decir que nunca me sentí satisfecho”. (Guarner y Besas, 1985, p. 33)

El propio director reconoce que la primera versión de su guion es demasiado larga, problema que Aranda achaca a la novela. Como recurso para abreviar el guion, decide aislar a Carvalho de su círculo íntimo y de Barcelona. En el filme ni aparece la Ciudad Condal ni nada se sabe de Charo, Biscuter o Bromuro, a los que ni siquiera se menciona. Así, la película se inicia y finaliza en el Aeropuerto de Barajas, con Carvalho atravesando sus puertas automáticas una vez aterrizado y previo despegue.

De acuerdo con Aranda, aunque Vázquez Montalbán no participara en la adaptación, el guion sí fue leído y aprobado por el autor, aunque el director se contradice en la reacción del escritor. Así, en el momento del estreno, Aranda afirma: “Cuando redacté el primer guion él lo leyó y me hizo algunas observaciones que fueron seguidas casi en su totalidad” (Freixas y Bassa, 1982); sin embargo, una década más tarde niega dicha intervención: “Solo se lo dimos a leer (a Vázquez Montalbán) cuando estuvo terminado, y no hubo modificaciones” (Alvares y Frías, 1991, p. 132). Si bien sigue de manera bastante fiel la novela, Aranda se permite introducir elementos autorales, relacionados con el cambio de sexo de uno de los agentes que persiguen a Carvalho, el carácter vengativo del detective (en especial en su relación con Mr Wonderful), o la adjetivación como “castrador” de los guardaespaldas del antiguo colega de la CIA (Balló et al., 1990, p. 247).

Aranda convirtió a los medios de comunicación (periódicos, televisiones, radios) en omnipresentes, dándoles mayor relevancia que la que tenían en la novela. Será este un

rasgo se repetirá en otras adaptaciones, tal vez por el predicamento como teórico de la comunicación de Vázquez Montalbán.

#### 5.2.1.2 Contexto de producción

*Asesinato en el Comité Central* (1982) será la primera película producida por Lolafilms, una productora creada en mayo de 1981 cuyos accionistas eran José Manuel Lara, Carlos Durán, Juan y Antonio Amorós, Juan Olivés, Oriol Regás, Ignacio Zubizarreta y Morgana Films, siendo esta última la productora de los filmes de Vicente Aranda quien, a la postre, dirigiría el filme. La duplicidad de intereses de José Manuel Lara será el catalizador de la adaptación, tal y como relatan en su monográfico sobre el director Alvares y Frías (1991, p. 129):

“Morgana (la productora de Aranda) estaba a su vez vinculada a una sociedad que se había constituido tiempo atrás, Lola Films, en la que participaba como socio el propietario de Editorial Planeta, José Manuel Lara. Precisamente esta editorial era la encargada de publicar las novelas de Manuel Vázquez Montalbán, y en esas fechas estaba a punto de salir *Asesinato en el Comité Central*, por lo que su trasvase al cine se daba ya como un hecho”.

Para Aranda, Vázquez Montalbán no era ni mucho menos un desconocido, según declara a *Fotogramas* (1982) en el momento del rodaje:

“No es ésta la primera vez que considero la posibilidad de adaptar una novela de Vázquez Montalbán. Cuando *Tatuaje*, la primera novela de la serie protagonizada por Carvalho, era solo un manuscrito, me la pasó José Luis Guarner, el director de la colección en la que iba a ser publicada. También estudié la posible adaptación de *La soledad del manager*, un libro que me gustó mucho. *Los mares del Sur*, por su parte, fue objeto de varias reuniones para tratar de su eventual filmación”.



Es lógico pensar que José Manuel Lara buscara que la adaptación se estrenase en una fecha cercana a la edición de la novela, con el ánimo de que una y otra se retroalimentaran y, de paso, se subrayara el prestigio internacional del autor tras la obtención del *Prix International*. Eso justificaría, por ejemplo, la premura con la que se debe realizar la preproducción y que lleva a Vicente Aranda a abandonar el proyecto que en esos momentos tiene entre manos, un filme titulado *Dos una pareja, tres una multitud*, con guion del propio Aranda. Finalmente, la novela se presenta en el mes de abril de 1981 (el momento de los grandes lanzamientos para Planeta, por su proximidad con el 23 de abril, Sant Jordi y Día del Libro, pico de ventas para el sector editorial), y la película apenas un año más tarde.

La elección de Vicente Aranda como director y de Carles Durán como productor resultaba bastante natural. Recientemente, el dúo ha obtenido un notable éxito con su anterior película, *La muchacha de las bragas de oro*, a su vez adaptación de otro escritor barcelonés amigo de Vázquez Montalbán como es Juan Marsé y a su vez publicada por la Editorial Planeta. Victoria Abril, protagonista de *La muchacha...* y musa de Aranda será la encargada de acompañar a Carvalho en sus pesquisas interpretando a la joven militante Carmela. El detective será interpretado por el cantante y actor Patxi Andión. Una y otro se habían comprometido a rodar la irrealizada *Dos una pareja, tres una multitud*: “A la productora le resultó más cómodo incorporarlos a Asesinato en el Comité Central que buscar gente nueva” (Alvares y Frías, 1991, p. 135).

Para la producción del filme se contó con la colaboración del Partido Comunista<sup>25</sup>, que permitió a Aranda y Durán asistir a uno de sus congresos (Alvares y Frías, 1991, p. 131) y filmar en sus dependencias (Freixas y Bassa, 2000).

En lo que respecta a su contexto fílmico, como no podía ser de otra manera tras un largo periodo de censura, algunas de las películas más relevantes de las que se filmaron durante la Transición tenían un carácter marcadamente político. Muchas de ellas, además, estaban inscritas dentro del *thriller*, género que utilizaban para transmitir su mensaje. *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977), *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979), *La verdad sobre el caso*

---

<sup>25</sup> Al respecto, Aranda dirá: “Solo se solicitó permiso para rodar en algunos locales, para las secuencias del grafista y de la oficina de Santos. Se facilitaron algunos carteles, pero no hubo nada más” (*Fotogramas*, 1982).

*Savolta* (Antonio Drove, 1979) y *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979) son buenos ejemplos de la vitalidad del *thriller* durante este periodo. Así, la película se filma en un momento de repunte de este género cinematográfico en España y, muy especialmente en la producida en Barcelona, tal y como reconoce el propio Aranda (Freixas y Bassa, 1982), con filmes como *Demasiado para Gálvez* (Antonio Gozalo, 1981).



Fig. 8. El cartel del filme, curiosamente, no menciona en ningún momento que se trata de un caso de Pepe Carvalho.

### 5.2.1.3 Los actores principales y sus personajes

Patxi Andión (Madrid, 1947) tremendamente popular en el tardofranquismo como cantautor y, más tarde, como actor, encarnará a Pepe Carvalho. Su irrupción en las pantallas estuvo rodeada por el escándalo al pasar a la historia como el primer actor en mostrar su trasero desnudo tras 40 años de franquismo en *El libro del Buen Amor* (Marcos y Aznar, 1975). El actor llegó al proyecto debido a que ya estaba contratado para la película *Dos una pareja, tres una multitud*, que el director Vicente Aranda y el productor Carles Durán decidieron aparcar para embarcarse en la adaptación. En un primer momento, Aranda consideró la posibilidad de invertir los papeles y convertir a Victoria Abril en Pepe Carvalho, para resultar más coherente con el predominio de la mujer en su filmografía pero “no quise violar la novela hasta el punto de cambiar de sexo al protagonista para darme ese gusto. No merecía la pena” (Freixas y Bassa, 1982).

A Vázquez Montalbán parece que le desagradó la elección de Andión (Alvares y Frías, 1991, p. 136), pero Aranda se defendía afirmando que: “Para hacer de Carvalho, pienso que es el actor más idóneo que se puede encontrar en estos momentos en este país” (Bassa y Freixa, 1982). Tiempo después se mantendría convencido de su elección, y negando que el actor ideal para interpretar a Carvalho fuera, como sugería Vázquez Montalbán, Jean-Louis Trintignant:

“Si yo hubiera tenido un actor para el personaje que cumpliera con la descripción que en las novelas se hace de Carvalho, tampoco hubiese colocado a Andión. A mí Carvalho me recuerda a Canon, aquel detective que salía en una serie norteamericana: un hombre gordo, con lamparones, descuidado; pero Trintignant, en absoluto. Entonces, como no podíamos contar con Trintignant, pusimos a Patxi Andión y el resultado es más o menos el mismo”. (Alvares y Frías, 1991, p. 136).

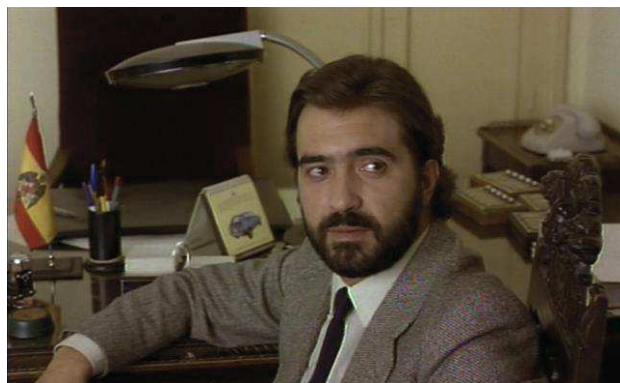


Fig. 9. Problemas en la longitud del guion hicieron que Pepe Carvalho, interpretado por un discutido Patxi Andión, se encuentre solo y sin la compañía de Charo, Bromuro o Biscuter.

Lo que late en el fondo es su concepción de *Asesinato...* como “película entomológica”, Carvalho debía ser un personaje “periférico” (Freixas y Bassa, 1982), léase frío, pues solo es un testigo de lo que ocurre. Convertido en un personaje funcional, casi mecánico, a menudo lo vemos sin hacer nada, simplemente mirando la televisión y dejado que pase el tiempo. Aranda justifica tanto la actuación de Andión como su interpretación de la novela ya que Carvalho: “Solo me interesa desde el punto de vista de que es quien conduce la narración. A él no le pasa apenas nada durante la película, está viendo lo

que les pasa a los otros. Es un ‘voyeur’, no un personaje definido” (Alvares y Frías, 1991, p. 136).

En este sentido, Vicente Aranda parecía llegar a la misma conclusión que Vázquez Montalbán: Carvalho no es más que un recurso técnico. Razón por la cual, el casting de Carvalho no era relevante para el director:

“[...] lo que ocurre con Carvalho es que cualquiera puede ser, ya ves lo de la televisión, me parece que si Patxi Andión no es Carvalho, Poncela muchísimo menos; pero ya te digo que yo no tenía mucho interés en estar cerca ni lejos, lo que quería es una persona que no interfiriese mucho en la narración, que fuese conductor de ella, pero que no la cortase, que no acaparase la atención, y Patxi me pareció bien para esto”. (Vera, 1989, p. 133)

De acuerdo con este punto de vista, había que realizar una caracterización lo más neutra posible de Pepe Carvalho, que hiciera que los espectadores no reparasen en él: “Sí, el aspecto oscuro, gris, torvo del personaje, que es como se viste además, incluso el hecho de que lleve una barba que lo encubre... A mí me complace, y sobre todo me evita caer en el tópico de Humphrey Bogart” (Freixas y Bassa, 1982).

En el guion de Vicente Aranda (1981) no se hace ninguna referencia física ni estética al personaje. Sí aparece –aunque finalmente fue eliminada– una secuencia (Secuencia 53 – HOTEL CONTINENTAL) en la que se nos narra el pasado de Carvalho.

En el momento en el que transcurre la novela, Pepe Carvalho tiene unos cuarenta y cinco años. Patxi Andión, que apenas cuenta con 35, es considerablemente más joven, lo cual no es óbice para que Carmela (Victoria Abril), lo califique de “carrozón”, tal y como ocurre en la novela. Lo cierto es que el Carvalho de Patxi Andión, además de la tupida barba, y el pelo peinado con la raya al lado, se pasea por Madrid con un atuendo bastante moderno: americana, camisa blanca y azul, gafas de sol, bolsa de piel... Apareta ser un tipo refinado cuya vestimenta le diferencia de unos madrileños (los jóvenes del Partido Comunista, los compradores en el mercado de abastos), retratados como mucho más provincianos o miembros de esa tribu urbana calificada en la época de “pasotas”. De hecho, dice sufrir una alergia que, por lo visto, es producida por la capital.

Casi siempre lo veremos con corbata estrecha azul o negra según la camisa. Aspecto este extraño, pues según nos cuenta el autor en *Los mares del Sur* se trata de un complemento que le es ajeno hasta tal punto que debe pedirle una a Biscuter cuando acude a un cóctel en la CEOE, y solo se la pone porque lo exigen la etiqueta del selecto restaurante Vía Véneto.

CARVALHO: ¿Tienes alguna corbata, Biscuter?

BISCUTER: Tengo una que me regaló mi madre hace veinte años.

CARVALHO: Servirá.

En declaraciones posteriores, el director mostrará cierto desprecio, no sabemos si por el fracaso comercial del filme, hacia el personaje:

“De todas formas Carvalho es un personaje que no me interesa demasiado, me resulta muy antipático. [...] La moral de Carvalho la detesto, su cinismo, la utilización que hace de las mujeres... Ni siquiera es un antihéroe”. (Vera, 1989, p. 130)

Como hemos señalado, la extensión de la novela obligó a suprimir la presencia de “la familia” de Carvalho. Charo, Bromuro y Biscuter ni aparecen ni siquiera son mencionados en ningún momento.

#### 5.2.1.4 Recepción

Según se recoge en la base de datos de la Filmoteca Española, la película fue vista por 170.618 espectadores y obtuvo una recaudación de 185.916,23€. La anterior película de Aranda, *La muchacha de las bragas de oro* (1980) fue vista por 795.848 y obtuvo una recaudación 658.676,60 €, lo que demuestra hasta qué punto *Asesinato...* puede ser considerada como un fracaso en taquilla. A nivel crítico no le fue mucho mejor. Las opiniones contrarias se centraron, especialmente, en la elección del protagonista masculino. No es de extrañar, pues, que fuera Victoria Abril como Carmela y no

Andión como Pepe Carvalho la que concitara la atención de los carteles publicitarios, en los cuales exclamaba: “Este Carvalho me va cantidad”. Por lo que respecta al tráiler para exhibición en cines se escucha: “Un Premio Planeta, Vázquez Montalbán; una novela famosa, *Asesinato en el Comité Central*; y ahora, una gran película”. Para finalizar con un “El detective Pepe Carvalho investiga”, de lo que inferimos que los responsables consideraban al personaje lo suficientemente conocido por el gran público como para que no necesitara mayores presentaciones.

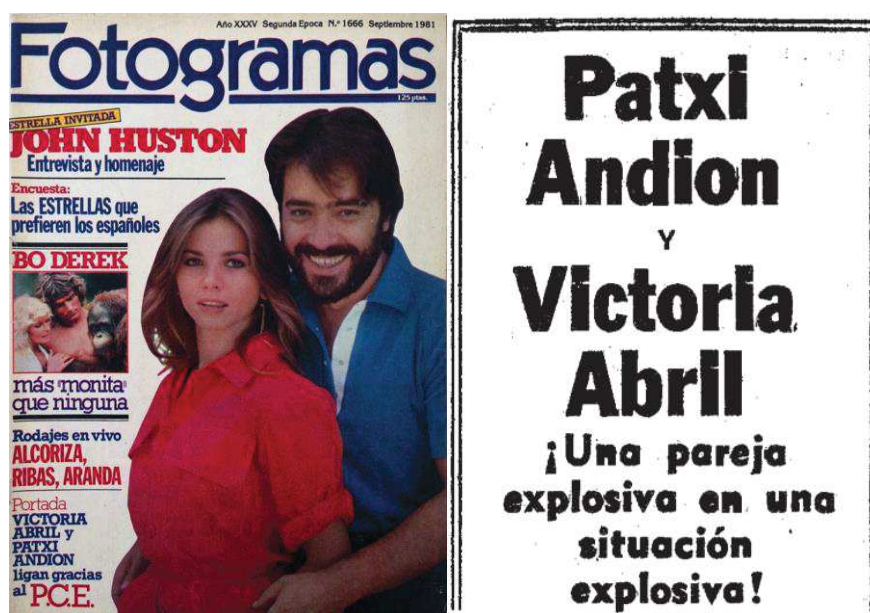


Fig. 10. La publicidad del filme desplaza el interés de la cinta más hacia una pujante Victoria Abril que hacia un cuestionado Patxi Andión, en detrimento del personaje de Pepe Carvalho, como puede observarse en el *Fotogramas* de 1981, nº1666 y en el anuncio en prensa aparecido en *La Vanguardia* el 14 de marzo de 1982.

Los comentarios positivos fueron la excepción. En *Dirigido por...* podemos leer la prácticamente única crítica elogiosa al filme, “que propone una lectura más estimulante que la del simple *thriller* con referencia una realidad cercana” (Freixa, 1982). En *La Vanguardia*, por su parte, se señala que la adaptación se ha hecho “con corrección, pero sin brillantez” y se critica especialmente la encarnación de Carvalho: “Patxi Andión lleva a cabo una interpretación monocorde”, al tiempo que se pone en valor el trabajo de la protagonista femenina: “El trabajo de Victoria es uno de los valores de la película, te vez el más destacado”. Para concluir: “La cinta resulta un cine de aventuras poco

maduro, escasamente expresivo, aunque con una apreciable capacidad para distraer al espectador” (Maso, 1982). No podemos dejar de hacer notar que se etiquete como “cine de aventuras” lo que es un ejercicio de política-ficción. En el diario *ABC* leemos: “Por lo demás, el film, rodado en sonido directo, está bien realizado, y su intriga policiaca funciona aceptablemente, aunque resulte un tanto ingenua”. *ABC* también pondera la actuación de la actriz protagonista: “Pero lo más destacable es el trabajo interpretativo que lleva a cabo la joven Victoria Abril, desarrollado con gran naturalidad”, y es más magnánimo con Andión: “Por su parte, el cantante Patxi Andión se desenvuelve con soltura en el papel del detective” (Pablo, 1982).

Muy interesante resulta la crítica de *El País*, que percibe rápidamente que uno de los problemas del filme es intentar plasmar una realidad tan cambiante: “A Vicente Aranda, director de la película, le ha faltado la tradición que Carvalho ya tiene en las novelas y le ha fallado, lamentablemente, la actualidad de sus peripecias: en poco más de un año ha cambiado sustancialmente la problemática del PCE. Quizá ahora quepan otras investigaciones, otras humoradas” (Galán, 1982). De nuevo, se insiste en la mala elección del protagonista masculino: “Traducir a Carvalho, por otra parte, con la faz de Patxi Andión es un difícil punto de partida. Prolongar esa traducción en un tono que no siempre acoge el sarcasmo del libro, es permanecer en el riesgo”.

Los estudios posteriores concluyen que: “A Vicente Aranda no parece preocuparle tanto la fidelidad al personaje literario como que este sea creíble para el espectador español o no, dada la falta de protagonistas de novela negra en nuestra filmografía” (Balló et al., 1990, p. 245). Con el tiempo, incluso el propio director será inclemente con su película:

“Cuando hablo de *Asesinato en el Comité Central* hablo siempre de un fracaso comercial. Hay películas que han funcionado en un sitio sí y en otro no. Esta no funcionó en ninguna parte. Incluso cuando la Cinemateca belga me pidió mis películas, hizo una excepción y la quitó”. (Alvares y Frías, 1991, p. 139)

Finalmente, para Vázquez Montalbán, el resultado tampoco fue el deseado: “Es una versión muy ‘arandista’, personal y muy fría. Aranda escogió entre diversas

posibilidades la relación argumento-ideología, y quedó una película muy ideológica” (“El detective Pepe Carvalho...”, 1992).

### 5.2.2. Política, cultura, y geografía

Desde el punto de vista de la política, el filme retrata la tremenda crisis que arrasó el Partido Comunista de España al final de la Transición, y la emergencia de una nueva sensibilidad política próxima al Partido Socialista Obrero Español. Estos dos fenómenos van a encontrar su reflejo en las posturas adoptadas por los intelectuales antes de la llegada del PSOE al poder. En cuanto al espacio, resulta sumamente interesante cómo la visión barcelonesa de Manuel Vázquez Montalbán y Vicente Aranda se aplica sobre la geografía madrileña.

#### 5.2.2.1 Política: la “autofagocitación” del PCE

*Asesinato en el Comité Central* es una de las raras ocasiones en las que Vázquez Montalbán se preocupa por datar el periodo de escritura de una novela. Así, en la última página, podemos leer: “Abril de 1979 - enero de 1981”. Anteriormente, solo había incluido el periodo de escritura en *Yo maté a Kennedy*. En este caso, sin embargo, la inclusión de la fecha se justificaba con la apuesta ética de escribir una novela de espías en un breve periodo de tiempo. Aquí, en la quinta aventura del detective, el tiempo fáctico es crucial, dado el carácter de “crónica de la Transición” de las novelas de Carvalho. En este sentido, cabe recordar que el 1 de marzo de 1979 se producen las elecciones generales y, el 3 de abril, tienen lugar las elecciones municipales. Los resultados de estas últimas serán el detonante de la crisis del partido comunista. Los militantes más preclaros ya son conscientes de los problemas de liderazgo de Santiago Carrillo, de las tensiones intestinas y de los problemas de coordinación con su formación hermana catalana, el PSUC. De hecho, ese “enero de 1981” es el momento en el que se celebra el V Congreso de los Comunistas Catalanes. En él se iban a debatir dos tesis que irritaban profundamente al líder del PCE, Santiago Carrillo: el papel adoptado por el partido durante la Transición y la autonomía del PSUC con respecto al PCE (Andrade, 2012, p. 362). El Congreso evidenció que el partido estaba dividido en, al menos, tres facciones: los eurocomunistas, los prosoviéticos y los afganos. Es la



fecha en el que se comprueba que la crisis en el seno de PCE y de su formación hermana, el PSUC, es ya insalvable. Vázquez Montalbán presenciará la descomposición en primera fila, pues es elegido como miembro del Comité Ejecutivo del PSUC durante este V Congreso, que finaliza con la escisión del sector de los “afganos”, que fundan el Partido de los Comunistas de Cataluña (Blanco Chivite, 1992, p. 25).

Dados los vertiginosos cambios que atraviesa la sociedad española, la datación del filme es casi tan importante como la datación de la novela. La película se estrena en verano de 1982. Faltan apenas unos meses para que el PSOE alcance el poder con una impresionante mayoría absoluta, resultados acompañados por el desplome de un Partido Comunista de España víctima de su “autofagotización”, por emplear el término que usó Vázquez Montalbán.

Lo que anunciaba el escritor desde dentro también es evidente para Vicente Aranda desde fuera. Durante la producción del filme, Aranda comprende que el PCE ha perdido toda relevancia en la vida pública española cuando acude a un Congreso del partido: “Estábamos equivocados, era un tema que no interesaba, y yo me di cuenta en seguida, tras asistir al Congreso del PCE” (Alvares y Frías, 1991, p. 139). Ese sentimiento se va a plasmar en todo el filme. Así, Juan Carlos Ibáñez (2016, p. 71) inscribe el filme en una tendencia que comparte con otras películas como *Colorín colorado* (José Luis García Sánchez, 1976), *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977) o *¡Qué puñetera familia!* (Martín Garrido, 1981), obras que, en su opinión, realizan una autocrítica: “sobre las imposturas intelectuales del pasado o sobre el carácter anacrónico del viejo modelo de militancia política”. Es la situación que ejemplificará el asesinato, Fernando Garrido/Santiago Carrillo y su camarada La Pasionaria, reducidos a peles cerúleos y estantiguas del Comité Central por oposición a la obediente y abnegada militante de base que es Carmela, hastiada con la manera de entender la política de sus mayores. Carmela, en concreto, es una más de los jóvenes que, antes de estallar la crisis del PCE, se encontraba separada de los miembros del Comité Central tanto por una cuestión generacional como vivencial: ni luchó en la guerra ni vivió en el exilio, como la mayor parte de miembros de dicho Comité.

Aunque la novela no estuviera exenta de ironía, en la película se acentúan los toques paródicos y sainetescos. En primer lugar, Aranda decide buscar a actores con un evidente parecido físico a políticos reales del Partido Comunista Español. Así, si Fernando Garrido es en la novela un trasunto de Santiago Carrillo, con el que comparte

voz quebrada y el sempiterno hábito del tabaquismo, Aranda contratará para interpretarlo a un actor de gran parecido físico con el político. Llevando un paso más allá el juego de espejos entre Fernando Garrido y Santiago Carrillo que había establecido Vázquez Montalbán, en el filme se reproducirá la fotografía del político y no del actor cuando se haga mención a su asesinato. Del mismo modo, cuando muera en la escena inicial, el cuerpo del actor será sustituido por el de su figura en el Museo de Cera madrileño. La parodia alcanzará su cénit cuando, para recrear el sepelio de Fernando Garrido/Santiago Carrillo, Aranda introduzca imágenes de archivo que, en realidad, pertenecen al entierro de Francisco Franco. El afán deformador de los integrantes del Partido Comunista de España afectará también a su otra gran figura, Dolores Ibárruri, La Pasionaria, a la que cosifica como una anciana de mirada perdida y que ni se inmuta cuando su compañero de Ejecutiva es asesinado. Según Aranda, fue este personaje el que despertó más críticas entre los miembros del Partido: “Lo aceptaron muy bien, solo hubo ciertas observaciones por la presentación que se hace allí de Dolores (Ibárruri, La Pasionaria) [...], una viejecita que está sentada ahí y que no se entera de nada” (Alvares y Frías, 1991, p. 138).

Si para el director Carrillo y La Pasionaria son dos vejetes inánimes, lo mismo puede decirse del resto del partido y, muy especialmente, de sus políticas. Si la novela de Vázquez Montalbán es un fiel retrato del caleidoscopio de sensibilidades en el seno del Partido Comunista de España, Aranda no parece interesado en reproducirlas. Así, el detective repite constantemente una pregunta que, en la novela, solo hace una vez: “Tú, ¿por qué militas?”.

Sumadas todas las respuestas, igualmente encorsetadas, formulaicas o absurdas, lo que el espectador obtiene no es ya la multiplicidad de sensibilidades del partido que transmite la novela, sino la inadecuación de la organización al momento político que atraviesa el país. Tal vez, quien mejor lo exprese sea Carmela cuando, cuestionada por las razones de su militancia, afirme:

“En algún momento lo decidí por algo y no he tenido suficientes motivos para cambiar de decisión. Supongo que porque sigo creyendo en el partido como la vanguardia política de la clase obrera y en la clase obrera como la clase ascendente que da un sentido progresivo a la Historia. Se decía así antes, ¿no?”.

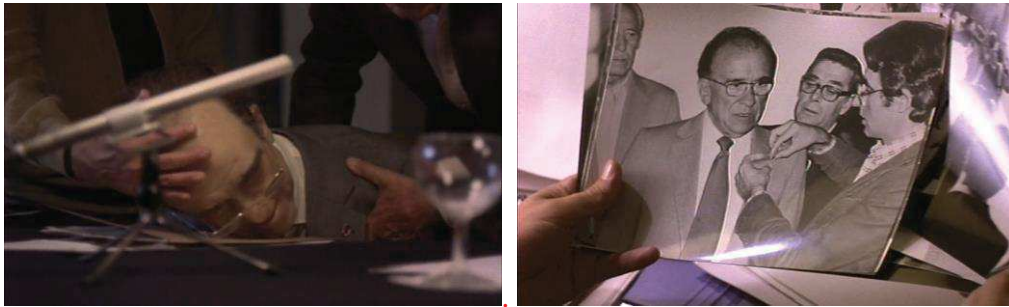


Fig. 11. Aranda se permitirá bromear continuamente con el carismático político Santiago Carrillo, obvio referente de Fernando Garrido. El actor que lo interpreta será sustituido por su imagen del Museo de Cera de Madrid tras el asesinato para, después, introducir una imagen real del propio Carrillo.

Aranda parodiará a los líderes, pero también al compromiso artístico en defensa del partido que han hecho sus colegas de profesión. Lo hará a través de su escarnio del *thriller* político. A diferencia de otras películas del periodo, como pueden ser *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977), *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979), u *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979), Aranda no ha militado en el Partido Comunista. De hecho, siempre mantuvo una postura política bastante individualista. Se entiende, así, su irónica aproximación al *thriller* político. Si en *Operación Ogro*, Gillo Pontecorvo utiliza “Eusko gudariak”, el “Himno del soldado vasco”, como *leit-motiv* para los subrayados épicos en la narración de los terroristas etarras que asesinaron al Almirante Carrero Blanco, Aranda emplea “La Internacional” justo para lo contrario, para ridiculizar la actividad del PCE y, en general de todos los actores de la farsa. Y lo hace desde un primer momento, cuando Fernando Garrido llega al hotel donde se celebrará el Comité Central y “La Internacional” es interpretada al son de grupo regional provisto de una dulzaina, hecho a la postre decisivo para la resolución del caso. Si bien las críticas están centradas en el Partido Comunista de España, Aranda tampoco va a escatimar la mofa al otro gran damnificado del fin de la Transición, la Unión de Centro Democrático. Si en 1977 había obtenido 166 escaños y en 1979 había

aumentado su representación hasta 168, en 1982 se desplomaría hasta tener solo 11 representantes. Emilio Attard definió lo sucedido como “un canibalismo feroz” (citado por Tusell, 2005, p. 319). Esa es la imagen que ofrece el “Observador” Pérez Montesa de la Ynestrilla, el hombre designado para hacer de enlace entre el gobierno y los comunistas por su pasado comunista (que define como “una chiquillada” propia de sus años universitarios). Su apariencia contrasta con la de los militantes comunistas: traje y corbata, gomina, gafas de pasta de montura cuadrada... Un inquietante tecnócrata que –sospechamos– está constantemente complotando. Su obsesión con diferentes artilugios tecnológicos parece remitir no solo a la constante cita a los medios de comunicación del filme, sino también a ese concepto, popular en España y los medios tras el fallido golpe de Estado del 23 de febrero de “democracia vigilada”. Sin que hayamos sido capaces de encontrar declaraciones al respecto de Aranda, es un personaje que bien pudiera estar inspirado en Rodolfo Martín Villa, figura crucial de la Transición que llegó a ser vicepresidente primero del gobierno de Leopoldo Calvo-Sotelo o en Rafael Arias-Salgado Montalvo, Ministro de Presidencia y próximo a las tendencias más progresistas en el seno de la UCD.

El mismo efecto carnavalesco va a ser aplicado a unas fuerzas del orden, que, aunque se disfracen de demócratas, siguen formando parte del franquismo. Por emplear el vocabulario de Montalbán, son de naturaleza “transfranquista”. El Comisario Fonseca (interpretado por José Vivo), encargado de la investigación de la muerte de Fernando Garrido es el mejor ejemplo. En la novela, Manuel Vázquez Montalbán había fusionado en su personaje dos temibles personajes reales. Por un lado, el apellido Fonseca rememora el de Roberto Conesa, miembro de la Brigada Político-Social hasta su disolución en 1976, sobre el que recaían numerosas denuncias por torturas y al que se consideraba responsable de la muerte de las llamadas “13 rosas”. Conesa, además, trabajó también para el dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, personaje de gran importancia en la obra de Vázquez Montalbán, por su interés obsesivo en la figura del escritor Jesús de Galíndez, al que dedicaría una novela; por otra parte, Fonseca es también un recuerdo de Vicente Juan Creix, también comisario franquista e igualmente famoso por la crueldad de sus torturas, responsable de la primera detención de Vázquez Montalbán en 1959. El escritor recordaba que, en aquella ocasión, Creix les soltó una perorata tremenda relatando hasta qué punto estaba al tanto de las actividades clandestinas de los grupos anti franquistas, tal y como hace Fonseca en el filme. Junto

a él está su secuaz Dillinger, cuyo apodo de criminal norteamericano tiene ecos de otro célebre torturador franquista como Juan Antonio González Pacheco, alias Billy el Niño. Ambos son retratados como villanos que rozan la psicopatía, de risa nerviosa y arrebatos de violencia imprevisibles. Su disfraz, con todo, es imperfecto: Fonseca pasará de una calma casi religiosa a una hidra babeante e iracunda en cuestión de segundos. Del mismo modo, de su despacho cuelga un retrato de Juan Carlos de Borbón, pero su mesa está presidida por una bandera preconstitucional. Su virulencia no pasaría desapercibida para un medio conservador como *ABC*, para quien esa representación de las fuerzas del orden estaba fuera de lugar: “Lástima que lo que podía haber sido una película más que digna se quede en discreta por culpa del director, que ha exagerado, hasta llegar a la ridiculización, los personajes del comisario Fonseca –un anticomunista, perseguidor de “rojos” en otra época– y de su ayudante, que resultan totalmente inadmisibles” (Pablo, 1982).

La pervivencia de la dictadura no está solo en las personas y sus disfraces, sino también en los objetos, aunque sean tan diminutos que quepan en un bolsillo. Así, cuando Carvalho solicita ver los efectos personales de Garrido, entre ellos se encuentran dos monedas, una con la cara de Francisco Franco y la otra con el perfil de Juan Carlos de Borbón. En un momento de Transición, dictadura y democracia, pasado y futuro caben en el bolsillo de un muerto.

#### 5.2.2.2 Cultura: el antifranquismo en democracia

Parece evidente que si *Asesinato...* es una visión desde el interior del Partido Comunista Español, su adaptación fílmica es una visión desde el exterior. En este sentido, es un filme que permite analizar las dos posturas que nacieron en los años 60 en el seno de la *gauche divine* y el antifranquismo universitario, y cómo evolucionaron durante la Transición.

Para Vázquez Montalbán, que ha sido militante en la clandestinidad, dejar constancia de que presiente un derrumbe del partido es una tarea sumamente delicada, hasta el punto que considera *Asesinato...* como una de las empresas creativas más difíciles de asumir por su implicación personal, y así se lo reconocía a su biógrafo:

“Era muy difícil escribir una novela sobre el PCE, desde dentro del PCE, sin ser disidente, sin hacerlo como el clásico disidente que se ha marchado, y al mismo tiempo tratando de explicar qué coño está pasando y qué coño va a pasar, porque la novela está publicada antes de la gran liquidación, antes de la merienda de rojos”. (Blanco Chivite, 1992, p. 69)

Esa mención a “el clásico disidente que se ha marchado” acaso pudiera remitir a Jorge Semprún, autor de *Autobiografía de Federico Sánchez*, a la sazón, también Premio Planeta<sup>26</sup>. No en vano, *Asesinato...* se inicia con una cita de esa novela a la que le sigue una “Nota del autor” en la que, entre bromas y veras, se afirma:

“Ante la previsible y perversa intención de identificar los personajes de esta novela con personajes reales, el autor declara que se ha limitado a utilizar arquetipos, aunque reconoce que a veces los personajes reales nos comportamos como arquetipos”.

*Asesinato...* es una obra tan personal que incluso el mismísimo autor se deja ver en la trama. Lo hace en la presentación de un libro de Sixto Cerdán, personaje detrás del que se esconde Manuel Sacristán, el antiguo mentor de Vázquez Montalbán en el PSUC. En el pasaje de la novela se nos dice: “Es un pedazo de carne ofrecido a la lógica del sistema y cuestionar este hecho significa cuestionar el sistema y poner en peligro [...] que escritores como Vázquez Montalbán puedan ganar el Planeta” (Vázquez Montalbán, 1981a, p. 85).

De nuevo, la mención al Planeta es sintomática. A nadie se le escapa que, el hecho de que tres escritores que habían pertenecido o pertenecían al Partido Comunista de España o al PSUC como Jorge Semprún, Juan Marsé, y el mismo Manuel Vázquez Montalbán recibieron el galardón mejor dotado de las letras españolas, el Premio Planeta, durante tres años consecutivos (1977, 1978, 1979), respondía a un nuevo posicionamiento empresarial por parte de un antiguo falangista como el fundador de

---

<sup>26</sup> Una novela en la que también se ofrecía, por cierto, un retrato nada amable de Santiago Carrillo.

Planeta, José Manuel Lara. La editorial, consciente de los nuevos tiempos, decidirá cambiar su imagen de hogar de escritores conservadores como José María Gironella o Fernando Vizcaíno Casas, otorgando estos tres premios. En especial si, como Semprún, Vázquez Montalbán también recurría a la creación literaria para ajustar cuentas con el secretario general del PCE, Santiago Carrillo. Una política que se mantendría en el tiempo con la absorción, ya en la década de los 80, de algunas de las editoriales más queridas por la progresía, como Seix Barral o Destino.

La mirada y el compromiso de Vicente Aranda, sin embargo, son completamente distintos a los de Vázquez Montalbán. Miembro de la *gauche divine*, Aranda participó en algunos de sus actos políticos más relevantes, como fueron el *tancat* o encierro en la abadía de Montserrat de 1970, pero nunca llegó a militar en los partidos antifranquistas y, con la llegada de la democracia, evolucionaría hacia posiciones ideológicas menos comprometidas. En este sentido, Aranda era un perfecto representante de esa *gauche divine* que, por más que fuera firmemente antifranquista, consideraba al Partido Comunista de España o al Partit Socialista Unificat de Catalunya como organizaciones dogmáticas y ominosas (Villamandos, 2011, p. 36). Aunque algunos de sus más destacados miembros, como Luis Goytisolo y Joaquim Jordà hubieran formado parte de la primera célula comunista de la Universitat de Barcelona, y casi todos colaboraran en un momento u otro con organizaciones clandestinas, lo cierto es que pocos fueron los que mantuvieron el compromiso político. Tanto su origen social, como su apología del hedonismo como válvula de escape de la cultura franquista, casaban mal con la disciplina del Partido Comunista. En el filme, la presencia de miembros de la *gauche divine* no se limita a Aranda, pues figuran también, además del productor Carles Durán, integrante de la Escuela de Barcelona, el empresario Oriol Regàs como fundador de Lola Films.

Había además, otra circunstancia que había modificado la postura de parte del mundo de la cultura. Lo que ya se había dejado entrever a finales de los 70, en especial en el campo de la arquitectura, se convertiría en un hecho habitual a partir de las primeras elecciones democráticas. Tanto por razones generacionales como políticas, los antiguos miembros de la *gauche divine* y la posterior generación libertaria se irían incorporando a las diferentes instituciones que se estaban creando con el nacimiento de la democracia. Claro está que dicho proceso de asimilación no fue automático y se apoyó en la política municipal de los grandes ayuntamientos (Madrid, Barcelona), con alcaldes socialistas

tras las elecciones municipales de 1979 y en los que –según los informes del propio PSOE en 1983–, se llegó a aumentar en un 511% el gasto destinado a cultura en solo tres años (Quaggio, 2014, p. 187).

Obviamente, una victoria tan aplastante como la del PSOE en octubre de 1982 no pudo llevarse a cabo sin la colaboración necesaria de grandes sectores de la sociedad, incluida buena parte de la intelectualidad. Especialmente relevante fue, a nivel estatal, la personalidad de Salvador Clotas, auténtico factótum de la penetración del Partido Socialista en un gremio de la cultura que, en Barcelona, parecía coto vedado de *psuqueros* y *cenetistas*. Clotas, de gran prestigio personal e intelectual, compartió celda en la prisión de Lleida por motivos políticos con Vázquez Montalbán en 1962, tras la segunda detención del escritor, convirtiéndose prácticamente en una especie de tutor. Habitual de los ambientes de la *gauche divine*, miembro de los jurados de los premios literarios, amigo personal de Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez, según Quaggio (2013, p. 459): “Se trataba de un magnífico conocedor de las nuevas inquietudes críticas y contraculturales, fuera de la órbita doctrinal del Partido Comunista, presentes en el movimiento estudiantil español y en parte de la intelectualidad”.

Clotas fue capaz de movilizar al gremio, de modo y manera que, el 29 de septiembre de 1982, apenas dos meses después del estreno de *Asesinato en el Comité Central* se presentó el Manifiesto “Por el cambio cultural”, en el que más de un millar de intelectuales daba su apoyo al PSOE de Felipe González de cara a las próximas elecciones. Aunque no figure Vicente Aranda, sorprende la nómina de firmantes vinculados a la *gauche divine*: José Agustín Goytisolo, Guillermina Motta, José María Carandell, Carlos Barral, Josep Maria Castellet, Núria Espert, Mónica Randall, Colita, Jorge Grau, Josep Maria Forn, Román Gubern, Joan Manuel Serrat... Obviamente, la participación de tantos nombres de la intelectualidad barcelonesa respondía, en buena medida, a la actividad de Salvador Clotas en la Comisión de Cultura del PSOE. Hombre próximo al futuro vicepresidente, Alfonso Guerra, su nombre sonó con fuerza como Ministro de Cultura, aunque finalmente el elegido fuera Javier Solana (Quaggio, 2011, p. 7).

Más allá de las afinidades personales, también había una cuestión de conveniencia para que Aranda y sus compañeros de generación se dejaran seducir antes por el PSOE que por el PSUC: el compromiso político “más flexible” del PSOE, “más desideologizado”



(Andrade, 2012) se adaptaba mejor al carácter hedonista con el que se identificaba a los miembros más activo de la *gauche divine*. Un hedonismo que, en Vicente Aranda, se plasmaría en el componente sexual de su cine: su Carvalho está hasta tal punto erotizado que es capaz de olvidarse de su peligrosa misión para magrear a la agente rusa que le apunta con una pistola.

La militancia tal y como la entiende el PCE exige una serie de esfuerzos que necesariamente repercuten en la vida personal de sus partidarios, y que Vicente Aranda no parece dispuesto a asumir. Así lo ilustran, como mínimo, dos escenas que el director decide mantener en la novela y en las que Pepe Carvalho, el antiguo comunista, pero también Carmela, que todavía no ha renunciado a sus ideales, narran sus desencuentros con la organización. Cuando Carvalho le cuenta a Carmela las razones por las que se distanció del Partido Comunista, afirma que su descreimiento no se debió a motivos ideológicos, sino sexuales: Carvalho se desengaña del partido cuando, durante unas jornadas en Francia, se le afea su comportamiento al tener relaciones íntimas con una camarada. Por su parte, Carmela debe convivir con una ex pareja, también comunista, incapaz de conciliar sus deberes parentales con sus obligaciones como miembro de la organización.

### 5.2.2.3 Geografía: Del Madrid de la UCD al Madrid de La Movida

*Asesinato en el Comité Central* será la primera experiencia madrileña de Carvalho... y también de Vicente Aranda. Debido al peculiar sistema educativo franquista, para finalizar la carrera de Periodismo, Vázquez Montalbán tuvo que mudarse un año a Madrid, ciudad de la que, a tenor de lo que se nos cuenta en *El premio*, *Asesinato en el Comité Central* y en los relatos “Jordi Anfruns, sociólogo sexual” y “Asesinato en Prado del Rey”, no guarda precisamente un grato recuerdo. La capital siempre estará connotada negativamente en su obra. En la eterna pugna entre Madrid y Barcelona, Vázquez Montalbán siempre se posicionará en el bando de su ciudad natal. Entre las razones de su aversión, cabe citar su condición de epicentro del poder político, con todo lo que eso comporta. Madrid ha detentado el poder franquista durante la dictadura y allí está la burocracia que ha pilotado una Transición que el escritor considera insuficiente. En Madrid también reside la fuerza del Partido Comunista de España y de Santiago

Carrillo, con el que disientirá en el análisis y las estrategias a seguir, como se puede leer en *Asesinato en el Comité Central*. Por último, conviene no olvidar el poco aprecio de sus compañeros de generación de la *gauche divine* por Madrid a la que consideraban capital de la cultura de “la berza” (Villamandos, 2011, p. 35). Todo ello acaba por hacer que, a ojos de Vázquez Montalbán y según opinión de Mota Chamón (123): “[...] Madrid es **el extranjero**<sup>27</sup> y está vista siempre como la distante capital centralista”. Es un lugar tan extraño que en la novela que nos ocupa llega a afirmar, con rotundidad, que “nunca había conseguido dormir en Madrid”.

A diferencia de la novela, la adaptación de *Asesinato en el Comité Central* tiene lugar casi íntegramente en Madrid. Tanto la extensión del guion y del material filmado, así como las intenciones artísticas del director y guionista Vicente Aranda justificaron esta decisión. Y es que una de las razones por las que Vicente Aranda acepta el encargo de *Asesinato en el Comité Central* es contar: “la historia de Madrid con UCD y en una situación política de transición, esto es lo que más me gustó del tema y a ello me apliqué” (Vera, 1989, p. 130). Con ese fin, va a convertir a Carvalho en un voyeur de la Villa y Corte.

“Intencionadamente le convertí en ‘hombre-cámara’, ya que al ser un personaje que viene de fuera, ve Madrid con cierto distanciamiento. La idea me resultaba atractiva, porque era una manera de enfocar la película y porque, de alguna forma, en aquel momento yo también había llegado a Madrid desde Barcelona y podía ver la ciudad de un modo distinto”. (Alvares y Frías, 1991, p. 134)

Del guion original de 1981 se han suprimido las secuencias 2 (Ramblas- Ext. Día) 4 y 4 (Despacho de Carvalho. Int- Día) con lo cual nunca veremos a Carvalho en su hábitat natural barcelonés. Tampoco le veremos aquejado del ataque de nostalgia por estar lejos de sus amigos Charo y Biscuter que sufre en la novela, ni sentir morriña acerca de Barcelona. Algunos detalles de su personalidad, como su sibaritismo (“Aprovechar para que Carvalho pida un vino local, del año adecuado y a la temperatura adecuada”,

---

<sup>27</sup> En negrita en el original.

sec 41 PUEBLO DE LA MANCHA), que sí que figuran en el guion no fueron rodados por los problemas de extensión que hemos comentado al hablar de la producción.

Pese a los recortes, una vez finalizado el rodaje, resulta evidente que todavía se debe cortar buena parte del mismo: “Como salió muy larga<sup>28</sup>, lo primero que se cortó fue la parte documental sobre Madrid. Así, casi el único aliciente que yo tenía para hacer la película, desapareció” (Alvares y Frías, 1991, p. 140).

Su cámara no va mucho más del centro de la ciudad, es de suponer que por cuestiones de producción. Sin embargo, resulta relevante que el director se esfuerce por mostrar la capital. Máxime si tenemos en cuenta que el tuétano se reduce a un argumento de novelas de detectives inglesa, de un asesino encerrado en una habitación, tal y como verbaliza el propio Carvalho. Camino al centro desde el aeropuerto vemos el edificio Torres Blancas, visita a Mr Wonderful en los Apartamentos Centro Colón (Calle Marqués de la Ensenada, 16), acude al Comité Central en el antiguo Hotel Castellana, hoy Hotel Intercontinental (Paseo de la Castellana, 49), asiste a la presentación de un libro en la librería Antonio Machado (Calle del Marqués de Casa Riera, 2)... La única modificación notable es que Carvalho pernocta en el Hotel Suecia (Calle del Marqués de Casa Riera, 4), a diferencia de lo que ocurre en la novela, donde se aloja frente al Palacio de Oriente y, por lo tanto, frente al icónico espacio en el que solía a dar sus encendidas arengas al pueblo el dictador Franco, enemigo íntimo del antiguo comunista Carvalho. Eso no es óbice, sin embargo, para que el legado franquista no tenga una presencia física, como comprobamos cuando Carvalho charla con Santos frente a la Facultad de Medicina de la Complutense, ante la estatua de *Los portadores de la antorcha*, de Ann Hyatt Huntington. Conjunto escultórico tremendamente popular, fue donada por la esposa del fundador de la Hispanic Society of America en 1955.

Tras la presentación del caso (el asesinato de Fernando Garrido), el filme se abre y se cierra con Carvalho entrando en un coche. Es destacable que el detective se mueva casi siempre en auto por la ciudad, casi siempre como copiloto, y que a menudo el director

---

<sup>28</sup> En una entrevista posterior, Aranda reconoce su error de planificación: “Solo en Asesinato en el Comité Central deseché material, pues nos salió muy larga [...] fueron 26.000 metros, pero su duración original era de 150 minutos, que se tuvo que reducir para su explotación comercial” (Freixas y Bassa, 2000, p. 18).

nos ofrezca imágenes de la ciudad desde esa perspectiva, es decir, la del viajero detrás de un cristal, ya sea el de la puerta o el del salpicadero. El contrapicado de Torres Blancas, en el que el impresionante edificio de Francisco Javier Sáenz de Oiza se nos aparece amenazante, por ejemplo, obedece a dicha visión. Para Carvalho, acostumbrado a caminar por las calles del Distrito V, tanto el transitar en vehículo como el no poder hacerlo de forma autónoma, casi siempre llevado bien por Carmela, bien por Gladys, bien otros miembros del partido, refuerzan su sentimiento de incomodidad y extrañeza. Atrapado en la ciudad, solo escapará en dos ocasiones: cuando en pos de la chilena Gladys será drogado, amaneciendo en una casa en las afueras y cuando visite el pueblo de Tembleque, municipio de la provincia de Toledo, detrás de la pista de la dulzaina de honor.

Si en la Barcelona caminable se puede regocijar como *flâneur*, en Madrid se demuestra incapaz de disfrutar de una ciudad de la que solo piensa en huir lo antes posible. Madrid le produce un malestar físico: amén de reconocer su imposibilidad para descansar, también afirma sufrir de “alergia”. La capital se muestra como una ciudad bulliciosa y agresiva. Sus muros están llenos de pintadas política que incitan a la violencia. El asesinato final de Esparza Julvé, filmado desde el interior del hotel, cuando va a poner un pie en la calle ante el acoso de sus camaradas, parece confirmar esa violencia ambiental de una capital de peligrosos espacios públicos.

Como en su retrato del PCE, hay en la visión de Aranda un problema de tiempo fáctico y, probablemente, también cierto desmoronamiento de sus propios prejuicios. Da la impresión de que ese Madrid al que llega Vicente Aranda poco o nada tiene que ver con el Madrid de la UCD, sepultado como está por el Madrid del alcalde Enrique Tierno Galván, el Madrid de La Movida. Y es que a diferencia de Pepe Carvalho, había otros compañeros de generación de Vázquez Montalbán que sí que podían conciliar el sueño y no sufrían de alergia madrileña. En concreto, Félix de Azúa, su compañero de compilación poética en *Nueve novísimos poetas españoles*, de Josep Maria Castellet. De hecho, meses antes del estreno del filme, Azúa publicará una columna en el diario *El País* (1982) que causará un notable revuelo. Lleva por título “Barcelona es el Titanic”, y en ella se pondera la vitalidad cultural de la capital del Estado frente al provincianismo de la capital de Catalunya. En ella se alaba: “una vida callejera que no ha podido aplastarla ni la junta central del fascio, que es otro espectáculo de la capital”.

El dinamismo madrileño se ha asociado a la utilización que de la cultura realizó el gobierno socialista, ya fuera el municipal con Tierno Galván o el central, con Javier Solana. Sus raíces, sin embargo, también pueden ser más profundas. Blanca Sánchez Berciano afirma en el catálogo de la gran retrospectiva que a La Movida dedicó la Comunidad de Madrid en 2007: “Fabio McNamara dijo hace poco: ‘La Movida empezó cuando se murió Franco y nos volvimos todas locas y empezamos a teñirnos el pelo de colores’”. Para a continuación negar al artista y afirma que “no la podemos fechar exactamente”. (p. 19) Pero para Sánchez, las primeras manifestaciones de La Movida cabe datarlas en 1973, en concreto, con el atentado contra la exposición de Picasso en la galería Theo. Desde principios de los 70 había, pues, un ansia de recuperación cultural similar al que tenía lugar a 700 kilómetros, en la Barcelona libertaria que poblaban los Ocaña y Mariscal. Sus impulsores, a raíz de 1975, ocuparán el espacio físico del Rastro a través de la conocida como Cascorro Factory. En 1976 abrirá un local tan emblemático como El Pentagrama y, en 1979, recibirán ya el apoyo institucional merced a la llegada a la alcaldía de Enrique Tierno Galván, y la recuperación de festividades como el Carnaval, San Isidro, la Calabagata de los Reyes Magos o los Veranos de la Villa. Cabe señalar, por ejemplo, que uno de sus filmes más emblemáticos, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de Pedro Almodóvar, se filmó y estrenó un año antes que *Asesinato en el Comité Central*...

El Madrid vital y colorido de La Movida no está presente en la versión de Vázquez Montalbán ni de Aranda, en la que los madrileños son grises tecnócratas, nostálgicos del franquismo o humildes y resignados militantes. En las antípodas, en definitiva, de una ciudad que en 1982 es lo suficientemente atractiva como para que el Vicente Aranda que llega dispuesto a retratar “el Madrid de la UCD”, abandone Barcelona y se mude a la capital una vez finalizado el rodaje.

### 5.3. Las aventuras de Pepe Carvalho (TVE, 1986)

Se trata de la primera ocasión en que Vázquez Montalbán producirá material inédito para la pantalla. El estreno será aprovechado por la Editorial Planeta para lanzar la “Serie Carvalho”, primera dedicada a un personaje de ficción en la historia de la literatura española (Colmeiro, 2013, p. 36). La serie tendrá una influencia decisiva en el desarrollo del personaje ya que, tras su polémica realización, el escritor enfatizará los aspectos paródicos: “cuando el autor se ve obligado a reflexionar sobre el efecto del medio en el mensaje, especialmente sobre la distorsión específica del medio literario” (Resina, 1997, p. 276). Siguiendo este argumento, no es de extrañar que, desencantado por la cantidad de sexo que vio en pantalla, en la siguiente aventura de Carvalho, *El balneario*, según declaraciones del propio autor: “Carvalho se pone a dieta y no folla”. Además, el descubrimiento del relato breve a través de los diferentes tratamientos de los capítulos se va a revelar como un elemento de mucha envidia para el universo carvalhiano, ya que este tipo de narraciones: “son fundamentales para puntear la cronología interna del detective” (Aranda, 1997). Vázquez Montalbán, que ha creado a Carvalho en una apuesta etílica, empleará sus casos más breves para dotar de coherencia o matizar aspectos biográficos del personaje.

#### 5.3.1. El desarrollo de la producción audiovisual

Es la primera ocasión en la que Vázquez Montalbán participa activamente en la producción de una adaptación de Pepe Carvalho. La experiencia no podrá ser más decepcionante, acabando en una agria disputa con el director argentino Adolfo Aristarain. Va a ser su primera adaptación televisiva y, a diferencia de las anteriores, la mayor parte de los implicados desarrollan su trabajo en Madrid y no en Barcelona.

##### 5.3.1.1 Argumento, adaptación y guion

Se trata de ocho historias inéditas creadas para la ocasión por Manuel Vázquez Montalbán. Los episodios, por su orden de emisión en España, son: “Young Serra, peso pluma”, “La dama inacabada”, “Golpe de Estado”, “El mar, un cristal opaco”, “El caso de la *gogó-girl*”, “La curva de la muerte”, “Recién casados” y “Pigmalión”.

Las historias originales de Vázquez Montalbán volverían a ser adaptadas, en esta ocasión por el propio autor y en formato relato, para ser convenientemente publicadas en la revista *Cambio16* (Lacalle, 2016). Más tarde, serán recopiladas para ser editadas en tres volúmenes. En *Historias de fantasmas* (Planeta, 1987b) se publicarían “Pablo y Virginia” (que inspiraran “El mar, un cristal opaco”), “Una desconocida que viajaba sin documentación” (ídem para “La curva de la muerte”); en *Historias de política ficción* (Planeta, 1987d), lo harían “Aquel 23 de febrero” (“Golpe de Estado”); en *Historias de padres e hijos* (Planeta, 1987c), “Desde los tejados” (título del capítulo “Young Serra, peso pluma”), “Buscando a Sherezade” (“El caso de la *gogó girl*”), “Hice de él un hombre” (“Recién casados”); y en *Tres historias de amor* (Planeta, 1987e), “La muchacha que no sabía decir no” (“La dama inacabada”) y “Las cenizas de Laura” (“Pigmalión”).

La escritura de los capítulos fue sumamente convulsa. Los guiones fueron realizados por Domènec Font tomando como punto de partida trece tratamientos de Vázquez Montalbán y del propio Font. Cuando el director argentino Adolfo Aristarain aceptó el proyecto, procedió a una reescritura de los mismos, lo que a la postre generaría una polémica entre escritor y director de la que, como veremos, se hicieron eco los medios. Según Aristarain, cinco de los trece capítulos fueron rechazados por TVE antes de llegar a sus manos, y la reescritura fue necesaria debido a la longitud y falta de ritmo visual de los mismos. O, en sus propias palabras:

“De los trece guiones, TVE se negó a mostrarme cinco porque los consideraban muy malos. Igual pedí leerlos y cambié uno que me pareció mejor que el que me habían dado. Las historias no solo eran flojas sino que tenían doscientas páginas que equivalen a doscientos minutos por capítulo, cuando la duración tenía que ser de cincuenta y ocho minutos. No era cuestión de cortar sino de rehacer los esquemas. Eso fue lo que hice”. (Casado, 2011, p. 45)

El director siempre ha defendido que Montalbán era perfectamente consciente de las modificaciones de los guiones:

“Montalbán los pudo leer todos y aportar lo que quisiera, pero solo mandó dos páginas diciendo que se puteaba mucho otras tonterías. No se interesó por trabajar y modificar las historias. Fue más cómodo quejarse luego. Le di a TVE la opción de intentar arreglar y conservar las historias originales o rodar las que yo había escrito. Eligieron las mías”. (Casado, 2011, p. 45)

Cuatro de los guiones fueron transformados radicalmente y otros tantos sufrieron pequeñas modificaciones (Lacalle, 2016). De algún modo, Aristarain redujo el “manual de insignificancia” (Font, 1986; Lacalle, 2016), es decir, todos los componentes que no tuvieran que ver con el *thriller*, de forma y manera que el Vázquez Montalbán dejó de reconocer al detective como propio.

#### 5.3.1.2 Contexto de producción

La producción fue encargada por Fernando Castedo durante su breve mandato al frente de TVE (Cenalmor, 1984). Podemos citar como desencadenantes de la producción los condicionantes políticos, tanto a nivel nacional como supranacional. Así, en *La Vanguardia* del 20 de marzo de 1984 se publica la noticia del rodaje de la serie con un llamativo: “En TVE ha sonado la hora de las coproducciones” (Muñoz y Pedroche 1984). Ante la ola desregularizadora y de fin de monopolio que atravesaban las televisiones públicas en todo el continente durante los 80, las coproducciones se presentaban como una posibilidad de posicionamiento de los entes públicos frente a los nuevos operadores privados, facturando un producto caro y de prestigio al que no tenían acceso los nuevos actores catódicos. La especial relación de España con la vecina Francia, tanto en el audiovisual como en lo político (con dos presidentes socialistas en el gobierno simultáneamente), hacía del país galo un socio preferente a la hora de coproducir. De las fluidas relaciones entre las televisiones de uno y otro país es prueba *Fortunata y Jacinta* (TVE, 1980), adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós de gran éxito en Francia, lo que probablemente creó la buena sintonía para avanzar en una nueva adaptación, en este caso de un autor contemporáneo como Vázquez Montalbán. Recordemos que el autor gozaba de prestigio en Francia tras la traducción de *Los mares del Sur* y la obtención del *Prix Littéraire* que, como hemos visto, habían situado a



Montalbán y Carvalho como paradigmas frente a Francia y Europa de los nuevos y democráticos tiempos en España (Colmeiro, 2013, p. 34).

El grueso de la producción sería aportado por TVE en colaboración con la francesa Télécip (productora asociada a TF2) y la televisión luxemburguesa RTL. La parte de Télécip debe haber sido mínima y, de hecho, existen pocos trabajadores franceses en la ficha técnica. Su papel se reduce al de personajes muy secundarios como pueden ser Florence Giorgetti (esposa de Young en “Young Serra, peso pluma”) o Sarah Luger como el fantasma de “La curva de la muerte”. Tan solo tiene un papel de envidia el estadounidense afincado en Francia Eddie Constantine (protagonista de “Golpe de Estado”).

Lo que es indudable, sin embargo, es la clara intención de potenciar “la producción periférica”, en un momento de duras pugnas legales con las televisiones autonómicas. Tal vez por eso, a Aristarain se le permite introducir todas las modificaciones que crea pertinentes en los guiones, con una salvedad: se deben mantener las localizaciones (Casado, 2011, p. 187).

Varias fueron las razones de la elección del argentino Adolfo Aristarain como director y adaptador de la serie. En primer lugar, es evidente que Aristarain compartía una cierta sensibilidad izquierdista con Montalbán, tal y como reconocería el propio escritor, y que era visible en el trabajo cinematográfico inminentemente anterior de Aristarain, con *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982):

“Ambas películas, a pesar de haber sido producidas todavía en el periodo de la dictadura militar del país (1976-1983), proponen un claro ideario progresista que acercan a su director al mundo de Pepe Carvalho y, sobre todo, al de su creador, Manuel Vázquez Montalbán”. (Palacio, 2006)

Aristarain confirmó más tarde dicha afinidad: “Vázquez Montalbán vio *Tiempo de revancha* y me indicó que le había gustado mucho. Pero es un hombre parco en palabras. Me dijo que ignoraba si yo era un pesimista histórico o un optimista” (Bonet Mojica, 1984). También resultó determinante en su elección su pasado en TVE. Adolfo Aristarain había sido ayudante de dirección de Mario Camus en dos productos televisivos anteriores, concretamente la serie *Los camioneros* (TVE, 1973), y la

adaptación *La leyenda del alcalde de Zalamea* (TVE, 1973), que habían logrado ser vendidos fuera de España en un momento de bastante reticencia internacional a los productos nacionales (Casado, 2011, p. 132). En especial la estructura de *Los camioneros*, tratándose de una temática completamente diferente, tiene una fórmula narrativa parecida a *Las aventuras de Pepe Carvalho*: un viajero que recorre España (Almería, Cuenca, Galicia...), para ganarse la vida y se va encontrando con paisajes y personas de diferentes puntos del Estado. De hecho, hay más que parecidos razonables entre muchos de los planos de transición dedicados al paisaje vial de una y otra. Probablemente el capítulo que mejor evidencie esta influencia sea “El caso de la *gogó-girl*”.

El primer contacto con Adolfo Aristarain, que ya lleva unos años lejos de España, se produce en diciembre de 1983, en el Festival Latinoamericano de Huelva, donde se proyecta *Últimos días de la víctima*. El 20 de marzo de 1984 podía leerse en las páginas de *La Vanguardia*: “La historia de Pepe Carvalho, el detective gallego afincado en Barcelona, es una de las series mas ambiciosas que actualmente prepara RTVE” (Muñoz y Pedroche, 1984). Cuando Aristarain regresa a España para el estreno comercial de la cinta, el proyecto ya está en marcha. (Bonet Mojica, 1984). La producción corre a cargo de Juan Mauri, experto profesional que había llevado a buen puerto nada menos que *El hombre y la Tierra* (TVE, 1974-1981) y que, por lo tanto, estaba familiarizado con el rodaje en exteriores, una característica esencial de la serie.

Se rodó en nueve meses, entre julio de 1984 y marzo de 1985 y no sin problemas, especialmente por el tiempo que llevó a Adolfo Aristarain la reescritura de los guiones de Vázquez Montalbán y Domènec Font, convirtiéndose para el director en una carrera a contrarreloj en la que: “iba al rodaje con diálogos escritos la noche anterior” (Lacalle, 2016).

Protagonizada por Eusebio Poncela como Carvalho, Ovidi Montllor como Biscuter y Alicia Sánchez como Charo, *Las aventuras de Pepe Carvalho* acabaron consistiendo en ocho de los trece capítulos proyectados, de 55 minutos de duración, que fueron emitidos por TVE entre el 21 de febrero de 1986 y el 18 de abril de 1986. Como es habitual en la época, TVE presume de la gran cantidad de presupuesto del que se dispone para cada uno de los capítulos y que, en esta ocasión, se elevaba a 30 millones de pesetas (180.303 euros) por episodio (Rodríguez, 1984).

### 5.3.1.3 Los actores principales y sus personajes

Pepe Carvalho será interpretado por Eusebio Poncela (Madrid, 1947), uno de los rostros más famosos de la Movida madrileña, merced a sus papeles con Iván Zulueta (*Arrebato*, 1979) o Pedro Almodóvar (*Matador*, 1986). Con respecto a su experiencia en televisión, había sido el Carlos Deza de *Los gozos y las sombras* (TVE, 1982), personaje gracias al cual obtuvo una enorme popularidad. Poncela no fue la primera opción: en un primer momento se estudia la posibilidad de contratar a Jean-Louis Trintignant, actor muy del gusto del escritor Manuel Vázquez Montalbán, pero se revela imposible por problemas de agenda (Bonet Mojica, 1984).



Fig. 12. Eusebio Poncela como Pepe Carvalho, Ovidi Montllor como Biscuter, Alicia Sánchez como Charo y Luis Ciges, que repite como Bromuro tras Tatuaje. *Las aventuras de Pepe Carvalho* será la primera ocasión en que se representen a toda “la familia” de Carvalho al completo. Bien es cierto que con escasa presencia en las tramas.

Adolfo Aristarain no escatimará en halagos para Eusebio Poncela con el que, tras *Las aventuras de Pepe Carvalho*, colaborará en repetidas ocasiones: “Había vídeos de actores para el papel de Carvalho. Pero él era perfecto. Siempre he tenido suerte con los actores” (Casado, 2011, p. 48). Hay diferentes opiniones acerca de su conveniencia. Así, sus partidarios afirman que, físicamente, el actor tiene la apariencia que requiere el papel: “Lo cierto es que las referencias al aspecto físico de Carvalho convierten a

Eusebio Poncela en el actor más acorde con el personaje que emergía de las cuatro primeras novelas sobre el peculiar detective” (Lacalle, 2016).

Poncela aparece a menudo en mangas de camisa, generalmente desabrochada y suele protegerse los ojos con gafas de sol de aviador de montura plateada. Luce bigote. También es habitual que beba y fume puros, de hecho, cuando le ofrecen cigarrillos a menudo contesta desabrido “yo solo fumo puros”. En general, aunque puede ir elegantemente formal cuando se requiere, acostumbra a vestir de sport, salvo cuando debe travestirse de mujer y subirse a unos tacones en el episodio “El caso de la *gogó-girl*”. Carvalho es un personaje conocido y famoso por sus compatriotas, hasta el punto de que el chef de “El mar, un cristal opaco”, deja la cocina para presentarle sus respetos, en un simpático juego metaliterario:

COCINERO: Señor Carvalho, yo soy Teodoro López Santillana, cocinero jefe de este parador. Es un honor y un desafío para mí poder servirle. Soy un gran admirador suyo: he leído todas sus novelas.

CARVALHO: Pues se merece usted un premio. Pero no son mías, son de Vázquez Montalbán. Yo le doy las ideas, le cuento algún caso y él las escribe.

COCINERO: Mmm... Ya notaba yo algo raro: como una dicotomía entre el estilo y lo que cuenta, ¿no es así?

CARVALHO: Puede ser...

Los problemas entre Vázquez Montalbán y Adolfo Aristarain empiezan cuando el director y guionista modifica la personalidad del detective para hacerlo encajar en los estándares de la ficción televisiva. Se produce así un proceso de “reconstrucción” (Lacalle, 2016) del personaje que no satisfizo al autor.

En primer lugar, está el aspecto biográfico. En el cuarto episodio, que lleva por título “La curva de la muerte”, Adolfo Aristarain hace reaparecer a la hija que Carvalho tuvo con Muriel, algo que no figuraba en los guiones de Vázquez Montalbán y Domènec Font. También pasa a primer plano la militancia ex comunista del personaje, que tampoco estaba en los guiones originales (Lacalle, 2016) pues, recordemos, Carvalho ha renegado hace tiempo del partido. Tampoco respetará otros aspectos como son las

chocantes costumbres del detective. Así, Aristarain decide suprimir el rito de la quema de libros, lo que justificará de la siguiente manera:

“En *Pepe Carvalho*, lo primero que les planteé a la gente de TVE fue que yo no quemaba libros, que para mí era poco gracioso y absolutamente reaccionario. Lo aceptaron. Quemé solo en un capítulo, el del travesti, uno de Freud sobre la fijación anal”. (Casado, 2011, p. 45)

A Aristarain, le falla la memoria: en ese mismo capítulo, Carvalho también quema un libro con el título *Dieta moderna* mientras susurra la palabra “colesterol”. Y, sin embargo, ese único y excepcional momento de la quema del libro de Freud está insertado en la cabecera de la serie, como si los responsables supieran de la importancia de ese acto. Por otra parte, no es ya solo que no queme libros, es que además los regala, como ocurre en “La curva de la muerte”, cuando obsequia con un libro a su hija, traicionando así el desprecio por la cultura del personaje.

Idéntica suerte corrió la pasión culinaria de Carvalho. De nuevo, Aristarain lo justifica en aras del tempo narrativo porque, en su opinión: “Hay detalles que pueden conducir al aburrimiento de la audiencia. Como por ejemplo situar al personaje sin pausa hablando de comida o probando distintos platos” (Aristarain, 2005, p. 41).

Vázquez Montalbán también se quejó enérgicamente de la abundante presencia de sexo en la serie, algo que incluso era evidente para Eusebio Poncela durante el rodaje cuando, antes de la polémica entre escritor y director, declaró: “Lo innovador está en cómo cuenta Vázquez Montalbán las historias, no en las historias en sí mismas. En éstas hay acción, *mucho sexo, demasiado sexo* y unas determinadas características” (Rodríguez, 1984).

Aristarain afirmó al respecto: “Será su sexualidad (por Montalbán) la que no anda bien. Yo no tuve prejuicios al hacer la serie, como no los tiene el personaje. Pero está claro que en las novelas aparecen situaciones que sería imposible llevar a la pantalla. Sería escandaloso” (Vara, 1986).

Montalbán se indignó especialmente tras el capítulo “El mar, un cristal oscuro” (Lacalle, 2016) y lo cierto es que el capítulo es todo un maratón sexual para el detective. Nada más llegar, mantiene este diálogo con el sargento de la guardia civil:

GUARDIA CIVIL: ¿Se liga mucho?

CARVALHO: Normal. No llego a las camas redondas de aquí de la zona, pero me defiendo.

Desconocemos qué entiende Carvalho por normal, pero lo cierto es que esa misma noche, el cocinero jefe le enviara a su habitación “un digestivo”, en forma de espectacular mujer; la siguiente noche, desvirgará a Vanessa, discípula del gurú Paolo, que se le ofrece tras desnudarse en su habitación y tras una conversación entre naif y ridícula:

VANESSA: Quiero estar contigo. Quiero que seas mi primer hombre.

CARVALHO: Pero, ¿por qué yo? Hay más de veinte chicos de tu edad en la secta. ¿Por qué me tiene que tocar a mí?

VANESSA: Porque tú me has hecho tilín. ¿Yo no te hago tilín a ti?

Parece natural que Paolo, el gurú de Vanessa, le comente, tan sorprendido como el espectador: “¿Cómo lo haces? Un año esperando a que se decidiera, llegas tú y en cinco minutos te la tiras”. Dos días, dos mujeres y, como no hay dos sin tres, también acaba haciendo el amor sobre la arena con Dora, la pintora madrileña, algo que se veía venir por los suspiros que despertaba entre sus amigas (“¡Por dios, qué guapo es!”) y los comentarios de ella misma: “Usted es un ejemplar masculino muy codiciable”.

En el siguiente episodio, “El caso de la *gogó-girl*”, la virilidad de Carvalho entra en crisis, no sin antes haber dado cuenta de la hija del señor Nubiola, que lo persigue por la carretera del Garraf –con un albornoz y la parte de abajo del bikini por toda vestimenta–, para que le haga el amor en su descapotable. Antes de partir hacia Francia, se despide en la cama de Charo que asombrada le dice: “Contigo no hay quien duerma.

¿De dónde sacas tanta energía?”. Una vez en el país galo, mientras esquivaba las proposiciones de varios travestis, debe satisfacer a otras dos prostitutas porque “con una no tengo ni para empezar, por lo menos dos”, cuyos servicios le ha regalado el botones Paco. Semejante derroche se detendrá al enamorarse (o encapricharse) de Dominique, que le niega sus favores y de la que, poco después, nos enteramos que es un hombre y se llama Salvador, lo cual producirá el primer gatillazo en pantalla del detective cuando vuelva a ver a Charo. Para recuperar la virilidad, procederá a la quema del anteriormente mencionado libro de Freud... sin éxito, como nos revela Charo ya con la pantalla en negro.

Sin embargo, para Aristarain, todas esas modificaciones no suponían una traición al personaje pues: “Vázquez Montalbán llegó a quejarse diciendo que ‘Carvalho nunca haría esto o aquello’. Ignoraba, sin duda, lo fácil que es echar por tierra ese argumento: cada una de esas acciones del detective figuraba ya en las novelas” (Vara, 1986). Resulta curioso que para todas estas variaciones, Aristarain blandiera un argumento parecido al de Vicente Aranda, esto es, que Pepe Carvalho es un personaje antipático para la pantalla cuyo pesimismo hubo que transformar, en su caso, en cinismo para poder ser filmado (Lacalle, 2016).

*Las aventuras de Pepe Carvalho* marca la primera aparición en pantalla de Biscuter. En *Tatuaje*, no lo hace por una cuestión “biológica” pues, como hemos visto, no será hasta la siguiente aventura, *La soledad del manager*, cuando nazca para los lectores. Por su parte, en *Asesinato en el Comité Central*, el guionista Vicente Aranda, consciente de la longitud de la novela, decidió eliminar de su versión todo aquello que tuviera que ver con Barcelona, incluido Biscuter.

Su primera aparición en pantalla corresponde, pues, al rostro del cantante y actor alcoyano Ovidi Montllor (1942-1995) en la serie de TVE. El aspecto físico de Montllor dista mucho de ser el descrito en los libros: de cabello negro y para nada escaso, su fuerte personalidad artística huía de esa visión animalizada que encontramos en las páginas de Vázquez Montalbán, del mismo modo que su físico, bien utilizado en filmes de la Transición como *La siesta* (Jorge Grau, 1976), lo hacía más atractivo de lo aconsejable. Sí que era capaz, sin embargo, de lucirse en ese idiosincrático lenguaje, chapurreo de castellano y catalán del personaje y que explotaría la serie.

Cabe destacar la relación de Montalbán y Montllor más allá de Biscuter ya que el actor fue camarada del escritor en el PSUC y colaboraron en el musical *Flor de nit*, con libreto de Vázquez Montalbán y música de Montllor para la compañía Dagoll Dagom y que se estrenaría en 1992. Fruto de esa amistad será el emotivo obituario que le dedicará Vázquez Montalbán en su muerte y las palabras que recoge Núria Cadenas en su biografía de Montllor: “Me concedió el honor de interpretar a un excelente Biscuter y siempre quedé a la espera de que tan excelente actor repitiese su regalo y volviese a meterse en la silueta vacía de mi personaje” (Cadenas, 2002, p. 200).

De acuerdo con su biógrafa, Montllor atravesaba ciertas penurias económicas y sentimentales cuando aceptó el papel. Acababa de separarse de su pareja, Montserrat Blanes, y sufría en la transición que le llevaba de cantante a actor. Es entonces cuando le llega Biscuter, “un papel muy corto pero muy atractivo” (Cadenas, 2002, p. 217), del que el autor quedó más que satisfecho: “Sin duda ha sido el mejor Biscuter de cualquier versión audiovisual de Carvalho –razonaría años después Montalbán, porque ya fuera Biscuter o el perdedor de *Furtivos*, daba al prototipo de derrotado un componente de rebeldía de lobo feroz que le salía del sur del cuerpo” (Cadenas, 2002, 217)<sup>29</sup>.

Biscuter que, hasta ahora y también con posterioridad, ha sido y será indivisible del despacho de Carvalho, tardará en aparecer en pantalla en la serie de TVE. No lo hace en la primera escena que tiene lugar en la oficina, cuando Carvalho entrega unas fotos de un adúltero a una cliente, sino prácticamente coincidiendo con el ecuador del capítulo “Young Serra, peso pluma”, en el 28’15”. Antes que a él, vemos su trabajo, una mesa con un mantel a cuadros, dos copas de vino, diversos platos, uno de ellos con queso en polvo, un abrebottas y una cazuela de barro. Su mano vierte sobre la cazuela aceite frito. Cuando se abre el plano, vemos el espacio en el que trabaja Biscuter que dista mucho de ser una cocinilla en medio de un pasillo y más parece una modesta cocina. Es amplio, con fogón, mesa circular flanqueada por dos sillas de madera, menaje colgando de estanterías sobre las que descansan diversas especias y una olla exprés. Una cortina a cuadros blancos y azules cubre la ventana a la calle. Biscuter lleva un largo delantal blanco y una camisa gris marengo tan desabrochada como la de Carvalho, pero no es de manga corta como la que luce el detective sino que lleva las mangas arremangadas. Cuando se desplaza, descubrimos que no hay pared separadora

---

<sup>29</sup> En catalán en el original.



entre la cocina de Biscuter y la oficina de Carvalho. El detective lo trata con displicencia, y le cuesta alabar los platos que con tanto afán cocina Biscuter para él. En sus discusiones, un molesto Biscuter replicará a Carvalho utilizando el lenguaje soez de las novelas.

En el inicio de “El caso de la *gogó-girl*” descubrimos que, otra de las tareas de Biscuter consiste en deshacerse de los acreedores de Pepe Carvalho. Así, el capítulo se inicia con una pescadera de La Boquería negándole crédito a Montllor (“Estamos a 20 y aún me debes lo del mes anterior”), y dándole largas al casero del despacho. Biscuter le hace ver a Carvalho su “situación económica bastante ruinosa” (tal y como la describe el señor Nubiola):

BISCUTER: Esto se pone feo, ¿sabe? En la pescadería ya no me fían.

CARVALHO: Pues compra carne.

BISCUTER: Por la carnicería es que ni me acerco.

Motivo por el cual Biscuter sugiere hacer una incursión en su antiguo trabajo: “Las radios de los coches han subido de precio y se trafican bien”. De hecho, Biscuter ya ha vuelto al robo de radio cassetes que almacena, como vemos y para disgusto de Carvalho, en los cajones del despacho del detective que, visiblemente molesto, le exige que reintegre los aparatos a sus dueños.

Con todo, Biscuter está ausente en muchos capítulos de la serie (“La dama inacabada”, “El mar, un cristal opaco”...). Algo parecido ocurre con Charo. En un principio, se sondeó a Charo López para hacer el papel, pero la larga duración del rodaje obligó a desestimar su presencia (Bonet Mojica, 1984). Finalmente, se eligió a Alicia Sánchez (Madrid, 1949), una actriz con cierto currículum en TVE gracias a sus papeles en *Teresa de Jesús* (TVE, 1984), o *Página de sucesos* (TVE, 1985-1986).

Su papel en las diferentes tramas es muy irregular. Así, por ejemplo, en el segundo episodio, “La dama inacabada”, ni siquiera aparece, mientras que en el primero (“Young Serra, peso pluma”) y el tercero, “Golpe de Estado”, tiene un papel crucial. En “Young Serra” se nos presentará el personaje en su piso con amplia terraza, suelo de parqué, y de paredes rosas y estanterías doradas, equipado con una cama que tiene

una piel de zebra en el cabecero y un leopardo de porcelana junto a la mesilla de noche. Grandes plantas de interior completan la decoración de su hogar.

En “Golpe de Estado” le comunica a Pepe mientras comen en Casa Leopoldo que se casa y se va a vivir “a Sant Sadurní con Sergi”, el heredero de unas bodegas de cava. Carvalho parece aceptarlo sin demasiado disgusto y se dedica a humillarla con su incultura y su falso conocimiento de los diferentes cavas. Enojada, acude a la llamada de un cliente, que no es otro que Charlie (Eddie Constantine), asesino a sueldo que prepara un magnicidio. Tras descubrir sus planes, Charo colaborará con Pepe para evitar el asesinato. Su Charo es muy mal hablada y, al igual que Biscuter, suele recrearse en expresiones soeces como: “No cambio un buen polvo por un plato de comida en mala compañía” (“Golpe de Estado”). Mujer de mucho carácter, a pesar de ello, según le confiesa Pepe al hijo de Young Serra: “Tiene mala leche pero buen corazón”. En su caracterización, Alicia Sánchez suele llevar ropa negra y fuma tabaco rubio de marca Marlboro. También se subraya su carácter orgulloso con expresiones como “Soy una puta, de las mejores de Barcelona” o “Ni tengo un chulo que me maltrate ni quiero dejar la profesión”. No alberga ningún tipo de sentimiento maternal y, de hecho, le fastidia tener que cuidar al huérfano interpretado por Jorge Sanz, en el episodio piloto (“Young Serra, peso pluma”).

A diferencia del personaje literario, Charo quiere dejar la profesión de prostituta ante la indiferencia de Carvalho. Así, en “Young Serra, peso pluma”, Carvalho la invita a una veldad de boxeo y, ante su rechazo por compromisos profesionales, ambos discuten en los siguientes términos:

CARVALHO: No es problema. Yo te espero en el restaurante. Tú le das a tu cliente un poco más de marcha de la habitual y te lo quitas de encima. Y nunca mejor dicho.

CHARO: Eres un cínico.

CARVALHO: Es tu trabajo. Lo has elegido tú. Yo no te obligo.

CHARO: Tampoco haces nada para que lo deje.

CARVALHO: Las cosas son como son. No tengo tiempo ni ganas de intentar cambiarlas.

CHARO: ¡Ni tiempo, ni ganas, ni cojones!

CARVALHO: No te preocupes, princesa. Cuando seamos viejecitos me casaré contigo.

CHARO: ¡Vete a la mierda!

Dejar su oficio pasa, en su opinión, por aprender idiomas (“De todos modos, cuando aprenda inglés me retiro”, le dice al hijo de Young Serra). Se pasea por su piso regando las plantas y repitiendo diálogos básicos con un método de cassette.

*Las aventuras de Pepe Carvalho* supone el regreso de un Bromuro, de nuevo, interpretado por Luis Ciges, diez años después de hacerlo en la adaptación de *Tatuaje*. Su papel es casi testimonial. Aparece en el episodio piloto, “Young Serra, peso pluma”, cuando Carvalho acude a él para que le facilite información sobre si algún vecino está gastando más de lo habitual. El encuentro se produce bajo los soportales de la *plaza* Reial, donde Bromuro limpia los zapatos de Carvalho mientras suelta su letanía acerca de sus problemas de erección, provocados por la conspiración del Estado, y eso pese a que lleva toda la vida bebiendo cazalla para evitarlos. Viste de negro riguroso, con camisa negra, y no lleva las gruesas gafas de la película de Bigas Luna. Carvalho lo considera “archivo de la maldad de la ciudad” y él expresa su desazón con un “si el General Muñoz Grandes levantara la cabeza...”. Tras el intercambio de información, marchan juntos de compadreo a tomar algo que, en el caso de Bromuro, será un orujo.

#### 5.3.1.4 Recepción

La recepción de la serie es realmente chocante, por cuanto, si en un primer momento parte de la crítica la recibe con alborozo, las opiniones de esa misma crítica se tornarán desprecio al acabar la misma. Así, en *La Vanguardia* se destacaba que “Aristarain ha descrito con notable maestría la Barcelona del barrio donde opera Pepe Carvalho” y “no dejará indiferente a la audiencia” en lo que constituye “una buena muestra de calidad a nivel europeo –por así decirlo– que ha llegado en las series de TVE (Baget Herms, 1986a). Se afean, eso sí, “los tacos, las expresiones malsonantes y los desnudos”, cuya presencia, propia del “cine español de la Transición” se justifican porque: “los guiones de Pepe Carvalho llevaban ya algunos años en los archivos de TVE y el proceso

de producción de la serie ha sido largo y laborioso”. El mismo crítico, sin embargo, sería mucho menos efusivo a la hora de criticar el último capítulo: “Parece claro que Adolfo Aristarain ha ejercido, por propia voluntad y/o por dejación de los otros responsables, como verdadero autor y ha dado su visión personal de un universo y de un personaje” (Baget Herms, 1986b).

Lo mismo ocurre en *El País* con la opinión de otro ilustre crítico como Juan Cueto, que le da la bienvenida a la serie con abundantes loas:

“Es una de las pocas producciones de TVE que posee envergadura cinematográfica digna de crédito. Quiero decir, digna de los títulos de crédito de cualquier película medianamente internacional. Raras veces he visto en las mercancías manufacturadas para ser emitidas por el televisor una de aspecto externo tan exportable, dotada de ambientación, iluminación y realización sencillamente creíbles, y que consigue el milagro de incurrir en narración urbana desde el presente sin que se fundan los plomos de la verosimilitud y sin que te pongas colorado cuando los personajes atraviesan un paso de cebra [...]”. (Cueto, 1986)

Para afirmar, apenas unas líneas después: “Ya digo, lo de *Pepe Carvalho* suena bien si hacemos abstracción del personaje, de la materia prima novelística y, por lo visto, de los guiones originales. Pero es un asesinato literario” (Cueto, 1986).

Es evidente que, en la evolución de su opinión, tanto Baget Herms como Cueto tienen muy presente la polémica que acompañó a la serie. Montalbán se mostró molesto desde antes del estreno (Amela, 1985) pero, tras el episodio que lleva por título “El mar, un espejo oscuro”, en el que Aristarain se permitió introducir una escena en la que una joven pierde su virginidad con Carvalho, se desencadenó su ira. El escritor expresó su malestar en una carta enviada al diario *El País*, del que era colaborador en esos momentos. En ella afirmaba:

“Cada viernes por la noche contemplo la serie Carvalho, con una mano sobre los

ojos, los dedos separados, eso sí, para ver y no ver. Para ver lo que reconozco y para tratar de no ver lo que me resulta irreconocible”. (Vázquez Montalbán, 1986a)

A esta misiva llegarían nuevas intervenciones de amigos de Vázquez Montalbán, de nuevo en el diario *El País*, que no solo se limitaron a la defensa del autor sino que, en ocasiones, pasaron a atacar con virulencia a Aristarain. Un buen ejemplo del primer caso podría ser la del coguionista Domènec Font:

“Detrás de la serie sobre Pepe Carvalho [...] hay dos proyectos que parecen reclamar su propia independencia y que difícilmente cohabitan. Por un lado, nos encontramos ante un producto de sólida factura y sin aparentes agujeros en su ortografía, con un soporte de producción e imagen perfectamente trabados y una excelente interpretación de Eusebio Poncela. [...] Como por arte de magia se ha procedido a una milagrosa desaparición de algunas ideas temáticas, [...] al socorrido trasvase de personajes y diálogos de las novelas que no figuraban en los guiones originales y a la progresiva pérdida del paisaje familiar de Carvalho [...] Pero es que, además, se ha planteado una lectura radicalmente distinta del personaje central y su entorno”. (Font, 1986)

Vázquez Montalbán siguió mostrándose firme en el repudio de la serie tiempo después. Así, declarará al diario *A quemarropa*, editado por la Semana Negra de Gijón: “Me ha parecido decepcionante. El esfuerzo de producción y realización fue excepcional, pero el resultado no dejó de ser un bodrio... Se modificaron los diálogos para endurecerlos. Todo lo que no era intriga y enigma fue borrado del guion”. (recogido en Blanco Chivite, 1992)

La serie tendría consecuencias en la biografía profesional pero también sentimental del detective. En un ajuste de cuentas con los responsables de la adaptación, Vázquez Montalbán hará viajar a Madrid a su personaje para investigar en el relato titulado “Asesinato en Prado del Rey”, dentro del volumen *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas* (1987f). El fenecido es un realizador cuyo cuerpo aparece en un poco decorosa situación:

“Que el cadáver apareciera con la cremallera de la bragueta a media asta para dar cabida a un ramito de violetas asomantes con la humildad que se les presupone y una cierta molestia moral, fue motivo de natural y muy compartida sorpresa. Es más, las violetas eran la constatación de asesinato, porque a cualquiera se le puede caer encima un decorado en un estudio de televisión, sobre todo a un profesional como Arturo Araquistain, tan meticuloso que revisaba uno por uno los detalles de la próxima filmación y había sido sorprendido más de una vez a altas horas de la noche husmeando por los escenarios preparados para el día siguiente, como un sabueso en pos del olor del fracaso”.

Allí se encontrará con un tal Wenceslao Vilariño, obvio trasunto del director de RTVE José María Calviño al que parodia con estas palabras: “De Vilariño decían que era inasequible al desaliento, un auténtico pararrayos para cualquier tormenta, y por eso le habían colocado en aquel cargo los responsables del gobierno socialista: ‘Que se metan con Vilariño y que nos dejen trabajar a los demás en paz’”.

En lo que respecta a Aristarain sus estudiosos han calificado estos episodios de “divertimento” que “retomarán de algún modo el tono ligero y despreocupado de *La playa* y *La discoteca del amor*. Es cine de encargo hecho con placer, seguramente del mejor que se haya hecho en España” (Antín, 2002, p. 15). Se ensalza sobre todo a un Eusebio Poncela que se convertía en un Pepe Carvalho burlón y divertido: “absolutamente distinto del creado por Vázquez Montalbán, profundo, amargo y glotón. A Poncela, en cambio, todo le importa muy poco, se divierte más de lo que sufre y la gastronomía tan cara al escritor le resbala” (Antín, 2002, p. 15).

### 5.3.2. Política, cultura, y geografía

La serie intentará plasmar el ideario socialista en numerosos ámbitos. Por un lado, reflejan el fracaso de la opción comunista en el paso de la dictadura a la democracia, pero también trasladan al espectador una imagen muy concreta de la España de las

autonomías y de una cultura cuyo gran atractivo reside en la convivencia de dos tipos de expresiones culturales: la barroca y la ilustrada. De esta manera, la serie se convierte en un reflejo de la política del Partido Socialista Obrero Español en el gobierno.

#### 5.3.2.1 Política: “el desencanto” y la utopía comunista

Dos son los capítulos más claramente políticos: “La curva de la muerte” y “Golpe de Estado”. En ambos, como ocurría en *Asesinato en el Comité Central*, se vuelve a reflexionar sobre la validez del comunismo para adecuarse a los tiempos modernos. O, por decirlo de otra manera, cuál debe ser el papel del intelectual marxista en la democracia. La diferencia con el punto de vista de Vicente Aranda es sustancial, pues quien lo hace, en esta ocasión, es una persona como Aristarain, comprometida políticamente. Se introduce así el tan manido concepto del desencanto.

El término “desencanto” ha sido repetido hasta la saciedad para describir el periodo transicional, tanto a nivel social como académico. El concepto se ha usado con tanta alegría y abundancia, que se ha convertido en difícil de definir y periodizar.

Parece obvio que el motivo de la popularidad es el predicamento entre los círculos intelectuales de la película *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), que: “recoge con formidable intuición no solo el calificativo que caracteriza a todo un momento histórico, sino la angustia soterrada de una época que por otra parte se quiso y se anunció celebratoria” (Vilarós, 1998, p. 47). El desencanto abarcaría el sentimiento de pesadumbre de muchas partes de la población. Así, en ellos se incluirían a los decepcionados tras una “inflación de expectativas”, como apuntaba Joaquín Ruiz-Giménez (Quirosa-Cheyrouze, 2008).

Existe otra manera de entender el desencanto, que apela, no tanto a la sociedad como al papel del intelectual en ella. Así, la sociedad democrática va a imponer una necesaria y no siempre sencilla readaptación del intelectual. Por ponerlo en palabras de Vilarós (1998, p. 23): “El fin de la dictadura en España enfrenta a los intelectuales con el problema de tener que reconocer que su antiguo papel histórico de conciencia crítica del país tiene que ser radicalmente revisado”. O, por decirlo con una de las más celebres frases de Vázquez Montalbán, hacerse esa pregunta –pues fue planteada entre interrogantes– que tanta fortuna haría con posterioridad: ‘¿Contra Franco estábamos mejor?’ (Vázquez Montalbán, 1978)

Eso es lo que se preguntan, sin nombrarlo, los protagonistas de “La curva de la muerte”. El capítulo está claramente dividido en dos partes. En la primera, que tanto molestará a Vázquez Montalbán, Aristarain se permite la licencia de hacer que Pepe Carvalho conozca a su hija Dolores. El personaje de la hija permite al director argentino introducir un debate intergeneracional sobre el fracaso de la utopía izquierdista. Dolores, a sus 16 años, con su poster del Che Guevara presidiendo su cama, es el contrapunto necesario para que los adultos, Pepe Carvalho, su antigua esposa Muriel (Mercedes Sampietro) y Vicente (Álvaro de Luna), actual marido de esta, reflexionen acerca del fin de sus sueños revolucionarios de juventud. La segunda parte del capítulo desarrolla el mito de “la chica de la curva”, esto es, el fantasma de la bella joven muerta en un accidente de circulación que se aparece a los conductores en noches desapacibles.

Vicente, antropólogo cultural que, como ya se ha dicho es un viejo marxista, se dedica a registrar e interpretar los sonidos del océano Atlántico, provisto de sus conocimientos científicos. En su casa, en la conversación con Carvalho, Dolores y Muriel, también parece querer aplicar lo aprendido en sus años de estudio de socialismo científico. Sin embargo, todo su materialismo dialéctico se vendrá abajo cuando entre en contacto con el fantasma. Lo mismo le ocurrirá a Carvalho, el viejo militante y sempiterno escéptico. Como si de una parábola evangélica se tratara, su descreída posición entrará en crisis al enfrentarse con lo inexplicable. Aristarain parece establecer una analogía entre ese izquierdismo y el fantasma, de tal manera que de las ideologías revolucionarias no queda más que un residuo espectral... en el mejor de los casos.

Una sensación que parece confirmarse en el capítulo que lleva por título “Golpe de Estado”, en el que el mensaje revolucionario se ha convertido en el ruido de fondo de un charlatán chiflado que prácticamente abre y cierra el capítulo. Subido en lo alto de una cabina telefónica de La Rambla, se autoproclama como “Fernando III de Castilla, Rey de España”. Su perorata anticapitalista es vista con rechifla por el público que lo rodea, que se ríe de su locura. El marxismo, pues, ha pasado a convertirse en mera palabrería, en jerga de alucinados con personalidades mesiánicas. Lo cual no significa que sea innecesario. Mientras el pueblo se divierte con el autoproclamado rey, entre bambalinas tiene lugar una conspiración para cambiar el destino del país. El motivo nos lo da la televisión, en la que constantemente se emiten imágenes de atentados terroristas (no reivindicados, pero que se asocian con ETA). Una trama negra planea acabar con la situación a través del asesinato del Presidente del Gobierno. La forman elementos



descontentos del ejército y de las altas finanzas: la trama se inicia en un cuartel y se desplaza a la fábrica Tulsaco, multinacional imaginaria, evocadora en nombre y logo de la estadounidense Texaco, que acostumbra a aparecer en toda la obra de Aristarain como encarnación de la perversión capitalista y la explotación empresarial. En el capítulo se subraya tanto la imposibilidad de la realización de la utopía marxista como del regreso a una dictadura. La democracia está asentada. La Transición ha sido un éxito... con algún borrón que podríamos calificar de “lampedusiano”. Así se desprende de la conversación que sostienen Carvalho y un antiguo antifranquista, apodado el “Lanzabombas” Parra, durante una cena. El mantenimiento del poder en las manos de la élite económica enriquecida durante Franco es expuesto con crudeza por Parra cuando Carvalho le sondea sobre las posibilidades de un golpe de Estado: “¿Dónde has visto tú que los mismos que están en el poder, den un golpe de Estado para tomar el poder? No tiene lógica. No sé puede recuperar lo que nunca se ha perdido”.

Conviene no obviar ni la nacionalidad de Aristarain ni la historia de su Argentina natal. Cuando Aristarain se enfrenta al desencanto, se enfrenta a esa sensación española, pero también a la argentina. A fin de cuentas, la Transición en su país se hizo intentado reproducir el modelo español, con lo que podemos aventurar que sus consecuencias en la izquierda más movilizada serían parejas. De alguna manera, Aristarain está sintiendo lo mismo por el proceso político argentino que podía sentir Montalbán en 1979: apenas ha finalizado la Dictadura de Videla y se repite esa sensación de desánimo con respecto a lo que pudo haber sido y no fue. Aristarain parece tener claro, y así lo verbalizan sus personajes, que la utopía comunista no tiene cabida en la España de 1986. De esta manera, Aristarain va a comprender lo que Vázquez Montalbán descubrirá con posterioridad: que el desencanto no es un sentimiento exclusivamente español, sino que afecta por igual a toda la izquierda del planeta.

### 5.3.2.2 Cultura: el proyecto socialista entre lo barroco y lo ilustrado

En su estudio sobre la cultura española postfranquista, Quaggio (2014, p. 328) sostiene que el propósito de la administración socialista liderada por Javier Solana, consistía en el desarrollo armónico de las dos tradiciones culturales de España. Por un lado, la España ilustrada y, por el otro, la España barroca, que tenía sus raíces en la

contrarreforma. Una y otra ser verán reflejadas en la serie, bien es cierto que, probablemente, con más intensidad la segunda.

De esa voluntad de aunar ambas sensibilidades da fe el debate en el seno del Ministerio de Cultura a la hora de crear el nuevo logo de Turespaña, esto es, el planteamiento de cuál debe ser la imagen del país en el mundo. En los documentos internos del Ministerio en los cuales se debate este nuevo logotipo y que recoge Quaggio (2014), leemos: “No tratamos de atraer al turista solamente por el clima y el sol, sino a través del arte, la historia, la gastronomía y los sitios únicos”.

El encargado de transmitir esa unión a través del diseño va a ser Joan Miró. Quaggio (2014, pp. 214-220) sostiene que Joan Miró es la figura más relevante de la Transición desde el punto de vista iconográfico. El trabajo de Miró es, sin duda, un nexo entre las diferentes etapas de la Transición, pero también entre las diferentes instituciones. También, por lo que se deduce de Turespaña, de las dos grandes tradiciones culturales que identifica el socialismo.

Representante de las vanguardias y, por lo tanto, de la España ilustrada, fue en Barcelona donde desarrolló buena parte de su trabajo público, siendo su obra visible para cualquiera de los que llegan y pasean por la ciudad. Su presencia va a ser fundamental en un episodio como “Young Serra, peso pluma”. El capítulo se abre con su logo para La Caixa y, posteriormente, el joven hijo de Young simulará estar pintado una de sus obras a tiza en La Rambla. Es de suponer que en esta presencia de Miró pesara su reciente fallecimiento en 1983, pero no es menos cierto que su reivindicación para el poder socialista era relativamente sencilla y escasamente problemática. El trabajo como pintor –pero también como escultor o ceramista– de Miró hace de nexo entre la dictadura y la Transición. Así, su mosaico, con el que se recibe al visitante en la Terminal 2 del aeropuerto de El Prat, fue inaugurado en 1970 en plena dictadura; en 1976, se hacía lo propio con su mosaico del Pla de l’Os, en La Rambla, cerca de donde simula dibujar el hijo de Young; por fin, la relación entre Joan Miró y un Ajuntament socialista deseoso de convertirle en icono de su modernidad era, en el momento de la producción de la serie, muy estrecha: su escultura de 22 metros de altura *Dona i ocell* se levantaba en el Parc de l’Escorxador. La plaza, diseñada por Antonio Solanas, Andreu Arriola, Beth Galí (por entonces pareja de Oriol Bohigas) y Màrius Quintana, aprobada en 1979, fue inaugurada justo el año de la muerte de Miró. No fue el equipo de Narcís Serra el único en intentar convertirlo en icono de su política: la UCD lo hizo

presidente de honor del Patronato del Museo de Arte Contemporáneo y requirió sus servicios para el cartel publicitario del Mundial de Fútbol de España 82; en 1981 fue contratado por la Generalitat para publicitar la muestra *La Catalogne aujourd'hui* (1981), en la UNESCO, exposición que suponía la presentación internacional en sociedad de la recuperada autonomía. De la disputa política por su legado da fe la anécdota que relata Pep Subirós (1993): en su fallecimiento, la familia pidió que no se le hiciera ningún homenaje, admonición que desoyó el President de la Generalitat, Jordi Pujol, que acudió a la residencia familiar de Miró a dar el pésame. A esa España ilustrada van a pertenecer también algunos de los intelectuales que pueblan la serie: los pintores abstractos autoexiliados en las playas de Matalascañas como Dora o el gurú Paolo, que recita *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa en “El mar, un cristal opaco”; Vicente, el antropólogo cultural, académico y conferenciante de “La curva de la muerte” y, por encima de todos, el propio Pepe Carvalho, que se niega a cumplir con el ritual pirómano de la quema de libros e incluso se atreve a regalar cultura, como hace con su hija Dolores y la obra *Con la soga al cuello*, de Joseph Conrad. Un arte, una ilustración, que es capaz de convertir los restos de la cultura tayalótica menorquina en privilegiado escenario de encuentros sexuales.

Y si esa España ilustrada aparece reflejada en los capítulos, igualmente lo está la España barroca, identificada con la puesta en valor de la cultura popular y la recuperación de las fiestas tradicionales, pues: “la cultura para los socialistas siempre implicó una dimensión lúdica y popular” (Quaggio, 2011, p. 20). Carvalho, en la serie, se convierte en un detective ciertamente afortunado: en “La dama inacabada”, el caso le coincide en el tiempo con las fiestas patronales de Ciutadella, con su espectacular danza de caballos; suprimida la parte sacramental, *Recién casados* se abre con una costumbrista recreación del ritual festivo de una boda.

Relacionado con esta tradición festiva, la buena mesa será esencial no solo en la personalidad de Carvalho sino también de los lugares que recorre. Aunque a ratos pase penurias cuando no tiene trabajo, como ocurre en “El caso de la *gogó-girl*”, estas se acaban cuando se desplaza por la geografía española: por su fama le agasajan en “El mar, un cristal opaco”; por los viejos tiempos en “La curva de la muerte” o “Golpe de Estado”... Es una gastronomía rica y diversa, que hasta justificará ante su antiguo colega de la CÍA el porqué no emigra del país cuando Davis le ofrece trabajo:

CARVALHO: Una de las condiciones sería dejar el país lo antes posible, ¿no es así? Eso ya no lo hago ni por todo el oro del mundo. No me voy de este país.

DAVIS: ¿Te has vuelto patriota?

CARVALHO: En cuestiones nacionalistas no soy ni siquiera escéptico, soy aséptico, pero aquí se come bien, ¿sabes? Y trabajo poco, lo suficiente para vivir.

La serie también recurrirá, como no puede ser de otra manera, al tópico más evidente del logo de Turespaña: el turismo de sol y playa. Las playas aparecen en la mayoría de los capítulos: las de Matalascañas en “El mar, un cristal opaco”, las de Menorca en “La dama incabada”, las de Castelldefels en “Pigmalión”, las de Sitges en “El caso de la *gogó-girl*”, las de Galicia en “La curva de la muerte”, siendo estas últimas las únicas las que no están bañadas por el sol. A diferencia del Carvalho de Montalbán, reacio hasta 1992 a salir de su amada Barcelona, y que, cuando lo hace, como en *La rosa de Alejandría*, no puede evitar verbalizar su fastidio, tanto él como el resto de personajes se deshacen en loas hacia los lugares que visita con frases como “Nadie me cree, pero Mahón es la ciudad más maravillosa del mundo” (“La dama inacabada”) o “esto es casi el paraíso” (“La curva de la muerte”).

Por último, no es para nada desdeñable en esta imagen de modernidad cultural que los personajes que se encuentra en su camino posean, como el propio Carvalho, una moral laxa y ciertamente epicúrea. Esta fue, sin duda, la característica más criticada por Vázquez Montalbán que, sobre el estupor que le causaba ver la serie escribiría:

“un despliegue sexual de Carvalho digno de un Mickey Spillane. Aquél no era mi Carvalho, sino un extraño atleta sexual japonés dispuesto a fornicar como un obseso, a vagina por cada cinco minutos de programa”. (Vázquez Montalbán, 1986a)

Como siempre en las agudas observaciones de Vázquez Montalbán, la referencia a Spillane no es ni mucho menos casual. Mickey Spillane fue el creador de *Mike Hammer*, personaje adaptado para televisión a principios de los años 80, concretamente, por la cadena CBS entre 1984 y 1987. Según el autor, es el referente que se busca imitar y se encuentra en las antípodas de su narrativa. Aunque *Mike Hammer* se había convertido en todo un éxito en TVE, no es menos cierto que la libertad sexual va a ser una de las características principales de La Movida (Lechado y Lechado García, 2005; Palacio y Ciller, 2011). El proyecto, por más que basado en personajes creados por un barcelonés y comandado por un argentino, se encarga desde Madrid y por él vemos desfilar a algunos de los miembros más activos de la Movida capitalina. En primer lugar, por supuesto, Eusebio Poncela, el principal protagonista, pero también otros intérpretes como Will More (junto al que Poncela rodó todo un icono de la época como *Arrebato*, de Iván Zulueta), o dos “chicas Almodóvar” como Cecilia Roth (que aparece en “Pigmalión”) o Eva Cobo (que hace lo propio en “Recién casados”). Por otra parte, el sexo no era una anomalía en TVE, que también ofrecería a sus espectadores más rijosos una serie como *Las pícaras* o la emisión de la antología *Serie rosa*. Ambas, por cierto, también eran, como *Las aventuras de Pepe Carvalho*, sendas adaptaciones. Pudiera ocurrir también que, en esta visión del personaje, tuviera mucho que ver la biografía de un director y guionista como Adolfo Aristarain al que Vázquez Montalbán llegó a calificar de “un obseso sexual de los que no quedan” (1986a). Desde luego, su trabajo posterior no justificaría dicha descripción, pero debemos tener en cuenta que, cuando Aristarain aceptó el proyecto, llevaba años viviendo bajo la dictadura militar argentina. *Las aventuras de Pepe Carvalho* sería así su particular “destape”.

En todo caso, queda claro que *Las aventuras de Pepe Carvalho* modeló culturalmente al personaje para convertirlo en un protagonista moderno, o por lo menos, partícipe de una determinada manera de entender la modernidad española, habitante de un país de parajes paradisíacos diversos, buena mesa, arte, vanguardia y notables infraestructuras (las carreteras que recorre una y otra vez un incansable Carvalho)<sup>30</sup>. En resumen, todo

---

<sup>30</sup> La cuestión de la carretera, no era, ni mucho menos, un asunto menor. Recordemos que el país coproductor era Francia y que, cuando su gran personaje Astérix visitó España, allá por el 1969 en *Astérix en Hispanie*, Goscinny y Uderzo no pasaron la ocasión de hacer escarnio con la deficiente red vial española.

aquello que lo haría constitutivo de convertirse en un gran destino turístico para los europeos de finales de siglo.

### 5.3.2.3 Geografía: la España de las autonomías y la geografía del mal

Desarrollada entre 1984 y 1986, *Las aventuras de Pepe Carvalho* puede inscribirse con facilidad en el nuevo ideario socialista, cuya columna vertebral era la modernización del país que necesariamente debía pasar por su europeización, entendida como equiparación al resto de países del continente. Si ese deseo debía plasmarse en el mundo de la alta cultura, especialmente en lo que respecta a la literatura y las artes plásticas (Quaggio, 2014; Fusi, 2003), también tenía que llegar a una institución como la televisión pública, que tanta importancia había tenido durante la Transición. En especial, Manuel Palacio (2001) considera que el periodo que va de 1979 a 1989 estuvo afectado por esta intención de generar “una marca”:

“Así, la televisión pública se presenta en esos años como uno de los mejores escaparates para presentar a España como una sociedad dinámica y ordenada, capaz de incorporarse, tras la entrada en la Europa comunitaria, con un cierto orgullo en el contexto internacional”.

Dinámico, desde luego, sí que es el Pepe Carvalho de 1986. Lo primero que sorprende de *Las aventuras de Pepe Carvalho* es la movilidad del personaje audiovisual con respecto al literario. A diferencia de James Bond y como buena parodia de él que es, el Pepe Carvalho literario pasa, en su primera época, por ser un sedentario irredento (o eso creemos): no es que no viaje, es que hacerlo le produce fastidio. De hecho, no faltan autores que consideran una característica común de las primeras novelas de Carvalho la idea de la inutilidad del viaje, cuyo ejemplo paradigmático sería el Stuart Pedrell de *Los mares del Sur*. Ocurre también en *Tatuaje*: el viaje a Ámsterdam resultará una pérdida de tiempo tanto para la investigación (la clave del asesinato ha estado siempre delante de sus narices, en Barcelona), como en lo personal (pues la ciudad se le revela como estructurada alrededor de un capitalismo mimético al español).

*Asesinato en el Comité Central* sí que hará que abandone su querida Barcelona, pero lo hace casi como un favor personal al que una vez fue su partido, y dando evidentes muestras no ya de desagrado, sino de malestar físico tal y como se recoge en la novela y esa adaptación en la Patxi Andión que confiesa que es incapaz de dormir en una capital que le produce alergia. Todo cambia, sin embargo, en la serie de televisión.

Como quiera que, como hemos visto, solo las localizaciones eran innegociables para TVE, resulta pertinente compararlas con sus referentes literarios. En el siguiente cuadro, comparamos los escenarios de los capítulos y los de los relatos que las inspiran, publicados posteriormente, primero en prensa y después en libro:

<b>Título del capítulo de la serie</b>	<b>Localización del capítulo</b>	<b>Título del relato de Vázquez Montalbán</b>	<b>Localización del relato</b>
“Young Serra, peso pluma”	Barcelona	“Desde los tejados”	Barcelona
“La dama inacabada”	Ciudadella (Menorca)	“La muchacha que no sabía decir no”	Barcelona
“Golpe de Estado”	Barcelona	“Aquel 23 de febrero”	San Miguel de Cruilles, (Ampurdán)
“El mar, un cristal opaco”	Matalascañas (Huelva)	“Pablo y Virginia”	Jávea
“El caso de la <i>gogó-girl</i> ”	Sète (Francia)	“Buscando a Sherezade”	Marbella
“La curva de la muerte”	Costa da Morte (Galicia)	“Una desconocida que viajaba sin documentación”	Galicia vs Torretes del Valles / Montchicoi
“Recién casados”	Andorra	“Hice de él un hombre”	Monasterio de Piedra
“Pigmalión”	Barcelona / Maresme / Castelldefels	“Las cenizas de Laura”	Barcelona

Así, el detective se convierte en un viajero febril y gustoso, tanto dentro del estado español como atravesando sus fronteras. Carvalho recorre toda la periferia de España a bordo de su Talbot Horizon plateado, que hace las veces del camión Pegaso que conducía Sancho Gracia en *Los camioneros*, serie de TVE de la que Aristarain fue ayudante de dirección.

Podemos inferir que la serie tiene una clara tendencia por plasmar la periferia de España. A este respecto, cabe señalar que el gobierno socialista fue el principal encargado de desarrollar el título VIII de la Constitución y, por lo tanto, de hacer posible el bautizado como Estado de las Autonomías.

Durante la serie, Carvalho para poco en Barcelona. Con tanto viaje, el personaje aparece casi como desnaturalizado, desgajado de su entorno urbano. Pepe Carvalho ya es un extraño para sus vecinos, tal y como le confiesa a Bromuro en una conversación bajo los soportales de la *plaça* Reial en “Young Serra, peso pluma”:

BROMURO: Pero, ¿no es tu barrio?

CARVALHO: Sí.

BROMURO: ¿Y me preguntas a mí cosas de tu barrio?

CARVALHO: He perdido el contacto.

A pesar de ello, el capítulo piloto, “Young Serra, peso pluma” será sumamente interesante, por la imagen que ofrece de la Barcelona pre olímpica y muy especialmente, del barrio del Raval.

En el momento de la producción, el Ajuntament lleva en manos socialistas desde las primeras elecciones municipales de la democracia. Sus alcaldes han sido Narcís Serra de 1979 a 1982 y, posteriormente, Pasqual Maragall, que se mantendrá en el cargo hasta 1997. En enero de 1984, se aprobó una nueva división administrativa de la ciudad y desaparecía el Distrito V, que quedaba englobado dentro de Ciutat Vella y pasaba a ser conocido como Raval, en un intento de hacer desaparecer de la memoria de los barceloneses el infame Barrio Chino. Pero no bastaba con acciones nominalistas. Oriol



Bohigas, arquitecto que había participado activamente en el debate urbanístico durante la dictadura, impondrá, como Delegado del Área de Urbanismo y más tarde consejero áulico del carismático alcalde Pasqual Maragall, dos claras directrices: “sanear el centro y monumentalizar la periferia”. Por su centralidad, pero también por los graves problemas que atraviesa, el Raval será uno de los epicentros de la actividad municipal.

La situación del ayuntamiento en esos primeros años democráticos es precaria, y el consistorio solo puede enfrentarse a obras de pequeña escala. Se habla de “pequeñas intervenciones” de “cirugía urbana” o de “acupuntura” (Montaner et al, 2011). Todavía no ha llegado la inyección económica de los Juegos Olímpicos y de los Fondos Europeos de Desarrollo Regional. La zona cero de la transformación urbanística, será la *plaça Reial*, justo al lado de donde tiene el despacho Pepe Carvalho. La plaza era por entonces un foco de consumo de estupefacientes. Para erradicarlo se encargará su reforma a los arquitectos Federico Correa y Alfonso Milà. No será la primera, pero sí la más visible de las llamadas “plazas duras”, esto es, las características plazas barcelonesas en las que la tierra y los parterres son sustituidos por cemento. Lo que en el fondo movía a los *munícipes* era la recuperación de los espacios públicos para una ciudadanía a la que se le habían negado durante el franquismo, ya fuera por la represión o por la imposición del tráfico rodado. Se trataba de plasmar “la estrategia de crear plazas como focos de regeneración urbana, una estrategia que se hizo notoria como *metástasis positiva*” (Scarnato, 2016, p. 55). Esa metástasis, claro está, conllevaba la gentrificación de la zona y la expulsión de los vecinos conflictivos, lo cual suscitaría no poca controversia e incluso sería tildado de “Matar al Chino” (Fernández, 2014). El alcalde Maragall (1986, p. 27) reconocería: “Siempre que puedo animo a mis conocidos a que se instalen en este antiguo barrio [...] Una de las ideas es invitar a personajes de prestigio que amen la Barcelona antigua a que se instalen”<sup>31</sup>. Y cita al escritor Gabriel García Márquez, o al pintor ecuatoriano Guayamasín, como también al músico Lluís Llach –que ocuparía el apartamento anteriormente habitado por el artista José Pérez Ocaña. El vecino más ilustre, sin embargo, sería el ideólogo de toda la transformación, Oriol Bohigas, que trasladó su domicilio a la misma *plaça Reial*.

El capítulo se estructura en torno a un retrato del Raval “pre intervención”, que no es sino un catálogo de todos sus problemas, subrayando su carácter maldito, que acaba por

---

<sup>31</sup> En catalán en el original.

condenar a sus habitantes a una miseria de la que es imposible escapar. Es, de alguna manera, un ejemplo perfecto que ilustra esa “geografía del mal” asociada al barrio, tal y como la definió McDonogh (1987).

Nuestro infortunado Cicerone a través de este viaje a la degradación del barrio que es “Young Serra, peso pluma” será el hijo adolescente del boxeador. El personaje interpretado por Jorge Sanz, y del que desconocemos el nombre para subrayar su alienación, se nos presenta limpiando los salpicaderos de los coches en la Diagonal, con las torres de La Caixa, ejemplo de modernidad de la ciudad, al fondo. Aunque proyectadas en 1974 por los arquitectos Francesc Mitjans Miró y Josep Antoni Coderch y de Sentmenant, eran relativamente nuevas en el perfil de la ciudad, pues se construyeron entre 1979 y 1983 siendo, pues, un icono de la nueva Barcelona democrática. A sus pies nos encontramos al hijo de Young Serra mendigando apenas unos segundos, porque en seguida le veremos buscándose la vida en La Rambla, su hábitat natural: timando a los viandantes haciéndoles creer que es autor de las pinturas a tiza que decoran el suelo que reproducen un cuadro de Joan Miró, el mismo que ha diseñado el logo de La Caixa, que se enseñoreaba en los rascacielos con los que se abre el capítulo y cuyo mosaico preside Las Ramblas a la altura del Liceu. De los cielos, por lo tanto, a la tierra.

El chico también trapichea hachís junto a un amigo de color que, posteriormente, le introducirá en la heroína. El consumo de heroína, que había llegado al barrio junto a aquella generación de jóvenes de los Nazario y Ocaña de la que hablábamos con respecto a *Tatuaje*, era un nuevo problema que venía a sumarse a los recurrentes del barrio. Para el alcalde Pasqual Maragall era, además, especialmente doloroso. Pau Malvido, pseudónimo del periodista y escritor Pau Maragall, hermano del alcalde, era uno de esos jóvenes que habían ocupado La Rambla y sus espacios adyacentes con fines lúdicos y libertarios tras la muerte de Franco. Colaborador de la revista contracultural *Star*, en la que firmó su serie de crónicas “Nosotros, los malditos”, fue también un pionero del vídeo doméstico a través del colectivo Video Nou. Desgraciadamente, era adicto a la heroína, lo que le acabó por costar la vida al morir por sobredosis en 1994.

Como bien muestra el capítulo, al mostrarnos al hijo de Young siendo introducido en la droga por un amigo de color, desde mediados de los años 70, el tráfico de heroína se había convertido en un negocio a menudo gestionado por ciudadanos de origen africano. Tenían incluso su propia manzana, llamada “isla negra” por el color de su piel, que

abarcaba la calle San Ramón y Robador. Su mala fama también es constatable en el capítulo, pues es precisamente en esta última calle donde ejerce la prostituta Mimí (“la mejor puta de la calle Robador”). De origen vasco, sabedora de la legendaria fama de los lupanares de inspiración andaluza del barrio, finge un acento sureño. Las calles donde ejercía Mimí vivirían una profunda transformación poco después: en 1988, una violenta trifulca entre traficantes y ciudadanos de etnia gitana, motivada por una partida de heroína demasiado pura que provocó varias muertes, se convertiría en la excusa para emprender una de las reformas más ambiciosas y polémicas del periodo, el derrumbe de la anteriormente citada “isla negra”. Se demolieron 50 edificios con 450 viviendas y 90 locales comerciales para dar lugar a un proyecto de MBM (Martorell, Bohigas, Mackay) (Delgado, 2007, p. 59). Hoy, la calle en la que ejercía Mimí y en la que traficaban los adolescentes protagonistas con hachís alberga un hotel de lujo y la Filmoteca de Catalunya.

Si esa degradación es observable en su esfera pública, la privada de los habitantes del Raval no es mucho mejor. Young Serra y su hijo viven en un apartamento lleno de desconchones y manchas de humedad, rodeados de podredumbre y sin comida que llevarse a la boca. El edificio está igualmente en un aspecto lamentable, lo que también sucede con el inmueble en el que ejerce Mimí. Las condiciones de insalubridad de boxeador y prostituta parecen más propias de la época de *Tatuaje* que de una década posterior. El hacinamiento de la población es palpable en las palabras de Rino, el entrenador de boxeadores del barrio, cuando Carvalho le sugiere que acoja al hijo de Young Serra:

CARVALHO: ¿Tú no tienes sitio?

RINO: ¡Qué voy a tener! En dos habitaciones, cuatro hijos, mujer y suegra. Me gustaría. Pero es imposible.

Ante este panorama, normal que el joven hijo de Young Serra exprese continuamente su deseo de huir del Raval, aun pagando el precio de vivir con una madre que le abandonó de niño: “Yo con tal de salir de este barrio de mierda... Soy capaz de aguantar vuestras broncas diarias...”. Deseo que ratificará después en conversación con Charo:

CHARO: ¿Y para qué quieres tú mucha pasta?

HIJO: Para salir del barrio.

La opresión de los habitantes del barrio es máxima. Ni siquiera un espacio tan simbólico en la prosa de Montalbán y tan alabado en su memoria sentimental como son los terrados se librarán de la condena social. De hecho, Vázquez Montalbán reconocería que “Desde los tejados”, relato inspirador de “Young Serra...” no era sino un borrador de lo que iba a convertirse en una de sus novelas más celebradas, *El pianista*. Pero en “Young Serra” su función es diferente. Hay dos terrados, el terrado de la casa del chico, connotado como si fuera el espacio paternal y la terraza de la casa de Charo, en representación de esa madre ausente. Esta última, retoma la anterior representación que hemos visto en *Tatuaje*, del terrado como espacio de libertad, en el que la protagonista puede mostrar su cuerpo sin tapujos. Sin embargo, la función de la azotea de la mísera casa que habita Young Serra no es sino la de ser el escenario del crimen, el lugar por el que los asesinos del alcohólico boxeador arrastran su cuerpo inerte. Una representación que contrasta fuertemente con el relato original, “Desde los tejados”, en el que sí que cumplen esa función de resistencia, en especial de la memoria de una ciudad y de unos tiempos turbulentos.

Si proseguimos con la consideración del Barrio Chino como “geografía del mal”, vemos que Arístarain colabora en el mantenimiento de la estigmatización del mito, ya que, como en anteriores representaciones, “las familias, trabajadores, tenderos y otros estables aunque pobres del vecindario rara vez han sido mencionados”<sup>32</sup> (McDonogh, 1987). No lo son, desde luego, en la serie de Arístarain, en la que los vecinos de Carvalho prácticamente constituyen presencias espectrales: el diminuto negocio cambiante del portal de Carvalho (una heladería en verano en “Young Serra...”, una joyería en invierno en “Pígmalión”, o los negocios de sus vecinos de rellano (las siluetas detrás de una puerta de cristal sobre la que se lee “clases de guitarra”).

Un retrato que colisiona con la actividad contagiosa y febril con la que son retratados los numerosos trabajadores poco cualificados del barrio en novelas como *La soledad del manager* (1977), de Vázquez Montalbán, y en el que se describe el oficio que

---

<sup>32</sup> En inglés en el original.

alberga la oficina de Carvalho en los siguientes términos:

“[...] compartimentada colmena de despachos de industrias menores: fabricantes de colonia por lo libre, abogado de vicetiples y pequeños hampones, un gestor, un periodista ansioso de hundirse en los fondos del Barrio Chino para escribir una novela de realismo urbano, una vieja callista, una modista, una minipeluquería para clientas habituales desde la Exposición de 1929, algún que otro estudio habitado por pelotaris del frontón Colón y chicos del conjunto Barcelona de Noche”. (*La soledad del manager*, 1977)



Fig. 13. En la estructura cíclica del episodio piloto, “Young Serra, peso pluma”, seguimos los pasos del joven hijo de Young, siempre acompañado por la presencia de la obra pública de Joan Miró, en su descenso a lo que McDonogh denominó “la geografía del Mal”: un Barrio Chino de carestía, pobreza, drogas y prostitución.

Estampa costumbrista que Vázquez Montalbán compartirá con otro hijo y colega del Raval como es Terenci Moix que también ponderará el carácter menestral de buena parte del barrio en su libro de memorias *El peso de la paja* (1994) en el que, sin escatimar descripciones de prostitutas o recintos destinados a la prostitución homosexual, también recuerda el “abigarrado mundo” formado por “curtidores,

carpinteros, lampistas, panaderos”.

El plano final, en el que volvemos a ver al hijo de Young Serra limpiando las lunas de los coches en los semáforos de la Diagonal, nuevamente con los edificios de Mitjans y Coderch y de fondo, cierra el círculo: eso es lo más cerca que estará de escapar del barrio. Como si ilustrara un ejemplo de la teoría *lefebvriana*, su clase social determina el espacio que ocupa y, por lo tanto, nunca será capaz de cumplir su sueño de instalarse más allá de la Diagonal.

#### 5.4. *Olímpicament mort* (Manel Esteban, 1986)

Como en el caso de *Las aventuras de Pepe Carvalho*, nos encontramos con un texto inédito, aunque, a diferencia de la serie de televisión, no será reutilizado con posterioridad. El telefilme, rodado por encargo de TV3, responde a una reflexión entorno al poder de la imagen, surgida tras la decepción de ver a su personaje adaptado por Adolfo Aristarain para televisión (Resina, 1997, p. 278). Temáticamente, también podemos considerar el guion como la primera obra de la denominada “olimpificación” de Carvalho (Colmeiro, 2013, p. 31), esto es, “la transformación de Barcelona, como metáfora de la nueva España, posmoderna, europea y globalizada”. Pertenece a este ciclo *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988), *El laberinto griego* (1991), *Sabotaje olímpico* (1993) y, tiempo después, *El hombre de mi vida* (2000).

La respuesta de Vázquez Montalbán a la serie de Aristarain será doble: al tiempo que se estrena *Olímpicament mort* en TV3 se pone a la venta la nueva aventura del detective, titulada *El balneario*, una novela en la que Carvalho realiza justamente lo contrario que el personaje encarnado por Eusebio Poncela: se pone a dieta, abandona el sexo, deja de fumar y se recluye en un establecimiento para curar su maltrecha salud.

##### 5.4.1. El desarrollo de la producción

Rodada en apenas 15 días, *Olímpicament mort* no puede ni quiere esconder su escaso presupuesto, visible en los numerosos actores no profesionales que la protagonizan y en el hecho de que fuera producida en una TV3 que apenas daba sus primeros pasos como cadena pública y generalista.

##### 5.4.1.1 Argumento, guion y adaptación

Un miembro de la alta burguesía barcelonesa roba una documentación que puede resultar decisiva en la elección de la próxima sede de los Juegos Olímpicos y es asesinado cuando regresa con ella a Barcelona. Al mismo tiempo, una pareja de agentes de la CIA quiere averiguar quién es Pepe Carvalho y para eso recorren los lugares en los que se mueve tanto el detective como el escritor que lo ha creado. Las dos tramas son interrumpidas por momentos en los que, Manuel Vázquez Montalbán, frente a una mesa de edición, conversa acerca de lo que ocurre en la pantalla.

En los títulos de crédito se nos informa que está basado en una idea de Manuel Vázquez Montalbán, pero que el guion es obra del realizador Manel Esteban, y los escritores de novela negra Andreu Martín y Jean-Claude Izzo, grandes admiradores de Vázquez Montalbán. El guion de la película es un ejercicio metanarrativo en el que el creador reflexiona acerca de la naturaleza de su personaje y el proceso creativo.

No hay informaciones sobre hasta qué punto intervino Vázquez Montalbán en la redacción del guion pero, si tenemos en cuenta cómo actuó antes y después, especialmente tras el análisis del proyecto no realizado *Carvalho en Buenos Aires*, podemos aventurar que su trabajo consistió en la escritura de un pequeño tratamiento que después desarrollaron sus amigos y su posterior participación como actor.

#### 5.4.1.3 Contexto de producción

Dada la modestia de la producción y de los creadores implicados, la información es bastante escasa. Según Manel Esteban, todo parte de una idea que surge entre el propio director y Vázquez Montalbán, a quien sabemos públicamente molesto por su polémica con Aristarain (Amela, 1985). La amistad entre Esteban y Vázquez Montalbán se había forjado en los años de lucha clandestina, al ser ambos miembros del PSUC durante el franquismo. Ambos coinciden en 1965 en la revista *Siglo 20*, de la que era redactor jefe Vázquez Montalbán. Esteban había sido colaborador habitual del realizador Pere Portabella, que tendrá un papel destacado en la trama interpretando a Pere Vallès, el alto cargo asesinado. En realidad, la mayor parte del elenco pertenece a la intelectualidad barcelonesa, bien sea la cinematográfica, con especial atención a miembros de la Escuela de Barcelona (además de Portabella también aparece la musa del colectivo, Teresa Gimpera); bien sea el propio director, Manel Esteban, interpretando al jefe de los matones estadounidenses; bien sea a otros colegas escritores de Vázquez Montalbán como Andreu Martín, que además de participar en el guion encarna al detective Martín Robert; o Antoni Ferrer, restaurador y poeta propietario del restaurante L'Odissea.

En cuanto al otro guionista, Jean-Claude Izzo, entró en contacto con el resto del elenco debido a una estancia en Barcelona a inicios de los años 80. Además de la escritura, también le unía la militancia política, pues era miembro del Partido Comunista Francés (Tyras, 2014).



La producción corre a cargo de Cyrk, empresa que funda Manel Esteban en 1984 junto a Carles Nogueras y Jordi Espulgues. Poco después sabremos que también figura como propietario Pere Ignasi Fages. Será la primera vez que los caminos de Carvalho y Cyrk se crucen, siendo la segunda *Els mars del Sud*, largometraje también dirigido por Manel Esteban. En el caso de Fages, de nuevo nos encontramos con un antiguo militante comunista que trabaja en el mundo del audiovisual. Fages había sido el productor de *Umbracle*, de Pere Portabella (1972), filme en el que el propio Esteban intervino como director de fotografía. Tiempo después, Fages se autoexilió en Francia, donde trabajó como secretario personal de Santiago Carrillo, líder del Partido Comunista de España. Se da la circunstancia de que, junto con Jaume Figueras y Antoni von Kirchner, Fages fundó un cine-club de arte y ensayo y la revista *Ensayos de cine*. A la postre, Von Kirchner se convertiría en responsable de Cinematografía del gobierno autonómico catalán. En 1985, ante la previsible expansión de TV3, Fages cree vislumbrar un futuro empresarial en la producción y distribución para televisión aquí y en Francia y decide embarcarse en Cyrk. Este carácter internacional de la empresa es importante pues, en teoría, *Olímpicament mort* debía formar parte de una serie en formato antología coproducida con Francia llamada *Carte Noire*: “en la que participan Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos, Italia, Japón y España. Cada uno de estos países produce un capítulo de la serie” (Amela, 1985). Del resto de capítulos, nada sabemos.

Con el tiempo, el papel de Cyrk sería puesto en duda por otros colegas, que la acusarán de trato de favor por parte de la administración, tanto en Cataluña como en España, muy especialmente a raíz de las ayudas públicas recibidas para el rodaje de *1492, la conquista del paraíso*, de Ridley Scott (1992). Una subvención que se pondría bajo sospecha debido a que fue otorgada durante el mandato como Ministro de Cultura de Jordi Solé Tura, antiguo compañero en el PSUC de Fages.

No conocemos su presupuesto. Esteban solía bromear con que el filme fue un antecesor del movimiento danés DOGMA, pues fue rodado a toda prisa en el plazo de quince días (“Hem de treballar...”, 2002).

#### 5.4.1.4 Los actores principales y sus personajes

En el momento de producción del telefilme, el actor que interpretará a Carvalho, Constantino Romero era conocido artísticamente como “Tino” Romero. Más famoso

por su labor como “radiofonista” que como actor, Romero afirma: “Cuando descubrí este personaje, hace tiempo, pensé que me gustaría interpretarlo, pero ya había perdido las esperanzas, porque ha habido tantos ‘Carvalhos’” (Amela, 1985). Su voz era mucho más reconocible que su rostro, y no solo por la radio, sino también por sus doblajes de grandes estrellas de Hollywood como Clint Eastwood o Arnold Schwarzenegger. En 1985, Romero se acababa de iniciar en la televisión con el concurso *Ya sé que tienes novio*, producido por los estudios de TVE en Sant Cugat, donde también trabajaba el director Manel Esteban y donde había trabajado como guionista Manuel Vázquez Montalbán. Romero, por entonces, daba sus primeros pasos en el mundo del teatro profesional de la mano de Mario Gas.



Fig. 14. Rodada en parte como respuesta a *Las aventuras de Pepe Carvalho*, el elenco de *Olímpicamente mort* huirá del de Aristarain, al tiempo que muchos de sus integrantes pertenecerán al círculo de amigos de Vázquez Montalbán y Manel Esteban. Destaca un Constantino Romero más orondo que el de Poncela, un Biscuter más entrado en años y un Bromuro sin apenas presencia.

Parece obvio que, en la elección de Constantino Romero, que se produjo al tiempo que se filmaban *Las aventuras de Pepe Carvalho* rodeadas de polémica, hubo cierto deseo de separarse diametralmente de lo que estaba haciendo Aristarain. Nos encontramos aquí con un Carvalho más grueso y menos atractivo que Carlos Ballesteros, Patxi Andión o Eusebio Poncela, aunque eso no merme su capacidad de seducción. Este anti-

Poncela, sin embargo, nunca llega a consumir con ninguna de las mujeres que se le presentan en el caso, no abandonará jamás Barcelona y tampoco le permitirán disfrutar de la mesa y el vino más allá de un humilde Blanc de blancs en la primera escena.

En su condición de ejercicio metanarrativo, la historia de *Olímpicament mort* se recrea en jugar con el espectador hasta que vemos a Carvalho. Así, en un primer momento se nos introduce al personaje sin su presencia, para pasar a los títulos de crédito y al asesinato de Pere Vallès que va a desencadenar la trama. En el inicio se ve una selección de fotografías que parecen extraídas del informe de la Comisión Warren. Una voz en *off*, que habla en inglés, afirma que, escondido detrás de un árbol está Carvalho, haciendo referencia así a sus andanzas en *Yo maté a Kennedy*. No le vemos el rostro, pero sí se nos cuenta toda su biografía hasta la fecha: ex agente de la CIA, ex comunista, que le gusta comer y la buena mesa o que tiene una novia llamada Charo, que es prostituta y “algo así como un secretario” llamado Biscuter. Todavía vemos al propio director, Manel Esteban, interpretando a un alto jefe de la CIA que ordena a dos agentes (“matones del extranjero”, en palabras de Montalbán) que encuentren a Carvalho. Cuando protestan porque no se le ve la cara en las fotos, el jefe les contesta, remedando un párrafo de la novela *Yo maté a Kennedy*, que tanto da, pues siempre cambia de rostro, y pasa a mostrarles extractos de vídeos de las diferentes adaptaciones de Carvalho: de *Tatuaje*, con la cara de Carlos Ballesteros, de *Asesinato en el Comité Central*, con el rostro de Patxi Andión, para pasar a una imagen congelada de Eusebio Poncela en *Las aventuras de Pepe Carvalho* que se nos describe como “su imagen más reciente”. La pista para descubrirle pasa por encontrar e interrogar al hombre que lo creó, Manuel Vázquez Montalbán, al que vemos frente a una mesa de edición. Pasamos a los títulos de crédito y Carvalho todavía no ha aparecido. Ni lo hace mientras Pere Vallès es asesinado en un tren. Han transcurrido casi 9 minutos de película cuando el personaje de Fuster, que se sienta al lado de Vázquez Montalbán en la mesa de edición le pregunta: “Y Carvalho, ¿dónde está?”. A lo que este responde: “Pues... Por ejemplo... En su despacho”. Vemos entonces las manos de Carvalho en una de las pantallas de la mesa de edición, abriendo una botella de “Blanc de blancs”. Su voz reproduce una de las líneas más celebradas y definitorias de *Los mares del Sur*: “Los detectives privados somos el termómetro de la moral establecida, Biscuter”. Entonces, por fin, corta al despacho de Carvalho, que se nos presenta sentado en una butaca marrón que da a lo que parecen las puertas acristaladas de una terraza. Lleva una camisa de cuadros blanca,

una corbata granate suelta, un fino mostacho, está calvo y fuma tabaco negro. Al levantarse para continuar soltando su perorata a Biscuter descubrimos que lleva pantalones marrones. Sale a la calle con una americana gris y gafas de sol de aviador. Es un fumador impenitente de cigarros negros.

Más socarrón que los anteriores, a Tino Romero, el personaje de Carvalho le resultaba “más que simpático” (Amela, 1985), e incluso se atrevía a quemar todo un tótem de la literatura universal como es el *Ulises* de James Joyce. Según Andreu Martín: “ha sido el actor que más se ha acercado al Carvalho que Montalbán tenía en la cabeza: no un galán, sino un tipo orondo, flemático, reflexivo e ingenioso. Aunque muchos lo nieguen, Pepe Carvalho era Vázquez Montalbán” (Ojeda, 2011).

El papel de Charo recaerá en Eva León. Hermana de la cantante Rosa León, Eva fue especialmente popular en el mundo de la revista. Además, colaboró con directores de la talla de Eloy de la Iglesia (*La otra alcoba*, 1976) o Antonio Drove (*Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe*, 1975). De la Charo de *Olímpicamente mort* interpretada por Eva León sabemos que es prostituta porque se nos cuenta al principio del filme e incluso ella se autodefine, despectivamente como “la puta de turno”, pero nada hay, ni en su actitud ni en su indumentaria que nos incite a pensarlo. Se maquilla con abundante colorete, lleva el pelo teñido de color caoba y un vestido y un bolso anaranjados a juego con él. Lleva mucho colorete, rouge de labios anaranjado y unas cejas depiladísimas. En su caracterización se hace evidente la falta de presupuesto para vestuario. Charo irrumpe en el despacho de Pepe y le afea que no la haya llamado y que esté bebiendo a una hora tan temprana, pero más parece una broma sin importancia que un berrinche serio. De hecho, en la peluquería presume de la virilidad de “su Pepe”. “Charo ya no dice nada. Charo nunca dice nada”, protesta mientras pone sus pies encima de la mesa de Pepe y muestra su amargura con la complicidad de Biscuter:

“Siempre ha pasado lo mismo: en cuanto la historia se pone interesante, el señor autor nos da de lado. Tres réplicas tú, tres réplicas yo, y gracias. ¿Y sabes por qué? Porque en las aventuras de Pepe Carvalho tú y yo solo somos florituras literarias. Solo eso: florituras literarias”.

Sin embargo, la trama demostrará que su crítica es injusta cuando sea secuestrada y Pepe Carvalho deba acudir en su ayuda.

Biscuter será interpretado por Llàtzer Escarceller (1914-2010), encarnando al que probablemente sea el Biscuter que más se asemeja a esa descripción de “fetro” con la que lo definió Vázquez Montalbán. Escarceller era un personaje sumamente popular en la cultura audiovisual catalana desde que Francesc Betriu lo descubriera vendiendo pipas y lo convirtiera en actor en *Furia española*, en especial por sus colaboraciones en sendos programas de TV3 como *Tres i l’astròleg* (1984) y *Filiprim* (1986-1989).

Escarceller obtendría su papel más notable en el cine en otra adaptación, en este caso de un cómic, *Makinavaja, el último choriso*, producida por el mismo Manel Esteban en 1992 y dirigida por Carlos Suárez, hijo del también cineasta Gonzalo Suárez.

Probablemente sea esta, de todas las parejas, la que más insistencia pone en la disparidad del atractivo de Carvalho y de Biscuter. Se trata de un Biscuter sorprendentemente avejentado, ya que el actor contaba con 78 años en el momento de interpretar al personaje. Sin embargo, posee más energía vital que sus predecesores, y una inteligencia que le lleva a cuestionar constantemente su papel en la historia a su jefe. Escarceller aparece al mismo tiempo que Carvalho, en su despacho de La Rambla. Lleva una camisa de color carne y una camiseta blanca debajo, sus pantalones son del modelo llamado “chinos” y de color azul acero. Biscuter tiene una mesa para su uso personal en el mismo despacho que Carvalho, para nuestra sorpresa, la mesa está equipada con una máquina de escribir, hecho insólito pues no nos consta que tenga las mínimas nociones de mecanografía. Constantemente fuma puros y le echa en cara a Carvalho que su papel en la historia “se limite a tres réplicas”.

En cuanto a Bromuro, apenas si aparece un segundo en pantalla y además lo hace de espaldas a la pantalla. De hecho, no figura en los títulos de crédito y más parece que, realmente, fuera un verdadero limpiabotas de La Rambla. Se cubre la cabeza con una boina, es de una edad provecta y entrevemos su blanca cabellera. Aplica el paño sobre los zapatos de los matones extranjeros cuando estos le preguntan cómo se llama y contesta: “Bromuro, ¿por qué?”. No tienen ninguna función dramática más allá de continuar con el juego metaliterario en el que se basa la película. Tal vez la causa de su escaso protagonismo debemos buscarla en el hecho de que estamos en 1985 y que

Vázquez Montalbán va a relatar su muerte en 1988 en *El delantero centro fue asesinado al atardecer*.

#### 5.4.1.5 Recepción

El telefilme se anuncia para su emisión el día 10 de septiembre 1986, como uno de los acontecimientos con motivo de la festividad del 11, *Diada Nacional de Catalunya*, en TV3. Sin embargo, finalmente se estrena el 15 de octubre. Apenas dos días después, el 17 de octubre, Barcelona sería elegida sede de los Juegos Olímpicos de 1992.

Tuvo escasa trascendencia en los medios. En el diario *Avui*, se destaca que “tiene unos objetivos comerciales más que acertados”<sup>33</sup> (Casas, 1986). En *El Periódico de Catalunya*, Ramón Miravittles, en su columna de televisión, afirmaba que es: “el más Carvalho de todos los carvalhos *que es fan i es desfan*”. Según Esteban, Vázquez Montalbán quedó: “enormemente satisfecho con el aire que le da Tino Romero (a Carvalho)”. No debemos ponerlo en duda, puesto que años después el mismo equipo técnico se encargaría de la siguiente adaptación de Carvalho. El propio Esteban se mostraría muy orgulloso de su trabajo años después, calificado *Oímpicament mort* de: “una obra por la cual siento un especial cariño, porque se basó en el acercamiento y admiración al personaje literario”<sup>34</sup> (“Hem de treballar...”, 2002).

#### 5.4.2. Política, cultura, geografía

El telefilme está repleto de contenido simbólico. Por una parte, plantea la indiferencia ciudadana ante un proyecto como los Juegos Olímpicos que se considera de la élite. Culturalmente, al tiempo que toma nota de los cambios que se están produciendo en la vida de la ciudad, da muestras de la vitalidad del género negro. Pasado y futuro se dan la mano en su representación del espacio.

##### 5.4.2.1 Política: el proyecto olímpico

*Oímpicament mort* se estrena dos días antes de la decisiva reunión de Lausana para determinar qué ciudad albergará los Juegos Olímpicos de 1992. La candidatura de

---

<sup>33</sup> En catalán en el original.

<sup>34</sup> En catalán en el original.

Barcelona a esta efeméride centrará el debate político desde 1981 y se verá reflejada también en este telefilme. Barcelona había aspirado a la celebración del evento en numerosas ocasiones, siendo la primera en 1924; en 1936 se intentó celebrar la Olimpiada Popular como respuesta a las de Berlín auspiciadas por Hitler, pero la Guerra Civil lo impidió; optó a ser sede en 1940 (cuando la II Guerra Mundial obligó a suspender los juegos), y en 1972, cuando se inician los trámites pero no se llega a presentar la candidatura. A la quinta será la vencida, cuando Joan Antoni Samaranch, un 17 de octubre de 1986, pronuncie la famosa frase “À la ville de... ¡Barcelona... España!”

En el ejercicio de política ficción que significa *Olímpicament mort*, dicha elección ha sido posible gracias a unos documentos sustraídos por Pere Vallès. En el fondo, el *mcguffin* esconde el retrato de esas “ciudades globales” (Sassen, 1991), cuya economía se basa no ya en la productividad industrial, sino en su capacidad para venderse como escenarios de acontecimientos de alcance mundial. En ese contexto, las ciudades inician la competencia por la organización de eventos planetarios, capaces de atraer visitantes y publicitar la ciudad. Ningún evento será tan importante, por su repercusión en un breve espacio de tiempo, como los Juegos Olímpicos. En el telefilme, Barcelona deberá competir con Birmingham y París. En la realidad, las ciudades que llegaron a la última y tercera ronda fueron Barcelona (que obtuvo 47, votos), París (23), Brisbane (10), Belgrado (5). Birmingham quedó eliminada con anterioridad.

En la elección de Barcelona se tuvo en cuenta la unidad de todas las instituciones implicadas. Una sorprendente imagen pública, dado que en Barcelona se tenía, precisamente, la impresión contraria. Lo explicaría Vázquez Montalbán en un artículo aparecido en *El País* y que lleva por título “El pacto olímpico” (1989). Aunque el tiempo lo haya eliminado, cubriendo los Juegos Olímpicos con una pátina de consenso y autocomplacencia, lo cierto es que su celebración no estuvo exenta de conflictos. Es este juego de intereses y conspiraciones en las altas esferas, y la relación de estas con los deseos de los ciudadanos, lo que parece inspirar *Olímpicament mort*. Mientras la elite de la ciudad intenta atraer el evento, los ciudadanos muestran una total indiferencia. Las Olimpiadas se convirtieron en una efeméride de la que formaban parte todas las administraciones y poderes públicos. Esa multigobernanza quedaba clara y meridiana en la constitución del Comité Organizador Olímpico de Barcelona (COOB), en marzo de 1987, con las firmas de Pasqual Maragall como alcalde, Jordi Pujol como President

de la Generalitat, Javier Solana como Ministro de Educación y Cultura y Carles Ferrer Salat como Presidente del Comité Olímpico Español. La lucha institucional residía en saber quién iba a capitalizar políticamente el posible éxito del evento. Vázquez Montalbán, que no va a ser ajeno a esta pugna, recurrirá para interpretarla, como acostumbra en su obra, al pasado, en concreto a aquellos momentos de la historia en los que Barcelona también fue escenario de magnos eventos.

El gobierno central quería que formara parte sustancial de su “Annus mirabilis” (Quaggio, 2018), junto a la capitalidad europea de la cultura de Madrid, el V Centenario del Descubrimiento de América y la Exposición Universal de Sevilla; La Generalitat, que fuera una ocasión para demostrar al mundo la existencia del hecho diferencial catalán y, de paso, anular la pujante influencia de un cada vez más carismático Pasqual Maragall; el Ajuntament, por su parte, buscaba un evento que le permitiera transformar su fisonomía, competir con un Madrid que aumentaba su poder y entrar en la liga de las ciudades globales.

El gobierno central desconfiaba de las capacidades organizativas del Ajuntament e intentó intervenir todo lo que pudo con la presencia de un “comisario”, una figura de enlace entre administraciones que supervisara todo el proceso. En especial, tras la desastrosa inauguración del Estadi Olímpic el 8 de septiembre de 1989, con motivo de los Mundiales de Atletismo, con pitada a los reyes de España y la penosa imagen de las numerosas goteras del recinto. Esta era la posibilidad que más irritaba a Vázquez Montalbán, que el gobierno de Felipe González utilizara las Olimpíadas para refundar un nuevo nacionalismo español que eclipsara el catalán. Lo bautizo como “neoespañolismo” y apareció por vez primera en sus columnas en 1984, con motivo de la medalla de plata obtenida por la selección española de baloncesto en los Juegos Olímpicos (1984). En entrevista con Tyras (2003, p. 230) afirmará: “El primer nacionalismo contra el que yo estoy situado es el español, porque lo he tenido que aguantar desde que nací hasta que más o menos la democracia trató de paliarlo [...] Yo lo detesto totalmente”. Para Montalbán, la coincidencia de efemérides en ese 1992 estaba lejos de ser casual. En una columna publicada poco después de la emisión de *Olímpicament mort* escribía:



“Es decir, que si la racionalidad no lo remedia, esos Juegos Olímpicos barceloneses de 1992 van a celebrarse vigilados por una pareja de la Guardia Civil: a la derecha la unidad de España y a la izquierda el quinto centenario del descubrimiento, con lo que no saldrían ganando ni las olimpiadas, ni el descubrimiento ni la unidad de España”. (1986b)

Es de suponer que, en su análisis, estaba más que presente otro año de grandes celebraciones en el territorio español. Nos referimos, claro está, a 1929, cuando se celebraron simultáneamente la Exposición Internacional de Barcelona y la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Los eventos fueron hábilmente utilizados por la dictadura de Primo de Rivera para publicitar las bondades de su gestión. Se entiende mejor así que Pepe Carvalho rechace el encargo que le hace su archienemigo, el comisario Fonseca en *Olímpicament mort*, un personaje que refleja la posibilidad de una tutela por parte del gobierno central y que el personaje expresa así: “Por nada del mundo haría de poli para el Gobierno, por muy socialista que sea. Uno tiene sus principios”. Sí que aceptará, sin embargo, la propuesta para averiguar quién fue el asesino de Pere Vallès cuando esta provenga de su viuda, Teresa Marsé (interpretada por Teresa Gimpera), implicándose definitivamente en el caso.

Por su parte, la Generalitat trató de asumir la tradición catalana que había convertido la celebración de grandes eventos en la manera de relacionarse con el poder estatal y reclamar un mayor peso decisorio. Así había ocurrido, por lo menos, con la Exposición Universal de 1888 o el Congreso Ecuménico de 1952. Frente al gobierno central, su interés se centraba, principalmente, en la presencia de la lengua y los símbolos catalanes, empleando grupos de presión afines. Finalmente, consiguió que el catalán fuera lengua cooficial de los juegos. Con respecto al Ajuntament, allá donde cabía la posibilidad de tener problemas competenciales, la Generalitat los tuvo. Ocurrió así, por ejemplo, con la solicitud de plazas hoteleras, que debían ser validadas por la Generalitat, que las redujo a la mitad de lo solicitado por el Ajuntament. Según los cronistas, solo la relación personal entre Joan Antoni Samaranch y Jordi Pujol fue capaz de limar asperezas entre el Govern y el consistorio. Con todo, la presencia de la Generalitat no es relevante en *Olímpicament mort*.

El Ajuntament, por su parte, y en especial el alcalde Pasqual Maragall, sería el que conseguiría ser identificado con el innegable éxito de las Olimpiadas: situó a Barcelona en el mapa de las ciudades globales y desarrollo su idea de “co-capitalidad” del Estado. Si bien Maragall buscaba ser uno de los vértices del sur de Europa junto a ciudades como Montpellier o Génova, la realidad superaría sus expectativas, acercando Barcelona a ese sueño de su abuelo, el poeta Joan Maragall, de convertirse en una gran metrópoli mediterránea.

La ambición de Maragall competía con la oposición de al menos dos colectivos. Por una parte, aquellos a favor de la independencia de Catalunya. Por otra, figuraban las Asociaciones de Vecinos, que temían que los recursos destinados a los Juegos Olímpicos se olvidaran de la ciudadanía en beneficio del sector privado.

Con respecto a los opositores independentistas, lo formaban un nutrido grupo de organizaciones, entre las que se encontraban aquellas político-culturales con más o menos historia como La Crida u Òmnium Cultural y algunas de nuevo cuño, como Acció Olímpica, Freedom for Catalonia o el COC (Comité Olímpic Català). Era evidente que detrás de muchas de ellas se encontraba la mano de CiU y ERC, cuando no directamente de la Generalitat. El presidente del Comité Olímpic Català, por ejemplo, formado en 1989, era Josep Miró i Ardèvol, antiguo Conseller de Agricultura. Entre sus reclamaciones estaba el reconocimiento del COC por parte del COI, que los atletas catalanes desfilaran separados del resto de españoles o que sonara “Els segadors” en vez el himno español cuando un atleta catalán subiera al podio.

En cuanto a las asociaciones vecinales temían que los Juegos Olímpicos repitieran lo sucedido en otras ocasiones en las que Barcelona había albergado acontecimientos de alcance mundial. Aunque dependieran de las instituciones públicas, temían que no se sirvieran para atender las demandas ciudadanas y que la especulación se adueñara del panorama político degradando la vida ciudadana. Tenían buenas razones para ello, basándose en las Exposiciones Universales de 1888, con la higienización del Distrito V y el Congreso Eucarístico de 1952, que había urbanizado el sur de la Diagonal. Esta última estaba especialmente presente en la memoria de los barceloneses: se había realizado a través de la empresa Urbanizaciones Torre Baró, de la que era presidente Joan Antoni Samaranch, presidente del COI y valedor de los Juegos. Samaranch concitaba las antipatías de un antiguo antifranquista como Montalbán: presidente de la Diputación de Barcelona durante el franquismo, partiría como Embajador a Moscú con

la llegada de la democracia, justo cuando la capital soviética va a albergar sus Juegos Olímpicos. Con el apoyo del mundo latinoamericano y de los países en la órbita soviética, Samaranch consigue reconvertirse en Presidente del Comité Olímpico Internacional en 1980. A Samaranch también le interesaba la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona por razones crematísticas: por aquel entonces, creía en la posibilidad de que las instalaciones olímpicas no se realizasen en Barcelona, sino en terrenos de su propiedad en la cercana localidad de Cerdanyola (Montaner et al, 2011, p. 50).

Samaranch bien podría haber inspirado el personaje de Pere Vallès, el turbio y corrupto gerifalte asesinado en *Olímpicament mort* interpretado por Pere Portabella: de él se nos dice que es “un superdeportista”, lo que nos remite al pasado como jugador de hockey sobre patines del Presidente del COI. Asimismo, se nos narran sus infidelidades, algo que también compartía con Samaranch. De hecho, el nombre de pila de la mujer de Samaranch y el de la mujer de Vallès será el mismo, Teresa, aunque en *Olímpicament mort* se disfrazaba de guño a Teresa Marsé, protagonista de *Tatuaje*. Curioso resulta también que Vallès practique esgrima: en julio de 1985, Barcelona había sido el escenario del Campeonato del Mundo de este deporte. Las gradas vacías durante la competición supusieron un revés para las esperanzas olímpicas, pues reflejaban el escaso interés de la ciudadanía por los deportes minoritarios, una muy mala imagen para una ciudad que pretendía albergar unos Juegos Olímpicos. A través de la esgrima, Vallès queda retratado como el rostro de un proyecto elitista realizado a espaldas de la ciudadanía.

Pero, sin duda, lo más relevante de la figura de Samaranch era que establecía una conexión entre el Ajuntament democrático y el franquista de Josep Maria de Porcioles. A fin de cuentas, Porcioles había planificado una nueva Exposición Universal en 1982, que iba a celebrarse en la misma montaña de Montjuïc, que ahora iba a ser punto central de la futura Olimpiada. Del mismo modo, la concesión de la Medalla de Oro de la ciudad de Barcelona a Porcioles por parte de Pasqual Maragall en 1984 había generado un profundo malestar en Vázquez Montalbán. La rehabilitación democrática de Samaranch y Porcioles, sin que hubiera tenido lugar ni un asomo de reparación a las víctimas de la dictadura, convertía a los Juegos Olímpicos en herederos directos del franquismo. En esa genealogía, pesaba la decepción personal de Montalbán con la elite barcelonesa. Muchos de los que encabezaban la administración del Ajuntament habían

pertenecido al PSUC. El que acabaría por convertirse en factótum del proyecto, Josep Miquel Abad, Consejero Delegado del Comité Organizador Olímpico de Barcelona (COOB), por ejemplo, había abandonado la formación en 1981 tras la crisis acontecida en el V Congreso. Teniente de alcalde del Ajuntament de Maragall y concejal de Urbanismo y Obras públicas, estaría implicado en la polémica recalificación de uno de los escenarios olímpicos, la Vall d'Hebron.

Con todo, la oposición a las decisiones del Ajuntament era débil. La integración de numerosos líderes vecinales en los partidos políticos tras las elecciones democráticas había descabezado a las Asociaciones. Sin embargo, se reconstituirían a raíz de la nominación de Barcelona como sede olímpica. Por supuesto, Vázquez Montalbán apoyaría las nuevas quejas de sus conciudadanos. Poco después de la emisión del telefilme, la opinión pública barcelonesa se estremecería por el impacto de una pequeña campaña lanzada por la dirigente socialista Pilar Mercadé en el Raval con el eslogan “*Aquí hi ha gana!*” (¡Aquí se pasa hambre!), un 16 de enero de 1987, apenas tres meses después del estallido de alegría desbordante de la nominación olímpica. Será el mismo año en el que Montalbán apoye a la Plataforma Salvem el Port Vell de 1987, en contra de la especulación de una parte del Frente Marítimo. De esta forma, poco a poco se va tejiendo, de nuevo, un movimiento contestario de carácter municipal.

En 1992, la Federació d'Asociacions de Veïns de Barcelona (FAVB) publicaba un monográfico de su revista oficial, *La veu del carrer*, dedicado a los Juegos, que seguía la forma del *Abecedario Porcioles* de la revista *CAU* de 1974, que tantos sarpullidos había provocado entre la administración municipal en época franquista. Más irónico y menos técnico, dejaba a las claras el enfado ciudadano con cómo se había llegado a la fecha olímpica. La crítica se abría con un editorial de Manuel Vázquez Montalbán y se cerraba con un poema visual de Joan Brossa que se convertiría en todo un icono: el Nosferatu de Murnau con la boca tapada por el mironiano logo de La Caixa. La valoración que la Federació hace de los Juegos está lejos de ser complaciente y se parece de una manera casi mimética a las tesis sostenidas por Vázquez Montalbán:

“el precio de la fama es disfrutar de una ciudad cara, segregada socialmente, insolidaria y con un fuerte control policial. A buen seguro que, sin Juegos, estas características también existirían; la preparación, sin embargo, ha permitido

acelara el roceso de definición y acentuar su carácter anti-social”<sup>35</sup>. (1992, p. 22)



"CONTRAFIGURA OLÍMPICA"

Fig. 15. “Contrafigura olímpica”, poema visual de Joan Brossa que se convertiría en un icono de la oposición al legado de los Juegos Olímpicos.

Oficialmente, sin embargo, todo salió bien. Los medallistas olímpicos pasearon por el tartán y por los distintos pabellones con la bandera española y las de sus comunidades autónomas. Maragall fue capaz de evitar tanto el intervencionismo del gobierno central como del *govern* y, sin embargo, representar esa España autonómica que tanto interesaba a Felipe González. En una ceremonia inaugural cargada de simbolismo, el alcalde Pasqual Maragall haría referencia a la Olimpiada Popular de 1936. El rey de España, Juan Carlos I, entró en el estado al son del himno nacional de Catalunya, “Els Segadors”. Una de las imágenes más recordadas fuera la del Príncipe Felipe como abanderado de la representación española; muy autonómico fue también el momento climático de la ceremonia: el último relevista, el jugador de baloncesto aragonés Juan Antonio San Epifanio, Epi, le pasaba la antorcha a Antonio Rebollo, un arquero madrileño, que encendía el pebetero que iba a iluminar la ciudad de Barcelona durante dos semanas mágicas. Paradójicamente, Constantino Romero, el hombre que encarnaba

---

<sup>35</sup> En catalán en el original.

el rostro de Carvalho, el rostro de la crítica en *Olímpicament mort*, se convertiría en el locutor de la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92, el encargado de dar la bienvenida a los asistentes en castellano y en catalán.

#### 5.4.2.2 Cultura: el fin del Paral.lel

Sin duda alguna, el hecho más llamativo de la adaptación es que Pepe Carvalho, por primera vez en su vida audiovisual, es bilingüe. El asunto del lenguaje no era ni mucho menos menor en TV3, la televisión que emite el telefilme, un canal que CiU consideraba como su principal instrumento de normalización lingüística. De hecho, uno de los grandes acontecimientos de esos primeros años fue que los telespectadores fueran capaces de ver la popular serie de televisión *Dallas* doblada al catalán, y que lo hicieran desde la primera emisión de TV3, el 10 de septiembre de 1983. Uno de los grandes logros nacionalistas con respecto a los Juegos Olímpicos fue la colaboración entre TVE (que poseía los derechos) y TV3, de forma y manera que los catalanes pudieron disfrutar de las retransmisiones en catalán y en castellano. Pero eso sería después de una dura negociación con el COI, que detentaba los derechos. En lo que respecta al bilingüismo, *Olímpicament mort* forma parte de un momento singular y excepcional en la política cultural y lingüística catalana.

La primera legislatura de Jordi Pujol (1980-1984) estuvo marcada, en lo cultural, por la acción del Conseller Max Cahner. Considerado como un catalanista que a menudo coqueteaba con el esencialismo, el periodo de Cahner se caracterizó por las constantes polémicas. Ciertamente se consiguió aprobar la *Llei de normalització lingüística i els mitjans de comunicació públics catalans* en 1983, pese a la oposición del conocido como “Manifiesto de los 2.300”. Aprobada por unanimidad, sería decisiva la implicación del PSUC. Sería un consenso excepcional en unos años de continua pugna.

Max Cahner, Conseller no solo de Cultura, sino también de Mitjans de Comunicació, sería el encargado de poner en marcha TV3 en un duro pleito con el gobierno central. Lo haría en 1983, iniciándose sus emisiones regulares en enero de 1984. Para Vázquez Montalbán, TV3 era un instrumento dedicado a la apología de Jordi Pujol, cuya carrera política estaba en peligro por la denuncia del caso Banco Catalana. Lo expresaría con estas palabras:

“Es cierto que, a juzgar por la primera jornada de programación regular de TV3, el presidente Jordi Pujol es un serio aspirante a convertirse en el galán predilecto de la nueva televisión catalana”. (1984a)

Los cuatro años de Cahner al frente de la Conselleria marcaron una manera de hacer que dejaría honda huella en las filas convergentes, y dibujarán un patrón a seguir con posterioridad. Así, Pep Subirós identifica la política convergente con: “reducir la cultura en Cataluña a la cultura catalana, la cultura catalana a la cultura en catalán y la cultura en catalán a la exégesis y exaltación de nuestra identidad nacional” (Subirós 1993, p. 39).

No había lugar, pues, para las expresiones catalanas en castellano. Así lo denunciaba Vázquez Montalbán en una conversación con el también escritor de novela negra (en catalán) Jaume Fuster, en un libro publicado por el Ajuntament titulado *Diàlegs a Barcelona*. Es una queja extraña y atípica, pues nunca volverá a ser tan vehemente sobre este particular. Protesta airadamente por la ausencia de los escritores en lengua castellana en los eventos organizados por la Generalitat:

“Este sector de escritores, este fenómeno histórico a extinguir o a liquidar, no tiene ningún tipo de representación [...] Yo creía en la consigna previa de que es catalán todo aquel que vive y trabaja en Catalunya. Pero se ve que eso depende de la herramienta con la que trabajas. Si trabajas con una llave inglesa, eres catalán. Pero si trabajas con el idioma castellano en Catalunya, no eres catalán”<sup>36</sup>. (Fuster y Vázquez Montalbán, 1985, p. 137)

Su crítica se hacía extensiva a la otra gran institución, el Ajuntament, individualizada en la actitud de la concejal de cultura Maria Aurèlia Capmany, que consideraba a los escritores catalanes en lengua castellana parte del “ejército de ocupación”, según una

---

<sup>36</sup> En catalán en el original.

conferencia que pronunció en Mallorca y a la que alude Vázquez Montalbán (Fuster y Vázquez Montalbán, 1985, p. 136).

Para su segunda legislatura (1984-1988), ya con mayoría absoluta, Jordi Pujol eligió a un hombre de un perfil más conciliador como Joan Rigol. El gran proyecto de Rigol sería el “Pacte per la Cultura”, escrito a cuatro manos con el líder socialista Raimon Obiols (Font, 1991, p. 183). El propósito era recuperar el consenso de las diferentes sensibilidades que había en Cataluña y, en especial, atraer a ese sector castellanoparlante que se había sentido ninguneado por la Generalitat durante la primera legislatura. Rigol llegó a pactos con la Diputació y el Ajuntament que se tradujeron en la Biblioteca de Catalunya y el MACBA. También buscó una aproximación con el Ministro de Cultura español, Javier Solana, maniobra que nunca antes había permitido Jordi Pujol. Para mejorar la fluidez de las relaciones entre instituciones y colectivos, creo el Consell Assessor per la Cultura. Por supuesto, pese a su insobornable militancia comunista y su franca animadversión por Jordi Pujol, Vázquez Montalbán figuraría en él.

El paso de Rigol por la Conselleria sería breve y no llegaría a los dos años (de junio de 1984 a diciembre de 1985). Las presiones de los sectores más nacionalistas de CiU forzarían su dimisión y con él se evaporaría el Pacte per la Cultura. Pero parece evidente que la distensión vivida durante su mandato justificaría tanto ese deseo de tender puentes entre dos formas de expresión catalanas que encontramos en *Olímpicament mort*, producida durante su mandato por un organismo como TV3 que, no olvidemos, depende de la Conselleria de Cultura. Ese clima de concordia justificaría que, además del telefilme, en el mismo año 1985, Vázquez Montalbán trabaje para TV3 como guionista del programa de entrevistas *Piano Bar*, presentado por Jordi Estadella.

Y así llegamos a un Carvalho que, por primera vez, deja de expresarse en castellano para convertirse en un perfecto antihéroe bilingüe. La lengua que más va a utilizar, con todo, va a ser el castellano: con él se dirige a Charo y a Biscuter, pero también al comisario Fonseca y a su creador, Vázquez Montalbán. El catalán quedará reservado para su clienta, la burguesa Teresa Marsé, la amante de Pere Vallès, Muriel, para hablar con el pertiguista Prat y con el chef de L’Odissea, el poeta y cocinero Antoni Ferrer.

De la singularidad de esa forma de expresión carvalhiana da cuenta la crítica del momento, calificándola de “sabio bilingüismo” (Miravitllas, 1986). Una duplicidad de



expresiones culturales que también se evidenciará en el escenario del local Barcelona de noche, al que Carvalho acude en busca de pistas. En el se entremezclan el pasodoble torero “Luna de España” –que interpreta Paco España–, con la canción de revista catalana “Remena nena” –que popularizara la amiga de Vázquez Montalbán Guillermina Mota.

Más allá de la lengua, *Olímpicament mort*, en su condición de producto metaficcional, es también una reflexión sobre Carvalho como saga y franquicia exitosa. Si una de las características del periodo es la cualidad exportable de la cultura española, en 1985, Carvalho es ya un referente de dichas exportaciones. Buena muestra de ello es uno de los primeros planos en el que, para introducir al personaje, se hace a través de un completo muestrario de las diferentes ediciones que de Carvalho se han realizado en todos los idiomas. Aparecen ediciones en francés, inglés, portugués, ruso o alemán de sus aventuras, mientras una voz en *off* en inglés nos relata sus hazañas. Eso a pesar de que los matones estadounidenses protestarán más tarde porque “no ven a nadie leer en esta ciudad”. Además de los libros, se ven las librerías, en este caso, la popular Llibrería Francesa que se encontraba en el Passeig de Gràcia, enfrente de la Pedrera de Antoni Gaudí y, también, las editoriales: los matones estadounidenses acudirán a la sede central de Planeta, sita en Còrsega 273, a preguntar por el paradero de Vázquez Montalbán. Por último, desde el punto de vista de la literatura, *Olímpicament mort* también puede ser visto como un homenaje de los guionistas Martín e Izzo al magisterio de Manuel Vázquez Montalbán y al valor internacional de Pepe Carvalho. También demostraba hasta qué punto no solo se está desarrollando la literatura criminal, tan denostada apenas una década antes, sino que esa eclosión viene acompañada de un sentimiento gremial entre los que la practican. Andreu Martín desarrollará el grueso de su obra en esa novela negra de la que Montalbán ha sido pionero. En 1980, su novela *Prótesis* recibirá el premio Círculo del Crimen, de la Editorial Sedmay, otorgado por un jurado en el que participa Vázquez Montalbán. *Prótesis* será llevada a la gran pantalla por Vicente Aranda bajo el título *Fanny Pelopaja* (1984). Ya hemos mencionado que, en 1982, tenía lugar el lanzamiento de la edición de *Gimlet*, la publicación dirigida por Vázquez Montalbán en la que también colaboraría Andreu Martín. En 1986, el mismo año de emisión de *Olímpicament mort*, su novela *El día menos pensado* ganará otro galardón de novela negra, el Alfa-7, creado por la Editorial Laia. De nuevo, entre los miembros del jurado se encontrará Vázquez Montalbán. Más activo en lo audiovisual que Vázquez

Montalbán, Martín será el guionista de *Barcelona Connection* (Miguel Iglesias, 1988) o de la serie de televisión *Crònica negra* (1988-1989), además de dirigir el filme *Sauna* en 1990, adaptación de una novela de María Jaén. El caso de Izzo, por su parte, demuestra que los lazos gremiales entre los escritores de novela criminal estaban lejos de ser un fenómeno nacional. Izzo bautizará al anti héroe de sus novelas, el policía Fabio Montale, en honor a Montalbán. Un homenaje que llegaba casi al mismo tiempo que el siciliano Andrea Camilleri hacía lo propio con su Comisario Montalbano. Sus aventuras, por otra parte, también se desarrollarán en una metrópoli mediterránea como Marsella y su personaje sería amante de la buena mesa y el buen vino. Esta internacionalización de Carvalho va pareja a la globalización del género: en 1986 se había fundado la Asociación Internacional de Escritores Policiacos, que elegiría como vicepresidente a Manuel Vázquez Montalbán en 1987. Será el germen de una cita ineludible para los amantes del género como la Semana Negra de Gijón, que iniciaría su andadura en 1988 por la iniciativa de uno de los fundadores de la Asociación, Paco Ignacio Taibo II.

Resulta curioso que uno de los hechos más novedosos de la candidatura olímpica, la inclusión de la llamada Olimpiada Cultural, esté completamente ausente del telefilme. Si hasta entonces los acontecimientos culturales se producían simultáneamente a los deportivos, Barcelona proponía que se realizaran durante todo el periodo que iba de 1988 a 1992. En el momento del rodaje, se sabe que Jordi Font, Ferran Mascarell y Joan Anton Benach trabajan en dicha Olimpiada cultural, pero nada se dice de ella. Más bien transmite el desagrado con las decisiones del consistorio de Pasqual Maragall y de su consejero aúlico, Oriol Bohigas. Era un hecho especialmente constatable entre la nómina de intelectuales nacidos en el antiguo Distrito V, ahora rebautizado como Raval. Entre ellos se encontraban Terenci Moix, Josep Maria Benet i Jornet, Maruja Torres y el propio Manuel Vázquez Montalbán. Se extiende el concepto de la Barcelona estetizante, de la Barcelona del “disseny”. Era una voluntad que se había manifestado en 1985, cuando el consistorio inició la campaña de ayuda a la rehabilitación de edificios “Barcelona, posa’t guapa!” (¡Barcelona, ponte guapa!). Carvalho asiste a esos cambios con desagrado. Comparte así el sentimiento de los intelectuales de su tiempo, que observan como “la piqueta olímpica” arrasa una serie de formas de expresión culturales. La revista y el vodevil ya no parecen tener lugar en la nueva y moderna Barcelona que están diseñando Generalitat y ayuntamiento. El sentimiento de pérdida

que expresa *Olímpicament mort* también se reflejará en un producto televisivo mucho más popular, como fue el culebrón *Poblenou* (TV3, 1994) creado por Benet i Jornet. Son excepciones pues, tal y como afirma Moragas (2017, p. 206), es un sentimiento que se desarrolló más en la literatura que en el audiovisual. En el mundo del teatro tenemos dos magníficos ejemplos: *Olor*, de Benet i Jornet, en la que una vecina regresa al Raval para fotografiarlo antes de que se produzca el derrumbe y *Flor de nit*, del propio Vázquez Montalbán, en el que ocurre lo mismo con un teatro del Paral·lel.

El travesti Placer, interpretado por la transexual Cristine Berna es el personaje que encarna esa desaparición de una manera de entender Barcelona y su vida nocturna. La presencia de travestis en la obra carvalhiana es constante. La razón la da el propio Montalbán en una de sus intervenciones en *Olímpicament mort*, cuando el personaje de Fuster le pregunta: “¿Y por qué introduces tanto travesti en tu obra?”. A lo que el autor metido a actor responde:

“No sé, es una fijación que quizás tenga desde la infancia. Como compensación de esa educación que nos han dado de que las pirámides de Egipto son tres, todo se divide entre lo bueno y lo malo, sexo no hay más que dos... Es la fascinación al ver esos personajes que podían cambiar de conducta, de aspecto e incluso de materia sexual [...] Además, lo veo en muchas circunstancias como síntoma de cuando una sociedad quiere cambiar de aspecto, incluso falsificándose a sí misma. Por ejemplo, eso me ha servido mucho como una metáfora de los cambios políticos en el propio país”.

Placer encarna, pues, la transformación de la ciudad, a nivel político, pero también estético. La muerte de Placer al final del filme es también la muerte de una forma de entender la cultura que ya no va a tener lugar en la nueva ciudad que están planeando las altas esferas, la que se decide en esa Olimpiada Cultural. Barcelona de noche (calle de las Tàpies, nº5), el lugar en el que actúa junto a otro pionero del travestismo y de los derechos LGTB como Paco España, desaparecería en medio de la reforma del Raval en 1990, y lo mismo ocurriría con el Teatro Barcelona (Rambla de Catalunya, 2) que cerraría en 1983 y sería demolido en 1987, o con la Cúpula Venus (Rambla, 37), que cerraría sus puertas en enero de 1986. En 1987, llegaría el turno del Teatro Talía (Avenida del Paral·lel, 100), también conocido como Martínez Soria y el 23 de

septiembre de 1990, se derruía el Apolo (Avinguda del Paral.lel, 59) para levantar un hotel, un parking y un nuevo teatro, todo según planos del arquitecto Arnaldo Rodríguez Roselló, dejando herido de muerte a ese mundo de la revista que había hallado su hogar en el Paral.lel y había encandilado a generaciones de barceloneses. Para Vázquez Montalbán, tal y como dejó escrito en su guía *Barcelonas* (1987a, p. 122), eran el Barrio Chino y el Paral.lel los que diferenciaban a Barcelona de cualquier otra ciudad europea. Para el autor, aquellos que habían sido apodados como el “Broadway barcelonés” o la “Vía del Pecado”, constituían “el necesario negativo de la virtud”. Sin embargo, el escritor también escribía con pena:

“Es curioso que de las ciudades modernas lo que antes envejezca sean sus ámbitos para la fiesta y el espectáculo. Pocas de aquellas mecas de la alegría ciudadana han sobrevivido a la piqueta, como si los edificios hubieran pagado un tributo a lo efímero de su propuesta cultural o como si la industria más caprichosa fuera precisamente aquella que atiende a la veleidad del ocio”. (1987a, p. 122)

El personaje de Placer obedece al mismo mecanismo que otros asesinos de las novelas anteriores de Vázquez Montalbán: la trama gira en torno a políticas y corruptelas que no son sino pistas falsas para que, finalmente, la culpabilidad recaiga en el crimen pasional. En este sentido, Placer muestra la misma postura hacia los Juegos Olímpicos que Pepe Carvalho y que su autor, Vázquez Montalbán: la indiferencia total por un proyecto liderado por una élite financiera y política que nada tiene que ver con el día a día de los ciudadanos.

Pero, por el momento, en 1986, esa Barcelona, aunque condenada, existe. Y Carvalho puede disfrutar de ella. De sus espectáculos y de su cocina, donde reside la cultura popular que tanto gusta a su autor. Por ejemplo, en el restaurante La Odisea / L’Odisea (calle Copons, 7), uno de los restaurantes favoritos de Vázquez Montalbán, donde ejerce de chef el cocinero Antonio Ferrer que tendrá un pequeño cameo en el filme tras haber aparecido en novelas anteriores (“La Odisea es un restaurante serio. El dueño es poeta”, nos dicen en *La rosa de Alejandría*) y después (“Tanta gimnasia le había despertado el apetito y dudó entre irse a La Odisea a gozar de la cocina de autor de

Antonio Ferrer”, en *El laberinto griego*). ¿Qué mejor carta de presentación para una ciudad que un cocinero poeta, capaz de ofrecer al visitante el placer del paladar y el del alma a un mismo tiempo? En La Odisea compartirán mesa y mantel, durante un muy breve espacio de tiempo, Carvalho y Teresa Marsé. En L’Odisea se indignará Carvalho cuando, en vez de un buen tinto, el *maître* le ofrezca una Coca-Cola.



Fig. 16. Vázquez Montalbán, frente a frente con Carvalho, su creación. Los parecidos son evidentes y alimentan y juegan con la teoría –negada por el autor– de Carvalho como su *alter ego*. El telefilme se abre con diferentes ediciones de su obra, muestra de la vitalidad del género. En el escenario del Barcelona de noche actuarán Christine Berna y Paco España, supervivientes de una manera de entender el ocio nocturno que tiene los días contados en la Barcelona Olímpica.

#### 5.4.2.3 Geografía: el urbanismo del acontecimiento

El espacio geográfico en *Olímpicament mort* es un diálogo con los cambios que se avecinan pero, también, con la propia historia de la ciudad. *Olímpicament mort* supone una reflexión sobre la cultura del acontecimiento como motor del cambio barcelonés, único modo por el que la ciudad es capaz de replantearse su urbanismo. Las localizaciones establecen así un nexo entre el futuro y el pasado, y una reflexión sobre el coste que eso supone en la memoria urbana. Los dos escenarios fundamentales en el filme serán, en primer lugar, el frente marítimo y, en segundo lugar, la montaña de

Montjuïc. Uno representa la Exposición universal de 1888; el otro, la de 1929. Director y guionistas creen que es necesario volver a ellos para pensar en lo que va a ocurrir en 1992.

Si en la adaptación de *Tatuaje* el espacio mollar lo ocupan Las Ramblas, en *Olímpicament mort*, el espacio urbano que obsesionará a guionistas y director será el paseo marítimo y muy especialmente el monumento dedicado a Colón, este último, zona cero de la transformación de los cuatro kilómetros de litoral de la ciudad de Barcelona. El telefilme se abre con una panorámica que veremos repetida en otras producciones. La cámara se desplazará desde la montaña de Montjuïc, el símbolo de 1929 hasta la estatua de Colón, símbolo de 1888, barriendo todo el frente marítimo, de forma y manera que, por un lado, tenemos un magnífico y reconocible plano de situación pero, por otro, también nos acercamos a la visión que puede tener Pepe Carvalho de su querida ciudad desde su casa de Vallvidrera. Después, Carvalho observará la estatua de Colón por un catalejo turístico cuando conozca el caso para, finalmente, solucionarlo ante su presencia en el Moll de la Fusta. No es solo Carvalho: la estatua se convertirá en una especie de imán hacia el que se dirigen todos los personajes, pues también Muriel o Teresa aparecerán en sus proximidades. La estatua aparece, por lo tanto, en el planteamiento, el nudo y el desenlace. Su poder simbólico es múltiple y va más allá de su condición de función en la orientación urbana (Moragas, 2017, p. 140). Fue erigido en 1888 con motivo de la Exposición Universal de Barcelona, y su emplazamiento ponía el colofón a la recuperación del frente marítimo por parte de la ciudad, ya que hasta entonces su lugar lo ocupaba una muralla. El monumento era una reivindicación del papel de Catalunya en el descubrimiento de América (Subirachs, 1999). En línea con este simbolismo, en 1986 se celebró un “matrimonio” promovido por el Ajuntament, entre Europa, representada por la estatua de Colón, y América, representada por la estatua de la Libertad neoyorquina. Su presencia recurrente en el telefilme establece un diálogo político de tintes irónicos con ese horizonte de 1992, el de los Juegos Olímpicos, pero también el de la conmemoración del descubrimiento de América, que tanto desagradaba a Montalbán. Colón es un personaje polémico entre el nacionalismo catalán, pues a menudo se asocia con el imperialismo castellano. Su omnipresencia parece remitir a la opinión de Vázquez Montalbán sobre la tutela que el Estado español iba a imponer al nacionalismo catalán durante la celebración de los Juegos Olímpicos. Huelga decir que, estéticamente, Montalbán (1987a, p. 112)

repudiaba el monumento, calificándolo de “horrible pisapapeles”.

La estatua de Colón marca el inicio de la apertura al mar, pero también el fin del retorno a la ciudad de los tres grandes espacios propiedad del gobierno central con motivo de otros tres grandes acontecimientos: la Ciutadella, recuperada durante la celebración de la Exposición Universal de 1888, Montjuïc, ídem para 1929 y el Moll de la Fusta, que se recuperaría para la ciudadanía con motivo de los Juegos Olímpicos de 1992. Dicho muelle, también llamado de Bosch i Alsina, se iniciaba a los pies de la estatua en honor del marino genovés. Su presencia simboliza la transformación olímpica por diversas razones: por la lentitud con la que se llevaron los cambios, por las dificultades técnicas pero, también, por cuestiones administrativas y políticas. La historia de cómo se inicia la recuperación del paseo marítimo y su vinculación con las olimpiadas no deja de tener su interés: en 1981 pertenecía a la entidad autónoma del Puerto de Barcelona, pese a que ya no lo utilizaba debido a que las obras en el Llobregat habían desplazado la actividad hacia el sur. Narcís Serra solicitó al Ministerio de Defensa albergar el desfile de las Fuerzas Armadas en 1981 y pidió al Puerto Autónomo que le cediera ese espacio infrutilizado y separado de la ciudad por una valla metálica. La entidad no pudo negarse y, a partir de ese día, derribada la valla, fue un espacio recuperado para la ciudad. Envalentonado, ese mismo 30 de mayo de 1981, tras el desfile, Serra comunicó al Rey su intención de presentar la candidatura olímpica. Se adjudicó la reforma a Manuel de Solà-Morales, persona con buena prensa entre las asociaciones vecinales. Uno de los grandes cambios irrealizados por Josep Maria de Porcioles fue el Plan de la Ribera, que no se llevó a cabo por la oposición de unos vecinos que, frente al proyecto institucional, habían opuesto uno alternativo diseñado por Solà-Morales. El arquitecto, además, había fundado el Laboratorio de Urbanismo en 1968. Su problema fue qué hacer con la Ronda Litoral, que debía pasar por ese enclave, y cómo llevar a cabo la operación sin colapsar el tráfico. No hubo más remedio que hacerlo a un ritmo exasperante para los ciudadanos.

El otro gran escenario de *Olímpicament mort* será la montaña de Monjuïc, rebautizada como “montaña mágica” dado que en ella se situará el “anillo olímpico”, un conjunto de equipamientos deportivos que albergarán las grandes competiciones de las Olimpiadas: el atletismo en el Estadi Olímpic Lluís Companys, el baloncesto y la gimnasia en el Palau Sant Jordi y la natación en las Piscines Picornell. En la fecha del rodaje, 1985, buena parte de los equipamientos deportivos se hallan ya en fase de

construcción, pues el Comité Olímpico Internacional así lo exige para tener opciones en la elección de 1986. Ocurre, por ejemplo, con el Palau Sant Jordi de Arata Isozaki que viene construyéndose desde 1983 y que, para cumplir con las condiciones del COI, se edificará primero por el tejado, en una admirada y reconocida obra de ingeniería. Sin embargo, solo llegamos a ver la reforma del Estadi Olímpic, obra de Vittorio Gregotti. De nuevo, el telefilme se recrea en retratar los edificios construidos con motivo de otra gran efeméride, como fue la Exposición Universal de 1929, en ese espacio de la montaña de Montjuïc.

En los títulos de crédito ya vemos la Avinguda Maria Cristina y el Palau Nacional de Cerdoya y Catà, y a su falda, la célebre “fuente mágica”, diseñada por Carles Buïgas. De nuevo se trata de obras que rememoran transformaciones urbanísticas producidas por grandes acontecimientos, en este caso, la Exposición Universal de 1929. Se nos adelanta así la recuperación de una memoria histórica que será piedra angular de la construcción de una nueva identidad barcelonesa (y, por extensión, catalana), tras los juegos. Carvalho también pisará el tartán de la pista de atletismo Joan Serrahima. Por el otro lado de la montaña, Carvalho se enterará de la muerte de Pere Vallès en un televisor en la antigua terraza de Miramar. Allí llegará en un viaje en el teleférico desde del puerto. Desde tan privilegiada atalaya, a través de un catalejo, Carvalho contempla el mar y, de nuevo, la estatua de Colón, en una nueva pista de donde concluirá su aventura. También veremos a Pere Vallès practicando esgrima en las Piscines Bernat Picornell de Montjuïc, posteriormente demolidas para la construcción de nuevas instalaciones y donde se situaría, probablemente, una de las imágenes más icónicas de los Juegos desde el punto de vista televisivo: las competiciones de saltos en piscina con el *skyline* de la nueva y remozada ciudad de fondo.

El último escenario urbano que veremos en pantalla es el lecho del Besós, donde aparece el cadáver de Martín Robert. Actúa como una frontera natural que parece preservar a la burguesía del contacto con la clase trabajadora. Será donde acabe la reforma del frente marítimo que se inicia en la estatua de Colón. En la ribera del río unos niños juegan a pelota y hacen barquitos de papel con los importantes documentos que busca Carvalho. A su espalda, las torres de la incineradora del Besós, o lo que es lo mismo, los restos de una Barcelona industrial que va a ser asolada por el nuevo y flamante concepto de ciudad terciaria que se ha proyectado. Los niños desfavorecidos se muestran como representantes de esa población que va a quedar no solo al margen,



sino olvidada de las grandes inversiones que van a inundar de millones el resto de la ciudad. Se refleja así una de las grandes críticas de los sectores de izquierda al “Modelo Barcelona”, como es que solo respetara y pusiera en valor un determinado tipo de tradición. Al tiempo que se reivindica parte del pasado modernista, en concreto todo lo que tiene que ver con la vida de la alta burguesía de principios de siglo, se desprecia la memoria de los edificios fabriles y de los obreros que trabajaron en ellos, gracias a los cuales dicha alta burguesía desarrolló el modernismo.



Fig. 17. El diálogo entre el pasado y el presente toma forma de geografía urbana en *Olímpicament mort*. En las imágenes superiores, instantáneas de la presencia del Arc de Triomf y del monumento a Colón, huellas de la Exposición Universal de 1888. En las inferiores, el Palau Nacional y el Estado Olímpic, recuerdos de la Exposición de 1929.

El 7 de abril de 1992, la compañía Dagoll Dagom estrenaría en el Teatre Victòria de Barcelona el musical de Vázquez Montalbán *Flor de nit*. La obra, con la que se reabría el mítico local del Paral.lel, versaba sobre la demolición, provocada por los fastos olímpicos, del teatro que da nombre a la pieza. Las similitudes con *Olímpicament mort* parecen evidentes. Tanto la una como lo otra son la manera de Vázquez Montalbán de participar en los Juegos Olímpicos, dando testimonio de cómo la memoria se pierde bajo la máxima, expresada por el personaje del alcalde Nicolau Riera de *Flor de nit*:

“Para construir, hay que destruir. Es lo que decía el ideal anarquista de la época”<sup>37</sup> (2001a, p. 14). Para el narrador Reynals, la destrucción de local es también la destrucción de la historia de la ciudad. Muy a la manera de Eduardo Mendoza, Vázquez Montalbán retrata la vida de *Flor de nit* entre 1929 y 1936, o lo que es lo mismo, entre el entusiasmo de la Feria Universal y la aniquiladora Guerra Civil. La analogía entre el fastuoso 1992 y el 1929 parece quedar clara: después de ambas, la ciudad se verá abocada a una destrucción, no solo física, sino también de sus recuerdos.

---

<sup>37</sup> En catalán en el original.

## 5.5. *Els mars del Sud* (Manel Esteban, 1992)

A partir de la segunda mitad de la década de los 80, el escritor parece haber concentrado sus fuerzas en obras más “literarias” y prestigiosas como pueden ser *El pianista* (1985) o *Galíndez* (1990). La primera obtendrá el Premio Racalmare; la segunda, el Premio Nacional de Narrativa y el Premio Europeo de Literatura. Pese a ello, la franquicia de Pepe Carvalho continúa su desarrollo y proveyendo material para los fans. Se publican los libros de relatos que inspiraron los capítulos de *Las aventuras de Pepe Carvalho*. Incluso en 1988, se lanza un videojuego sobre Pepe Carvalho, basado en las aventuras de *Los pájaros de Bangkok*. En 1989, la editorial Educa publicará dos libros-puzzle *El caso de las tres joyas y el mayordomo con antecedentes* y *El caso de los espías y la momia viviente*.

Por último, en 1990 se publica *Las recetas de Carvalho* (Editorial Planeta). Montalbán lleva escribiendo libros de cocina desde 1974 con su *L'art de menjar a Catalunya* traducido al español en 1979 como *La cocina catalana. El arte de comer en Cataluña* (Península, 1979). Su inclusión en la saga fue un movimiento editorial altamente significativo, pues la obra figura como el nº15 de los libros de la Serie Carvalho. No está, pues, adscrita al mundo de los recetarios, aun siéndolo, sino que forma parte del corpus carvalhiano junto con 14 novelas policiacas o negras.

Mención a parte merece la película *El laberinto griego* (1993), que el director Rafael Alcázar y Vázquez Montalbán desarrollan en paralelo y de manera diferente partiendo de un tratamiento del escritor. Un detective de nombre Juan Bardón, al que el director acompaña de mujer e hijos para diferenciarlo de Carvalho, debe encontrar a un ciudadano griego en la noche barcelonesa. Se mantienen inalterables, eso sí, la ciudad como escenario fundamental y la crítica a las modificaciones en la misma causadas por la especulación ligada a los Juegos Olímpicos.

### 5.5.1.1 Argumento, adaptación y guion

El cadáver del constructor Stuart Pedrell aparece en el puerto de Barcelona, para sorpresa de sus allegados y socios, que creían que estaba de viaje en Polinesia. Carvalho recibe el encargo no tanto de descubrir al asesino como de saber qué ha hecho durante su ausencia. La investigación le llevará a intimar con la hija del fallecido y a visitar los

barrios de aluvión con los que Stuart Pedrell y sus socios se han hecho ricos mediante la especulación inmobiliaria.

La adaptación correrá a cargo de Gustau Hernández y el director Manel Esteban. Hernández ya tenía una sólida carrera a sus espaldas como guionista de los filmes de Gonzalo Herralde pero, sobre todo, gracias al éxito de sus colaboraciones con el director Francesc Betriu en las adaptaciones de Mercè Rodoreda de *La plaça del Diamant* (TVE, 1982) y Josep M<sup>a</sup> de Sagarra en *Vida privada* (TVE, 1987). Pese a no contar con la participación de Montalbán, el autor la consideraba “una adaptación ‘al pie de la letra’” (“El detective Pepe Carvalho...”, 1992). En lo personal, tanto Esteban, como Hernández y Montalbán habían militado en el PSUC.

Sobre las dificultades de la adaptación de la obra de Vázquez Montalbán, Hernández afirma que Carvalho nunca se conseguirá adaptar y lo razona de la siguiente manera:

“La suya es una narrativa muy olfativa y muy poco interesante para ser adaptada porque es muy poco fuerte... *Los mares del Sur* es una novela que se lee muy bien, pero es completamente inconexa, de estructura completamente frágil que él rellena con continuas referencias a la gastronomía, la política y la vida social a través del conocimiento instintivo de las cosas que tiene Manolo”. (Rimbau y Torreiro, 1998, p. 226)

No es solo una cuestión estilística, sino también tiene que ver –insiste– con la idiosincrasia del detective: “El personaje de Carvalho es tan literario, es tanto su *alter ego*, que no hay manera de sacarlo del papel, no le puedes dar cuerpo y las réplicas escritas no funcionan igual en el cine”. (Rimbau y Torreiro, 1998, p. 227)

La principal novedad que presenta la adaptación es el empleo de la voz en *off*. A este respecto, recordemos que, tras una discusión con el escritor Juan Marsé (Tyras, 2003, p. 98), Vázquez Montalbán renunció a volver a emplear la primera persona que había utilizado en *Yo maté a Kennedy*, para decantarse por una más aséptica tercera persona, más conveniente para su función de comentario o crónica para el que fue creado. Será toda una novedad, pues, como veremos, a través de esa voz descubriremos que Carvalho habla y piensa en catalán.

### 5.5.1.2 Contexto de producción

La posible adaptación de *Los mares del Sur* llevaba negociándose desde su publicación. En un primer momento, Vázquez Montalbán afirma que el escritor Joseph Losey está interesado en llevarla a cabo, con guion de Guillermo Cabrera Infante (Fuster y Vázquez Montalbán, 1985, p. 100). Posteriormente, y como hemos visto en páginas anteriores, es Vicente Aranda el que afirma haber recibido una oferta para ocuparse de su adaptación. Finalmente, será Manel Esteban sobre el que recaiga el trabajo. La primera noticia de su interés en la novela se produce en 1985, cuando Esteban presenta su *Olímpicament mort*. (Amela, 1986). Tardarán, por lo tanto, siete años en levantar el proyecto.

El filme reaparece en prensa en 1990. Se nos cuenta entonces que la película ya está filmada, o eso se deduce de las declaraciones de su protagonista, Juan Luis Galiardo, con motivo del estreno de *Don Juan, mi querido fantasma*, de Antonio Mercero. La misma conclusión se desprende del especial que le dedica el programa de cine de TV3, *Informatiu Cinema*, a cargo de Jaume Figueres. Recordemos que Figueres había sido un antiguo socio de Pere Ignasi Fages, productor de Cyrk en el mundo del cine de arte y ensayo. Y es que Manel Esteban no será el único que repita en las adaptaciones de Pepe Carvalho. También lo hará la productora Cyrk, fundada por el propio Esteban y Pere Ignasi Fages. Además de en Cyrk, Fages también participaba en el Institut Català del Cinema, otra de las productoras del filme. Esteban abandonaría la productora antes del estreno de la película, justamente en 1990, para fundar la productora TAMAYA. También repetiría el distribuidor de *Tatuaje*, Josep Lluís Galvarioto, de nuevo a través de la distribuidora PROFILMAR.

Que la producción se dilatase tanto en el tiempo respondía a una situación de crisis estructural del cine catalán. Durante las tres primeras legislaturas de Jordi Pujol al frente de la Generalitat, los recursos destinados al cine fueron escasos, pues el Govern creía mucho más útil para sus proyectos de normalización lingüística la televisión autonómica (TV3). De hecho, se considera que, aunque con anterioridad se destinaran fondos para el fomento de la cinematografía como podía ser la construcción de la Filmoteca de Catalunya, hasta 1990, la Generalitat no tuvo una política de apoyo a la

producción cinematográfica propiamente dicha. Así, el diagnóstico de Jordi Balló será el siguiente:

“El cine en Cataluña estaba en una situación muy precaria, y ello fundamentalmente por una cuestión muy sencilla: Televisión Española apoyó al cine español; en cambio, TV3 no consideró que el cine catalán entrara en sus prioridades”. (2003, p. 284)

A partir de 1990, una vez consolidado y estabilizado el sistema audiovisual, los responsables de la Generalitat empiezan a hacer promesas sobre nuevas partidas destinadas al cine catalán. El 25 de octubre, Xavier Bru de Sala, Director General de Promoción Cultural del Departament de la Generalitat anunciará un nuevo convenio por el cual la Generalitat se comprometía a aportar 2.000 millones de pesetas (cerca de 12 millones de euros). Al hacerlo, también establecerá las líneas maestras que debían regir las producciones: “hasta 1989 primaba el cine de autor y ahora veo que prima la intención comercial, la búsqueda del público, un cambio por el que quiero mostrar mi satisfacción”<sup>38</sup> (Comas, 2010). La Generalitat seguía así los pasos del Decreto Semprún que fue interpretado como la detracción de determinados privilegios de los autores para concedérselos a los productores. Esta premisa fue traducida como el deseo de hacer un cine más popular y menos autoral.

Dentro del cine popular, sin duda pervivía, como había ocurrido ya en el momento del rodaje de *Tatuaje*, el mito de las producciones de Ignacio Iquino y los Hermanos Balcázar de la década de los años 50, que después sería retomado por uno de sus colaboradores, como José Antonio de la Loma, para transformarlo en otro género barcelonés de gran éxito como fue el cine “quinqui”. Una postura que el propio Manel Esteban defendería como definitoria del cine catalán. Así, años más tarde, en 1997, en su papel de President del Col.legi de Directors de Cinema de Catalunya afirmaría:

“Los cineastas catalanes nos hemos equivocado al copiar la comedia madrileña. Allí tienen otra mentalidad y otro gracejo que nosotros no tenemos. Sin embargo,

---

<sup>38</sup> En catalán en el original.

en Cataluña hemos hecho bien a lo largo de toda la historia del cine las películas policíacas y, en general, las líneas de vanguardia”<sup>39</sup>. (citado en Espelt, 1998, p. 7)

En una coyuntura en la que se busca construir un público catalán, se regresa a ese género que tanto éxito tuvo en el pasado, lo que justificaría que se rodarán prácticamente de forma simultánea otros filmes, como *Manila* (1991), de Antonio Chavarrías y *L’afèr Lolita* (1991), de José Antonio de la Loma, ambas inscritas dentro del cine criminal. El plan de los 2.000 millones de pesetas pareciera justificar la premura en la preproducción, tal y como confiesa Gustau Hernández:

“[...] a mí me tocó trabajar el guion en un mes, por aquello de las subvenciones y de todos esos líos. Con Manel Esteban no hicimos nada más que una adaptación muy apresurada, le dije que estaba muy descontento del guion pero él, que es muy lanzado, dijo que ya lo arreglaríamos. No se arregló jamás y la película quedó muy coja”. (Rimbau y Torreiro, 1998, p. 227)

El deseo de hacer un cine con más gancho en taquilla se refleja en las declaraciones del propio Manel Esteban, que afirma haberse decantado por esta adaptación de Montalbán porque “es su obra más traducida, premiada y leída” al tiempo que subraya que ha añadido “más violencia y más acción” (Rubio, 1992). El propio Juan Luis Galiardo, que encarnará a Carvalho, cree que puede ser el origen de una saga de adaptaciones. Finalmente, el cartel publicitario nos muestra también ese atractivo comercial: Galiardo de perfil con su revólver, circunstancia extraña dada la poca inclinación del detective literario a tirar de pistola, como si se tratara de una versión barcelonesa de Harry el Sucio, el personaje que inmortalizara Clint Eastwood en los años 70. El coste final del filme fue de 140 millones de pesetas, con 30 aportados por el Ministerio de Cultura y 22 por la Generalitat, y otros 20 en concepto de coproducción francesa a través de IMA. (Sotorra, 1990).

---

<sup>39</sup> En catalán en el original.

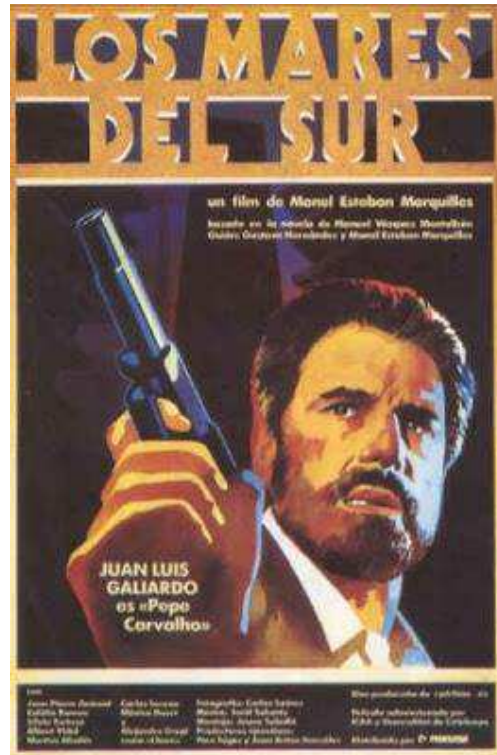


Fig. 18. El cartel del filme remeda el gesto de Clint Eastwood como Harry el Sucio, asociando *Els mars del Sud* con el género conocido como “vigilante”, que está lejos de representar una estética más próxima al llamado cine “quinqui”.

### 5.5.1.3 Los actores principales y sus personajes

Cuando se presenta el filme, Juan Luis Galiardo no tiene reparos en afirmar: “Yo soy Carvalho” (“El detective Pepe Carvalho”, 1992). Galiardo es el Carvalho de más edad de todos los que lo han interpretado. Cuando se publica *Los mares del Sur*, en 1979, el personaje tiene unos 40 años, lo que significa que, en 1992, cuando se estrena el filme, Carvalho debería tener unos 52 años. Nacido en San Roque en 1940, Galiardo roza efectivamente esa edad. El actor llegó al personaje tras realizar la transición de galán del cine español a actor maduro y respetable, merced a su papel en *Turno de oficio* (TVE, 1986). La personalidad de Galiardo, sin embargo, era mucho más vitalista que la del personaje que debe interpretar. Elegido por el director Manel Esteban (“El detective Pepe Carvalho”, 1992), Galiardo opinaba del personaje que: “Nunca creí que Carvalho fuera como Vázquez Montalbán, sino como a él le hubiera gustado ser – comenta el actor–. Carvalho no sólo es él, sino también sus sueños y sus fantasías, eróticas incluso” (“El detective Pepe Carvalho”, 1992). Suponemos que esta última y



extemporánea afirmación es una referencia a la escena en la que Carvalho es invitado a practicar sexo anal con Yéssica (Mónica Duart).

Carvalho aparece tras los títulos de crédito. Antes, hemos visto a Stuart Pedrell leyendo a cámara. Durante una persecución policial a una banda de ladrones de coches al más puro estilo quinquí, su cadáver va a ser descubierto casualmente sumergido en el puerto de Barcelona. El Carvalho de Galiardo lleva barba como el de Andión, es un fumador y bebedor impenitente y siempre lo veremos con americanas de colores discretos (gris, marrón...), pantalones negros y zapatos marrones. Ocasionalmente, ya sea en el entierro de Stuart Pedrell o en la fiesta del Marqués de Munt, Carvalho llevará corbata para alternar con la alta sociedad. Solo en el momento de más acción, cuando acuda a ver a los bailarines del tablao en el que trabaja el hermano de Ana, usará una chaqueta de cuero.

En general, podemos decir que el Carvalho de Galiardo es un detective más avejentado con una preocupante tendencia a la dipsomanía. Constantemente lo vemos trasegar cualquier licor (orujo, brandy, güisqui, champán), en todo tipo de lugares (el despacho, el bar, las fiestas), y recipientes (de hecho, tiene una petaca escondida en uno de los cajones de su despacho). Su pasión por la bebida solo es comparable con un tabaquismo que lo hace estar en mala forma. A menudo tose, en especial cuando debe realizar un esfuerzo físico como el correr detrás de un carterista por los pasillos del metro.

A pesar de su edad, conserva un irresistible encanto para las mujeres: la adolescente hija del difunto Stuart Pedrell, Yéssica, no duda en lanzarse entre sus brazos y meterse en su cama. Es precisamente con Yéssica con quien más se habla del pasado, rememorando el 45, la prisión, y ese padre “alto y fuerte con cara de dignidad”. También volverá a recordar otros tiempos en la comida, bien regada con alcohol, por supuesto, con sus amigos Artimbau y Fuster, que al recordar su pasado como militante comunista en la clandestinidad afirmarán que su nombre de pila era “Kubala” pese a que, según sabemos por la biografía carvalhiana, en realidad respondía al nombre de “Ventura”. Tal vez por eso, en opinión de algún estudioso, “Galiardo le da un toque diferente, más elegante pero al mismo tiempo también más canalla” (Comas, 2003).<sup>40</sup> Para el biógrafo del actor, su Carvalho es: “posiblemente, el más adecuado,

---

<sup>40</sup> En catalán en el original.

imprimiendo a su actuación una intensa energía y un sentido irónico muy convincente (García de Dueñas, p. 134).

Muy amable y protector con las mujeres, es un Carvalho que no vacilará en defender a golpes a Charo cuando el proxeneta apodado “El Ladillas” (interpretado por Francesc Orella), intente que trabaje para él. Lo mismo ocurre con Mima (Silvia Tortosa), la viuda de Stuart Pedrell, con la que tiene una relación mucho menos tirante que en la novela. Cuando invita a comer paella a Biscuter y Charo, se muestra sonriente, y les pregunta despreocupado qué opinan del caso, teniendo en consideración sus observaciones.



Fig. 19. Aunque Bromuro y Charo ya hayan desaparecido de la vida literaria del autor, siguen presente en la vida audiovisual, como revelan los personajes interpretados por Alejandra Grepí y Artur Costa – en las imágenes inferiores– en *Els mars del Sud*, película en la que Biscuter (imagen superior derecha) también tiene un papel meramente testimonial.

Con respecto a Charo, está interpretada por Alejandra Grepí, que tiene 30 años cuando se estrena la película, frente a los 52 de Juan Luis Galiardo. Resulta bastante evidente, pues, que la diferencia de edad es considerable y no equivale a la que mantienen los personajes en las novelas. Grepí había estrenado en 1991 *El rey pasmado*, de Imanol Uribe, película de tremendo éxito comercial, y era una habitual de revistas masculinas como *Man* en su condición de *sex symbol* española. Su Charo está caracterizada con el

pelo rizado, un top negro con encaje y una llamativa minifalda roja. A menudo lleva los labios pintados de color carmín y le gusta la bisutería de fantasía, ya sea en forma de grandes pendientes o de collares dorados. Tejanos elásticos, zapatos de medio tacón, una americana de polipiel gris y una casaca verde completan su vestuario. En la película, es la protagonista de dos subtramas: Carvalho tendrá que acudir en su ayuda cuando sufra una paliza por parte de El Ladillas; pero también tiene un papel cómico por el terror que le tiene a la perrita Herba, que Carvalho compra al inicio del filme y que es asesinada al final del mismo.

En *Els mars del Sud*, Carlos Lucena compondrá un Biscuter más cercano a lo que de él se cuenta en las novelas que el encarnado por Ovidi Montllor o Llàtzer Escarceller. Nacido en 1925 y fallecido en 1995, Lucena fue un actor cordobés de dilatada experiencia y habitual secundario del cine español. Disfrutaba de un gran prestigio teatral y, de hecho, cuando falleció, apenas tres años después de estrenar *Els mars del Sud*, poco o nada se escribió sobre su carrera audiovisual en los obituarios periodísticos. Era uno de los líderes de la rebelión libertaria del mundo del teatro contra las directrices del PSUC. Lucena contaba con el hándicap, compartido con el protagonista del filme, Juan Luis Galiardo, de ser doblado al catalán. Curiosamente, el actor participó hasta en tres adaptaciones de Pepe Carvalho, interpretando papeles diferentes en cada una de ellas. Antes de *Els mars del Sud*, en *Tatuaje*, interpretó al señor Ramón, cliente de Pepe Carvalho y marido de la adúltera Queta, que acaba por asesinarlo tras la resolución del caso. Fue un rodaje accidentado, en el que el actor llegó a estar detenido por su militancia anarquista (Cominges, 2001). Tras *Els mars del Sud*, Lucena fue requerido para interpretar el papel de un policía en *El laberinto griego, sui generis* adaptación carvalhiana, síntoma revelador por un lado, de la versatilidad del actor pero, por el otro, del escaso poso que dejó su Biscuter en los espectadores.

Al igual que Carvalho, Biscuter también ha ido envejeciendo. Su escasa cabellera ya no es rubia, y las indomables guedejas son blancas y rizadas (aunque de una longitud considerable). Se nos aparece en camisa, pero con una camiseta interior de cuello de cisne granate y un delantal blanco impoluto. Es un Biscuter protestón al que le estomaga que su jefe no se coma lo que cocina. Tiene un papel muy menor y solo se limita a proporcionarle alimento y, a veces, como en la comida con Charo y Pepe de una paella, ni eso, aunque colabora en la resolución del caso con algún comentario.

Por último, Artur Costa interpretará a un Bromuro ataviado con una gorra, un bigote, una chaqueta azul y un peinado desastrado. De él sabemos que es adicto al juego, ya sea de chapas como de dados. Costa era un secundario habitual de las producciones catalanas del momento, en especial de los *thrillers*, como *Manila*, de Antonio Chavarrías (1991), o *Crònica negra*, serie de televisión creada para TV3 por Andreu Martín, guionista de *Oímpicament mort* y colega de Vázquez Montalbán.

#### 5.5.1.4 La recepción

El filme conseguirá acudir a diversos certámenes e incluso competirá en los Premis Nacionals de Cinema i Vídeo, aunque, dicho sea de paso, con escaso éxito. Según los datos del ICAA, obtuvo una recaudación de 47.866,17 € y apenas 23.665 espectadores. Una cifra realmente baja si tenemos en cuenta que se distribuyó en dos versiones, catalán y castellano. Se hace incluso difícil encontrar reacciones críticas a la película. Las que hay no son especialmente amables. Así por ejemplo, en *El Periódico de Catalunya* se consideraba: “la aproximación más cartesiana y fiel al personaje original, pero también aquí el resultado dista mucho de ser conseguido”, para concluir que tiene: “un interés ciertamente exiguo” (Casas, 1992). El diario *Avui*, por su parte, era algo más benigno: “Gustau Hernández y Manuel (sic) Esteban lo solucionan discretamente, manteniendo la coherencia pero precipitando los hechos por delante de las psicologías, sin que ninguno de los intérpretes haga nada mal pero tampoco nada brillante que eleve la cinta”<sup>41</sup> (Subirana, 1992). El crítico concluye que posee un estilo demasiado televisivo. Para Comas (2010, p. 112): “No está a la altura de la obra original”<sup>42</sup>.

#### 5.5.2. Política, geografía y cultura

Podemos considerar el caso de estudio anterior, *Oímpicament mort*, y *Els mars del Sud* como un díptico de Manel Esteban sobre las transformaciones olímpicas. Si en su anterior adaptación, el telefilme *Oímpicament mort*, Esteban se encargaba de registrar los cambios que habían ocurrido o que iban a ocurrir por causa de las Olimpiadas en Barcelona, en *Els mars del Sud* su atención se centra en cómo el evento afecta a la periferia de la ciudad. Es un debate geográfico, pero también político, que enfrenta a las dos maneras de entender la ciudad y sus alrededores: la progresista y la conservadora.

---

<sup>41</sup> En catalán en el original.

<sup>42</sup> En catalán en el original.

Por supuesto, el uso del catalán por el personaje principal supondrá una considerable modificación de su personalidad.

#### 5.5.2.1 Política: Barcelona y Catalunya

En su presentación, el director afirmaba con rotundidad que, en su película, se había eliminado el componente político (Rubio, 1992). Era una verdad a medias. Sí que se había suprimido el contexto de la novela, que transcurre durante las elecciones municipales de 1979, y habían desaparecido las referencias a los personajes reales de la política del momento –solo se cita la ausencia de Samaranch y del alcalde en una fiesta–, pero ni mucho menos por eso dejaba de plantear cuestiones de índole ideológica.

Si en *Olímpicament mort* había un evidente juego entre el presente olímpico y el pasado de “la ciudad de los prodigios”, en este caso se va a realizar con ese mismo presente olímpico y la Barcelona del desarrollismo. O lo que es lo mismo: la relación entre Barcelona y su periferia. En medio de la fiebre olímpica que está transformando la geografía y la personalidad de Barcelona, Manel Esteban y Gustau Hernández se preguntan qué está ocurriendo en las poblaciones periféricas que rodean a la metrópoli. Para ello, *Els mars del Sud* busca levantar acta de la evolución de los polígonos de viviendas creados durante la etapa porciolista en los 50 y 60 para paliar la crisis habitacional provocada por el exilio rural. Es un mundo que tanto Manel Esteban como Gustau Hernández y Manuel Vázquez Montalbán conocían bien. Como integrantes del PSUC en la clandestinidad, eran lugares en los que se curtían los militantes haciendo proselitismo del comunismo. Vázquez Montalbán lo recordaba así:

“Bueno, yo había ido allá a conspirar con el historiador Miquel Izard y otros amigos del FLP, y de la noche a la mañana, a finales de los 50 y primero de los 60, todo aquello quedó invadido por unos bloques de construcción terribles. Claro, era necesario que la gente encontrase un lugar para vivir, pero ¿con qué criterios? Eran criterios salvajes, y la gente que fue a vivir allí pagó un precio altísimo en sus formas de vida, con problemas psicológicos, sociales y personales de todo tipo”. (Moreno, 1991, p. 99)

Los polígonos de viviendas se habían convertido en un sinónimo de la especulación y la explotación del proletariado. Un exiliado ilustre como el sociólogo Manuel Castells había estudiado su situación, en concreto, la del suburbio parisino de Grigny-La Grand Borne en una pieza que alcanzó relevancia internacional. Los polígonos iban a convertirse en un foco de reivindicación obrera durante la Transición, para ser olvidados tras la democracia, provocando su aparente desmovilización. En opinión de Vázquez Montalbán, eso se debía a la asimilación de los urbanistas críticos por el sistema, el desmembramiento de las asociaciones vecinales y la salida de su problemática de la agenda de los medios, debido a que ya no era necesario utilizarlos para criticar sibilinamente al régimen y sortear así la censura (Moreno, 1991, p. 129).

Sin embargo, justamente, cuando se produce *Els mars del Sud*, la periferia, el terreno donde se levantan los polígonos de viviendas, vuelven a estar en el primer plano de la actualidad política. De hecho, hay quien afirma que:

“El conflicto objetivamente más importante que se produce a lo largo del periodo olímpico es el que enfrenta, una vez más a la Generalitat de Catalunya y al Ajuntament de Barcelona, Jordi Pujol y Pasqual Maragall, sobre la cuestión metropolitana, cuestión que, en principio, no tiene aparentemente nada que ver con el argumento olímpico”<sup>43</sup>. (Subirós, 1993, p. 72)

La “cuestión metropolitana” hacía referencia al modo en que se relacionaba la ciudad con su periferia, lo que en su momento se denominó Gran Barcelona y se representó en la Corporación Metropolitana de Barcelona. Esta institución se creó en 1974 con la función de administrar Barcelona y sus ciudades colindantes, donde habitaba alrededor del 65% de la población catalana. Ya en 1979, Pasqual Maragall se mostraba preocupado por la relación entre la metrópoli y unas ciudades dormitorio: “con estándares urbanísticos prácticamente inigualados en Europa, insoportablemente bajos” (citado en Subirós, 1993, p. 72). En dicha corona metropolitana tradicionalmente habían gobernado, en democracia, alcaldes socialistas y/o comunistas. A mediados de los años 80, resultaba evidente que Pasqual Maragall y el PSC eran un rival temible

---

<sup>43</sup> En catalán en el original.

para Jordi Pujol y CiU. De ahí los problemas de otoño de 1984 para acordar una vertebración racional del transporte en el seno de la Corporación Metropolitana de Barcelona que presidía Pasqual Maragall. Los socialistas criticaban a Pujol que pusiera las mismas trabas que Margaret Thatcher estaba poniendo en la construcción del “Gran Londres”; los convergentes denunciaban que Maragall pretendía mantener una institución creada por el franquismo durante la etapa de Porcioles. Las relaciones entre Maragall y Pujol empeorarían a raíz de la elección de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos de 1992 en 1986. En el proyecto olímpico de Maragall se contempla, por ejemplo, descentralizar una serie de competiciones deportivas de modo y manera que tengan lugar en estas poblaciones vecinas a Barcelona. Un año más tarde, haciendo valer su mayoría absoluta en el Parlament, y con el voto a favor de ERC, Jordi Pujol aprovechaba las llamadas *Lleis d’Ordenació Territorial* (LOT) para deshacerse de la CMB y anular su poder político. Una decisión del Parlament que será considerada como una agresión a la clase obrera del nacionalismo conservador por parte de los sectores progresistas. En la nueva ley, entre otras cosas, la Generalitat se reservaba la aprobación de los nuevos planes urbanísticos. En una historia con muchos matices e intereses en conflicto, no falta quien culpe, también, a los propios alcaldes socialistas del cinturón rojo de la desmembración de la CMB, temerosos del poder creciente de Pasqual Maragall, y de ser absorbidos por una Barcelona cada vez más poderosa.

El debate entorno a la CMB era cortoplacista, pues trataba de socavar el poder cada vez mayor de Pasqual Maragall, pero también de largo recorrido. De algún modo, las posturas en torno a la CMB pasaron a reflejar las dos ideas acerca de Catalunya y el papel que debía jugar Barcelona en el mundo nacionalista, disquisición que se remonta a finales del siglo XIX. Es entonces cuando se fragua el concepto de Barcelona como una Ciudad Estado, la denominada como Catalunya-Ciudad. Famosa fue la discusión entre cuál debían ser esas características entre los intelectuales Joan Maragall y Xènius –pseudónimo de Eugeni d’Ors–. El primero aportaba una versión romántica y el segundo una de corte más racionalista, pero en el fondo, defendían la misma postura: Barcelona se constituía como la ciudad de la sociedad civil frente a un Madrid que era la ciudad del Estado. Barcelona se presentaba independiente, a la manera de una polis griega. Será una posición que se reproducirá en el tiempo y que recuperará el progresismo durante la transición. El PSUC y el PSC retomarán la idea, y el nieto de Joan Maragall, Pasqual Maragall, la llevará a la práctica como alcalde. Pero las

circunstancias de principios de siglo no son las de finales. Barcelona ya no es solo Barcelona, sino que también abarca una gran área de influencia densamente poblada. Para Jordi Pujol, líder del nacionalismo catalán y de formación germanófila, esta manera de entender Barcelona era un peligro para la formación de Catalunya. Él abogaba por una Catalunya con mayor peso del interior y menor de la corona metropolitana. Una Catalunya, en definitiva, más “comarcal”, en la que se mantuvieran “las esencias”. En el área metropolitana, por ejemplo, el lenguaje de uso corriente era el castellano, algo inaceptable para el punto de vista de CiU. No faltaron alcaldes que llegaron a afirmar que lo que ellos denominaban “la Catalunya catalana”, empezaba en Vic, población del interior de la provincia de Barcelona (recogido en Moreno, 1991). En conversación con el corresponsal del *The New York Times*, Jordi Pujol afirmaba: “Una ciudad tan grande como Barcelona puede engullir Catalunya”<sup>44</sup>, para acabar alertando de la tentación de la Ciudad Condal de desarrollarse a la manera “hanseática” (Minder 2017, p. 158). No lo consiguió. Pero, bien sea por la falta de apoyo de la Generalitat, bien sea por la escasa colaboración intermunicipal, ha sido un desarrollo con muchos defectos. De hecho, son muchos los urbanistas que consideran que uno de los fracasos del Modelo Barcelona ha sido este tratamiento de sus poblaciones periféricas.

#### 5.5.2.2 Cultura: el extrarradio

Nos encontramos con el primer Carvalho que no solo es esencialmente catalanoparlante, sino que piensa en catalán, como plasma el recurso a la voz en *off*<sup>45</sup>. El cine hablado en catalán formará parte esencial de las disputas culturales del momento. La Generalitat intenta a toda costa que las obras que se proyectan en Catalunya sean en catalán. En declaraciones a *La Vanguardia* en febrero de 1992, Miquel Reniu, máximo responsable de Normalització Lingüística de la Generalitat afirma que su objetivo era que en Catalunya solo se viera cine en catalán (recogido en Comas, 2010, p. 107). La Generalitat intentará presionar especialmente a las *majors* hollywoodienses, estimulando el doblaje con suculentas subvenciones, pero obtendrá escaso éxito.

---

<sup>44</sup> En inglés en el original.

<sup>45</sup> Dado que hubo dos versiones, nos referimos, claro está a su versión doblada al catalán.



Parece evidente, sin embargo, que para optar a las subvenciones de la Generalitat del momento, el filme sí que debe ser hablado en catalán. Lo cual presenta una curiosa paradoja, como es la pervivencia del charnego en la cultura catalana. La lengua se va a convertir en el marcador más importante que diferencia el mundo opulento del que huye Stuart Pedrell y aquel en el que se esconde. Porque Carvalho es bilingüe, pero las situaciones en las que emplee una y otra lengua tendrán connotaciones que a nadie se le escapan: el castellano es la lengua de los quinquis, de los ladrones de coches que descubren el cadáver de Stuart Pedrell, de Ana Briongos, de su hermano, y de la pandilla de su hermano, de los habitantes de la periferia de Barcelona, de los trabajos precarios y de las situaciones sociales que bordean la marginalidad. La alta burguesía, los empresarios, el pintor Artimbau, el Marqués de Munt, Yéssica, Stuart Pedrell, por el contrario, todos se expresan en catalán.

De hecho, en 1985, Montalbán afeaba ese rasgo de la cultura catalana, incapaz –en su opinión– de relacionarse con la parte castellanoparlante de su población y con sus condiciones de vida:

“Pero, ¿por qué no se ha hecho desde la literatura catalana una aportación al tema del extrarradio de Barcelona, sobre todo desde el final de la guerra civil y la creación de los grandes guetos? ¿Por qué no se ha hecho? Y no solo desde una perspectiva de literatura social, sino de interés humano. Allí hay unos personajes, que han recibido un tratamiento literario candeliano o neorrealista goytisolesco de los años 50, o la apropiación que hacemos más tarde Marsé y yo... En cambio, desde una óptica de cultura catalana estricta, no han sido tratados”<sup>46</sup>. (Fuster y Vázquez Montalbán, 1985, p. 20)

Los referentes a los que se refiere Vázquez Montalbán son, claro está, el trabajo de Francisco / Paco Candel, amigo y compañero de partido de Vázquez Montalbán, que sería el primero en intentar registrar la vida de esos nuevos habitantes de la periferia de Barcelona. Lo hizo, primero, en versión periodística en un libro en catalán que tendría un éxito inusitado, *Els altres catalans*. Después, le daría un tratamiento novelado a esa

---

<sup>46</sup> En catalán en el original.

realidad en *Donde la ciudad cambia su nombre*. A través de ambas obras, el extrarradio alcanzó una categoría icónica para el antifranquismo psuquero no solo desde el punto de vista político, sino también cultural.

De esa imaginaria va a beber la siguiente gran representación y, sin duda alguna, la más popular: el cine quinquí, con José Antonio de la Loma a la cabeza. El avasallador éxito de *Perros callejeros* se basaba en meses de trabajo de documentación de las condiciones de vida de los habitantes del extrarradio, en su caso, en el barrio de la Mina, en Sant Adrià. Los tropos y constantes del cine quinquí son fácilmente identificables en *Els mars del Sud*: los bloques de viviendas, las comunidades sin servicios, las plazas de tierra tan alejadas de esas plazas duras que el Ajuntament ha puesto de moda en Barcelona... Tal vez la mejor plasmación de esa genealogía de extrarradio sea el plano de situación –o, por mejor decir, de pérdida– de Carvalho la primera vez que llega al barrio de San Magín, donde se pierde la pista de Stuart Pedrell. Vemos entonces un fondo de bloques de viviendas, un descampado y, en primer plano, un anuncio de promoción de inmuebles. El plano recuerda poderosamente a algunas de las instantáneas más famosas de los años 70 del polígono de viviendas de Bellvitge, todavía a caballo entre lo urbano y lo rural. Cuando Galiardo emerge de la parada de metro se encuentra con un panorama desolador. Más allá de la Rambla de la Marina solo hay descampados y grandes bloques de hormigón, separados unos de otros por las llamadas “pipas”, en un paisaje deshumanizador cuya naturaleza se subraya con los planos aéreos. El efecto del plano cinematográfico y de la fotografía es el mismo: en ambas se transmite el aislamiento y alienación de los habitantes. Una brecha física, pero también cultural. Como expresaba el propio Vázquez Montalbán:

“Piensa que en medio de todo esto está la comprensión de un hecho nacional basado en la diversidad. Un elemento problemático y conflictivo: ¿qué hay que hacer con el sector de la población que no tiene raíces culturales catalanas? Si no se tiene un conocimiento ni siquiera literario de este sector, es como hablar a oscuras a la otra cara de la Luna”<sup>47</sup>. (Fuster y Vázquez Montalbán, 1985, p. 23)

---

<sup>47</sup> En catalán en el original.

De hecho, la llegada de la democracia supuso la desaparición del charnego del debate público. Con el mismo pragmatismo e inteligencia política de la que hizo gala durante toda su carrera, Jordi Pujol formulará una definición de la identidad catalana que hará fortuna: “Catalán es todo aquel que vive y trabaja en Cataluña”<sup>48</sup>. Tal vez el momento que mejor ejemplifique esa situación de normalidad sea la ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92, en el que tendría un papel preponderante la rumba catalana, con Peret, Los Amaya y la pintoresca reivindicación llevado a cabo por Los Manolos, epítome de un nuevo modelo de catalanidad, cuando interpretaron el tema compuesto por Andrew Lloyd Webber –“Amigos para siempre (Friends for Life)”–. Con su mezcla de catalán, castellano e inglés, sus trajes de pata de elefante rememorando la estética discotequera setentera americana reinterpretada por la rumba de Los Chichos o Los Chunguitos, los lunares y volantes clásicos del flamenco, ofrecían una versión postmoderna de un charnego que, definitivamente, parecía haber salido del extrarradio tanto física como culturalmente... Al menos oficialmente. Sin embargo, dos años antes, en 1990, Juan Marsé decidió resucitar ese viejo fantasma del pasado en su novela *El amante bilingüe*. Esteban y Hernández harán lo propio en *Els mars del Sud*. Ese momento excéntrico y festivo sería una anomalía. Si repasamos los contenidos de la ambiciosa Olimpiada Cultural planificada por el consistorio, que finalmente se celebrará de una manera mucho más modesta, podemos ver cuál es la imagen que de la cultura barcelonesa busca dar el consistorio. Básicamente, se trata de ofrecer al mundo la imagen de Barcelona como enclave catalán, modernista y capital del mediterráneo. Tal era el mensaje que trasladaban exposiciones como *El Quadrat d’Or* o *El Modernisme*.

Eran atributos alejados de la realidad de los polígonos de viviendas del extrarradio. O por decirlo líricamente: ni la luz ni el calor de la llama olímpica llegaban a la periferia. Sucede así que la película se esfuerza en mostrar, como la novela, dos mundos diametralmente opuestos: el de los ricos especuladores de Barcelona frente a los pobres

---

<sup>48</sup> En 1976, en el transcurso de una conferencia en la Fundación Bofill, Jordi Pujol expuso su concepto de catalán. Utilizó para ello la definición que había formulado en “Per una doctrina de la immigració”, en 1957.

que habitan las construcciones con las que se han enriquecido. Y a esa diferencia económica la acompaña una diferencia cultural expresada en la lengua.

El filme también supone una continuación en la reflexión sobre la cultura impresa y la cultura audiovisual que habíamos visto en *Olímpicament mort*. En los dos trabajos de Esteban se incide en una idea que traía de cabeza a un estudioso de la comunicación como Vázquez Montalbán: el desplazamiento del lector por el espectador. En su opinión, las protestas vecinales (y, recordemos, la acción transcurre en uno de esos epicentros de la contestación) habían disminuido por culpa de la tecnología del vídeo. Y lo justificaba así:

“El vídeo tiene una gran importancia. Es la panacea de la filosofía burguesa de la existencia en la madriguera, la guarida. El vídeo constituye el instrumento definitivo para que la gente acabe dentro de la madriguera”<sup>49</sup>. (Fuster y Vázquez Montalbán, 1985, p. 57)

En el díptico formado por *Olímpicament mort* y *Els mars del Sud*, esta situación se convierte en parte de la trama. En *Olímpicament mort*, el uso de la mesa de edición por un Vázquez Montalbán que teclea en la subtituladora como si de una máquina de escribir se tratase se convierte en una analogía de la escritura. El montador, al igual que el escritor, es un *deus ex machina* capaz de hacer lo que quiere con sus personajes a su antojo. *Els mars del Sud*, por su parte, se abre con Stuart Pedrell en su “madriguera” declamando el poema de Salvatore Quasimodo frente a una vídeo cámara doméstica. Aquí, la poesía es filtrada y mediatizada a través de la imagen. Cuando Carvalho recupera la cinta, la llevará al laboratorio Zoom, donde un peculiar personaje recuperará la maltrecha cinta. A través de la edición digital, de la ampliación de sus píxeles, Carvalho dará con el asesino de Pedrell. Lo visual, por tanto, es la herramienta que debe emplear para llegar a la verdad de las cosas. Ni su cultura popular (como sucedía en *Tatuaje* con la canción de Concha Piquer), ni su cultura literaria (como sucedía en la novela de *Los mares del Sur* con el poema de Salvatore Quasimodo), le sirven para resolver los enigmas que los casos le plantean. Si hasta entonces, por usar la fase de

---

<sup>49</sup> En catalán en el original.

Balibrea (1999, p. 77): “Carvalho se enfrenta a un mundo que descifra con las armas de su propia experiencia personal”, con el paso del tiempo vemos como estas van a dejar de ser válidas. Va a ser una tendencia que se amplificará en las sucesivas aventuras de Carvalho, tanto escritas como filmadas, hasta el punto que Biscuter tendrá que convertirse en su particular intérprete de un mundo cultural en el que se encuentra cada vez más perdido.



Fig. 20. La fascinación por el audiovisual, y su capacidad para revelar la verdad, va a ser una de las constantes de las adaptaciones de Manel Esteban, ya sea en *Olímpicament mort* (izquierda) o en *Els mars del Sud* (derecha).

### 5.5.2.3 Geografía: vigencia del ‘porciolismo’

“Lo que se ha hecho es reproducir Bellvitges en todo el Área Metropolitana, y únicamente quedan islotes históricos alrededor de los ayuntamientos” (Moreno, p. 98). Con este franco desagrado se refería Vázquez Montalbán al barrio de Bellvitge, escenario principal de *Els mars del Sud*. Se trata de una cita reveladora del poder icónico de este barrio de L’Hospitalet, el pueblo con mayor población de España.

Los primeros informes para la urbanización de la zona que hoy ocupa Bellvitge datan de 1956, pero se verían sustancialmente cambiados a partir de 1959, con la entrada de la constructora Inmobiliaria Ciudad Condal, controlada por Jordi Pujol, que incrementaría el número de viviendas reduciendo la superficie construida (Bestraten et al, 2015, p. 41), duplicando la densidad. El barrio iniciará su construcción en 1964, bajo dirección del arquitecto Juan Salichs Sintas, que será el que firme los célebres bloques de 14 plantas. En agosto de 1964 se empiezan a ocupar los bloques, sin acceso a agua o luz (Bestraten et al, 2015, p. 73). Inmobiliaria Ciudad Condal realiza una fuerte promoción en prensa y llega a acuerdos con empresas como La Seda, Butano o la

Policía Nacional que, junto a SEAT, Olivetti, Motor Ibérica, o Pegaso formarán el grueso de los trabajadores que las adquieren en propiedad.

De entre todos los polígonos, Bellvitge alcanzará una categoría icónica que no poseen el resto, en buena medida por su visibilidad: sus bloques de viviendas son paso obligado cuando los barceloneses van hacia las playas del sur o al aeropuerto. También porque el barrio, habitado por trabajadores de las fábricas de la Zona Franca, albergará un fuerte movimiento vecinal inspirado por el movimiento sindical. Así, en 1976, las asociaciones de vecinos consiguen que el ayuntamiento revise el Plan Parcial para la zona, evitando la construcción de 37 edificios, 14 bloques y 23 torres. Esta fuerte conciencia de clase hará que, cuando el escritor Paco Candel, autor de la mítica obra *Els altres catalans*, se presente como candidato del PSUC, partido de Vázquez Montalbán, a la alcaldía de L'Hospitalet, no dude en ilustrar su cartel electoral con uno de esos edificios.

La década de los 90 no vio disminuir las reivindicaciones de los vecinos. En 1991, poco antes del estreno del filme, la barriada será pionera también en la llamada “guerra del agua”, el impago generalizado por considerar excesivo el precio del servicio. Por último, su condición de espacio periférico acabaría por quedar cimentada en el imaginario popular al ser el escenario de buena parte del filme *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), incluyendo la escena climática en la que “El Torete” (Ángel Fernández Franco) atropella a “El Esquinao” (Frank Braña).

La acción de la película, sin embargo, no se sitúa en Bellvitge, que aparece camuflado –tal y como lo hace en la novela–, bajo el nombre ficticio de San Magín. Es bastante probable que dicha elección, atípica en un novelista tan obsesionado por el espacio como Vázquez Montalbán obedeciera a razones ideológicas. Ciertamente es que, al rebautizarlo como San Magín, Bellvitge pasaba a representar a todos los polígonos de viviendas de la periferia de Barcelona con los que compartía características (elevada densidad de población, escasez de servicios), pero es de suponer que el escritor también tuviera presente lo ocurrido con el filme *Perros callejeros* (1977), de José Antonio de la Loma. Rodado con afán documentalista, pretendía retratar y denunciar el día a día de una panda de delincuentes juveniles de La Mina. Tras una exhaustiva preproducción, las protestas vecinales obligaron a De la Loma a rodar en otros polígonos y, finalmente, el nombre de La Mina no se menciona en ningún momento, para evitar la

estigmatización de sus habitantes. Es, suponemos, lo que pretendió hacer Vázquez Montalbán y respetaron Gustau Hernández y Manel Esteban.

La novela de 1979 utilizaba la metáfora del sur como instrumento para denunciar la desigualdad social. Una desigualdad que, según los adaptadores de 1992, se sigue produciendo. Sigue habiendo explotadores y explotados y el espacio físico que ocupan en Barcelona –y fuera de ella–, es el indicador que marca el destino de unos y otros. Resulta especialmente evidente en el caso de Ana, la pareja de Stuart Pedrell y de Yes, la hija del difunto: una habitante del polígono, sindicalista y futura madre soltera atada por su trabajo en Mercabarna; la otra caprichosa y artística, habitante de una casa de diseño de la que escapa deseosa de huir a un lugar exótico. La dualidad se va a representar también en los espacios de recreo: el bar en el que Carvalho busca información en San Magín, de barra de zinc y copas de brandy, frente al distinguido cóctel ofrecido por el Marqués de Munt en su residencia. La desangelada oficina de la inmobiliaria donde trabaja bajo falsa identidad Stuart Pedrell, frente a su antigua oficina, sita en la Pedrera de Antoni Gaudí. Esta última privilegiada localización se utiliza, bastante extrañamente, como residencia de la prostituta Charo. Cabe decir que debió ser facilitada por el proyecto que, en ese momento tenía en preproducción Manel Esteban, que no era otro que la realización, en coproducción con Japón, de una serie sobre Antoni Gaudí.

La metáfora norte-sur seguía siendo vigente porque el aval olímpico también había tenido otra consecuencia: el gran capital constructor e inmobiliario privado barcelonés, que hasta entonces tenía reservas con respecto al proyecto del Ajuntament, debido a su ideología socialista, decidió unirse al proyecto con entusiasmo. Eran, en esencia, los mismos que hicieron fortuna durante el porciolismo: las familias Sanahuja o Nuñez i Navarro, por poner dos ejemplos. Lo hacían, además, justo cuando afloraban las consecuencias de las graves irregularidades que cometieron mientras se enriquecían. En la novela, Pedrell es el arquetipo de un constructor con remordimientos, una pesadumbre causada por sus inclinaciones izquierdistas. Sus colegas constructores desean saber qué ha hecho durante el año que ha estado desaparecido, por temor a que descubran sus corruptelas. En la película, sin embargo, de lo que se trata es de saber si ha hecho algo que les impida lanzar una segunda oleada especulativa. Si la primera tuvo su origen en la emigración, esta segunda, que se anuncia igual de provechosa (o más), tiene su razón de ser en los Juegos Olímpicos.

Ese pasado vergonzante volvía a estar muy presente en la ciudad. El 11 de noviembre de 1990, una vecina del Turó de la Peira moría como consecuencia de la aluminosis que afectaba a su piso, confirmando que las protestas vecinales por las cada vez más numerosas grietas en los edificios del barrio estaban más que justificadas. El suceso destaparía una crisis municipal, pues la aluminosis estaba producida por la utilización de un cemento de baja calidad prohibido en Francia desde 1943. A pesar de ello, el material fabricado por Cementos Molins fue utilizado por la constructora de Román Sanahuja durante la construcción de los polígonos de viviendas de los años 60 en el Turó de la Peira. Sanahuja sería otro de los muchos constructores que se beneficiarían de los Juegos Olímpicos, construyendo el peculiar “rascacielos tumbado” de Rafael Moneo en l’Illa Diagonal, una de las Áreas Olímpicas.

Los Juegos Olímpicos se presentan así como el momento idóneo para hacer tabula rasa y volver a las prácticas especulativas con las que la elite franquista se había hecho millonaria durante los años 70. *Los mares del Sur* se publicó en 1979. En 1988, Vázquez Montalbán volvía a abordar a través de Carvalho la especulación inmobiliaria con *El delantero centro será asesinado al atardecer*. La denuncia recogida en *El delantero centro...* estará más cerca de la que ofrece la adaptación de *Els mars del Sud* que de la novela original. Básicamente, Vázquez Montalbán lo explicará así, en una cita tan extensa como interesante:

“Escribo *Los mares del Sur* todavía en el momento de la Transición, cuando la burguesía, tras el proteccionismo franquista, estaba algo asustada por lo que podía suceder, pues no se sabía todavía muy bien lo que era la democracia en España, que la había conocido tan poco. La burguesía se sentía insegura y hacía muchas concesiones. Stuart Pedrell, el personaje de *Los mares del Sur*, es el producto de esta burguesía presa de un sentimiento de culpabilidad, que reniega de su clase social e intenta vivir otra vida. Quince años después del cambio de régimen, la burguesía se da cuenta de que no pasa nada, de que el modelo de sociedad es el mismo, de que ya no se llama por su nombre pero es ella quien continúa teniendo las redes del poder económico, y se comporta con un descaro perfecto y una confianza en sí misma absoluta”. (Tyras, 2003, p. 132)



Los Juegos Olímpicos intentaron implicar a parte del área metropolitana. De hecho, Hospitalet sería uno de los lugares convertidos en subselección olímpica. Bien es cierto que de un deporte tan minoritario y con tan escaso tirón como el béisbol. El campo se levantaría en el descampado entre el Hospital de Bellvitge y los bloques de viviendas. A cambio, la barriada quedará todavía más segregada por la ampliación de la Ronda Litoral (en sucesivos tramos, de 1983 y 1987). La Ronda será simbólica por dos razones: por la preeminencia del vehículo privado frente al servicio público, y por su construcción a través del IMPU (Institut Municipal de Promoció Urbanística), la empresa de titularidad público-privada encargada de coordinar las obras olímpicas. De nuevo, como ocurrirá con PROCIVESA, su labor se llevará a cabo entre sospechas de irregularidades, que se pasan por alto debido a la celeridad con que las infraestructuras deben estar finalizadas con motivo de las Olimpiadas.

Las nuevas vías rápidas, y la inexistencia de una organización suprametropolitana, las luchas entre Generalitat y Ajuntament con respecto al transporte público, van a acrecentar los problemas de aislamiento que ya de por sí tiene el polígono de viviendas de Bellvitge. Los Juegos Olímpicos, vendidos como bálsamo de Fierabrás para los males de la ciudad y sus alrededores, no solo no van a solucionar, sino que van a acrecentar los problemas los de parte de la población. Así lo intuía Vázquez Montalbán: “De momento (la Olimpiada), crea zonas de privilegio inversor y una peligrosa impresión de que en Barcelona aumenta y aumentarán las diferencias norte-sur y centro-periferia (1989)”. Unos temores que confirmaría la realidad pues:

“Este modelo centrípeto se ha basado en la obtención del máximo beneficio del suelo de Barcelona, enfatizando la hipercentralidad y expulsando los problemas urbanos y las servidumbres –como los centros de comunicación, las autopistas, las instalaciones industriales, las prisiones, etc– hacía un *hinterland* infradotado”. (Montaner et al, 2011, p. 16)

Ana, la madre del hijo de Pedrell, con su trabajo de madrugada en Mercabarna, el gran mercado de abastos de la ciudad, encarnará a la perfección esta dualidad de una clase trabajadora de extrarradio que proporciona servicios a los privilegiados barceloneses.

Carvalho va a investigar en un barrio sin servicios: cuando habla con los vecinos, nada encontrará por la calle, en una ciudad en la que las tiendas parecen haberse esfumado.

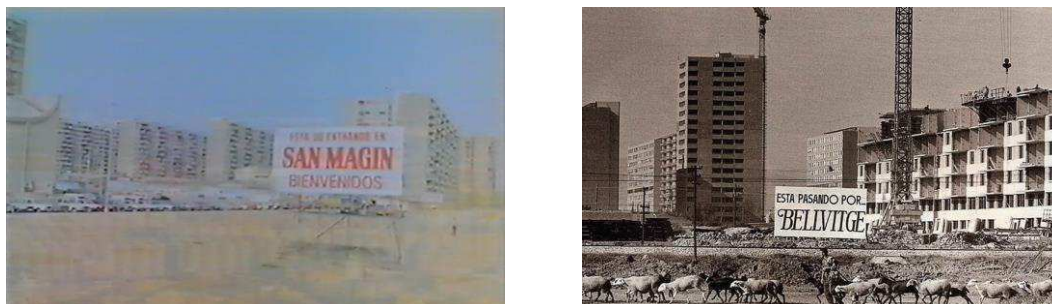


Fig. 21. Parecidos razonables. San Magín tal y como se retrata en *Els mars del Sud* y una instantánea de la construcción del polígono de viviendas de Bellvitge en los años 60. En la Barcelona olímpica, la producción quiere recuperar el carácter icónico del barrio durante el “porciolismo”.

En la versión de Esteban, Galiardo llega a San Magín en el metro, elemento metafórico capaz de unir todas las Barcelonas posibles y antagónicas con el simple acto de comprar un billete. Una infraestructura, por cierto, que había sido una de las grandes reivindicaciones de Bellvitge y que solo se inauguraría en 1989. Así, Pedrell sufre el llamado Síndrome de Gauguin, el deseo de dejarlo todo e ir a otro lugar. Una sensación de extrañeza, de exotismo, que afectará a Pedrell, pero también a un Carvalho, nunca antes desbordado por el mapa de la ciudad que, al asomar la cabeza por la bocana del suburbano nos dice a través de su voz en *off*: “No sabía en qué parte de la ciudad me encontraba”<sup>50</sup>. Una frase que ilustra la relación que Barcelona tiene con su periferia, ese espacio que, en alguna ocasión, Montalbán tildó de “Barcelona conceptual”, a la vez parte de la ciudad y fuera de ella. Así, dirá sobre sus habitantes:

“Son de Barcelona, dicen, pero no de una Barcelona física, que podría identificarse con la Barcelona que da servicios sociales y culturales, que es la Barcelona del centro. Pero es que la política de dar servicios en el centro ha sido muy clasista, en el sentido de que el poder municipal no ha sabido establecer una transmisión entre el centro y esta periferia”. (Moreno, 1991, p. 101)

---

<sup>50</sup> En catalán en el original.

## 5.6. *Pepe Carvalho* (Telecinco / ARTE / RAI 2, 1999)

En el año anterior a la producción, 1997, ha tenido lugar con mucha pompa y boato el llamado “Año Carvalho”, estrategia comercial que celebraba los 25 años de existencia del detective y que sirvió a la Editorial Planeta para lanzar la última de las aventuras del personaje (*Quinteto de Buenos Aires*), así como la reedición de sus obras, y un estuche conmemorativo que incluía una obra de teatro, *Antes de que el milenio nos separe*, que consistía en un monólogo de Pepe Carvalho. Ese 1997, el Ajuntament otorgará al personaje de Pepe Carvalho el Premi de la Ciutat de Barcelona a la Promoció de la Ciutat. Vázquez Montalbán no es solo un escritor, sino una estrella intelectual europea, y sus artículos de opinión aparecen en numerosas y prestigiosas publicaciones de todo el continente. Tan famoso es que incluso Ramon Chao organizará una cena en su honor basada en recetas de Pepe Carvalho en mayo de 1998.

Es interesante hacer notar que su novela de 1997, *Quinteto de Buenos Aires* nace de los tratamientos para una nueva serie de televisión de 14 capítulos que, finalmente, no llega a producirse por desavenencias entre los coproductores, TVE y TVA.S.A (Televisión Argentina S.A.). Aunque en un principio se anuncia a José Sacristán como Carvalho, y él es quien aparece en el dossier de la producción que se conserva en la Filmoteca de Catalunya, será Juan Diego quien se desplace a Buenos Aires para grabar un piloto que, finalmente, no será emitido.

### 5.6.1. El desarrollo de la producción audiovisual

Publicitada como una gran producción europea, constará de seis telefilmes. Pese a su gran presupuesto, el resultado adolecerá de las idiosincrasias típicas de cada país. Se mostrará una faz sorprendentemente optimista de un personaje rejuvenecido para la ocasión, que se mueve como pez en el agua en el entorno de una Europa igualmente feliz y confiada.

### 5.6.1.1 Argumento, guion y adaptación

En el mismo año en el que se cumple el 25 aniversario de Pepe Carvalho, 1997, Vázquez Montalbán, su hijo Daniel Vázquez Sellés y el guionista Pedro Molina Tembory trabajan en los guiones de una serie de televisión para Telecinco. En un principio, los capítulos van a ser de 55 minutos. Con posterioridad, Vázquez Sellés desaparecerá del proyecto y la serie se transformará en media docena de telefilmes.

Las historias estarán inspiradas en otros tantos relatos y novelas publicados con anterioridad. Así, por ejemplo la novela *La soledad del manager* data de 1977, y es la primera novela en la que el universo carvalhiano ya está configurado por completo; *El delantero centro fue asesinado al atardecer* fue publicada en 1988 y pertenece a la etapa “olímpica” del detective; *El hermano pequeño, Tal como éramos*, formaban parte del libro de relatos *El hermano pequeño* (1994); mientras que tanto *Buscando a Sherezade* como *Padre, patrón* habían sido escritas y posteriormente adaptadas como “El caso de la *gogó girl*” y “Recién casados” en la serie de televisión de 1986. Montalbán declara que “la elección se ha hecho según diversos criterios: las novelas que no habían sido adaptadas y que tenían los derechos disponibles, y las que son más ricas cinematográficamente”<sup>51</sup> (ARTE, 1999).

Según se nos informa en este mismo dossier de prensa, las historias han sido seleccionadas por el mismo Vázquez Montalbán (ARTE, 1999). Según el coordinador de guiones Pedro Molina Tembory, lo fueron por los representantes del escritor, la Agencia Literaria Carmen Balcells. La implicación de Montalbán difiere según los protagonistas. Montalbán sí que afirma haber leído los guiones, aunque no ha trabajado directamente con los guionistas, porque cree que: “La colaboración entre un guionista y un escritor es imposible, porque este último se cree propietario de una idea y un imaginario” (ARTE, 1999). A pesa de ello, y tras la lectura, se muestra satisfecho: “Creo que hay un verdadero esfuerzo por parte de la producción por respetar la mirada de Carvalho. Es una versión más *light*, porque el acceso a un público mayor condiciona el mensaje crítico” (ARTE, 1999).

Para Pierre Chevalier, responsable de ficción de ARTE, parte de la dificultad de la adaptación consiste en el peculiar estilo del autor: “Escritor prolífico e incansable, Montalbán no escribe como un escritor, sino como muchos periodistas. Es al mismo

---

<sup>51</sup> En francés en el original.

tiempo cronista de sucesos, periodista político, crítico gastronómico... El Montalbán escritor utiliza instrumentos periodísticos al servicio de una escritura muy personal. Cultiva la anécdota, lo episódico, la digresión... ¡Lo cual conlleva grandes problemas cuando hay que adaptarlo!” (ARTE, 1999). Por lo tanto, el principal trabajo ha consistido en “simplificar, depurar, conservando en cada episodio dos misterios entrecruzados” (ARTE, 1999).

El cambio más visible con respecto a las novelas es “rejuvenecer y modernizar al héroe” (ARTE, 1999). Idea esta sobre la que se insistirá constantemente en las ruedas de prensa y que, como veremos, calará también entre la crítica a la hora de evaluar la adaptación. Dicha variación –se subraya–, está hecha de acuerdo con Vázquez Montalbán.

Como guionistas de los episodios figuran Pedro Molina Temboursy (*El hermano pequeño, Buscando a Sherezade, Tal como éramos*), Graziano Diana (*El delantero centro... y Buscando a Sherezade*), Franco Giraldi (*El delantero centro... y Buscando a Sherezade*), Gerard Carré (*La soledad del manager y Padre patrón*).

La estructura es ligeramente diferente a la de los capítulos de 1986: el caso se presenta sin la presencia de los protagonistas antes de los títulos de crédito. Una vez estos llegan, los nombres del equipo artístico se solapan sobre un estilizado callejero, resaltando el carácter urbano de las historias.

### 5.6.1.3 Contexto de producción

Para comprender las razones de la producción de Pepe Carvalho debemos tener en consideración dos aspectos: por un lado, la crisis en la hasta entonces exitosa ficción nacional emitida por Telecinco; por otro, un contexto internacional efervescente en el que el capital privado parece retomar el antiguo proyecto de las televisiones públicas de crear un mercado televisivo paneuropeo con la entrada de los canales satelitales.

Para Telecinco la serie llega en un momento de replanteamiento de su modelo de ficción. Maurizio Carlotti, Consejero delegado de Telecinco y hombre fuerte de Silvio Berlusconi, se hizo con el control de la programación de la cadena en 1994. Rápidamente inició una serie de producciones propias de corte familiar, en colaboración con Mikel Lejarza, que otorgaron el liderazgo de audiencia a Telecinco con unos altísimos índices de audiencia, de la que sería el mejor ejemplo *Médico de*

*familia* (1995-1999). Es justo el momento en el que la empresa decide hacer una fuerte inversión en su rama de producción a través de Estudios Picasso. En 1997, justo cuando se inicia el proceso de adaptación de Pepe Carvalho, Telecinco anuncia que gastará 9.000 millones de pesetas (54 millones de euros) en producción propia, llegando hasta las 400 horas de ficción en 1998 (“Tele 5 crea...”, 1997).

Sin embargo, justo después del anuncio de la creación de Estudios Picasso, a finales de la década, los test de otra serie policial, *El comisario*, demostraron por un lado: “los primeros síntomas de desfallecimiento de la comedia familiar” (Vilches et al, 1999) y, por otro: “el enorme interés de los publicitarios por un público de jóvenes adultos” (Vilches et al, 1999). Carlotti y Lejarza realizan así una serie de encargos, como la anteriormente nombrada *El comisario*, pero también otra adaptación literaria como *Petra Delicado*, de Alicia Giménez Bartlett y la que nos ocupa, *Pepe Carvalho*.

*Pepe Carvalho* se plantea, desde el inicio, como una coproducción internacional entre España, Francia e Italia, aunque los socios van cambiando desde que se anuncia el proyecto hasta que se presenta. La elección de los países coproductores no es casual: se trata de un nuevo intento de capitalizar la popularidad del personaje en aquellos lugares en los que la obra de Montalbán gozaba de un mayor predicamento. Del mismo modo que en Francia había obtenido el Prix de Littérature Policière, en Italia se alzó con el Premio Racalmare y el Premio Flaiano en 1994. En un reportaje de *La Vanguardia* de 1997 se nos informa que Vázquez Montalbán es un autor “venerado” en Italia, donde sus novelas se publican en tiradas iniciales de más de 20.000 ejemplares (Ayén, 1997, p. 49). Del prestigio de Carvalho en ambos países da fe el que dos antihéroes de su novela negra, como el marsellés Fabio Montale, obra de Jean-Claude Izzo y el siciliano Salvo Montalbano, de Andrea Camilleri fueran bautizados como homenaje a Montalbán.

En un primer momento se habla de la posibilidad de que intervengan en la producción TF2 y Mediaset Italia, que finalmente no participarán. La parte francesa será asumida por el canal francogermano ARTE a través de su productora asociada Tanaïs y la italiana, por la estatal RAI 2 a través de Solaris Cinematográfica. El productor ejecutivo de los episodios será Eduardo Campoy. Los productores asociados serán Jérôme Minet por la parte francesa y Adriano Arie por la italiana.

La cadena RAI 2, como todo el ente italiano, se encontraba en la misma situación de agotamiento de su ficción que Telecinco, agravada por años de un déficit de producción. Dos acontecimientos tienen lugar en 1996 que son relevantes para nuestro estudio: se inicia la llamada “segunda edad de oro de la televisión italiana” (Buonanno, 2012), con la producción de *Un posto al sole* (RAI, 1996-), y accede a la presidencia de RAI 2 Carlo Freccone. *Un posto al sole*, remake del australiano *Neighbours* (Grundy y Freemantle, 1985-), fue coproducido entre RAI y la australiana Grundy, en una asociación que permitía a los italianos adquirir ese ‘know how’ de la serialidad que habían perdido (Buonanno). No es descabellado pensar, pues, que *Pepe Carvalho* obedecía a las mismas intenciones, especialmente si tenemos en cuenta que, por las mismas fechas, RAI llevaba a cabo una operación paralela con la adaptación de las aventuras de otro detective literario, heredero de Carvalho, el anteriormente citado *Il Commisario Montalbano*, de Camilleri, coproducida por RAI con la televisión pública sueca SVT. Ambas fueron un éxito y, de hecho, *Il Commisario Montalbano* todavía sigue en antena e incluso tiene un *spin off* (*Il giovane Montalbano*). A ello cabe sumar que el interés que, desde siempre, el público italiano parece haber tenido por el policíaco: desde *La Piovra*, en los años 80, a *L'ispettore Sarti* (RAI, 1990-1991, adaptación de los relatos de Lorian Macchiavelli), *Il commissario Corso* (RAI 2, 1991), *Un commissario a Roma* (RAI, 1993, de nuevo, otra coproducción) y, finalmente, *Il maresciallo Rocca* (RAI, 1996). Dado el gran éxito de esta última no resultará extraño que uno de los productores italianos de Pepe Carvalho, Adriano Arie, provenga de este renacer del policíaco italiano. Con respecto a Italia, tenemos que tener en cuenta la “proximidad cultural”, convertirá a las series españolas de éxito en especialmente atractivas para los italianos hasta el punto de que varias de ellas, como *Médico de familia* o *Todos los hombres son iguales*, provenientes de Telecinco, serán adaptadas en Italia.

En cuanto al papel de Freccone como responsable de RAI 2 debemos señalar que su planteamiento residió en rejuvenecer la audiencia de la cadena y, por lo tanto, llegar a ese “público de jóvenes adultos” que también era el objetivo de Telecinco. Obviamente, la nacionalidad italiana de Maurizio Carlotti, a la sazón Director General de Telecinco, también debió de facilitar el proyecto.

Por último, para la cadena franco-alemana ARTE, Pepe Carvalho suponía una apuesta única por modificar su imagen corporativa. Los documentos internos de la época,

recogidos por Lévy y Sicard (2010, p. 115), revelan que la cadena “no se considera ni innovadora, ni instructiva, sino como una cadena que emite programas sobre la II Guerra Mundial, la sociología de la miseria, el paro y la violencia”<sup>52</sup>. Es demasiado seria y no ofrece “placer”. Lo que más interesa a los espectadores, sin embargo, es la mirada de la cadena sobre Europa y los espectadores, de hecho, la ven “como una cadena europea”.

Producciones como la multipremiada *Les Alsaciens ou les Deux Mathilde*, ambientada en la convulsa historia de Alsacia y Lorena entre 1870 y 1953, justificaban, desde luego, dicha visión. Se entiende así que, para ARTE, *Pepe Carvalho* fuera una oportunidad de producir una serie contemporánea y moderna, algo que el productor de ARTE, Jérôme Minet, ya había intentado, sin éxito, años antes con *Novacek* en France 2. Como insiste Minet en el dossier de prensa de la serie, su interés reside en esa imagen de marca que iguala ARTE con Europa. “La serie representa en 1999 la única experiencia *real* de coproducción europea entre tres países como son España, Francia e Italia”. No es de extrañar, pues, que en el dossier de prensa de ARTE se insista en el carácter paneuropeo del detective, “traducido a todas las lenguas europeas”. Incluso se llega a afirmar que “la serie *Pepe Carvalho* inventa un verdadero polar a la europea, moderno y sensual, político y humano” (ARTE, 1999). Las razones son que cada capítulo está filmado por directores de diferentes nacionalidades europeas e igualmente interpretado por actores de distintos países europeos. Carvalho viaja, igualmente, por los tres países coproductores, aunque su oficina y su casa están construidos en un estudio barcelonés (ARTE, 1999). El poder de ARTE en la producción sería considerable, si tenemos en cuenta la atípica duración de los capítulos para los estándares italiano y español. Así, se pasaba de los 70 minutos de rigor en la ficción española a los 90, en ocasiones llegando a los 100. Dicho formato se adaptaba mucho mejor al público francés, donde el género del telefilme siempre ha gozado de mucho más predicamento (Burch y Sellier, 2014).

Un último, inesperado y coyuntural actor intervendrá en la producción de *Pepe Carvalho: Vía Digital*, de la que Telecinco obtendrá ingresos extra en concepto de preventas. La producción se beneficiará así de la llamada “guerra digital” que enfrentó a las plataformas satelitales Sogecable (propiedad del grupo PRISA) con Vía Digital

---

<sup>52</sup> En francés en el original.



(propiedad de Telefónica). Como quiera que Sogecable había firmado acuerdos con las principales productoras y distribuidoras españolas, para Vía Digital suponía una gran oportunidad de emitir contenido propio.

Según Campoy, el productor ejecutivo, “los capítulos son autónomos, sin tramas de continuidad, aunque habrá referencias argumentales entre ellos” (Clarós, 1998). Referencias prácticamente inexistentes, cuando observamos la discreción con la que se emiten los diferentes episodios. Así, en un primer momento se nos dice que tras el piloto, *El hermano pequeño*, se emitirán *La soledad del manager*, *Padre, patrón*, *Buscando a Sherezade*, *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, *Tal como éramos* (Clarós, 1998). Sin embargo, cuando Telecinco empieza a emitir con continuidad los telefilmes, el capítulo seleccionado es *Buscando a Sherezade*, y no *La soledad del manager*, como estaba previsto. Quizás se pensó que el desnudo de Manuela Arcuri en la primera escena del telefilme sería capaz de enganchar a más espectadores.

*Pepe Carvalho* consta de seis telefilmes de una duración media de 90 minutos (aunque algunos se alargan hasta los 100), producidos por Cartel (empresa española), Solaris (italiana) y Tanaïs (francesa), con la colaboración del Institut Català del Cinema. La parte española correría con el 40% de los gastos repartiéndose la francesa y la italiana en un 30% cada una (Clarós, 1998). La serie se realiza para ser emitida por Telecinco en España, RAI 2 en Italia y ARTE en Francia y Alemania. Se comunica que el precio de cada episodio rondará los 160 millones de pesetas. El Institut Català del Cinema aportará un total de 250 millones de pesetas (Saval, 2000).

En una salomónica decisión muy acorde con su carácter de coproducción, los episodios serán dirigidos por directores de los diferentes países implicados: dos por españoles (Rafael Moleón, Enrique Urbizu), otros dos por un italiano (Franco Giraldi), y dos por franceses (Emmanuelle Cuau y el francoargelino Merzak Allouache). Los papeles principales también reflejarán las diferentes cuotas de la producción: el detective será interpretado por el español Juanjo Puigcorbé; su amante, por la italiana Valeria Marini; y su simpar ayudante Biscuter por el francés de origen argelino Jean Benguigui.

La dirección del piloto, que llevará por título *El hermano pequeño*, correrá a cargo de Enrique Urbizu, que afirma haber aceptado el encargo porque, al tratarse del primer capítulo: “El trabajo con el director artístico, en cuanto al diseño de la casa y el despacho de Carvalho y las localizaciones exteriores, fueron nuestros” (Angulo, 2002,

p. 257). De tal manera que, tras *El hermano pequeño*: “Ya dejabas la línea editorial marcada: el armario del personaje, su vestuario, la relación con la novia...” (Angulo, 2002, p. 257). Según Temboury, también hubo que fijar un lugar de trabajo fijo para Charo, que pudiera ahorrar costes de producción (Temboury, 2018).

Como veremos, buena parte del elenco había trabajado previamente en otras producciones de ARTE, lo que acentúa la importancia del canal en la serie.

### 5.6.1.3 Personajes y actores



Fig. 22. Los seis telefilmes de 1999 van a reconfigurar todo el universo de Pepe Carvalho. El detective rejuvenece y se somete a un “lifting”; Biscuter pasa a ocupar un papel central; Charo se convierte en una empresaria y Bromuro adquiere un papel de excéntrico callejero

A finales de los 90, Juanjo Puigcorbé (Barcelona, 1955) era un intérprete de sobras conocido para el público español, en buena medida gracias a la popularidad que le otorgaron las películas de Manuel Gómez Pereira como *Todos los hombres sois iguales* (1994) o *El amor perjudica seriamente la salud* (1996), en las que acostumbraba a encarnar a galanes con alergia al compromiso que, sin embargo, acaban rendidos a los pies de una mujer. Juanjo Puigcorbé ya había trabajado con el productor ejecutivo de la serie, Eduardo Campoy, en la película *Al límite* (1997), que este mismo produjo y dirigió. Puigcorbé también conocía de sobra a Rafael Moleón, director del episodio *Tal*

como éramos, al haber protagonizado su thriller *Mirada líquida* en 1996. También era un rostro, si no popular, sí familiar para los responsables de la cadena ARTE por haber protagonizado un episodio de su producción *Simenon des tropiques*, en concreto el que llevaba por título *Los de enfrente* (Jesús Garay, 1995). Puigcorbé obtuvo el Premio Fotogramas de Plata al Mejor Actor de Televisión por su papel como *Pepe Carvalho*.

Montalbán se muestra de acuerdo con la elección de Puigcorbé: “Los anteriores Carvalho tenían tendencia a hablar demasiado” (Vázquez Montalbán, en el dossier de ARTE, 1999). Sin embargo, al autor, le gusta el nuevo Pepe porque: “Habla poco, actúa mucho y dice cosas con la mirada” (Cendrós, 1999). Efectivamente, veremos que a menudo son otros personajes (Charo, Biscuter o incluso Bromuro) los que colaboran decisivamente en la resolución de los casos.

Puigcorbé tiene 44 años cuando interpreta a Carvalho, es un Carvalho, pues, más joven y más activo que el de las novelas, que por entonces ya está cerca de los 60. Se consideró representar al Carvalho de 60 años que se supone que tenía al llegar al fin del milenio, pero según reconocía Eduardo Campoy: “Eso nos limitaba bastante porque la intriga tenía que tener un ritmo más pausado y eliminábamos el ‘gancho’ de Carvalho con las mujeres” (Clarós, 1998). De hecho, literariamente, desde *Sabotaje olímpico*, en 1993, Vázquez Montalbán había convertido a Carvalho, según confesión propia, en “una caricatura de la pasividad y la vejez” (Tyras, 106). De acuerdo con Pierre Chevalier, responsable de ficción de ARTE en aquel momento, la decisión de rejuvenecer al personaje se tomó de común acuerdo con Montalbán (ARTE, 1999).

Puigcorbé es, de largo, el Carvalho que posee un fondo de armario más amplio. Es habitual que, en los diferentes capítulos de la serie, veamos a Carvalho luciendo diferentes prendas e incluso diferentes estilos. Así por ejemplo, en *El hermano pequeño* alternará entre la vestimenta más formal (la que luce en el sepelio de Leocadio Mínguez), o deportiva (cuando visita el cabaret Tatuaje, regentado por Charo). De normal, sin embargo, va impecablemente vestido con traje y corbata. De hecho, en *El hermano pequeño* solo se la quita para “disfrazarse” de periodista. En *Buscando a Sherezade* por ejemplo, viaja a Italia, en concreto a Viareggio, y por más que haga escarnio de la maleta de Charo, no le va a la zaga en prendas, incluido un surtido de polos que combinar con diferentes *blazers*. Carvalho fuma cigarrillos rubios y puros, lee habitualmente la prensa (algo inusual para alguien que quiere desconectar con la realidad), y es tan coqueto con su ropa como con las mujeres que se cruzan en su camino.

Nunca pierde oportunidad de flirtear con cualquier miembro del sexo contrario, para disgusto de Charo, sin importarle edad, físico o condición. Así ocurre, por ejemplo, con la forense en *El hermano pequeño* o la recepcionista del Instituto de moda en *Buscando a Sherezade*.

Gran aficionado al güisqui, como comprobamos en *El hermano pequeño*, probablemente la gran diferencia con el Pepe literario sea su propensión a ejercer de justiciero. Si el Carvalho novelesco rara vez toma partido, debido a la desconfianza del escritor en la justicia, el Carvalho de Puigcorbé no se priva de modificar la realidad. Así, obliga al miembro del Partido Socialista a sufragar la estancia del antiguo legionario amigo de Bromuro en la costosísima residencia geriátrica Millet Park en *El hermano pequeño*, u obliga a los propietarios de un club de fútbol a mantener a la viuda de un jugador bajo amenaza de descubrir sus corruptelas en *El delantero centro...*

En cuanto a la liturgia pirómana, este Carvalho se mostrará de lo más exquisito: en vez de quemar la obra completa, solo entregará al sacrificio de las llamas una única página de cada uno de los libros.

Junto a Pepe, siempre se encontrará Charo. Probablemente, en las diferentes adaptaciones de Pepe Carvalho, no hay un personaje tan alejado de su original novelesco como este que interpreta Valeria Marini (Roma, 1967). Parece que, como dictan los cánones de la coproducción, la actriz fue elegida para el papel por su popularidad en Italia y, a tenor de las declaraciones tanto de Manuel Vázquez Montalbán como del director del piloto, Enrique Urbizu, no parece que la elección despertara grandes pasiones entre coproductores españoles (Angulo, 2002). Nacida en 1967, Marini era especialmente famosa por sus apariciones televisivas, y se convirtió en un rostro conocido en España gracias a su papel de Mina en *Bámbola*, de Bigas Luna (1998). En el terreno sentimental, Marini era por entonces pareja de Vittorio Cecchi Gori, productor cinematográfico, senador por el Partito Popolare Italiano y accionista de Telepiù, canal controlado, como Telecinco, por Berlusconi.

La Charo de fin de milenio está en las antípodas de la que conocimos en *Tatuaje*. De entrada, nada sabemos sobre sus humildes orígenes, y su fisonomía no se corresponde con la de la mujer de familia murciana y pelo oscuro que dibujara Vázquez Montalbán. Marini es rubia y voluptuosa. Tampoco trabaja como prostituta, sino que es una pequeña empresaria que regenta un club nocturno, que responde al evocador y

carvalhiano nombre de “Tatuaje”. Dicho cambio, si hemos de creer las declaraciones de la actriz, fue sugerido por ella misma, aunque el coordinador de guiones, Pedro Temoboury, sostiene que fue una exigencia de los productores en aras de racionalizar el presupuesto. Para completar la extrañeza con respecto al universo carvalhiano, en su cabaret, Charo tiene empleada a La Andaluza, esa amiga de Charo y futura amante de Pepe Carvalho que, en las novelas, hace la calle.

Al igual que el Carvalho interpretado por Puigcorbé, tiene un amplio armario en el que no falta una completa colección de saltos de cama y camiones o elegantes trajes de cóctel. Su interpretación no despertó grandes alabanzas y sí muchos peros. Una de las más crueles fue la que la calificó de: “una artista mediocre y mujer a sus pechos pegada” (Baget Herms, 2000a).

Su relación con Carvalho está muy lejos de ser esa “floritura literaria”, de la que se quejaba Eva León en *Olímpicament mort*. Pasan la noche juntos, ven vídeos, salen de viaje y a menudo tienen cenas románticas. En *Buscando a Sherezade*, de hecho, uno de los protagonistas le dirá a Carvalho refiriéndose a Charo: “Tiene mucho valor casándose con una mujer así”. Un gag recurrente de todos los telefilmes será el ataque de celos de Charo, que la obliga a desplazarse a la ciudad en la que esté trabajando Carvalho para, finalmente, ayudarle en la resolución del caso.

No será la única que ayude a Carvalho. A diferencia de sus predecesores, el Biscuter interpretado por Jean Benguigui tiene mayor participación en las investigaciones de su jefe, hecho confirmado por Merzak Allouache en el dossier de prensa francés de la serie (ARTE, 1999). Circunstancia que Temboury justifica por la condición de estrella de su intérprete, el franco-argelino Jean Benguigui (Orán, 1944), un secundario de lujo con una extensa carrera a sus espaldas. Benguigi acababa de interpretar a otro ayudante de detective, más convencional, en la serie *Imogène* (TF1, 1989-1996).

Así, no es extraño que Biscuter esté presente en el despacho cuando los clientes encargan casos a Carvalho, frente a la habitual representación que lo sitúa como un aficionado a enterarse de lo que ocurre oculto tras las cortinas. De hecho, el Biscuter de Benguigui ya comparte despacho con Carvalho, tiene su propia mesa y hasta su propia línea de teléfono. Como Charo, salvo en *Buscando a Sherezade*, también viajará junto a Carvalho a los lugares a los que se desplaza el detective en sus investigaciones (*El delantero centro...* o *La soledad del manager*).

Y todo lo hace sin olvidar sus tareas previas: cuando en *La soledad del manager*, Carvalho le propone a Charo un viaje romántico se lo dice con estas palabras “(Ven a París). Para hacer el amor. Para el resto de cosas ya tengo a Biscuter”.

El propio Benguigui consideraba que su personaje era una especie de Sancho Panza con el que, además de figura, compartía sus creencias supersticiosas (*La soledad del manager*). Además, el Carvalho de Benguigui aporta el toque cómico, siendo casi como un “Mortadelo” que se va disfrazando para la ocasión, intentado adecuar su vestimenta a roles sociales que no le son propios, como cuando en *La soledad del manager*, se encasqueta una gorra deportiva de Kangol del revés para parecer un parisino a la moda. Lo mismo ocurre con el chiste recurrente que tiene lugar en todos los episodios en el que Biscuter ofrece nervioso su plato a Carvalho, que invariablemente pone pegas a la comida. Como Sancho Panza, tiene un fuerte amor por el terruño, que le lleva a facturar numerosos productos españoles cuando viaja al extranjero (*La soledad del manager*) y a despreciar los productos y platos foráneos.

Con todo, Benguigui dibuja un Biscuter más optimista y jovial de lo que aparece en los libros y, tal vez, lo que mejor exprese ese carácter son sus constantes alusiones a la posibilidad de que tanto Pepe como él sean padres y que, según el actor, son de su autoría: “En el mundo de Montalbán no existen los niños, porque Pepe y Biscuter tienen esa manera de pensar de ‘¿por qué traer criaturas a este mundo horrible?’ He aportado estás morcillas improvisadas sobre la paternidad, como esa que dice que mi hijo será pequeño como una aceituna” (ARTE, 1999).

Biscuter es, de nuevo, moreno, o así lo indican sus escasos cabellos. Un poblado mostacho y una figura algo gruesa le dan un cierto aire a Vázquez Montalbán. Para contener la barriga sujeta sus pantalones con un variado muestrario de tirantes, que combinan con sus diferentes trajes. A menudo viste camisa, corbata ancha de rayas (amarilla y gris o de diferentes tonalidades de azules) y chaleco, uniforme este que no se quita ni cuando cocina para Pepe. Benguigui ya había trabajado con uno de los realizadores, Merzak Allouache, en el filme *Salut Cousin* en 1996.

Por último, el veterano Walter Vidarte encarnará a Bromuro. Vidarte nació en Montevideo en 1931 y murió en Madrid en 2011. Discípulo de Margarita Xirgu, se exilió en España en 1973 para iniciar una extensísima carrera en teatro, cine y televisión. Vidarte había aparecido en otro Montalbán como *El pianista*, rodado por Mario Gas en

1997 y coproducido por ARTE, por lo cual ya era un actor conocido tanto para los coproductores españoles como para los franceses.

Mitad lotero y mitad cigarrero, con algo de cuquero, nunca ejerce de limpiabotas, profesión que –según cuenta el director Merzak Allouche– se consideraba denigrante por el equipo español (ARTE, 1999). Tiene una barba cana. Bufanda de lana femenina y gabardinas que le restan dignidad y nos lo caracterizan más como un vagabundo extravagante que como un trabajador precario. De nuevo, como en el caso de sus colegas de serie, se trata de un personaje mucho más activo de lo que se ve en las novelas. Incluso viaja a Sitges para pasarle un soplo a Carvalho (*La soledad del manager*).

#### 5.6.1.4 Recepción

En un primer momento, las críticas son elogiosas. Así, ante la emisión del primer capítulo de Pepe Carvalho, Daniel Psenny titula su crítica en *Le Monde*: “Arte ha encontrado su serie”<sup>53</sup> (Psenny, 1999). Parte de la crítica se muestra entusiasmada “¡Por fin! Por fin la gran serie española que va a destacar con creces entre la selva de comedias de situación que vienen triunfando en el panorama nacional desde hace algunos años. A tenor de lo visto, *Pepe Carvalho* [...] es lo mejor que se ha producido en nuestro país en este género” (Viridiana, 1999).

Si nos atenemos a lo que recoge la prensa, Montalbán también se mostró satisfecho: “El padre de la criatura literaria, Manuel Vázquez Montalbán, asegura estar tranquilo con esta versión televisiva, que ha respetado, dice, una clave del personaje: su memoria histórica” (Cendrós, 1999). Juanjo Puigcorbé revela que: “Me ha dicho (Vázquez Montalbán) que es la primera vez que ve a sus personajes, Biscuter y Pepe, tratados con respeto en una serie de televisión” (Constant, 1999).

Pese a las alabanzas, Telecinco no se mostró muy confiada en el producto, y decidió emitir un primer telefilme (*El hermano pequeño*), en una fecha tan poco dada a grandes estrenos como es un 28 de junio, es de suponer que para valorar su atractivo entre el público. Fue visto por menos de tres millones de espectadores, con un 19,7% de share. La audiencia media del total de telefilmes fue del 14,6% y 1.283.000 espectadores,

---

<sup>53</sup> En francés en el original.

cuando el share medio de la cadena era del 21,7% (“Tele 5 emite hoy...”, 2000). A la poca entusiasta respuesta del público pudo contribuir el que fuera una producción para mayores de 18 años, teniendo en cuenta que Telecinco se asociaba principalmente con las producciones de corte familiar que eran la marca de la casa de Globomedia. Tampoco es despreciable el formato telefilme anteriormente comentado, que obligaba a que los capítulos tuvieran una duración de alrededor de 90 minutos, si tenemos en cuenta que la media en España era de 70, a lo que había que añadirle los cortes de publicidad. De hecho, existe una clara confusión entre si se trataba de una serie o de un conjunto de telefilmes. Ni siquiera las entrevistas personales con los que participaron en la producción nos lo aclaran. Mientras para Pedro Molina Tembory, coordinador de guiones, se trataba de una serie, para Joan Antoni González, eran telefilmes (Romero Santos, 2018 y 2017).

Tras estas cifras, el siguiente intento, ya con la emisión semanal y consecutiva de todos los telefilmes, se produjo el 20 de febrero. Dada su calificación para mayores de 18 años, el canal decidió mover la serie al *late night*. Tampoco obtuvo un gran prestigio crítico. En *La Vanguardia* se podía leer: “No ha de sorprender demasiado esta tibia acogida hacia la serie inspirada en el personaje creado en su día por Manuel Vázquez Montalbán, ya que, a pesar de su factura de telefilme en cuanto a medios de producción, sus insuficiencias argumentales resultan evidentes” (Baget Herms, 2000b) y en *Libération* se acusaba al proyecto de “políticamente correcto”<sup>54</sup> (Waintrop, 1999), lo que le restaba encanto al iconoclasta detective.

La crítica francesa y española es especialmente dura con los capítulos en los que el peso de la coproducción italiana es mayor. “Se hablará poco de los dos episodios italianos” (Waintrop, 1999); “En el fondo, “Pepe Carvalho” parece más bien una serie de neta raíz berlusconiana aunque en ese trasplante el personaje y su legión de seguidores han salido perdiendo” (Baget Herms, 2000b). Para los italianos, sin embargo, era “demasiado española” (Palacio y Cascajosa, 2012).

Buena parte de los peros se centran en la caracterización de Carvalho. Así, en *La Vanguardia* leemos: “Tampoco Juanjo Puigcorbó ha conseguido dar la imagen que los aficionados del género policiaco esperan de este detective privado” (Baget Herms, 2000b) y en *Libération*: “el guapo Pepe exhibe sus trajes chics y su domicilio en un

---

<sup>54</sup> En francés en el original.



barrio chachi. Es más un “señorito”<sup>55</sup> que busca encanallarse que un ex policía, ex agente de la CIA ex marxista, desgajado entre el idealismo y la voluntad de sobrevivir”<sup>56</sup> (Waintrop, 1999).

Estudios posteriores han señalado la decepción que supuso para la cadena visto el esfuerzo realizado en la producción. “La serie no consiguió cumplir las expectativas” (Mollá, 2012, p. 111) o “fracaso de la ambiciosa Carvalho” (Vilches et al, 2001). “El rejuvenecido Carvalho que interpreta Juanjo Puigcorbé no ha obtenido la resonancia esperada en la fastuosa coproducción de Tele 5” (Vilches et al, 1999).

Si en España pronto fue olvidada en Italia corrió igual suerte a diferencia de su “primo”, si se permite la expresión, Montalbano, que todavía hoy goza de excelente salud y ha sido objeto de un *spin off*, *Il giovane Montalbano*. Sin embargo, para el canal ARTE, la serie sí que supuso un éxito. Obtuvo en 1999 un share del 3%, y en su reemisión en 2002 los duplicó hasta el 6% (Lévy y Sicard, 2010, p. 117), lo que a la postre llevaría a la cadena a involucrase en una nueva adaptación.

## 5.6.2. Política, cultura, geografía

En esta adaptación de fin de milenio, Pepe Carvalho va a descubrir que el crimen no conoce de nacionalidades. Los diferentes adaptadores van a modelar al personaje para hacerlo partícipe de sus propias agendas políticas. Pese a ello, va a mostrar una visión del mundo complacida y complaciente, en la que se expresará el orgullo de ser europeo y barcelonés. El retrato de la Ciudad Condal será especialmente optimista y esteticista.

### 5.6.2.1 Política: euforia y europeísmo

Al igual que cada episodio es dirigido y escrito por equipos de una nacionalidad distinta, parece evidente que, analizados, cada uno de ellos plasmará las preocupaciones políticas particulares de la nacionalidad de los equipos creativos. De manera análoga a lo que ocurre en la vida literaria del personaje, que por entonces anda solucionando casos en Argentina (*Quinteto de Buenos Aires*), los adaptadores corroboran que, en un

---

<sup>55</sup> En español en el original.

<sup>56</sup> En francés en el original.

mundo global, también los crímenes tienen que ser necesariamente también globales. Tres mensajes políticos parecen vertebrar los telefilmes: la aparente felicidad del primero gobierno de José María Aznar, la estabilidad europea y la amenaza globalizadora.

Empecemos por la política española. En el dossier francés de la serie se deja entrever que hubo cierta tensión con cómo se representaba España en la serie. El director de *La soledad del manager*, Allouche, declaraba: “Los españoles son muy sensibles a la manera en la que se les percibe más allá de los Pirineos. Quieren acabar con una cierta imaginaria de limpiabotas” (ARTE, 1999). La serie será un fiel reflejo de esa España que se encuentra al final de la primera legislatura de José María Aznar. Esa España que, según el mantra del presidente del gobierno, “iba bien” y en la que “la sensación de prosperidad y optimismo respecto al futuro formaba parte de los sentimientos de la sociedad española” (Tusell, 2005, p. 430). El nuevo Carvalho es un fiel reflejo de ese imaginario: no parece tener problemas de índole económica y, de hecho, a menudo (*El hermano pequeño*, *Buscando a Sherezade*), es reacio a aceptar encargos e incluso llega a afirmar: “yo no tengo necesidad de trabajar” (*Buscando a Sherezade*). Una actitud que contrasta con las preocupaciones crematísticas que, como sabemos desde *Los pájaros de Bangkok*, desvelan a nuestro protagonista en su biografía literaria. Una desgana tan llamativa que la crítica no pudo pasarla por alto, y así, en *La Vanguardia*, podíamos leer: “Ahora se nos presenta como una especie de dandy crápula y decadente, un punto macarra, que parece trabajar por afición” (Baget Herms, 2000a), idea en la que se insistirá en la crítica del último capítulo:

“Convertirle en una figura cosmopolita, de decadente elegancia y porte aristocrático, ha sido una operación arriesgada que ha acabado por desnaturalizar al personaje por mucho que su autor haya bendecido públicamente esta arriesgada operación de cirugía estética”. (Baget Herms, 2000b)

El rejuvenecimiento será físico, pero también político. Especialmente relevante será la supresión del pasado antifranquista de Carvalho que sí aparece constantemente en las obras adaptadas. Según el productor ejecutivo, Eduardo Campoy (Clarós, 1998):

“Vázquez Montalbán ha realizado una pequeña biblia de 45 minutos, que nuestros guionistas han aumentado a 90 [...] Al adaptarla a nuestros días se ha despolitizado un poco el personaje de Carvalho, porque en las novelas había continuas referencias a la época franquista, que se han eliminado”.

El rejuvenecer al personaje, pues, justificaba esta supresión. En palabras de Vázquez Montalbán:

“Tiene una memoria más corta, menos dramática. No ha conocido la postguerra ni el periodo más duro del franquismo [...] Pero he exigido que el papel de la memoria sea respetado, que haya esa unión de la memoria personal e histórica”.  
(ARTE, 1999)

Carvalho revive en la serie la lucha antifranquista en el ámbito universitario de principios de los 70, y no la de finales de los 50. En *Tal como éramos*, acude a una comisaría para revisar sus antecedentes penales como militante antifranquista. Es una bonita metáfora de hasta qué punto es un periodo al que la sociedad española ha dado carpetazo. Por regla general, Franco aparece más como un personaje de la historia de España que de la historia de Carvalho, como una etapa superada, estableciendo una importante brecha temporal entre el franquismo y el presente español: así ocurre en *La soledad del manager*, cuando se compara el franquismo con el colaboracionismo francés o en *Buscando a Sherezade*, donde un poeta balcánico cuenta cómo su padre luchó en la Guerra Civil.

Por el contrario, Vázquez Montalbán afirmaba que pidió que el rejuvenecimiento del personaje permitiera que las historias pudieran ser trasladadas al presente y hablar de los problemas actuales, “conservando su dimensión de crítica política y social” (ARTE, 1999). En la misma entrevista, el autor señala que le importaba especialmente reflejar la sociedad española actual: “En pleno descubrimiento de los casos de corrupción del partido en el poder, el PSOE. Es de lo que trata *El hermano pequeño*”.

Sin duda, el escandaloso final de los gobiernos socialistas planea por la serie, en especial, como es natural, en los dos episodios dirigidos por españoles. El espectador de 1999 rápidamente podía reconocer rasgos de una España pasada, concentrados en dos de los motivos sobre los que más hincapié hicieron sus detractores: la corrupción y la guerra sucia. En *El hermano pequeño*, de Enrique Urbizu, hay referencias a esa España “del pelotazo” y al sonado caso de corrupción de Juan Guerra. En *Tal como éramos*, de Rafa Moleón, la trama versa entorno a un Delegado del gobierno con un pasado de topo del franquismo, en la que no hay que ser muy avezado para ver ciertas concomitancias con la guerra sucia del Estado contra E.T.A. Recordemos que estaban muy presentes en el imaginario español la entrada en prisión en 1998 de los altos cargos Rafael Vera y José Barrionuevo como responsables de la misma. El perfil que se traza del gobernador, claramente identificable como miembro del PSOE, es desolador: revolucionario de izquierdas en su juventud, pronto va a traicionar a sus compañeros de lucha. Lo hará a través de la delación a la policía franquista, pero también en el ejercicio de su poder en democracia, mostrando un soberano desprecio por unas protestas laborales a las que tiene que hacer frente en el ejercicio de su cargo.

En el caso de los franceses, por ejemplo, los dos capítulos plasman las relaciones de su gobierno con la dictadura iraquí y con su pasado colonial. En la novela *La soledad del manager*, la multinacional Petnay a la que pertenece el asesinado Andreu Jaumá es la mano invisible tras el golpe de Estado contra Allende y conspira para crear inestabilidad en la España de la Transición. En la adaptación de Gérard Carré, se convierte en un conglomerado que trafica con armas con el régimen de Sadam Hussein. Y decimos trafica porque utiliza sus poderosos contactos en las altas instancias del gobierno francés para saltarse el embargo impuesto a los iraquíes. Por su parte, Carré y Cuau utilizan al tirano patriarca de *Padre, patrón*, un *piéd noir* que tuvo que huir de Argelia tras la victoria del Frente de Liberación Nacional, como una crítica a la política colonialista francesa. El cliente de Carvalho y, finalmente, filicida, es un magnate que ha huido de la revolución argelina: el capital de Mariano Pelletier, que encontró refugio en la España de Franco, representa a ese Norte que se ha enriquecido mediante la explotación del Sur, tal y como verbaliza su mujer: “la inmensa fortuna que el Sr. Pelletier ha amasado se debe a sus queridos árabes”.

Por último, queda el caso de los capítulos italianos. Al parecer, hubo una gran implicación del director Franco Giraldi, que no fue secundada por su guionista,

Graziano Diana, de tal modo que Pedro Molina Temborry tuvo que intervenir más que en los capítulos franceses (Molina, Temborry, 2018). En *El delantero centro...* se nos cuenta un turbio negocio inmobiliario que tiene como tapadera un club de fútbol. Su condición de culé reconocido había hecho que, en la novela, Vázquez Montalbán escondiera el nombre del F.C. Barcelona y de su presidente, Josep Lluís Núñez, como elementos corruptos y corruptores. En este caso, al desplazar la acción a Italia, parece más una obvia referencia a Silvio Berlusconi, por entonces presidente del A.C. Milán. De hecho, será el único de todos los episodios en los que se niegue al espectador la localización de la acción<sup>57</sup>, tal vez para hacer menos evidente la crítica. En *Buscando a Sherezade*, por otra parte, el mensaje político versa sobre una Guerra de los Balcanes que ha ocurrido a las puertas de Italia. Va a ser este capítulo en el que más claramente se va a reflejar la naturaleza europea de la coproducción. Su importancia requiere que lo analicemos con más detalle.

Si sostenemos que Carvalho se convierte, en estos telefilmes, en un detective europeo, no es solo por sus continuos viajes. También porque en todas las entregas es más o menos evidente la preocupación por la marcha de la Unión Europea. Una entidad que los personajes sienten como propia. Por ejemplo, Biscuter afirmará en *Padre, patrón*: “Vaya Europa tendrán nuestros hijos: un tercio de pudientes sobrealimentados, otro de proletarios endeudados y otro de sintecho soñando con ser parados”. Con todo, esta visión pesimista será la menos habitual: el retrato de Europa se parece bastante al que parodiaba Vázquez Montalbán en 1986 en su novela *El balneario*: un club selecto, fuera del cual todo es barbarie.

El capítulo que mejor lo expresa será *Buscando a Sherezade*. El relato que lo inspira permitía a Carvalho desplazarse a Marbella para denunciar el felipismo y “la cultura del pelotazo”, del enriquecimiento rápido, especulativo e inmoral. En su primera adaptación, “El caso de la *gogó-girl*”, de 1986, Adolfo Aristarain utilizaba el viaje –en este caso a la localidad francesa de Sète– para jugar con una de las constantes de la saga, como es el travestismo de los personajes, convirtiendo al propio Carvalho en travesti. En 1999, al director italiano Franco Giraldi y su guionista les presta la excusa para viajar a la localidad toscana de Viareggio y denunciar la Guerra de los Balcanes. Su estancia coincide con una conferencia de paz sobre el conflicto, auspiciada por un

---

<sup>57</sup> Está rodada en Perugia y Sansepolcro.

senador estadounidense al que acompaña un turbio ex miembro de la CIA y antiguo colega de Carvalho cuando estaba en la organización. La versión catastrofista del mundo al otro lado de la Unión Europea la aporta el poeta exiliado en París, y que interpreta Omero Antonutti. El trauma de la guerra es expresado con una socarronería que no puede evitar esconder una íntima amargura cuando se define con las siguientes palabras: “Me llamo Petar, Petar Grusic, ex. Ex yugoslavo, ex comunista, ex profesor... Estas dos letras definen a la perfección mi presente y mi futuro”. Y también: “Mi madre era Serbia y mi padre croata. Luchó en España contra Franco. Yo he vivido en Mostar, la ciudad del puente. Desaparecieron todos, todos: puente, parientes, amigos, enemigos...”. Precisamente el puente de Mostar ilustra el cartel que anuncia la conferencia de paz. El puente sobre el río Neretva, que databa del siglo XVI cuando Bosnia pertenecía al Imperio otomano, fue volado por el ejército croata en 1993, convirtiéndose así en símbolo de la destrucción de una guerra que, en Bosnia, dejó más de 200.000 muertos. El puente fue reconstruido, con la colaboración del Ejército español, con posterioridad al rodaje y filmación de la serie, siendo reinaugurado en 2004 y declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. España también tendría otra triste participación en los bombardeos: Javier Solana, otrora Ministro de Cultura del primer gobierno de Felipe González y, por entonces y hasta 2009, Alto Representante de la Unión para Asuntos Exteriores y Política de Seguridad, conocido como Mr. PESC, hará tristemente celebre el eufemismo “víctimas colaterales”, para hablar de los civiles inocentes muertos durante los bombardeos. La crítica a la acción bélica liderada por EE UU, con el apoyo de sus aliados de la OTAN, está implícita en el diálogo entre Petar y Carvalho:

PETAR: ¡Cómo les gusta a los americanos promover la paz en el mundo!

CARVALHO: La paz y la guerra, sí señor.

Si el capítulo da una imagen de Europa casi como un santuario, también desliza quién va a ser su mayor enemigo, que no es otro que la globalización. Existe una tensión evidente entre dos proyectos supranacionales: el de la Unión Europea y el de la globalización neoliberal descontrolada. Recordemos: es 1999. Ha tenido lugar la Guerra de los Balcanes, pero también la primera Guerra del Golfo, el alzamiento

zapatista y está a punto de tener lugar la masiva protesta de Seattle. La globalización está controlada por oscuros intereses, como se nos cuenta en *La soledad del manager*. Carvalho se entera de la verdadera misión que tiene la empresa para la que trabaja el difunto Jaumá de boca de la doctoranda de un antiguo compañero de lucha antifranquista: “Cazas, bombarderos, sistemas de comunicación de alta tecnología... En fin, todo ese montaje neoliberal concebido para hundir al Tercer Mundo”. En *El delantero centro...* la globalización es culpable del traspaso del ídolo local del equipo de fútbol a Italia; en *Padre, patrón*, los negocios transnacionales de Pelletier le han permitido explotar a los argelinos y hacerse millonario; en *Buscando a Sherezade*, el capital bancario ex yugoslavo vive su particular dulce vita tras preservar su fortuna de la guerra civil...

#### 5.6.2.2 Cultura: el turismo creativo

Si España iba bien, Barcelona iba mejor... o eso parecía. La ciudad fue capaz de prolongar el efecto de las Olimpiadas de 1992. A ello ayuda el relativo fracaso de la siguiente cita olímpica, la de Atlanta 1996, pero también un cambio en las políticas culturales del Ajuntament. Las carencias de la Transición se han solventado, o así parecen demostrarlo los datos: de los 800.000 espectadores de teatro en 1991 se pasó a 1,8 millones en 1996; de los 1,2 millones de visitantes de museos se pasó a 3,5, según datos del Ajuntament (Rodríguez Morató, 2008). En este sentido, se considera capital que Ferran Mascarell se convierta en el edil de cultura en 1996. Desde su punto de vista, la política cultural debe dejar de lado el intervencionismo de la etapa anterior para dejar paso al capital privado. Barcelona debe convertirse en un polo de atracción cultural, hecho que acabará por atraer a turistas que revitalizarán la economía de la ciudad. Para ello, será fundamental el soporte audiovisual. Se cuenta con la muy positiva experiencia de los Juegos Olímpicos, en los que la organización ha trabajado codo con codo con la agencia de publicidad Ovideo-Bassat-Sport. Uno de los grandes ejemplos de cómo se vendió la ciudad fue la retransmisión de la competición de saltos de plataforma en las piscinas Picornell, considerada, prácticamente, un anuncio de la ciudad. Se suprimió una de las gradas de tal manera que, durante la competición, el plano se centrara en el saltador con el fondo de la Sagrada Familia (Moragas, 2017, p. 106). En un solo plano se condensaban los principales atributos que el consistorio pretendía vender: un clima

benigno, su rico pasado cultural y, por supuesto, el mar. Un escenario de película que resultaba tan irresistible que solo en 1994 se estrenan hasta tres producciones estadounidenses con la Ciudad Condal como escenario: *Unveiled* (William Cole), *La tabla de Flandes* (Jim McBride) o *Barcelona* (Whit Stillman).

Siguiendo esta política, en 1996 Mascarell creará la Barcelona Plató Film Comission con el objetivo de atraer rodajes a la ciudad. Lo consigue sobradamente. Filmes como la italiana *Manuale d'amore 2* (Giovanni Veronesi, 2007), la española *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), o la francesa *Una casa de locos* (Cédric Klapisch, 2001), reflejaban bien la imagen que pretendía dar el consistorio. Será también la Barcelona que veremos en los seis telefilmes de Pepe Carvalho: la ciudad cosmopolita y culta, vibrante y tolerante, nocturna y luminosa... Un lugar sin igual para desarrollar la creatividad de la elite intelectual. Porque intelectuales hay, y muchos, en estas nuevas adaptaciones.

El papel del intelectual o del artista, tan importante en el universo carvalhiano y tan poco habitual en sus adaptaciones, reaparece en los seis telefilmes con una importancia notable. Barcelona es una sociedad culta con todo tipo de opciones para disfrutar –pero también para vivir– del ocio. En *Tal como éramos*, por ejemplo, se va desde la alta cultura, representada por la escuela de danza en la que estudia la hija del gobernador, sita en el Mercat de les Flors, a la música *indie* de B-Violet que suena en la sala Zeleste cuando la chica sale de fiesta. En *Buscando a Sherezade*, el personaje de Prat Pons es un fotógrafo de moda que linda con lo delictivo pero que puede permitirse tener una asistenta que le sirva el café. Si usted se considera un artista pero carece de talento, no debe desesperar, tal vez encuentre trabajo en el Tatuaje, en esos castings y actuaciones que de manera recurrente lleva a cabo Charo y que fueron rodados en el diminuto escenario del Teatre Llantiol (Riereta, 7). Si, por el contrario, desea una opción más *kitsch*, puede disfrutar del mundo carnavalesco de El Cangrejo Loco en *Buscando a Sherezade*, donde reina Carmen de Mairena, un vestigio de esa Barcelona transformista y canalla de la época gloriosa del Paral·lel. La fiebre cultural tal vez llegue al paroxismo en *El delantero centro...* al caracterizar al futbolista Palacín como un hombre capaz de citar versos de Salvador Espriu.





Fig. 23. La Ciudad Condal se muestra en los telefilmes como un paraíso para el ocio como corresponde al Modelo Barcelona. En *Buscando a Sherezade*, por ejemplo, tiene una especial relevancia todo un templo kitsch de la Barcelona noctámbula, el cabaret El Cangrejo Loco, local del Barrio Chino; en *Tal como éramos*, la cliente se mueve entre la Barcelona culta del Mercat de les Flors y la juvenil de las discotecas del Poblenou.

Ese es el mundo de la cultura que el detective es capaz de asumir. Sin embargo, observamos como Carvalho tiene la sensación de que la realidad que le rodea es cada vez más inextricable. La revolución tecnológica se le escapa. En este ecosistema comunicativo del fin del milenio, adquirirá un nuevo papel Biscuter, auténtico intérprete y traductor de unos nuevos referentes culturales. Vázquez Montalbán ya había apuntado algo en este sentido en el inicio de *La muchacha que pudo ser Emmanuelle* (1997), novela que nace como uno de los capítulos de la fallida serie *Carvalho en Buenos Aires*, pero que acabará por convertirse en folletín por entregas para el diario *El País*.

“¿Se ha anunciado alguna vez como detective? ¿Sabe usted qué es un fax? ¿Un ordenador? ¿El CD ROM? ¿Internet? ¿Tiene alguna idea de cómo podría ayudarle un control de las autopistas de la información? No me conteste y déjeme hablar. Desde que estuve en París en 1992 para seguir aquel curso sobre sopas, mi horizonte mental ha cambiado”.

Pero en los telefilmes, dado el carácter de estrella de Jean Benguigui y su necesidad de aumentar su carga dramática, este apunte se convertirá en una característica esencial del personaje. En *El delantero centro...* se nos muestra como un experto en el mundo del balompié; en *La soledad del manager*, sorprenderá a Carvalho con su conocimiento de las nuevas tecnologías de la información, rescatando información de un ordenador con ayuda de un sobrino; en *El hermano pequeño*, debe explicarle a Carvalho cómo funciona el sistema de grabación en vídeo doméstico...

Más allá de la cultura local, insistamos una vez más en el concepto matriz de los telefilmes: el de serie europea. ¿Qué es lo que preocupa a los intelectuales europeos en 1999? Ya hemos comentado que la Guerra de los Balcanes había demostrada la naturaleza paradisiaca de la Unión Europea, pero además de políticamente, esta guerra sería un aglutinador intelectual. Un hecho simbólico: en 1992, las tropas de Radovan Karadzic destruía la Biblioteca Nacional de Sarajevo produciendo una de las imágenes más dolorosamente imborrables del conflicto. Si la guerra de por sí, por su condición de europea, había movilizado al mundo de la cultura, más lo haría a partir de entonces, con numerosas visitas de escritores y músicos a la zona de conflicto. Ahí está, sin ir más lejos, un viejo conocido de Vázquez Montalbán como es Juan Goytisolo con su *Cuaderno de Sarajevo*, pero también todo un referente internacional como Susan Sontag, cuya experiencia como reportera de guerra la llevaría a montar, en la Sarajevo sitiada, la representación de *Esperando a Godot* y, años después, a reflexionar sobre lo vivido en el ensayo *Ante el dolor de los demás*. Para los españoles, además, el hecho de que se tratara de una guerra civil despertaba temores que se creían olvidados. Y no solo en España. En 1998, el escritor de *bestsellers* Tom Clancy publicaba *Balance of Power* traducido en España como *Equilibrio de poder* y editado por Planeta, en el que imaginaba que la inteligencia estadounidense detectaba que las nacionalidades históricas estaban complotando para acabar con el Estado español. No es de extrañar, por lo tanto, que el viejo poeta balcánico interpretado por Omero Antonutti en *Buscando a Sherezade* encarne este papel de la cultura como dique de contención contra la barbarie.

El europeísmo de la serie convive, como hemos visto en el aspecto político, con el surgimiento del movimiento antiglobalizador. Un movimiento político, pero también cultural, que precisa de nuevos iconos... o de sacarles brillo a los antiguos. Uno de ellos

es apenas un guiño, pero no deja de ser sintomático. Enrique Urbizu se preocupa por mostrar la tumba del militante *cenetista* Buenaventura Durruti durante el entierro de *El hermano pequeño*. Durruti había sido recuperado en aquellos años como figura icónica. La razón de su popularidad es achacable, por un lado, al centenario de su nacimiento en 1996 y, por otro, a la reedición de *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*, de uno de los intelectuales más reputados del continente europeo del momento como es Hans Magnus Enzensberger. Su mezcla de ficción y reportaje fue editada en 1977 por Grijalbo, y por Anagrama en 1998. Poco después de la serie, Durruti sería objeto de un documental de Jean-Louis Comollien colaboración con Els Joglars (*Buenaventura Durruti, anarquista*, 1999), en una coproducción, de nuevo, de ARTE, pero esta vez con TVE. Esa participación de ARTE confirma el poder simbólico de Durruti para el público internacional.

Sin embargo, probablemente, ninguna recuperación iconográfica tendría tanto éxito en el mundo de la cultura de final de milenio como la de Ernesto Che Guevara. En 1997 se celebra el 30 aniversario de su muerte. Para conmemorarlo, el 8 de octubre se celebra un concierto en Buenos Aires, en el Estadio de Ferro, con las actuaciones de, entre otros, Chico Buarque, Luis Eduardo Aute o Silvio Rodríguez. No es solo una cuestión musical. Un buen amigo de Vázquez Montalbán, compañero de mesa y mantel en la Semana Negra de Gijón como es Paco Ignacio Taibo II publicó *Ernesto Guevara, también conocido como el Che* (1996). Jorge Castañeda publicó *La vida en rojo: una biografía del Che Guevara*. Pierre Kalfon, *Che Ernesto Guevara. Una leyenda de nuestro siglo* (1997) con prólogo, una vez más, del inefable Manuel Vázquez Montalbán. La editorial Txalaparta, de catálogo *abertzale*, editó las obras *Textos revolucionarios* y *Pasajes de la guerra*. Aunque no centrado en el líder argentino, Montalbán sí que se aproximó a la revolución cubana y a Fidel Castro con su *Y Dios entró en La Habana* (1998). En *Geopolítica del caos*, escribiría Vázquez Montalbán (1999, p. 14) a propósito del líder revolucionario:

“Como una pesadilla para el pensamiento único, para el mercado único, para la verdad única, para el gendarme único, emerge de nuevo el Che como sistema de señales de la insumisión, una provocación para los semiólogos y para la Santa Inquisición del integrismo neoliberal”.

No es de extrañar, por lo tanto, que El Che sea el auténtico protagonista en la sombra del capítulo *Tal como éramos*. Ciertamente es que el consabido y archirreproducido retrato de El Che de Alberto Korda ya había aparecido en “La curva de la muerte”, episodio de la serie de Adolfo Aristarain en 1986, decorando la habitación de Dolores, la hija de Pepe Carvalho. Sin embargo, en ese momento parece simbolizar más, por un lado, la rebeldía juvenil y, por otro, el mismo fracaso de las utopías izquierdistas de Carvalho, Muriel y su marido. En *Tal como éramos*, el significado es bien distinto. La reproducción de la instantánea tomada por Korda va a ser omnipresente en todos los ambientes que atraviesa Carvalho. En la mesa del antiguo dormitorio de Tania, la hija del Conde de Sinarcas, miembro de una célula revolucionaria, descansa el libro *Che Guevara. Aventura o revolución*, de Horacio Daniel Rodríguez, editado por Plaza y Janés en 1968; el cura Clemente, que ha ejercido su ministerio en Argentina, Chile y Bolivia, tiene una pasión que casi roza lo sacrílego por el revolucionario, ya que en el albergue para sintecho que dirige hay una serigrafía warholiana del Che, con la célebre foto realizada por Alberto Korda en la que el guerrillero mira desafiante con una boina calada y que también aparece en otra dependencia, en esta ocasión en un nuevo poster, en rojo y negro; hasta tal punto llega su devoción por Guevara que incluso regalara otra serigrafía warholiana a Charo para que con ella decore la barra de su local, el Club Tatuaje. Su asociación con el religioso convierte al Che en prácticamente una figura santificada, sensación acrecentada por el proselitismo de un cura que no deja de repartir sus reproducciones como si se tratara de estampitas. Siendo el telefilme con más referencias al pasado de los sesenta, el retrato del Che se convierte en un vínculo cultural entre las revoluciones del 68 que no pudieron ser y las del 99 que tal vez sean.

#### 5.6.2.3 Geografía: el Modelo Barcelona

Podemos considerar 1999, el año de emisión de los telefilmes, como el cénit del Modelo Barcelona. Al cambio urbanístico iniciado en los años 70 le llueven los reconocimientos internacionales: el arquitecto Sir Richard Rogers va a loar la transformación de la ciudad en su obra *Towards an Urban Renaissance*, la agencia Mercer Consulting va a situar Barcelona como una de las cinco ciudades del mundo con mayor calidad de vida y por encima de todo, la ciudad va a recibir la Medalla de Oro del Royal Institute of

British Architects, prestigioso galardón nunca antes obtenido por un municipio. En lo audiovisual, el colofón cinematográfico lo pondrá el estreno de la premiadísima *Todo sobre mi madre*, primera película de Pedro Almodóvar lejos de Madrid.

Si, en 1997, Oriol Bohigas motejaba a los críticos de los cambios en la ciudad como aquejados de lo que el llamaba “síndrome de Pessoa”, obsesionados con la búsqueda del miserabilismo, en los telefilmes de 1999 podemos hablar de un “síndrome de Stendhal”. Al igual que buena parte de las guías publicadas hacia el final del milenio, los distintos episodios son el descubrimiento y flechazo entre los directores y la ciudad. Pero Molina Temboury realizó un dossier con los escenarios barceloneses en los que se movía el personaje. Sin embargo, apenas sí vemos la *plaça Reial* en *Buscando a Sherezade* y *La soledad del manager* y el restaurante Casa Leopoldo. Lo que parece fascinar a los realizadores es, justamente, lo más publicitado por el consistorio: la modernidad olímpica. La serie va a ir retratando lugares emblemáticos cuya reforma se ha producido durante el mandato de Pasqual Maragall. Son estampas, postales, de lo que Llàtzer Moix llamó “la Barcelona de los arquitectos”; la representación de esa “producción activa de lugares con cualidades especiales” que David Harvey (1992) asocia al espacio urbano postmoderno. Barcelona ya no es la ciudad portuaria, industrial e industriosa. Ahora se ha convertido en un conjunto de escenarios susceptibles de ser fotografiados, en una ciudad de postal.

La memoria olímpica se centra especialmente el Estadi Olímpic Lluís Companys, lo cual no deja de ser curioso por tratarse de una instalación deportiva no especialmente popular ni querida por los barceloneses, y que casi siempre ha estado infrautilizada. Sin embargo, resulta evidente que mantiene un cierto encanto simbólico para los realizadores extranjeros. Construido en 1929 con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona bajo la dirección del arquitecto Pere Domènech i Roura, su remodelación a cargo de Vittorio Gregotti y Correa-Milà-Margarit-Buixadé fue uno de los grandes proyectos de 1992. El estadio es así la perfecta síntesis de la imagen que la ciudad pretende publicitar: tradicional y sin embargo moderna, un lugar de rico pasado que ha sabido conservar y potenciar con las nuevas tendencias. En *El delantero centro...* Cuando se nos introduce al personaje de Pedro Rabal, lo vemos entrenar en un campo de juego, que no es sino la pista del Instituto Nacional de Educación Física de Catalunya (INEFC), obra de Ricardo Bofill y otra de las instalaciones del llamado Anillo Olímpico. El director se entretiene en realizar hasta tres panorámicas de derecha a izquierda no

del INEFC, sino de la cúpula que culmina la Puerta Maratón del Estadio. Del mismo modo, el Estadio también está presente en *La soledad del manager*, capítulo en el que el uso de las falsas localizaciones es especialmente notable. Carvalho es conducido por el Comisario Contreras a la casa de la viuda de Jaumá, una mansión que, pese a estar en Sitges, se nos hace creer que está en Barcelona. Para llegar allí, el Comisario coge un extraño itinerario que pasa por Montujic, sin mayor excusa que la de mostrar el estadio.

A Carvalho lo vemos pasearse, sin que lo exija el guion, por el remozado frente marítimo, reconocible por sus farolas de diseño. Tras el prólogo y los créditos, *Buscando a Sherezade* se abre con una panorámica de 180 grados de la *plaça* Reial felizmente rehabilitada. El Instituto de Moda Fresange del que es alumna la desaparecida protagonista se sitúa en el flanco izquierdo del Centre d'Art Santa Mònica, rehabilitado por David y Albert Viaplana y que se inauguró en 1988. En *El hermano pequeño* veremos las chimeneas de Fecsa en el Paralelo, rehabilitación a cargo de Pere Riera y Josep Maria Gutiérrez (1995), muy criticada, por cierto, por Vázquez Montalbán en conversación con Moreno, porque debía ser un parque y se convirtió en oficinas. Esa transformación física de edificios y fachadas, tiene su equivalente en los habitantes. Tras los juegos olímpicos, se hace evidente que la ciudad ha acabado su transformación. En la Barcelona de la serie ha desaparecido la naturaleza fabril de la ciudad, de aquella Manchester catalana, más allá del aspecto decorativo de las anteriormente comentadas Torres Fecsa, santo y seña del barrio del Poble Sec. Compárese, por ejemplo, la diferencia de significados entre una famosa fotografía de tomada por Francesc Català-Roca que también tiene como fondo a las Torres Fecsa, *La Gitaneta* y el plano en el que vemos a Charo deambular por las calles del Raval. Frente a la marginación, la *flâneur* o, en este caso, la *flâneuse*. Por expresarlo en términos de Moragas (2017, p. 46), se trata de “*flâneurs* visitantes”, aquel que “lejos de casa, encuentra la oportunidad de vivir como propio otra ciudad” (2017, p. 46). La propia Charo se convierte en síntoma, creemos que involuntario, de la ciudad de servicios con su adicción a las compras (o *shopaholic*, como se decía con el neologismo que se puso de moda en aquellos días). En 1997, el Ajuntament había instaurado los premios “Barcelona, la millor botiga del món” (Barcelona, la mejor tienda del mundo). Desde luego, Charo podría optar tranquilamente a ser la mejor cliente de la mejor tienda del mundo, dado su afán por adquirir prendas de vestir.

La sociedad barcelonesa se muestra como un lugar sin conflictividad. *El hermano pequeño*, dirigida además por el español Enrique Urbizu, es ejemplar en su retrato inocente de la ciudad. Un vagabundo hurga en la basura o alguien escupe en la acera. Las calles del antiguo Barrio Chino, antaño transitadas por prostitutas y clientes, aparecen vacías y completamente higienizadas. Incluso el trapicheo con drogas de Bromuro y su antiguo compañero de la Legión es tomado casi a guasa por Pepe Carvalho. Todo el mundo es de clase media o media alta, y hasta las muchachas que se prostituyen para pagarse sus estudios tienen una casa en la playa (*El hermano pequeño*). A pesar de las críticas que provocó su personaje, quien mejor representa este retrato idílico es Charo, que ha dejado de trabajar como prostituta para convertirse en empresaria de un bar llamado Tatuaje. Así, en *La soledad del manager*, Carvalho intenta explicar a una prostituta el negocio de su pareja:

CARVALHO: Es la gerente un night club autogestionado.

PROSTITUTA: ¿Una qué?

CARVALHO: Una especie de barra americana en la que todo el mundo cobra los mismo: desde ella a la señora de la limpieza.

PROSTITUTA: ¡Pero eso! ¡Es una casa de putas comunista!

La marginación parece quedar reducida a Bromuro, alienado más por su propia voluntad y demencia que por la actividad de los demás. De hecho, la ciudad parece estar dotada de herramientas para ayudarle, si así lo desea, como el comedor social que aparece en el episodio *Tal como éramos*, y en el que trabaja de manera desinteresada Charo. La misma Charo que ha ayudado a su amiga Nani a salir de la drogadicción en *Padre*. La misma Charo que intentará dar trabajo como pianista a otro amigo sintecho de Bromuro. En el colmo de la falta de conflictividad social, la delincuencia queda reducida en *Padre, patrón*, a esa cliente que, remedando el “Proyecto Detective” de Sophie Calle, se hace seguir por Carvalho para que la sorprenda robando a los ancianos que anteriormente ha contratado.

## 5.7. Pepe Carvalho (ARTE, TV3, TVG, 2003-2005)

La serie se va a anunciar simultáneamente a la traducción al catalán de toda la saga y a la finalización de las aventuras del detective en *Milenio*. Finalmente, la muerte de Vázquez Montalbán hará que los nuevos telefilmes se estrenen de forma póstuma. El fallecimiento provocará también una nueva reedición de toda la saga por parte de Planeta.

### 5.7.1. El desarrollo del proceso de producción

Tras sucesivos retrasos, el empeño de ARTE por rodar una nueva entrega de Pepe Carvalho se tradujo en cuatro telefilmes en los que los papeles del detective y Biscuter eran retomados por Juanjo Puigcorbé y Jean Benguigui, siendo Charo reemplazada por la actriz portuguesa Carla Maciel y Bromuro por Pep Cortés. En este caso, los coproductores junto a ARTE serán los canales autonómicos TV3 y TVG, que buscarán beneficiarse de los cambios legislativos en política audiovisual introducidos por el Partido Popular.

#### 5.7.1.1 Argumento, guion y adaptación

Desde 1999, tras el éxito obtenido en su emisión en ARTE, se valora la posibilidad de retomar al personaje en una nueva tanda de telefilmes. En un primer momento se planifican nueve; en 2001, la cifra ha descendido a cinco; más tarde se anuncia que serán tres; en la presentación del primero, *Cita mortal a l'Up and Down*, Puigcorbé anuncia que quizás se extiendan a seis (Navarrete, 2002, p. 25); finalmente, se ruedan cuatro. Tres de ellos son adaptaciones de novelas (*El premio*, *Los mares del Sur*, *La rosa de Alejandría*), y una de un relato corto (*Cita mortal en el Up and Down*). Se sigue el mismo proceso que con los telefilmes de 1999 y, para asegurar la continuidad con los seis telefilmes anteriores, de nuevo ejercerá de coordinador de guiones Pedro Molina Temboury, que ha trabajado en sucesivas versiones desde 1999. En este caso, sin embargo, la nacionalidad de los implicados en las facetas creativas será mayoritariamente francesa.



### 5.7.1.2 Contexto de producción

Si los anteriores telefilmes se habían publicitado como una “coproducción europea”, en esta ocasión, el productor ejecutivo por parte de ARTE, Jérôme Minet nos dirá que se trata de una producción “franco-catalana”<sup>58</sup> (ARTE, 2004). Lo cierto es que, mientras que en los anteriores telefilmes había dos realizadores españoles, más el guionista Pedro Molina Temboursy, en esta ocasión, de los cuatro telefilmes, tres estarán dirigidos y guionizados por franceses. Solo *La rosa d’Alexandria*, en razón de su coproducción con TVG, contará con dirección (Rafa Moleón) y guion (Temboursy), españoles.

La posibilidad de hacer una segunda tanda de telefilmes se planteó en el seno de ARTE desde el mismo momento en el que se emitió el último capítulo en 1999. Así queda registrado en la prensa francesa de la época, que señala que ARTE parecía haber encontrado un filón novedoso para atraer a nuevos espectadores. La serie había doblado la audiencia media de la cadena, por lo que una nueva producción parecía inevitable. En abril de 1999, ya se está trabajando en dicha continuación. Sin embargo, ni los coproductores italianos ni los españoles estaban interesados, debido a los pobres resultados que habían obtenido en sus respectivas emisiones. ARTE encontrará un socio de financiación en TV3, cuya posición hace irrechazable el proyecto.

En 2003, el mismo año del estreno del primer telefilme, *Cita mortal a l’Up and Down*, la Generalitat publicó la hoja de ruta del nuevo organismo regulador y aglutinador de las industrias culturales, el ICIC (Institut Català de les Indústries Culturals), titulada *Llibre blanc de les indústries culturals de Catalunya*. En lo que se refiere a nuestro objeto de estudio, se insistía en el gran desarrollo que se esperaba de la industria audiovisual y de la necesidad, dada las dificultades financieras de un mercado tan pequeño como el catalán, de buscar alianzas en forma de coproducciones. En concreto, el informe trazaba una clara oposición entre la debilidad de la industria audiovisual catalana frente a la editorial, motivo por el cual se sugería que debían buscarse sinergias entre una y otra. Los telefilmes producidos en 2003 parecen seguir al dedillo las recomendaciones de los expertos: coproducción entre Cataluña, Galicia y Francia, basada en un personaje popular de la literatura reconocido internacionalmente y de ventas millonarias.

En el *Llibre blanc*... también se hace evidente que, aunque se haya avanzado mucho en la normalización lingüística, algunos aspectos siguen siendo un terreno vedado para la

---

<sup>58</sup> En francés en el original.

cultura en catalán. Uno de ellos, tal vez el más importante debido a su peso en los consumos sociales, es el del audiovisual y, muy especialmente, el del cine. La Generalitat de Catalunya ha intentado, sin éxito, conseguir que las grandes multinacionales estadounidenses, las conocidas como *majors*, doblen sus películas al catalán en vez del castellano. De hecho, según el decreto 237/1998 publicado el 8 de septiembre, estarían obligadas a hacerlo desde marzo del 2009. El decreto quedará sepultado por los recursos de las distribuidoras. Las empresas se negarán al doblaje en catalán, a pesar de las cuantiosas sumas de dinero que el Govern ha destinado a subvencionar dicho doblaje. Una decisión, además, que escandaliza a unos profesionales del sector que ven como los recursos de la Conselleria de Cultura se destinan a una actividad vilipendiada por los cinéfilos, siempre partidarios de la versión original. Se aduce que se debe a un problema de falta de hábito por parte de los espectadores. Las películas en catalán tampoco tienen una gran taquilla. En publicaciones como el *Llibre blanc*, se cifra en un pírrico 2,4% la asistencia al cine original o doblado en catalán (2003, p. 300). Para Jordi Vilajoana, consejero de cultura, el motivo del rechazo del público está claro, tal y como evidenciará en unas declaraciones en el marco del Festival de Venecia que producirán un profundo malestar en el sector: las actrices catalanas no tienen glamour y Catalunya carece de un *star-system* propio que permita el normal desarrollo de una industria audiovisual fuerte (Comas, 2010, p. 217), opinión que compartiría el President de la Generalitat, Jordi Pujol (Guimerà i Orts, 2014, p. 447).

Perdida la batalla del cine, la Generalitat se muestra convencida de que la manera de generar una industria audiovisual pasa necesariamente por TV3. Desde su nacimiento, la cadena ha hecho una decidida apuesta por los telefilmes, género muy popular en Francia pero no tanto en España. Para TV3, es un elemento estratégico en la dinamización del tejido audiovisual catalán. La Ley 22/1999 aprobada por el Partido Popular de José María Aznar, va a permitir redoblar la apuesta. Según esta nueva legislación, las cadenas públicas deben reinvertir el 5% de sus beneficios en producción cinematográfica. Ahora bien, dentro de esa producción, tal y como exigía la patronal de las televisiones privadas, UTECA (Unión de Televisiones Comerciales Asociadas), se incluyen los telefilmes. La medida va a animar al resto de cadenas integrantes de la FORTA (Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos), a intentar reproducir el éxito de TV3 y, a la propia TV3, a aumentar su producción. Bien es cierto

que, a diferencia de otros contenidos, como puede ser el deporte, no se llegará a un pacto conjunto para su financiación y se tratará más bien de acuerdos bilaterales entre las diferentes cadenas autonómicas.

La apuesta de la Generalitat por los telefilmes, sin embargo, sí que será mucho más firme y se plasmará, en el año 2002, en el que sería conocido en la prensa como *Pacte d'Estat per la Ficció*. TVC alcanza un acuerdo con las dos principales asociaciones de productores catalanes, la PAC (Productors Audiovisuals de Catalunya) y la BA (Barcelona Audiovisual). Se compromete a la filmación de hasta 36 *tvmovies* por año. Una decisión que se vería respaldada por las ayudas del ICIC al audiovisual, que con 8.970.000 euros serían un 60,8% superiores a las de 2002 (Comas, 2010, p. 257) y que se destinarían en un 50% a la televisión. En este plan estarían incluidos unos telefilmes como los de Pepe Carvalho de 2003 que, en virtud de su condición de coproducción con ARTE, tenían asegurada su emisión internacional, uno de los objetivos fundamentales de la política de la Generalitat.

Al interés francés y el contexto audiovisual español se sumará el empeño personal de Joan Antoni González, presidente del ICC (Institut Català del Cinema). El ICC ya había participado en la producción de la película *Els mars del Sud*, en 1992 y de los telefilmes de 1999. Según González, de hecho, los telefilmes de 1999 se realizaron gracias a las gestiones del ICC. Según Tembury, el ICC solo había ofrecido ayuda como apoyo logístico, lo que comúnmente se conoce en el argot de la producción como “service”.

Es preciso aquí hacer un somero repaso de la figura de González y del ICC. González, como muchos otros de los que han participado en las adaptaciones de Pepe Carvalho, también tenía un pasado antifranquista. En su caso, estaba relacionado con el grupo “El Volti”, en el que también estaban implicados otros nombres que han aparecido implicados en la producción de diversas adaptaciones de Pepe Carvalho, como Román Gubern, Gustau Hernández, Manel Esteban o Pere Ignasi Fages. Fuertemente ideologizado en sus inicios, su propósito era –según sus estatutos– la promoción específica del cine catalán, en tanto “vehículo de la cultura de un pueblo” y su potenciación y desarrollo en los Países Catalanes. Un cine que debía inscribirse en la lucha democrática “tanto por su contenido como por sus relaciones de producción”. (Riambau y Torreiro, 2008)

El ICC inicia, desde entonces, una doble actividad, en su intento de constituirse en una suerte de British Film Institute catalán: por un lado, tiene una vertiente productora y, por

otro, no ceja en su intento de influir en la política audiovisual catalana. En relación a su labor como productor, pronto iniciará una serie de documentales institucionales bajo el epígrafe *Noticiari de Barcelona* y *Notícia de Catalunya*. Se trata de cortometrajes documentales que tratan diversos aspectos de la vida barcelonesa y catalana, respectivamente. Acerca de su actividad como lobby, potenciará las “Converses de cinema a Catalunya” (1981) y buscará de la Generalitat la creación del llamado “Ens Autònom de la Cinematografia Catalana”. Poco a poco, la personalidad de su gerente, Joan Antoni González Serret, hará que el ICC vaya centrándose más en la producción y diluyendo su actividad política. Dentro de esta actividad, ICC tiene dos peculiaridades: su versatilidad para trabajar tanto en cine como en televisión y, especialmente, el hecho de que la práctica totalidad de sus proyectos, en especial los televisivos, sean coproducciones internacionales. Así, su primer gran trabajo de ficción sería la serie para TVE *Vida privada* (1987), adaptación de la novela de Josep Maria de Sagarra dirigida por Francesc Betriu y con guion de Gustau Hernández que, posteriormente, también firmaría la adaptación de otra producción de ICC como fue *Els mars del Sud* (1992). En su bagaje también cuenta un hito de la televisión en España, como fue la coproducción *Quan es fa fosc/Dark Justice* (1990) serie estadounidense rodada en Barcelona y *La ciudad de los prodigios*, ambiciosa y problemática adaptación de Eduardo Mendoza, firmada por Mario Camus, coproducción de España, Francia y Portugal que se estrenaría en 1999.

La experiencia anterior también sirvió para que los telefilmes de 2003 optaran a las ayudas del programa MEDIA de la Comisión Europea para televisión. Es un hecho singular, que rara vez se da en la ficción televisiva española debido a las condiciones que se deben cumplir (participación de varios países europeos y de productoras independientes).

Con todo, el presupuesto será sensiblemente inferior, con unos 100 millones de pesetas por telefilme frente a los 160 de los telefilmes anteriores. Hemos de tener en cuenta que han pasado cinco años y la inflación ha disparado los costes de producción considerablemente. Las cuatro adaptaciones se emitirán entre 2003 y 2005 dentro del espacio semanal *Estrenes de TV3*, dedicado a los telefilmes de producción propia.

### 5.7.1.3 Los actores principales y sus personajes

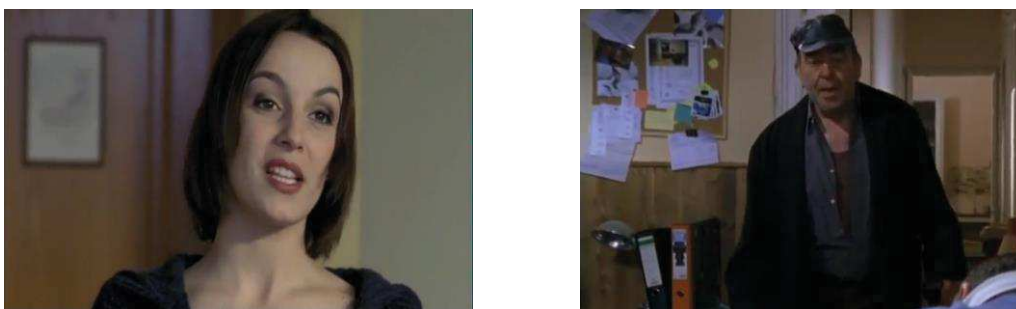


Fig. 24. Juanjo Puigcorb  y Jean Benguigui repiten como Carvalho y Biscuter, pero cambian los otros dos miembros de “la familia”: Carla Maciel sustituye a Valeria Marini como Charo y Pep Cortés será el nuevo Bromuro.

El nuevo Carvalho será radicalmente diferente al de 1999. El poder adquisitivo de Carvalho, tan criticado en la anterior tanda de capítulos, ha desaparecido. También cambia su vestuario que, aún conservando cierta elegancia, se repite más: una chaqueta de cuero de tres cuartos se convertirá en su prenda fetiche y suele combinar con polos de distintos colores, especialmente negros. Es un Carvalho más afable en su relación con Charo, de la que parece francamente enamorado como comprobamos en *La rosa d’Alexandria*, e incluso llega a aceptar de vez en cuando sus sugerencias acerca de tener un hijo en *Cita mortal a l’Up and Down*.

Físicamente, se aprecia una barriga que no tenía en la anterior entrega. También es capaz de perder su perfecto atildamiento si el trabajo así lo exige: en *Els mars del Sud*, para ser aceptado por los vecinos del barrio de Bellvitge, se instala en el piso del difunto Stuart Pedrell, se deja crecer la barba y se pone sus americanas de pana. Lo mismo ocurrirá en *Cita mortal a l’Up and Down*, cuando convenza al Comisario Fonseca para que lo encierre en la cárcel Modelo. A este Carvalho no le temblar  el pulso cuando haya que tirar de pistola en *Els mars del Sud* y, de hecho, lo veremos con una funda sobaquera.

Si, en 1999 se remarcaba su juventud, en este caso nos encontramos con un Carvalho obsesionado con el paso del tiempo. En *Cita mortal a l’Up and Down*, el resto de reclusos de la modelo se mofan de su edad y él tiene una actitud paternal con los jóvenes chaperos. Si en 1999 era Biscuter el que constantemente cambiaba de aspecto, en esta nueva entrega, una de las escenas recurrentes de los telefilmes es la capacidad de

Carvalho para disfrazarse cuando la ocasión lo requiera: de preso (*Cita mortal a l'Up and Down*), de parado (*Els mars del Sud*), de vendedor de seguros (*La rosa d'Alexandria*)...

Mantiene, eso sí, su delicada costumbre pirómana de sacrificar solo una página de libro por episodio. Tampoco ha disminuido su capacidad de seducción, que hace que hasta la jóvencita Yes de *Els mars del Sud* se pelee por su amor con Charo. Con todo, es capaz de acercarse a las mujeres de los episodios con intenciones estrictamente profesionales, a diferencia de lo que ocurría en 1999.

Cuando Jean Benguigui retoma el personaje de Carvalho para, hasta la fecha, su última adaptación, dos son las características que más nos llaman la atención: que, como no podía ser de otra manera, ha envejecido como su jefe; y que su poder ha aumentado en la relación. Aunque la cocina siga siendo su radio de acción, su espacio físico se extiende ya al despacho de Carvalho, donde tiene una mesa a su disposición y una línea de teléfono desde la que realiza pesquisas. Pepe incluso debe reprenderle por poner en riesgo su vida a la hora de solucionar algún caso, e incluso es apuñalado en el transcurso de alguna de las aventuras (*Cita mortal a l'Up and Down*). Hombre de acción y también de recursos, en *Els mars del Sud* abre la puerta del piso en el que ha estado Stuart Pedrell con una botella de plástico.

La relación entre Biscuter y Carvalho se equilibra, hasta el punto de que en *Els mars del Sud*, ambos hablan como amigos sobre los sentimientos que el detective siente por Charo. Tan iguales son que, en *Els mars del Sud*, con Carvalho ausente, será Biscuter el que reciba y converse con una clienta que requiere sus servicios. En el mismo capítulo, Biscuter deberá negociar la información con Bromuro, de una manera ciertamente poco elegante y patosa, si nos atenemos a la opinión del informador. Esa labor de suplantación queda simbolizada cuando lo vemos salir de la ducha de Vallvidrera con un albornoz blanquinegro que, por su tamaño, solo puede pertenecer a Carvalho. Menos cómico que en 1999, a menudo lo vemos con smoking o traje de gala (en *La rosa d'Alexandria* o *El premi*).

En la cocina, dos pósters nos recuerdan sus principales atributos como personaje: por un lado, una gran lámina con los diferentes tipos de setas comestibles asocia a Biscuter con su condición de proveedor de comida para Carvalho; por otro, una segunda lámina con diferentes tipos de automóviles nos recuerda su pasado como ladrón de coches. En

sus pesquisas descubriremos una cierta debilidad por el alcohol que hasta ahora nos había sido escondida.

El papel de Charo pasa a ser encarnado por la portuguesa Carla Maciel, en sustitución de la discutida Valeria Marini. Maciel era conocida por sus papeles en telenovelas portuguesas como *Ajuste de contas* (RTP, 2001-2002). Su presencia se debió a la posibilidad de la entrada en la coproducción de una televisión portuguesa, que pese a anunciarse (Navarrete, 2002, p. 25), finalmente no se produjo. El cambio fue aplaudido por Vázquez Montalbán en la presentación del primer telefilme, *Cita mortal a l'Up and Down*: “El personaje es menos proteínico y se acerca más al original” (Sanz, 2003). Maciel, nacida en Oporto en 1974, se lleva casi 20 años con Puigcorbé, de tal manera que la sensación de vejez en el detective es mucho mayor. Con Maciel se recupera a una Charo más parecida a la de las novelas: ya no es esa mujer que regenta un club sino que vuelve a su trabajo como prostituta. De hecho, la vemos esperando a sus clientes en la calle, cuando en la biografía de Charo dibujada por Montalbán había sido capaz de dejar este tipo de contacto con los clientes. También suele frecuentar un bar —de nombre, de nuevo, Tatuaje—, en el que quedan las diferentes colegas de profesión del Barrio Chino. Sin embargo, es una mera cliente y el negocio no es de su propiedad. Carvalho mantiene con ella una relación más cariñosa que en los libros, y sus esperanzas de ser una pareja convencional se ejemplifican en la primera entrega, *Cita Mortal a l'Up and Down*, cuando Charo intenta que Pepe ejerza de padre de Emilio, hijo de una colega de trabajo muerta por sobredosis. El capítulo se cierra con Charo sugiriéndole a Pepe la posibilidad de que ambos tengan descendencia con la pregunta: “¿No crees, Pepe, que si nosotros tuviéramos un pequeño Emilio nos ayudaría a olvidar nuestras preocupaciones?”<sup>59</sup>. Una posibilidad para nada descartable si tenemos en cuenta que, en el tercer telefilme, *La rosa d'Alexandria*, Carvalho se nos mostrará completamente enamorado de la prostituta.

Como es habitual, Charo vuelve a ser impulsiva y sanguínea y en su caracterización predomina el color rojo. Lleva el pelo teñido de color caoba en una medio melena, las cejas depiladas, los labios de color carmín al igual que el esmalte de uñas, y a menudo la vemos con ropa en la misma tonalidad, en especial una llamativa chaqueta de astracán. Calza botas de tacón de vinilo a la altura de la rodilla y luce un tatuaje en el homóplato,

---

<sup>59</sup> Todas las citas de diálogos de los cuatro últimos telefilmes son traducciones del catalán original.

que suponemos aportó Maciel a su personaje y que no están en las novelas de Vázquez Montalbán. Celosa como la Charo de Valeria Marini, en *Els mars del Sud*, llegará a las manos con Yes, al descubrirla en la casa de Carvalho en Vallvidrera.

Pep Cortés encarnará al nuevo Bromuro. Nació en Alcoy en 1945. El actor era un rostro familiar para los espectadores de TV3 por su participación en la telenovela *Laberint d'ombres* (TV3, 1998-2000). En *Cita mortal a l'Up and Down*, Bromuro nos descubre que, además de sus habilidades como informador, también es capaz de forzar cerraduras. Es un personaje más popular y menos estrafalario que el que había encarnado Walter Vidarte. Cortés, a diferencia del personaje de Montalbán, prácticamente tiene la misma edad que Benguigui (nacido en 1944), lo cual da lugar a que haya una cierta camaradería entre ambos actores que es explotada por la serie como, por ejemplo, cuando Biscuter debe sustituir a Carvalho y llevar a cabo el rito de pedirle información a Bromuro en *Els mars del Sud*.

#### 5.7.1.4 La recepción

Sin esperar si quiera los datos de audiencia, Minet ya sentenciaba que sería la última vez que ARTE adaptaba a Pepe Carvalho (ARTE, 2004). Señal de que los problemas durante la producción fueron mayores de lo que contaban los medios.

En España, los telefilmes no se emitirán de forma consecutiva. El primero de ellos, *Cita mortal a l'Up and Down*, se emitió en TV3 el 16 de julio de 2003. Obtuvo un share de 14,3% y una media de 276.000 espectadores, el décimo más visto de los 15 telefilmes de producción propia emitidos ese año (CAC, 2003). *El premi* se emitirá el 25 de marzo de 2005, con 333.000 espectadores y un share del 13,4% (CAC, 2005). Frente a la abundancia de críticas de los telefilmes de 1999, en esta segunda tanda apenas sí hubo reacción por parte de los especialistas en televisión de los medios, que se limitaron a dejar constancia del estreno de los diferentes telefilmes a su debido tiempo.



### 5.7.2. Política, cultura, geografía

Frente a su antecesor, de carácter eminentemente internacional, el nuevo Carvalho va a replegarse en todos los aspectos: geográficamente, solo uno de los casos le llevará lejos de Barcelona; emocionalmente, sus clientes van a ser también barceloneses; culturalmente lo más llamativo va a ser su utilización en exclusiva del idioma catalán como forma de expresión. Desde el punto de vista de las políticas culturales, si en los telefilmes de 1999 debíamos referirnos al ICUB municipal y la Barcelona Plató Film Commission, en esta ocasión es imposible no referirse a las políticas llevadas a cabo por la Generalitat y el organismo creado en el año 2000, el ICIC. Su participación a través de TVC va a tener consecuencias tanto en la personalidad del personaje como en la logística de la producción de la serie y sus escenarios.

#### 5.7.2.1 Política: un detective nacionalista

Dos son los grandes aspectos que, desde el punto de vista político, van a trasladar las cuatro nuevas adaptaciones. Por una parte, la conversión de Carvalho en lo que podríamos considerar un detective nacionalista o, según Palacio y Cascajosa “un héroe catalán” (2012). Por otro, el fin del llamado Modelo Barcelona o, por lo menos, las grietas del mismo en la ciudadanía, muy lejos del “España va bien” de 1999.

Pepe Carvalho, que en 1999 se había convertido en un detective europeo, muda nuevamente de piel y se convierte en un detective catalán. Así, TVC se esforzará por mostrar las bondades de la gestión autonómica, concentrada en dos cuerpos de funcionarios públicos cuyas competencias tienen traspasadas: por una parte, los Mossos de Esquadra y, por la otra, la Seguridad Social. El escudo de la Generalitat, la *cuatribarrada*, va a estar omnipresente en los espacios que recorre Carvalho.

Su relación con las fuerzas del orden es especialmente llamativa, si tenemos en cuenta que, como buen detective, Carvalho siempre ha tenido unas relaciones tensas con la policía. En esta ocasión, lo vamos a ver de lo más relajado en las dependencias policiales de los Mossos d’Esquadra. Sintomática es su relación con el Comisario Contreras, interpretado por el actor Ferrán Rañé en el telefilme *Cita mortal a l’Up and Down*. Contreras se nos presenta como un reducto del franquismo, con quien hizo

carrera, e incómodo en el sistema autonómico, pues su máscara de demócrata ya no engaña a nadie. Detective y policía tiene una reveladora conversación.

CONTRERAS: Me jodería irme de Barcelona sin haberte metido en prisión por última vez.

CARVALHO (dirigiéndose a un Mosso): Quiere decir que ya está harto de Catalunya, ¿verdad?

MOSSO: Sobre todo su mujer, nunca se ha acostumbrado. Es de Valladolid.

CARVALHO (sonriendo con sorna): Claro.



Fig. 25. La presencia del escudo de la Generalitat de Catalunya y la visita a servicios públicos gestionados por la autonomía es constante en esta última tanda de telefilmes. En *Cita mortal a l'Up and Down*, Pepe bucea en los archivos de interior de la Generalitat y Biscuter es atendido en uno de sus hospitales.

Estas conversaciones a tres bandas se repetirán en otros telefilmes. Los policías no pueden (ni deben) dejar de ser las némesis de Carvalho, razón por la cual a menudo aparecen como personajes broncos y malcarados, con unas malas pulgas excitadas por el carácter burlón del detective. Sin embargo, a diferencia de las adaptaciones anteriores, en esta ocasión siempre habrá otro miembro de los cuerpos de seguridad que sirva de contrapeso, y tienda la mano a Carvalho en la clásica escena de “poli bueno–poli malo”. En *Els mars del Sud*, por ejemplo, Carvalho es encerrado en un calabozo. El comisario al mando se muestra hosco y desabrido, pero su subalterna es todo lo contrario: amable y diligente, le proporciona a Pepe toda la información que este le pide sobre Layla, la activista embarazada por cuya salud está preocupado el detective. Tan fluidas son las

relaciones entre Carvalho y la policía que prácticamente en los cuatro telefilmes colabora con ellos para resolver los casos. Ocurre en *La rosa d’Alexandria*, en *El premi* y en *Cita mortal a l’Up and Down*. En este último caso, incluso ayudará a resolver el asesinato de un funcionario infiltrándose como preso en la cárcel Modelo con la ayuda del Inspector Contreras. Estas colaboraciones no dejan de tener su gracia, si tenemos en cuenta la carga de ironía de la novela del año 2000, *El hombre de tu vida*, en la que Vázquez Montalbán satirizaba la labor de una Generalitat que intentaba reclutar a Pepe –por supuesto, sin éxito–, para sus servicios secretos.

En cuanto a la sanidad, Biscuter recibirá un navajazo en *Cita mortal a l’Up and Down*, será la excusa para mostrarnos unos modernos servicios sanitarios. Otro tanto ocurre en *Els mars del Sud*: Layla, la novia y madre del futuro hijo de Stuart Pedrell, dará a luz y se recuperará en una habitación para su uso privado. En ambos casos vemos su correspondiente placa acreditativa de la Generalitat, que es quien gestiona los equipamientos.



Fig. 26. El detective acudirá, constantemente, a instituciones que son competencia de la Generalitat, como comisarías u hospitales, cuyo logo quedará bien visible y estarán positivamente connotadas. En *La rosa d’Alexandria*, por ejemplo, Mariquita acude al Departament de Patologia Forense.

Por último, *El premi* nos mostrará unas más que evidentes tensiones entre Generalitat y gobierno central. La novela original era un ajuste de cuentas de Vázquez Montalbán con el gremio literario, pero también con un PSOE que, en el 1996 de su publicación, parecía que iba a ser desalojado del poder. En este caso, la carga política se pone en los roces entre Barcelona y Madrid: el Conseller de la Generalitat considera un desplante que el Presidente del Gobierno no haya acudido a la entrega de premios. La mujer del Presidente se nos muestra con una actitud ciertamente insolente con respecto a los barceloneses y deseosa de abandonar la Ciudad Condal.

*El premi* es, de los cuatro telefilmes, el que más directamente dialoga con la historia de España. Lluís Homar compone a un Lázaro Conesal que, obviamente, es un remedo de Mario Conde: origen gallego, hombre hecho a sí mismo, de éxito con las mujeres, al borde de la intervención de sus empresas por parte del Banco de España... Conesal quiere publicar dossiers, escuchas telefónicas, informes... y no puede ser más explícito en sus afirmaciones: “Quiero mierda. Mierda sobre todo el mundo. Sobre el presidente. Sobre quien sea. Quiero que España se desayune conociendo esta porquería”. Teniendo en cuenta que el escándalo de Banesto, con la intervención del banco, se produjo en 1993 y que la primera sentencia condenatoria a Mario Conde se produjo en 1997, es obvio que, como en otras adaptaciones, existe un problema de sincronización entre el tiempo fáctico y el tiempo histórico.

El otro gran aspecto político digno de mención son las grietas más que evidentes en el Modelo Barcelona. Bien sea por huir del tan criticado optimismo de los seis telefilmes anteriores, o bien por reflejar cierto malestar que se estaba incubando en la sociedad barcelonesa, lo cierto es que las nuevas entregas estarán presididas por un innegable pesimismo. De algún modo representa una realidad en la que el tan alabado Modelo Barcelona ha acabado por producir una sociedad dual, aunque lo mismo podría decirse de el resto de España. La terceriarización de la economía se ha plasmado en el elevado número de contratos temporales y una evidente precarización de la vida de los barceloneses (García, 2008, p. 105). Empezando por el propio protagonista, la alegría crematística que mostraba en su anterior adaptación en 1999, es sustituida por la preocupación constante por el dinero. Biscuter se convierte en el Pepito Grillo que no deja de recordar a Carvalho sus problemas monetarios. En su primera aparición en esta nueva adaptación, *Cita mortal a l'Up and Down*, vemos a Biscuter y Carvalho frente a un puesto de verduras en La Boqueria. El irredento gourmet debe renunciar a comprar trufas ante la admonición de su ayudante que le recuerda que ya se han gastado “todo el presupuesto del mes”. En *El premi*, tras el asesinato de Lázaro Conesal un *flashback* nos sitúa en el momento en el que Carvalho es contratado: sube las escaleras que conducen a sus oficinas con un Biscuter que, tras haber recogido el correo y comprobar las facturas, se vuela a quejar de que no puede ahorrar más. En *Els mars del Sud*, de nuevo Biscuter y Carvalho tienen una conversación frente a una cazuela de barro, hablando de las estrecheces económicas.

Si se insiste en la precarización de la vida del detective, otro tanto sucede con la de sus clientes y vecinos que, o bien sufren la falta de poder adquisitivo o bien habitan directamente en la marginalidad. Mariquita, prima de Charo que le ruega que investigue la muerte de su hermana en *La rosa d'Alexandria*, se gana la vida haciendo tareas del hogar, con lo que mantiene a su hijo, ya que su marido lleva cinco años en paro, motivo por el cual ha caído en el alcoholismo. El hijo de ambos solo puede soñar con ir a la universidad gracias al trabajo de un oscuro benefactor, Narcís, del que descubriremos que, en el fondo, está movido por una parafilia voyeurística y no por la filantropía. En *Cita mortal a l'Up and Down*, nos adentraremos en el universo de los chaperos y los presidarios. En esta ocasión, la clienta de Carvalho es una amiga de Bromuro que vive en la indigencia. En *Els mars del Sud*, Carvalho es contratado por Yes que, pese a ser una rica heredera, no dispone de capital al estar en posesión de su madre. Lejos queda, por tanto, la versión glamourizada de las escorts de *La soledad del manager* o *Buscando a Sherezade*, de 1999.

De entre todos los colectivos, sin duda el que se encuentra en una situación más preocupante es el de los nuevos inmigrantes, los llamados “inmigrantes ilegales extracomunitarios” que protagonizan *Els mars del Sud*. La vecina de Carvalho en Bellvitge, la señora Zarzar, de origen magrebí, vive sola y debe sacar a adelante a sus cuatro hijos. Tiene serios problemas para pagar el alquiler y su casero intenta desahuciarla. Unos inmigrantes ilegales se encierran en la parroquia de Bellvitge reclamando la regularización de su situación. Otros okupan un edificio abandonado de donde cuelgan pancartas reivindicativas en las que se puede leer “Papeles para todos”. Ambas acciones, inexistentes en la novela, recrean las realizadas en 1996 en la iglesia de Saint-Denis, célebres por la participación de la actriz Emmanuelle Béart, pero también las sucedidas en Barcelona y su Catedral en 2001. A finales del año 2000, el gobierno de José María Aznar aprobaría la conocida como Ley de Extranjería (Ley Orgánica 8/2000), que sería objeto de numerosas protestas que acabarían por cristalizar en enero de 2001. La aprobación de la ley tuvo como efecto que los inmigrantes en situación ilegal se movilizarán en diferentes actos reivindicativos: a los ya citados encierros en parroquias de enero de 2001 se sucedieron las huelgas de hambre y una acampada en la céntrica *plaça Catalunya* en 2002. La consecuencia fue la visibilización de los migrantes sin papeles. Las protestas demostraron, además, que Barcelona no estaba preparada para recibir a la inmigración extracomunitaria, y tuvo que ser el

voluntariado el que les proporcionara alojamiento. En este sentido, Layla, la amante de Stuart Pedrell, ya no es una sindicalista de SEAT como en la novela original o una trabajadora de Mercabarna como en la primera adaptación de 1992: ahora se trata de una activista por los derechos de los inmigrantes, a los que protege en una casa okupa de la que pretende expulsarlos un grupúsculo de ultraderecha financiado por un especulador inmobiliario. Resulta sintomático que el Estado, ya sea en su gobernanza municipal, autonómica o estatal, haya dejado de lado a los marginados de la sociedad. Como mínimo, supone un cambio frente al solidario universo carvalhiano de 1999.



Fig. 27. La precarización de la sociedad es evidente en la degradación los escenarios exteriores e interiores, tan alejados de la estetización de 1999. De izquierda a derecha, el edificio ocupado en *Els mars del Sud*; la escalera donde tienen lugar los encuentros sexuales entre los chaperos y Orantes en *Cita Mortal a l'Up & Down*; la humilde cocina de Mariquita en *La rosa d'Alexandria* y la propia escalera de Carvalho (y sus discusiones crematísticas con Biscuter) en *El premi*.

La precarización de los ciudadanos nacionales y extranjeros ocurre en Catalunya, pero también en Galicia, como vemos reflejado en *La rosa d'Alexandria*. Galicia, tierra tradicionalmente de emigrantes, se convierte en receptora. Así lo comprueba Charo cuando llega al prostíbulo Rhin para demandar trabajo, a lo que la responsable del local responde: “Hay tantas del Este y sudamericanas que las nacionales empiezan a ser exóticas”. Y, de hecho, La Valquiria “es la única que es de aquí”.

### 5.7.2.2 Cultura: el fin del charnego

En un primer momento, lo más llamativo de la última adaptación de Pepe Carvalho tiene que ver con el lenguaje. Si en los telefilmes de 1999 había recuperado el castellano y abandonado el bilingüismo, en este caso dejará de lado el castellano para pasarse al catalán. De hecho, los telefilmes de 1999 habían supuesto una cierta “reespañolización” del detective. No es solo que no dijera una sola palabra en catalán es que, por ejemplo, el menú de su edición de dvd se amenizaba con música de guitarra española de inspiración flamenca. Así mismo, bastante sorprendentemente, el dossier de prensa francés también se ilustraba con guitarras y abanicos, remarcando la españolidad del personaje.

El idioma en el que habla Pepe no es ni menos una cuestión menor y, de hecho, fue objeto de cierta polémica entre el autor y uno de los máximos expertos en su obra. Así, Joan Ramon Resina defendía que: “Son casi siempre catalanes los que se ocultan detrás de las bambalinas del crimen y abandonan el trabajo sucio a unos pobres comparsas” (1997, p. 95). Idea que desagradó a Montalbán (2001, p. 188) que la refutó con posterioridad:

“Puedo oponer que tengo una colección completa de malos en Madrid (*Asesinato en el Comité Central* o *El premio*) o en Castilla-La Mancha (*La rosa de Alejandría*), pero es lógico que en el marco dialéctico de la serie Carvalho el poseedor del dinero y del poder suele tener todos los números para ser *el malo*, sea catalán o tailandés y desde una perspectiva objetivizadora, no hay clase más perversa, en Cataluña y en el universo, que aquella que vertebra el *establishment* de acuerdo con sus intereses exclusivos, apátrida y antihumana, capaz de destruir vidas e incluso la vida para que no decaiga su capacidad de acumulación”.

Aunque la utilización de la lengua propia es una característica obvia de las producciones de los canales autonómicos, tal y como la describe Castelló (2004), en el caso que nos ocupa, el tema de la lengua afecta de una manera esencial a la naturaleza del personaje. No en vano, uno de los grandes atributos de Pepe Carvalho es su condición de charnego, que le permite moverse y conocer claves culturales de distintos

grupos sociales. Y su charneguismo, si atendemos a la definición de la *Enciclopèdia catalana*, está directamente ligado a su lengua pues, según se define en el diccionario, el charnego es el: “residente en Catalunya y no adaptado lingüísticamente a su nuevo país”<sup>60</sup>. Durante los cuatro telefilmes, Juanjo Puigcorbé no pronunciará una sola palabra en castellano, situación que acaba por resultar cómica cuando, en *La rosa d’Alexandria*, los gallegos con los que se topa en A Coruña utilicen, al igual que él, un perfecto y normativo catalán.

De hecho, el charnego, como concepto cultural y político, parecía estar de retirada en el momento de realización de los telefilmes. Así, en 1999, el escritor Oriol Pi de Cabanyes afirmara que “la palabra ‘charnego’ ha desaparecido prácticamente del vocabulario de los catalanes”. El tiempo ha demostrado que era una afirmación, cuanto menos, bastante osada. Pero ese es otro tema. Lo interesante es observar cómo la representación canónica del mito cultural del charnego se invierte en un telefilme como *Els mars del Sud*.

Si tuviéramos que buscar un arquetipo del charnego, ese sería sin duda Manuel Reyes, alias Pijoaparte, inmortal protagonista de la novela de Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa*. El Pijoaparte es un macarrilla del Carmel, hijo natural de una rondeña, que infructuosamente intenta disfrazar su identidad y sustituirla por la de un militante antifranquista, para conquistar a Teresa, una universitaria de buena familia y origen catalán, y así escalar socialmente. Como si de un reverso de ese Pijoaparte se tratara, Pepe Carvalho, el perfecto catalán, deberá realizar, en este telefilme, el camino inverso al del protagonista de *Últimas tardes con Teresa*: tiene que disfrazarse para convertirse en un habitante del extrarradio, más en concreto de Bellvitge, polígono de viviendas construido para alojar a parte de la inmigración interior llegada a Cataluña en los años 60. Debe disfrazarse, por lo tanto, de charnego. El detective se instala en el modesto apartamento que habitaba Stuart Pedrell/Antoni Porqueres y, para mimetizarse con el ambiente, vestirá las ropas del difunto, dejará de afeitarse y tratará en lo posible, de identificarse con un entorno degradado. El momento que marca el final de dicha transformación será cuando veamos al sibarita Carvalho servirse una copa de brandy, la misma bebida que liban los humildes parroquianos del Bar Casa Miguel. Sorprendentemente, Carvalho no precisará, sin embargo, cambiar su lenguaje como

---

<sup>60</sup> En catalán en el original.



hacia Juan Luis Galiardo en la versión de 1992: el catalán ya es la lengua vehicular de todas las capas de la sociedad, desde la millonaria viuda de Stuart Pedrell hasta de su vecina magrebí en Bellvitge.

La cuestión del idioma de los inmigrantes, y de cómo se utilizaba en los productos subvencionados por la Generalitat, venía de lejos. Bonet Mójica relata que, en el proceso de obtención de la subvención por parte de la Generalitat para su película *Susanna* (1996), al director Antonio Chavarrías, un funcionario le sugirió que “en Barcelona también hay marroquíes que hablan catalán” (Bonet Mójica, 2000). Los telefilmes de Carvalho son un buen ejemplo de ello: prácticamente todos los inmigrantes, desde el subsahariano Sugar de *Cita mortal...*, a la magrebí Sra Zarzar hablan un muy barcelonés y muy normativo catalán.

Lo mismo ocurre en otras ficciones producidas por TV3 en la época. Una especialmente comentada en el momento de su emisión fue la miniserie *La Mari*, Protagonizada por Ana Fernández y dirigida por Jesús Garay en 2003, en la que se nos narran las aventuras de una emigrante andaluza en Catalunya. La miniserie coincide en el momento de producción con la última tanda de telefilmes de Pepe Carvalho. Desde un punto de vista de política económica, tanto una como otra son realizadas en coproducción con otras cadenas autonómicas de la FORTA. La primera con Canal Sur y la segunda con TVG. *La Mari* acabará por estar tan integrada que incluso hablará un catalán impecable. Monolingües y con un perfecto catalán normativo, tanto *La Mari* como Carvalho, ilustran la efectividad y bondades de veinte años de políticas lingüísticas en pro del uso social del catalán.

Del mismo modo, las expresiones culturales de otras comunidades son consideradas anti naturales por Carvalho, como ejemplifican no tanto la cultura sevillana como la cultura *de las* sevillanas que rodea al grupo de baile Los Inseparables en *Cita mortal a l'Up and Down*. Ciertamente es que, en el cambio de milenio, las sevillanas gozaron de un gran éxito en la sociedad española y que dicha repercusión no gozó de la complicidad de la intelectualidad. Baste recordar las amargas palabras que le dedica Mainer en su obra *El aprendizaje de la libertad* (2000, p. 93) en la que las considera una expresión de “neoplebeyismo” y de “la beatería de lo popular”, una opinión que, sin duda, comparten Carvalho y Biscuter en el telefilme. De hecho, Carvalho le espetará a uno de esos que identifica como “pijos”: “¡Lo que tendrías que hacer es bailar sardanas, mal

catalán!”. Será el camarero de la discoteca Up & Down quien verbalice el porqué las sevillanas son algo tan reprochable. Cuando Carvalho le pide un whisky, le responde:

CAMARERO: Hoy solo servimos manzanilla.

CARVALHO: Debe ser bueno para el negocio esto del regreso de las sevillanas.

CAMARERO: La auténtica sevillana solo se baila en Sevilla, Es como la manzanilla, que cuando viaja se estropea.

Significativa resulta también la decoración de la casa de Pepe Carvalho, compuesta por motivos étnicos de inspiración hindú y/o budista y reproducciones de espectáculos de inicios del siglo XX barcelonés. Un multiculturalismo que también es detectable en *Els mars del Sud*. La casa okupada por los inmigrantes se muestra como un foco no solo de solidaridad, sino también de cultura. En su interior, personas de diferentes procedencias forman un grupo musical.

Resulta interesante analizar el fenómeno de las casas okupas, que se disparó en la ciudad de Barcelona desde el violento desalojo de los Cines Princesa en 1996. Marina Garcés, filósofa y habitual de las mismas, realiza una detallada historia de sus vivencias *Ciudad Princesa* (2018). Entre las más célebres figuraban Les Naus y Kan Titella en el barrio de Gràcia o La Hamsa y Can Vies en el barrio de Sants. Desde el punto de vista político, las casas okupas heredaron parte de la tradición contestataria de la ciudad, pero también fueron difusoras de cultura. En ellas se gestó el primer foro coordinado en oposición al Fòrum Universal de les Cultures, la llamada Oficina 2004. También fueron los responsables de importar acciones antiglobalizadoras como Reclaim the Streets o de coordinar las multitudinarias manifestaciones contra la Segunda Guerra del Golfo. Fundaron editoriales como Virus y publicaciones como *Masala*. E incluso colaboraron en la producción de filmes que criticaban la precarización de la sociedad barcelonesa como *El taxista ful* (Jo Sol, 2005). La hostilidad de la ciudad con respecto a sus habitantes que denunciaban en medios de comunicación y expresiones artísticas encontraría su forma más exitosa en el terreno del documental, con dos aportaciones canónicas como fueron *De nens*, de Joaquim Jordà, y, sobre todo, *En construcció*, de José Luis Guerín (2001). Manuel Borja-Villel, por entonces director del MACBA, intentó captar esa nueva energía a través del proyecto Las Agencias, permitiendo que

entraran en la institución mediante una serie de colaboraciones que pretendían integrar los movimientos ciudadanos en la actividad del museo. Fue un crisol en el que se desarrollaron intelectualmente políticos que después acabarían en partidos como las CUP o Barcelona en Comú.

En cuanto a la alta cultura, quedará reflejada en *El premi*. El telefilme, en el que Carvalho debe averiguar quién ha asesinado al financiador del mayor premio literario del país, se inscribe dentro de los discursos acerca de la validez y calidad del Premio Planeta, referente más que evidente tanto de la novela como de su adaptación. En 2003, dos años antes de la emisión del filme y el mismo año en el que lo hizo Vázquez Montalbán, había muerto su creador, José Manuel Lara Hernández, con el que le unía una estrecha relación. El punto álgido del Premio Planeta llegaría en 1986, cuando las ventas de *No digas que fue un sueño*, de Terenci Moix, vecino y compañero de Vázquez Montalbán en la *gauche divine*, superaban el millón de ejemplares. Todo cambiaría en 1992, con *El jinete polaco*. Según Belmonte Serrano, Antonio Muñoz Molina: “presentó la que viene considerándose como la mejor novela de la historia del Planeta. Los ejemplares vendidos apenas llegaron a los cincuenta mil, la mitad de la primera edición, con lo que Lara expresó que esa era una buena prueba de que cuando se premia una buena obra apenas la lee nadie” (2001, p. 51). El grupo editorial organizador del premio entendió entonces que, en aras de que la operación comercial que significaba el galardón fuera rentable, el galardón había de virar hacia autores más mediáticos. En 1995 y 1996, por ejemplo, los premios recaerían en Fernando G. Delgado, famoso por ser el presentador del *Telediario* en TVE y Fernando Schwartz, conductor del magazine de Canal +. *Lo más+*. Será justo en 1996 cuando Vázquez Montalbán ajuste cuentas con el Premio Planeta, el mismo que él ganó en 1979, y denuncie la mercantilización galopante del mismo con *El premio*.

El telefilme *El premi* utiliza la estructura de multiperspectiva para descubrir al asesino de Lázaro Conesal pero, al hacerlo, también se va a realizar una amarga sátira del mundillo literario y de su intrascendencia en la sociedad actual. Una reportera que, tal y como se nos informará, trabaja para una cadena de Lázaro Conesal nos hará las presentaciones de los invitados. Cada mesa representa un diferente sector de la sociedad. Una está ocupada por la élite política: la esposa del Presidente del Gobierno, el Conseller de Cultura, y los anfitriones, la mujer y el hijo de Lázaro Conesal. En otra mesa, se encuentran la élite económica y financiera, con el añadido de la *beautiful*

*people*: el constructor Celso Regueira Souza, el armador Jorge Sagarraz, el empresario Sito Pomares Ferguson (dueño “del imperio vitivinícola de Xerez”) y su mujer, Beba Riudoms (“heredera del textil catalán”). En una última mesa, están los finalistas al premio, siendo cada uno de ellos representantes de un sector de la literatura: “el ilustre académico” don Antonio Mudarra Daoíz, el *enfant terrible* Manzaneque, el escritor “cosmogónico” y minoritario Oriol Sagalés y “la escritora de novelas rosa” –también definida como “la mejor escritora madre de familia”–, Alma Pondal. Cada uno de ellos alberga una poderosa e íntima razón para obtener el premio, que se irán revelando a medida que avance la investigación del asesinato: para Mudarra, que dice no haberse presentado, se trata de un asunto crematístico pues “la Academia no da ni para pagar el frac”; en el caso de Manzaneque, se trata de la notoriedad; en el de Sagalés, de un reconocimiento por parte del público que se le escapa; finalmente, para Alma Pondal, se trata de ser considerada finalmente como una escritora de prestigio y no de novelas baratas.

Constantemente se humilla a la creación literaria, a la literatura y a los escritores. Quien lleva la voz cantante es el mismísimo convocante del premio, Lázaro Conesal, que confesará a Carvalho:

“La literatura me importa un pimiento. Mi mejor defensa es ser un personaje público. Si le caes simpático a la gente es difícil que acaban contigo. Soy un mecenas de la cultura y no el estafador en el que me quieren convertir. En nuestra sociedad, la imagen lo es todo”.

En ese “la imagen lo es todo”, encontramos la derrota final de la literatura y la validación de que la costumbre pirómana de Pepe Carvalho estaba en lo cierto. El premio es solo una ínfima parte del imperio inmobiliario y mediático de Lázaro Conesal. De hecho, el magnate declara no saber quién son los finalistas. Reconoce que todo lo que rodea al premio es un paripé, en el que ni siquiera existe más jurado que él mismo. Y confiesa su temor a ser incapaz de leer “más de diez páginas” de las novelas finalistas. La sátira se completará con los actos y palabras de los colaboradores de Carvalho. El poco refinado gusto literario de Biscuter le llevará a ser un gran fan de Alma Pondal, cuyas novelas “le han hecho llorar”. A Charo, sorprendentemente autoinvitada a la cena,

la sentarán en la mesa de los escritores, confirmando lo poco que importan en la gala. Ella también realizará una declaración humillante con respecto al poder de la literatura: “Me encantan los escritores. Conocí a uno que me recitaba versos tan bonitos que me corría antes que él”.

Sumadas todas las opiniones, el espectador no puede más que concluir que Pepe Carvalho estaba en lo cierto: la capacidad transformadora de la cultura y la literatura son un imposible. *El premi* se convierte así en la metáfora de la intrascendencia de la palabra impresa en la sociedad actual.

### 5.7.2.3 Geografía: la Marca Barcelona

En la última década del siglo XX, superados los fastos olímpicos, empieza a formarse una corriente crítica con respecto al desarrollo urbanístico de la ciudad. Para algunos urbanistas, antropólogos culturales y filósofos, ya no se puede seguir hablando de un “modelo Barcelona” (Montaner et al, 2011; Borja, 2010), pues la base del mismo, la colaboración entre ciudadanos e instituciones, se ha desequilibrado por el poder de la iniciativa privada. Es entonces cuando se empiezan a hablar despectivamente de la “marca Barcelona”. La fecha clave para los urbanistas es 1995 y la exposición Barcelona New Projects, “que ponía en venta los mejores enclaves de la ciudad” (Montaner et al, 2011, p. 15).

Con esta nueva estrategia, el Ajuntament introduce el turismo como factor económico determinante de la ciudad (García, 2008, p. 98), convirtiendo el municipio no solo en una ciudad de ciudadanos, sino también de “visitantes”. La filósofa Marina Garcés ha expresado así la transformación que se inició en 1996:

“Escaparate, supermercado, cárcel... aun no podíamos imaginar lo que estaba por llegar, en qué se convertiría la ciudad bajo la presión del turismo, con el control de la normativa cívica, tras la represión de la Ley Mordaza y en medio de la destrucción de la crisis. Pero ya entonces era una ciudad donde costaba cada vez más respirar”. (Garcés, 2018, p. 20)

Una dialéctica que se acentuará en el siglo XXI y que provocará un malestar de unos ciudadanos que: “se sienten excluidos del nuevo modelo de ciudad” (García, 2008, p. 99). Tan es así que hasta el propio Pepe Carvalho va a verse desplazado físicamente de su espacio, en una metáfora de lo que está pasando con muchos de sus vecinos. De todas sus adaptaciones, va a ser esta en la que menos presente esté Barcelona. Carvalho ya no puede ocupar su lugar de trabajo habitual. El despacho ya no está en los alrededores de La Rambla, sino en el barrio de La Ribera, aunque no se nos informe de ello. De hecho, se intenta reproducir la localización de la *plaça* Reial y del Barrio Chino con la utilización de las arcadas del *passeig* Lluís Companys, frente a la Ciutadella, y sus alrededores, el dédalo de callejuelas que rodean a la *plaça* de Sant Pere. Según el dossier de prensa, la responsabilidad de elegir las localizaciones y espacios recurrentes fue del director Laurent Jaoui, director de *Cita mortal a l’Up and Down*. Según confiesa el productor de los telefilmes, Joan Antoni González Serret, en entrevista personal (2018), el cambio de ubicación se produjo por razones logísticas, al ser imposible aparcar los camiones de producción en La Rambla.

En este nuevo escenario, el Mercat del Born será el punto de referencia espacial de los cuatro telefilmes de 2003, pues su cúpula es visible desde el despacho de Pepe Carvalho y, frente a él conversan animadamente Pepe Carvalho y Lázaro Conesal en *El premi*. El antiguo mercado central de la ciudad, diseñado por Josep Fontseré i Mestres en 1873, no deja de ser un símbolo de los cambios que se han producido en Barcelona durante el fin del milenio. El Mercat estaba en desuso desde la apertura del nuevo y moderno Mercabarna. La movilización ciudadana impidió su demolición, pero su función seguía siendo un quebradero de cabeza para el Ajuntament. Tan olvidado estaba que el 19, 20 y 21 de noviembre de 1976, la libertaria Assamblea de Treballadors de l’Espectacle organizó en él un Don Juan Tenorio. Era la época en la que el Sindicato del espectáculo de la CNT reclamaba el espacio para crear un Ateneo Popular. Quince años más tarde, en 1990, en un nuevo ejemplo de cómo la hibridación público-privada empezaba a dictar los destinos de la cultura y del espacio, la multinacional FNAC tanteó la posibilidad de abrir en él el primero de sus centros en el Estado español. En 2002, por fin, se decidió que su futuro sería la instalación de la Biblioteca Provincial de Barcelona. Será el inicio de la gentrificación del barrio que vemos reflejada en *El premi*, y que seguirá los mismos pasos que el Raval: expulsión de los vecinos menos acaudalados y alza en el precio de alquileres e inmuebles, convirtiendo el barrio en uno de los

preferidos por los inversores extranjeros. Algo de lo que el protagonista, el millonario Lázaro Conesal, no piensa quedar al margen, y así se lo hace saber a Carvalho ante el Mercat del Born: “Toda la manzana ya es mía. Crecí silbando por estas callejuelas y, si alguien debe hacer dinero, convirtiéndolos en viviendas de lujo ante la futura biblioteca, pues prefiero ser yo”.

Apenas si reconocemos algunos lugares de Barcelona: la Ronda Sant Antoni en *La rosa d’Alexandria*, la *avinguda* del Tibidabo en *Cita mortal a l’Up and Down...* Carvalho se encuentra, pues, descontextualizado, en unas calles que no reconocemos ni nosotros ni el personaje. La falta de referencias espaciales se debe, también, a que buena parte de los telefilmes no se rodaron en la ciudad de Barcelona. Se emplearon las instalaciones del bautizado como Parc Audiovisual de Catalunya, sito en la localidad de Terrassa. Artur Mas, Conseller en Cap y delfín de Jordi Pujol, ya había fantaseado durante el cambio de siglo con la posibilidad de crear unos estudios cinematográficos en la montaña de Montjuïc, siguiendo la estela de los míticos Estudios Orphea, consumidos por el fuego en 1962. Se consideraba que esta infraestructura era fundamental para atraer rodajes a Catalunya. Es el momento en el que la Comunidad de Madrid lanza el proyecto de la Ciudad de la Imagen y Roma intenta recuperar Cinecittà. Finalmente, se decidirá crear dichas instalaciones en la localidad de Terrassa. Serán 5.000 metros cuadrados financiados por el Ajuntament de la población y el ICIC. La joya de la corona será el abandonado Hospital del Tòrax, donde se levantará el plató del exitoso programa *Operación Triunfo* y a cuyas ruinas sacará un gran provecho la productora Filmax como escenario de sus películas de terror. En *Cita mortal a l’Up and Down*, el Hospital del Tòrax se va a convertir en la cárcel Modelo, pero también en el conflictivo barrio en el que se producen los intercambios sexuales entre Alan, y el funcionario de prisiones Orantes, o en el lugar al que acuden los chicos de clase alta a comprar estupefacientes.

En franco contraste con la anterior tanda de telefilmes, estas últimas cuatro entregas nos presentan a un Carvalho que ya no viaja. Barcelona deja de ser punto de partida para serlo de llegada: para Encarna, la gallega asesinada en *La rosa d’Alexandria* que se desplaza a Barcelona supuestamente para recibir un tratamiento de fertilidad, aunque en realidad lo hace para ver a su amante. Para la mujer del Presidente del Gobierno en *El premi*. Y también, por supuesto, es el punto de llegada para los migrantes no europeos que malviven en el Bellvitge de *Els mars del sud*.

Sin duda, es esta dialéctica entre el centro y la periferia, que ya se había plasmado en la primera adaptación de *Els mars del Sud* (1992), la más llamativa de la serie de telefilmes y la que evidencia hasta qué punto la producción francesa tuvo poder decisorio sobre los últimos cuatro telefilmes. En 2001, Paco Candel (que ahora firma como Francesc) y Josep Maria Cuenca, publican *Els altres catalans del segle XXI* (Editorial Planeta). Se trata de retratar la nueva ola migratoria que se ha asentado en Barcelona en el último lustro. Difieren de la anterior, de la que retrató Candel en 1964, en que ya no se trata de migrantes del interior de la península, sino que tienen su origen en otros países. Marroquíes, argentinos, senegaleses... sustituyen a murcianos, castellanos y andaluces. También cambian los escenarios: de los polígonos de viviendas de la periferia de Barcelona se pasa al Maresme o Vic.

Nada se dice de Bellvitge. Sin embargo, en el caso de *Els mars del Sud* de 2003, dirigida por Philippe Venault y con guion de él mismo y Gérard Carré, la barriada de Bellvitge no se encuentra camuflada bajo ningún nombre ficticio, como ocurría en 1992 y en la novela. Para los adaptadores, Bellvitge va a ser el escenario de una nueva y conflictiva realidad social, la de los inmigrantes ilegales, herederos de los problemas económicos y espaciales de los inmigrantes españoles de los años 60.

El villano no es aquí el Ajuntament porciolista que ha permitido la construcción del gueto, ni los promotores del polígono, sino el desalmado constructor que quiere impedir que llegue a buen puerto el empeño del consistorio por rehabilitar el barrio.

He aquí el tuétano del telefilme: el barrio va a sufrir una nueva vorágine especuladora. La primera estuvo protagonizada por los constructores y la elite financiera e inmobiliaria local: los Stuart Pedrell y su mujer, Amanda. En esta ocasión, sin embargo, los beneficiarios son la misma elite local en asociación con una inmobiliaria “de capital internacional”, llamada Promobilier. Así, la propiedad del espacio ha dejado de ser una cuestión local para convertirse en otra mercancía susceptible de ser adquirida y mercadeada por las grandes multinacionales nacidas al calor de la globalización, tal y como se diseñó en ese Barcelona New Projects de 1995.

Biscuter y Carvalho llegan a Bellvitge a bordo de un taxi y no en metro, como en la novela. En el vehículo, el conductor escucha música árabe como símbolo de la nueva inmigración que tendrá un papel trascendental en la trama. La música marcará constantemente que el espacio en el que nos encontramos no es Barcelona. La carretera



por la que viajan, la autovía de Castelldefels (C-31), aparece como una frontera que separa a la ciudad de la barriada. Dicha autovía fue la primera creada en el Estado español, en 1949. El tramo más allá del aeropuerto fue objeto de diferentes estudios estéticos y semióticos, algunos incluso a cargo de Vázquez Montalbán. Sin embargo, no ocurrió lo mismo con el tramo entre Barcelona y el Aeropuerto de El Prat. De nuevo, se plantea la cuestión de si Bellvitge es o no es Barcelona, disyuntiva expuesta por Carvalho cuando, preguntado por el comisario de los mossos por su trabajo responde: “Huelebraguetas es como me llaman los polis en Barcelona”, para dejar clara su falta de pertenencia a ese lugar que está tan cerca pero que ven tan lejos. Del mismo modo, el policía le repetirá que: “Esto no es Barcelona”, como si la legalidad fuera diferente en este lugar marginado.

Durante el trayecto en taxi, Carvalho pide a Biscuter que mire por la ventana y el ayudante se queda boquiabierto al contemplar un bosque de bloques de viviendas de hormigón. Será la primera vez que los veamos, pero no la única: para simbolizar su omnipresencia y monstruosidad, Venault se recrea en largas panorámicas, normalmente de derecha a izquierda y a menudo en diagonal, que se centran en la parte media de los edificios, de modo y manera que nunca llegamos a ver ni sus porterías ni sus tejados, como si no tuvieran ni principio ni fin. Elige edificios de colores grises o marrones, casi siempre poco alegres. Es más, de entre los numerosos bloques, elige los que se construyeron en primer lugar y que no poseían balcones. Para subrayar la humildad de sus inquilinos nos muestra sus tendedores. Más allá de lo visual, los bloques dejan también un imborrable recuerdo auditivo: cada vez que vemos uno de ellos escuchamos de fondo los gritos de familias discutiendo, normalmente en castellano. Como contrapunto, la casa de la rica viuda de Stuart Pedrell, blanquísima, se nos muestra en un travelling a la altura de su piscina, que va de izquierda a derecha. El ruido de fondo es, en este caso, el de los pájaros que se habitan en los árboles que rodean la casa.

Como si de un pueblo del lejano oeste se tratara, Biscuter y Carvalho llegan a un lugar en el que, por toda referencia espacial se ve una iglesia, la Parròquia de la Mare de Déu de Bellvitge. Mientras descenden en un segundo plano vemos a un par de adolescentes liarse un porro en primer plano sobre una motocicleta. Tras una panorámica de Carvalho y Biscuter las siluetas de ambos se recortan sobre un muro cubierto de pintadas y grafitis.

En el único hotel de Bellvitge, la recepcionista se extraña de su presencia mientras afirma (“no tenemos tantos turistas en Bellvitge”). De nuevo, se establecen las diferencias con Barcelona, popular enclave de vacaciones de buena parte de Europa. Visitan un bar de barrio y, mientras toma un vino con el gerente del hotel, en la mesa de atrás podemos ver una taza de café con leche y una copa de brandy, costumbres castizas que casan mal con un cosmopolita Carvalho adicto al whisky.

Ante la masa de hormigón, Biscuter suspira anhelante: “Espero que funcione el ascensor”, pero no funciona, como pronto comprueban, además de ver un vestíbulo degradado y lleno de pintadas. Se aprecia la diferente procedencia de los habitantes del barrio: si en 1991 se trataba, en su mayoría de personas del sur de España, en esta ocasión son norteafricanos (como la vecina de Stuart Pedrell) o subsaharianos.

Los inmigrantes son mostrados como personas que desconfían del extraño pero también alegres, atendidos en lo alimenticio por una bondadosa abuela del barrio. Bien sea por la impericia de los localizadores catalanes, bien sea porque Philippe Venault y Gérard Carré creen equiparable los problemas de Bellvitge, a los de los barrios de la *banlieu* parisina como Bagneux o Malakoff, la representación que hace el capítulo dista mucho de ser un reflejo de la realidad de Bellvitge en 2003. Ciertamente, el polígono seguía teniendo problemas, pero las comunicaciones habían mejorado y se había establecido como una barriada de clase media y mucho menos problemática de lo que muestra el telefilme.

En los cuatro telefilmes, el único espacio connotado positivamente va a ser A Coruña, muy lejos de esa Marca Barcelona que asfixia a la mayoría de protagonistas. En la ciudad gallega se rueda *La rosa d'Alexandria*. Curiosamente, es también el único telefilme en el que repite un realizador de la primera y “feliz” tanda, Rafael Moleón, que entonces firmara *Tal como éramos*. Recuperamos aquí al Carvalho *bon vivant* de 1999. Razones de financiación, al ser coproducido por TVG, la televisión autonómica gallega, hacen que la acción de la novela, que transcurría en Albacete, lugar míticamente de secano, y emplazamiento inusual en tanto en cuanto la trama tiene que ver con un marino mercante, pase a desarrollarse en A Coruña, con localizaciones también en Betanzos. Dicha circunstancia es especialmente relevante toda vez que, en esta segunda tanda de capítulos, como hemos visto, las localizaciones de Barcelona no son tan evidentes y, en muchas ocasiones, se juega con las falsas localizaciones. El capítulo reproduce uno por uno los tópicos gallegos y galleguistas asociados a su promoción turística. En primer lugar, se nos plantea la modernidad de la ciudad, con

sendas escenas ambientadas en su aeropuerto. Por supuesto, vemos su paseo marítimo, considerado el más largo de Europa con 13 kilómetros y Charo ponderará en un tono halagador la belleza del lugar (“tiene pinta de ser muy bonita” a pesar de ser “tan diferente a nuestro Mediterráneo”). No faltará el halago a su tradición culinaria, en esta ocasión llevada a cabo por un Biscuter maravillado con los manjares del lugar, tal y como le confiesa al chef de un restaurante. Pero también se nos muestra la otra cara de Galicia, la rural, en el pazo de la familia Rodríguez Regueiro. Tras la verja, una campesina con una vaca que, sospechamos, es la culpable de algo que se le ha pegado a Biscuter al zapato y, por supuesto, el inefable cura, poder fáctico y memoria del lugar. Un enclave tradicional donde sorprenderá la modernidad de la vestimenta de Charo: la madre y matriarca del clan de Don Luis mirarán con reprobación la longitud de su falda, y los ojos del cura no podrán dejar de posarse en su ombligo al aire. Es en el personaje de Charo, pues, donde se representan las tensiones entre esa Barcelona cosmopolita y una Galicia rural.

## 6. Conclusiones

El primer objetivo que nos planteábamos al iniciar esta tesis era tratar de responder a la pregunta de por qué Pepe Carvalho ha sido, desde 1976, el personaje de ficción más adaptado al audiovisual de nuestra literatura. Aventurábamos que las razones había que buscarlas en la peculiar personalidad que le atribuyó su creador, principalmente en su capacidad para moverse por diferentes ámbitos políticos, culturales y geográficos. Sin duda, el análisis de las distintas producciones ha confirmado la validez de dicha premisa. Sin embargo, esa versatilidad resulta indisoluble de una cualidad que se ha revelado crucial en los estudios de caso: su modernidad, entendida no como periodo histórico, sino en una acepción mucho menos académica como es la capacidad de estar a la moda. Existen aquí, por así decir, dos modernidades. Una tiene que ver con el tiempo. La otra, con el espacio. En primer lugar, hay un elemento sumamente paradójico en Carvalho. Sus casos tienen lugar en el presente pero, a la vez, parte fundamental de su idiosincrasia es el regreso al pasado, realizado a través de la reflexión interna del personaje. Este segundo componente es obviado de manera sistemática por las adaptaciones. Carvalho, el desencantado con los tiempos pretéritos, nos aparece como producto de un tiempo sin pasado, que queda reducido a sus duelos dialécticos y a menudo cómicos con los comisarios (ellos sí) de pasado franquista. En este sentido, que formalmente no se utilice el *flashback* en ninguna de las adaptaciones (excepción hecha del telefilme *Tal como éramos*, en el que se usa solo para hablar de la víctima, y no del personaje), es revelador.

Del mismo modo, en buena medida, el éxito de Pepe Carvalho como personaje literario se debe a su capacidad para novelar la realidad de la sociedad española contemporánea. Es decir, que a menudo sus aventuras funcionan como columnas de opinión o editoriales en las que el escritor sanciona diversos aspectos de la realidad española del momento. Ahora bien, esta cualidad literaria es difícilmente aplicable al audiovisual. Ese presentismo hace que, en el necesario lapso temporal que va desde la publicación de la novela a la adaptación, se provoquen desajustes que hacen que los temas carezcan de interés o sean difícilmente actualizables. De hecho, hemos visto como Bigas Luna y Vicente Aranda verbalizan, a su manera, que el fracaso tanto de *Tatuaje* como *Asesinato en el Comité Central* se debió a un problema temporal. La incapacidad para simultanear el tiempo fáctico con el narrativo también es visible en telefilmes como *El*

*premi*, en el que se narra la caída en desgracia de Mario Conde casi dos décadas después de que se haya producido.

Por último, señalar que dicha modernidad va a ser especialmente relevante en las coproducciones que han tenido un origen televisivo y en las que, por su financiación pública, el mensaje institucional tiene más peso. Nos referimos a la serie de TVE *Las aventuras de Pepe Carvalho* y a los telefilmes de 1999 y 2003-2005.

El segundo de nuestros objetivos hacía referencia al cambio social que plasman las adaptaciones. No podemos dejar de comentar, a este respecto, su evolución política, en la que es constatable una clara divergencia entre la obra literaria y la audiovisual. Es evidente que Carvalho tiene, sobre todo, un poso de desencanto que resulta muy atractivo para una izquierda que podríamos calificar de ortodoxa. Eso explicaría por qué tantas personas próximas al PSUC se han visto involucradas en sus adaptaciones. La lista de militantes y antiguos militantes es larga y extensa: Román Gubern, Gustau Hernández, Manel Esteban, Ovidi Montllor, Joan Antoni González, Pere Ignase Fages... Pero en su condición de desencantado izquierdista, de renegado de la ortodoxia marxista, Pepe Carvalho también da pie a hacer una interpretación que amplía las sensibilidades políticas que pueden sentirse representadas y/o atraídas por Carvalho. Sería el caso, por ejemplo, de Vicente Aranda o Adolfo Aristarain, que desde distintos posicionamientos políticos convertirán al personaje en el depositario de una ideología más próxima a las políticas del Partido Socialista Obrero Español que a las del comunismo, pues ambos (uno desde la parodia y otro desde la reflexión), plasman la imposibilidad de la utopía izquierdista asociada a la ortodoxia comunista. Incluso podemos afirmar que Carvalho también ha encarnado ideales que, en principio, le resultarían antitéticos, como pueden ser el liberalismo del Partido Popular en los telefilmes de 1999 y el nacionalismo catalán en los del periodo 2003-2005.

En cuanto a la evolución de las industrias culturales españolas durante la democracia, hemos visto como se modificaron notablemente durante el periodo 1976-2005, abandonando el proteccionismo que caracterizó a la Transición para abrazar las dinámicas neoliberales y globalizadoras de finales de siglo. A través de Pepe Carvalho hemos podido analizar tanto la transformación de una empresa editorial de origen familiar como Planeta en una multinacional, como el surgimiento de nuevos agentes en el panorama audiovisual (cadenas de televisión autonómicas y privadas, pero también transnacionales).

A este respecto, debemos hacer dos consideraciones. Por una parte, parece evidente que la industria editorial ha sido capaz de adaptarse con mayor éxito al mercado globalizado que la industria audiovisual durante el periodo analizado. Mientras el mundo literario ha podido vivir independientemente de las instituciones, no ha ocurrido así con el audiovisual. La industria editorial se muestra altamente competitiva mientras el audiovisual tiene serios problemas de exportación y comercialización. Las adaptaciones han estado muy condicionadas por cuestiones legislativas: la censura en el caso de *Tatuaje*, las ayudas al cine en catalán en el caso de *Els mars del Sud* o el “Pacte per la Ficció” en la última tanda de telefilmes.

De las sinergias entre la industria editorial y la audiovisual, ha sido la primera la más beneficiada. Un ejemplo: mientras una de las acciones que caracterizan al personaje, su pasión por la gastronomía, ha sido considerada anti cinematográfica por los adaptadores, para la industria editorial, no solo no constituye un problema, sino que ha sido capaz de sacarle nuevos réditos económicos, como demuestra el libro *Las recetas de Carvalho* incluido en la saga, o incluso que diera pie a una serie de volúmenes bajo el epígrafe “Carvalho gastronómico” en Ediciones B.

Por otra parte, dentro del mundo audiovisual, es reseñable el peso cada vez mayor en la toma de decisiones de las televisiones, sean públicas estatales, públicas autonómicas o privadas. Especialmente relevante es la utilización del personaje en clave autonómica por parte de la industria audiovisual catalana. En las adaptaciones de control estatal, el interés en Pepe Carvalho parece residir en que el personaje encarne la imagen de un país moderno. En el caso catalán, el personaje se ha utilizado, casi siempre, como una especie de médium capaz de conectar los productos audiovisuales con el gran público. En *Tatuaje*, *Els mars del Sud* o los cuatro últimos telefilmes, se ha buscado, a través del detective, reverdecer los laureles de una industria cuyo momento de esplendor se ha establecido en la década de los 50 y los 60 y su cine policiaco, con un breve repunte durante la fiebre del cine “quinqui” de finales de los años 70. Se esperaba así que el género negro en general y Pepe Carvalho en particular fueran el pilar sobre el que edificar una industria audiovisual catalana, pretensión que nunca ha llegado a cumplirse. Las adaptaciones “catalanas” también van a modificar sustancialmente la condición de “charnego” del personaje, hasta el punto que esa característica, esencial en la movilidad cultural del personaje, llega a desaparecer en las producciones en las que el dinero

aportado por las instituciones catalanas es mayor, como en los cuatro últimos telefilmes y, muy especialmente, en el caso de las dos versiones de *Els mars del Sud*.

La segunda de nuestras hipótesis estaba asociada al atractivo del género. Bajo el influjo de la llamada “Ley Miró”, se privilegiaba un tipo de adaptación basada en la novela clásica y/o decimonónica. Léase “de época”. Adaptar a Carvalho era figurar en este marco pero a la vez escapar de él: se trataba de adaptar una novela negra contemporánea y popular por un escritor considerado como un intelectual solvente y, por lo tanto, llegar al público más comercial y a la vez al más exigente.

Sin embargo, el debate sobre el género nos obliga a hacer una puntualización, en tanto en cuanto se trata de un debate que animó el propio Vázquez Montalbán: hasta qué punto Carvalho es un personaje de novela negra. A diferencia de otros colegas de profesión, Carvalho no puede adscribirse a un género porque así lo quiso su autor, que coqueteó con diferentes subgéneros: la novela detectivesca, la novela criminal, la novela negra, la novela de espías e incluso la novela de aventuras, una reflexión que quedará plasmada en las adaptaciones, especialmente en las seriadas. Este constante juego de deconstrucción del género va a ser un problema para los adaptadores: cuando el espectador se enfrenta a una adaptación de Pepe Carvalho, nunca sabe lo que se va a encontrar. En *Asesinato...* y *El Premi* estará ante una historia de detectives inglesa a la manera de Agatha Christie, con crímenes que acontecen en espacios cerrados y con sospechosos bien definidos; en *Olímpicament mort*, *La soledad del manager* o *Buscando a Sherezade* o el episodio “Golpe de Estado” de *Las aventuras de Pepe Carvalho*, las adaptaciones adoptan las formas y estructuras del *thriller* de espías: conspiranoia, agentes secretos...; en *Els mars del Sud*, *Cita mortal a l’Up and Down* o *Tatuaje* nos encontramos ante declinaciones del *film noir*, con el detective atravesando los diferentes estamentos sociales para demostrar la corrupción de las élites; en “El caso de la gogó-girl” de *Las aventuras de Pepe Carvalho*, ante un capítulo de una serie de aventuras, en el que las persecuciones se mezclan con el vodevil...

En cuanto al terreno espacial, aventurábamos en nuestra hipótesis que el atractivo de la ciudad de Barcelona resultaba decisivo en las adaptaciones. El estudio ha ratificado dicha hipótesis. De nuevo, en este particular debemos hablar de Barcelona como símbolo, al igual que Carvalho, de una cierta modernidad. No cabe duda que Barcelona se convirtió durante los años estudiados en epítome de vanguardia como deja bien a las claras el título del estudio de Joan Ramon Resina: *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*. En este sentido, las adaptaciones representan a la

perfección las diferentes fases del llamado Modelo Barcelona. Desde un momento predemocrático con *Tatuaje*, en el que Carvalho atraviesa una ciudad en ebullición, al proyecto socialista en *Las aventuras de Pepe Carvalho*, la crítica al mismo *Els mars del Sud* (1992), su gran éxito internacional (*Pepe Carvalho*, 1999), y la decepción posterior (*Pepe Carvalho*, 2003-2005). El estudio de las producciones también refleja ese giro copernicano: de un espacio que debía ser rodado con cámaras escondidas en cabinas de teléfono en *Tatuaje* a la imposibilidad de ser filmado en La Rambla por problemas logísticos en la última tanda de telefilmes, obligando a desplazar las localizaciones a Terrassa. Así de drástico ha sido el cambio en Barcelona.

El estudio del espacio también refleja el nuevo posicionamiento de España en Europa y en el mundo, especialmente por la soltura con la que se mueve por el continente el detective en *Las aventuras de Pepe Carvalho* y los telefilmes de 1999. Existe una evidente equiparación o, por usar la terminología política tan habitual de la época, “convergencia” con Europa. De nuevo aquí planea la cuestión ideológica: para Vázquez Montalbán y su personaje literario, se trataba de un efecto pernicioso que iguala y homogeniza una cultura española colonizada por el capitalismo; para sus adaptadores, es algo digno de alabanza que sitúa a España en un contexto de normalidad continental. Por último, señalábamos cómo, a diferencia de la opinión generalizada desde el mundo de la literatura, la evolución del personaje va a estar marcada por su vida audiovisual. Existe un ejemplo indiscutible, que es cómo le cambia la vida a Pepe Carvalho la adaptación de Adolfo Aristarain de 1986. Tras *Las aventuras de Pepe Carvalho*, el personaje se va a transmutar en un anti Eusebio Poncela. Observemos, por ejemplo, como el mismo escritor que repudiaba la adaptación de Adolfo Aristarain por recuperar a Muriel y su hija, recuperará a ambos personajes en *Milenio*, su última aventura. El audiovisual también se va a adelantar a la inversión de roles de las últimas entregas de Carvalho: en los telefilmes de 1999, ya vemos a ese Biscuter que toma las decisiones que es incapaz de adoptar un detective. Esa relación de poder marcará el eje de la obra póstuma de Vázquez Montalbán, *Milenio*, publicada en 2004. Por último, también parece indiscutible que, en el particular universo de Vázquez Montalbán, en el que todo es reciclado y reutilizado, los tratamientos para sus adaptaciones, tanto de *Las aventuras de Pepe Carvalho*, como los que realizó para la irrealizada *Carvalho en Buenos Aires*, van a obligar al autor a dar claves que, pensadas para el audiovisual, se van a integrar en su universo literario.



## 7. Final conclusions

Our first goal when we started this dissertation was to try to answer the question of whether Pepe Carvalho has been the most adapted fictional character in democratic Spanish film and television. We ventured that this fact may be caused for the peculiar personality shaped by its creator –mainly its ability to move through different political, cultural and geographic areas. Undoubtedly, the analysis of the different productions has confirmed this premise to be truthful.

However, the mentioned versatility is bound with another feature that has been revealed crucial in the analysis: its modernity, understood not as a historical period but as an ability to be ‘modern’.

Carvalho shows, so to speak, two modernities. One has to do with time; the other, with space. Firstly, there is an extremely paradoxical element in Carvalho. His cases take place in the present but, at the same time, a fundamental part of his idiosyncrasy is the return to the past, carried out through the internal reflections of the character. Secondly, there is an element systematically obviated by the adaptations. Carvalho, the disenchanted, is introduced to us as a by-product of a time without a past, which is reduced to his dialectical and often comical duels with police officers. From that point of view, it is remarkable that none of the adaptations use a common film device, the flashback, to depict Carvalho’s past life.

Similarly, the success of Pepe Carvalho as a literary character comes from his ability to novelize the reality of contemporary Spanish society. That is, his adventures often function as comments or editorials in which the writer sanctions various aspects of current Spanish reality. Now, this literary quality is hardly appropriate to film and television adaptations. The time that goes from the publication of the novel to the film or television adaptation makes the topics uninteresting or difficult to update. In fact, we have seen how Bigas Luna and Vicente Aranda point out that the failure of both *Tatuaje* and *Asesinato en el Comité Central* was due to a temporal issue. The inability to combine factual and narrative time is also visible in tv movies such as *El premi*, in which Mario Conde’s fall from grace is narrated almost two decades after it occurred.

Finally, it is worth mentioning that this modernity will be especially relevant in co-productions that have had a television origin and in which, due to their public financing,

the institutional message is stronger. Here, we are referring to the television series *Las aventuras de Pepe Carvalho* produced by TVE and the tv movies produced by ARTE in 1999 and TV3 in 2003-2005.

Our second goal was to show how social change was put forth in the adaptations. Obviously, there is a political evolution from the original source to its film and television adaptations. Carvalho and his disenchantment (“desencanto”) are very attractive for the so-called “orthodox” left groups. That would explain why so many people close to the PSUC have been involved in his adaptations. The list of militants and former militants is long: Román Gubern, Gustau Hernández, Manel Esteban, Ovidi Montllor, Joan Antoni González, Pere Ignase Fages etc. But in his condition of disenchanted leftist, of renegade Marxist, Pepe Carvalho also allows an interpretation that broadens the political sensibilities that may be represented and / or attracted by Carvalho. For instance, from different political positions, both Vicente Aranda and Adolfo Aristarain turn the character into the repository of an ideology closer to the policies of the PSOE than to those of communism. Both filmmakers do so from different points of view –Aranda from the parody and Aristarain from pessimism– but they do agree with the impossible realization of a leftist utopia. We can even state that Carvalho has also embodied ideals that should be antithetical to him, such as the Partido Popular’ Liberalism in the telefilms of 1999 and Catalan nationalism in those of the period 2003-2005.

Regarding the evolution of the Spanish cultural industries during democracy, we have seen how they went through significant modifications between 1976 and 2005. They abandoned the protectionism that characterized the Transition to embrace the neoliberal and globalizing dynamics of the end of the century. Through Pepe Carvalho we have been able to analyze both the transformation of a publishing, familial, company such as Editorial Planeta into a big and transnational corporation. Also, we have observed the emergence of new agents in the film and television system—namely, international, regional and private television channels.

We must make two considerations in relation to the cultural industries. On the one hand, the publishing industry has been able to adapt more successfully to the globalized market than the film industry. While literature has been able to survive and evolve

independently of the institutions, such a thing has not happened with the film industry. The Spanish publishing industry is highly competitive while the film and television industry has serious export and commercial problems. Adaptations have been very conditioned by legislative questions: the censorship in the case of *Tatuaje*, the financial aid to Catalan cinema shot in this language in *Els mars del Sud* or the so-called Pacte per la Ficció in the last round of TV movies.

In the analysis of the synergies between the Spanish publishing industry and the Spanish film and television industry, we can conclude that it is the first one who has benefited the most. Just an example: while one of the actions that characterize Pepe Carvalho, his passion for gastronomy, has been considered non-cinematographic or non-aesthetic by the adapters, for the publishing industry, food and gastronomy are not only a problem, but a blessing that provides novel sources of revenue. Books devoted to Carvalho's recipes are the best evidence of a clever use of his universe by the publishing industry.

On the other hand, within the film and television industry, we have noticed an increase in the power of television operators in the decision-making process, whether they are public, public, regional or private. Especially relevant is the use of the character by the Catalan film industry: Pepe Carvalho has been considered a tool capable of connecting the Catalan film and television industry with a massive audience. In *Tatuaje*, *Els mars del Sud* or the last four TV movies, adaptations were approached as a way of resurrecting an industry whose moment of splendor has been established in the 50s and 60s. Police genre films from that time, and its brief rebound during the "quinqui" cinema fever of the late 70s, are mythologized as the closer bond between the Catalan film industry and its audience. As a consequence, it was expected that film noir in general and Pepe Carvalho in particular were the pillar on which to build a strong Catalan industry, a claim that has never been fulfilled.

The 'Catalan' adaptations will also substantially modify the character's "charnego" condition. This essential characteristic of the character's cultural mobility disappears in productions supported by Catalan institutions, as in the last four TV movies and, especially, in both versions of *Els mars del Sud*.

The second of our hypotheses was linked to the appeal of genre. Under the influence of the so-called “Miró Law”, a type of adaptation based on the classical or nineteenth-century novel was favoured. However, to adapt Carvalho allowed the different agents to be part of this legal framework while at the same time escaping from it: through the adaptation of a contemporary and popular novel by a writer considered an intellectual. Therefore, through Carvalho, those in charge of carrying out these adaptations have tried to reach the most commercial audience but also the most demanding.

Nevertheless, the debate on genre leads us to another topic. It is a debate even encouraged by Vázquez Montalbán: what kind of label should we apply to Carvalho? Unlike other characters, Carvalho cannot be ascribed to a genre because his author never wanted him to do it. To avoid pigeonholing, Carvalho flirted with different subgenres: the detective novel, the crime novel, the spy novel and even the adventure novel. This eclecticism will be reflected in the adaptations, especially in the case of TV series. This constant game of deconstruction has been a problem for the adapters: when the viewer faces an adaptation of Pepe Carvalho, he/she never knows what to expect. In *Asesinato en el Comité Central* and *El Premi* we will watch an English detective story in the manner of Agatha Christie’s adaptations, with crimes that take place in closed spaces and with well-defined suspects; in *Olímpicamente mort*, *La soledad del maanger* o *Buscando a Sherezade*, the adaptations adopt the forms and structures of spy thrillers: conspiranoia, secret agents and international implications; in *Els mars del Sud*, *Cita mortal a l’Up and Down* or *Tatuaje* we are facing the conventions of film noir, with the detective going through different social groups to demonstrate the corruption of the elites; even in the episode “The case of the gogó-girl” of *Las aventuras de Pepe Carvalho* the detective turns into the main character of an adventure mixed with the vaudeville, and so on.

Regarding the question of space, we ventured in our third hypothesis that the appeal of the city of Barcelona played a major role in the adaptations. The study has confirmed this hypothesis. Again, we must notice that Barcelona is depicted as a symbol, like Carvalho, of modernity. There is no doubt that Barcelona became during the analysed period an avant-garde spot within the global cities network. Unlike politics, adaptations do represent perfectly the different phases of the so-called Barcelona Model. From a pre-democratic moment in *Tatuaje*, in which Carvalho inhabits a booming and

colourful city, to the socialist project in *Las aventuras de Pepe Carvalho*. That project, named Modelo Barcelona will be criticized in *Els mars del Sud* (1992), but celebrated internationally in the apologetic TV movies of Pepe Carvalho (1999), and criticized again in the last four TV movies. The study of the productions also reflect that Copernican turnaround: from a space that had to be filmed with hidden cameras in telephone booths in *Tatuaje* to the impossibility of filming in La Rambla due to the huge amount of tourists in the last round of telefilms, forcing the displacement to shoot outside Barcelona, specifically in Terrassa. This move functions as a metaphor of the dramatic changes Barcelona has undergone.

The study of space also reflects the new geopolitical place of Spain in Europe and the world. It is reflected in the transnational moves of the detective in *Las aventuras de Pepe Carvalho* and the telefilms of 1999. In both cases, they try to show a “convergence” with Europe, as the detective crosses fluidly country borders. Here again it has ideological implications: for Vázquez Montalbán and his literary character, convergence is a pernicious effect that homogenizes Spanish culture, as it is colonized by capitalism; for its adapters, it is a valuable fact that places Spain in a context of geopolitical normality.

Finally, we pointed out how, unlike the general opinion from literary scholars, the evolution of the character is conditioned by his adaptations. There is an incontestable example, which is how the life of Pepe Carvalho changes due to Adolfo Aristarain’s adaptation from 1986. After *Las aventuras de Pepe Carvalho*, the character is going to evolve into a fierce opposition to Eusebio Poncela’s incarnation. We must also noticed how the same writer who repudiated the adaptation of Adolfo Aristarain because it recovered Carvalho’s former lover Muriel and his daughter, will write again about both characters in *Milenio*, his latest adventure. It also seems undeniable that, in the particular universe of Vázquez Montalbán, in which everything is recycled and reused, his treatments for his adaptations, of *Las aventuras de Pepe Carvalho*, as well as those made for the unrealized *Carvalho en Buenos Aires*, forced the writer to provide data and key facts that, while thought for the film and television industry, will be integrated into his literary universe.

## 8. Referencias bibliográficas

### 8.1. Bibliografía general

- Afinoguénova, E. (2006). La dialéctica histórico-espacial en la escritura subnormal de Manuel Vázquez Montalbán y el nuevo urbanismo de Henri Lefebvre. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 10, pp. 23-43.
- Alegre, L. (1999). *Bigas Luna: La fiesta de las imágenes*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- Alibés, J. M. et al (1975). *La Barcelona de Porcioles*. Barcelona: Editorial Laia.
- Alvares, R. y Frías, B. (1991). *Vicente Aranda, Victoria Abril: el cine como pasión*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Amat, J. (2015). *El llarg procés: cultura i política a la Catalunya contemporània (1937-2014)*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Andrade, J. (2015). *El PCE y el PSOE en la Transición: la evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*. Madrid: Siglo XXI.
- Andrew, D. (1980). The well-worn muse: adaptation in film history and theory. En *Narrative Strategies: original essays in film and prose fiction* (pp. 9-17). Macomb: West Illinois University Press.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in film theory: adaptation*. Oxford: Oxford University Press.
- Angulo, J., Heredero, C. F., y Santamarina, A. (2003). *Enrique Urbizu: la imagen esencial*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- Antín, E. (2002.). *Adolfo Aristarain: Retrato en movimiento*. Huelva: Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva.
- Aragay, M. (Ed.). (2005). *Books in motion: Adaptation, intertextuality, authorship*. Ámsterdam: Rodopi.

- Aranda, Q. (1997). *101 preguntas sobre Carvalho*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Aranda, Q. (1997). La vuelta al mundo de Pepe Carvalho. Epílogo conmemorativo del 25º aniversario de Carvalho. En *Los pájaros de Bangkok* (pp. 411-426). Barcelona: Editorial Planeta.
- Aranda, V. (1981) *Asesinato en el Comité Central. Guión cinematográfico*. Barcelona: Morgana Films.
- Aristarain, A. (2005). Lealtades y disidencias. *Cuadernos hispanoamericanos*, 661, pp. 41-46.
- Astruc, A. (1992). *Du stylo a la caméra et de la caméra au stylo: écrits (1942-1984)*. París: L'Archipel.
- Attard, E. (1984). *El cambio, antes y después: dos años de felipismo* (Vol. 62). Madrid: Argos Vergara.
- Aubert, J. P. (2016). *Seremos Mallarmé: la Escuela de Barcelona: una apuesta modernista*. Santander: Editorial Shangrila.
- Ayén, X. (2014.). *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA.
- Baget Herms, J. M. (1994). *Història de la televisió a Catalunya*. Barcelona: Centre d'investigació de la comunicació.
- Bálasz, B. (1957) *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Buenos Aires: Editorial Losange.
- Baldelli, P. (1966). *El cine y la obra literaria*. La Habana: ICAIC.
- Balibrea, M. P. (1998). Tatuaje de materialismo y sexismo: Manuel Vázquez Montalbán en busca de una voz narrativa. *Anales de la literatura española contemporánea*, 23(1/2), pp. 565-584.

- Balibrea, M. P. (1999). *En la tierra baldía: Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Balibrea, M. P. (2002). La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación. *Iberoamericana*, 2(7), pp. 111-118.
- Balibrea, M. P. (2017). *The global cultural capital: Addressing the citizen and producing the city in Barcelona*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Balibrea, Mari Paz (2005) Barcelona: del modelo a la marca. En *Desacuerdos 3: sobre Arte, Políticas y Esfera Pública en el Estado Español* (pp. 263-267). Barcelona: MACBA.
- Balló, J. (2003). Las dos imágenes cruzadas del cine que se hace hoy en España. *Cataluña-España: relaciones políticas y culturales* (pp. 271-290). Barcelona: Icaria Editorial.
- Balló, J., Espelt, R., y Lorente, J. (1990). *Cinema català: 1975-1986*. Barcelona: Columna.
- Barthes, R. (2005). *El grado cero de la escritura; seguido de Nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.
- Barton Palmer, R. (2004). The sociological turn of adaptation studies: The example of film noir. En *A Companion to Literature and Film* (pp. 258-277). Malden: Wiley-Blackwell.
- Bayó Belenguer, S. (2001). *Theory, Genre, and Memory in the Carvalho Series of Manuel Vázquez Montalbán*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Bazin, A. (1990). A favor de un cine impuro. En defensa de la adaptación. En *¿Qué es el cine?* (pp. 101-127). Madrid: Editorial Rialp.
- Beja, M. (1979). *Film and Literature*. Nueva York: Longman.



- Belmonte Serrano, J. (2001). Los premios literarios: la sombra de una duda. *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90* (pp. 43-53). Madrid: Verbum.
- Benet, V. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bennett, T., y Woollacott, J. (1987). *Bond and beyond: The political career of a popular hero*. Londres: Macmillan Education.
- Bestraten, S., Hormias, E., y Domínguez, M. (2015). *Bellvitge 50 años: historia de un barrio de L'Hospitalet*. L'Hospitalet de Llobregat: Universitat Sense Fronteres.
- Blanco Chivite, M. (1992). *Manuel Vázquez Montalbán & Pepe Carvalho*. Madrid: Grupo Libro 88.
- Bluestone, G. (1971). *Novels into Film*. Berkeley: California University Press.
- Bohigas, O. et al (1990). *Barcelona: Arquitectura y ciudad 1980-1992*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bonet (2001). Les polítiques culturals a Catalunya: un espai d'acords bàsics en un context d'alt dinamisme. En *Govern i polítiques públiques a Catalunya: Autonomia i benestar* (pp. 303-325). Barcelona: Universitat de Barcelona / Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bonet, L. (2003). *Llibre blanc de les indústries culturals de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Borja, J. (2010). *Luces y sombras del urbanismo en Barcelona*. Barcelona: Editorial UOC.
- Borja, J. y Castells, M. (1997). *Local y global: La gestión e las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus.
- Brooker, W. (2004). *Alice's adventures: Lewis Carroll in popular culture*. Nueva York: Chelsea House Publishers.

- Brooker, W. (2013). *Batman unmasked: Analyzing a cultural icon*. Londres: Continuum.
- Buonanno, M. (2012). *Italian TV drama and beyond: Stories from the soil, stories from the sea*. Bristol: Intellect Books.
- Burch, N., y Sellier, G. (2013). *Ignorée de tous... sauf du public: Quinze ans de fiction télévisée française: 1995–2010*. París: INA Éditions.
- CAC. (2004). *Informe de l'audiovisual a Catalunya 2003*. Barcelona: Quaderns del CAC.
- CAC. (2006). *Informe de l'audiovisual a Catalunya 2005*. Barcelona: Quaderns del CAC.
- Cadenas, N. (2002) *L'Ovidi*. Valencia: Eliseu Climent.
- Canal, J. (2015). *Historia mínima de Catalunya*. Barcelona: Editorial Turner.
- Candel, F. (1957). *Donde la ciudad cambia su nombre*. Barcelona: José Janés.
- Candel, F. (1964). *Els altres catalans*. Barcelona: Edicions 62.
- Candel, F. y Flores, J. M. (2001). *Els altres catalans del segle XXI*. Editorial Planeta.
- Capmany, M. A. (1984). *M<sup>a</sup> Aurèlia Capmany, Pasqual Maragall. Caminant junts per la ciutat*. Barcelona: Editorial Laia.
- Carandell, J. M. (1974). *Guía secreta de Barcelona*. Madrid: Al-borak.
- Cardwell, S. (2002). *Adaptation revisited: Television and the classic novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Cartmell, D., Hunter, I. Q., y Whelehan, I. (1996). *Pulping fictions: consuming culture across the literature/media divide*. Londres: Pluto Press..
- Casado, S. (2011). *Adolfo Aristarain: Un nuevo humanismo*. Madrid: J.C.

- Castañeda, J. G. (1997). *La vida en rojo: una biografía del Che Guevara*. México, D.F.: Editorial Alfaguara.
- Castellet, J. M. (1970.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral.
- Castells, M. (1997). *La era de la información. Volumen 1: La sociedad red*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castillo, D. (Ed.). (2010). *Barcelona, fragments de la contracultura*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Cattrysse, P. (1992). *Pour une théorie de l'adaptation filmique: le film noir américain*. Berna: Peter Lang.
- Cattrysse, P. (1994). The study of film adaptation: a state of the art and some “new” functional proposals. *Transvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, (1), pp. 37-56.
- Cerdán, J. y Pena, J. (2005) Variaciones sobre la incertidumbre. En *La nueva memoria: Historia (s) del cine español (1939-2000)* (pp. 254-313). A Coruña: Vía Láctea.
- Cernuda, P. y Jáuregui, F. (2004). *El sequerón: ocho años de aznarato*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Ciller, C., y Palacio, M. (2011). Cecilia Roth en España (1976-1985). *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, pp. 335-358.
- Ciller Tenreiro, M. C., y Palacio Arranz, J. M. (2016). *Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Cirici, A. (1973). *Barcelona pam a pam*. Barcelona: Editorial Teide.
- Clancy, T. y Pieczenik, S. (1999). *Equilibrio de poder*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Cohen, K. (1979). *Fiction and film: the dynamics of exchange*. Londres: Yale University Press.

- Colmeiro, J. F. (1994). *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Colmeiro, J. F. (2013). *El ruido y la furia: conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*. Madrid: Iberoamericana.
- Comas, A. (2003). *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Comas, À. (2010). *Vint anys d'història del cinema a Catalunya (1990-2009)*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Comings J. d. (2001). *Mis años de cine (1976-1979): Entre el destape y la "qualité"*. Barcelona: DVD Ediciones.
- Cuadrado, A. (2010). La novela negra como vehículo de crítica social: Una lectura espacial de Los Mares del Sur, de Manuel Vázquez Montalbán. *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, 7(1), pp. 199-218.
- De Abiada, J. M. L., Neuschäfer, H. J., y Bernasocchi, A. L. (2001). *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid: Verbum.
- De Felipe, F., y Gómez, I. (2008). *Adaptación*. Barcelona: Editorial Blanquerna.
- Degen, M., y García, M. (2008). El Camino Barcelona: espacios, culturas y sociedades. En *La metaciudad: Barcelona. Transformación de una metrópolis* (pp. 9-27). Barcelona: Anthropos.
- Delgado, M. (2007). *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: Editorial Catarata.
- Delgado, M. y Juan, A. (2012). *Azoteas de Barcelona entre el cielo y la tierra*. Barcelona: Institut del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida.
- Díaz Arenas, A. (1995). *Introducción a la lectura de la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Kassel: Reichenberger.

- Duran Froix, J. S. (2014). La mediatización del escritor durante la Transición: el papel de la televisión. *Hispanística XX*, pp. 271-285. Recuperado de <https://hal-univ-paris10.archives-ouvertes.fr/hal-01999947/document>
- Eisenstein, S. (1958). *La forma en el cine*. Buenos Aires: Editorial Losange.
- Enzensberger, H. M. (1975). *El corto verano de la anarquía: vida y muerte de Buenaventura Durruti*. Barcelona: Grijalbo.
- Espelt, R. (1989). *Mirada al món de Bigas Luna*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Espelt, R. (1998). *Ficció criminal a Barcelona, 1950-1963*. Barcelona: Laertes
- Espinàs, J. M. (1974). *Vuit segles de carrers de barcelona: De Montcada a Tuset*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Fabre, J., y Huertas, J. M. (1976). *Tots els barris de Barcelona*. Barcelona: Edicions 62.
- Faulkner, S. (2004). *Literary adaptations in Spanish cinema* (Vol. 202). Londres: Tamesis Books.
- Fernández, L. M. (2000). *Don Juan en el cine español: hacia una teoría de la recreación fílmica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Fernández, M. (2014). *Matar al Chino: entre la revolución urbanística y el asedio urbano en el barrio del Raval de Barcelona*. Barcelona: Virus.
- Font Cardona, J. (1991). *Papers de política cultural*. Barcelona: Edicions 62.
- Freixas, R. (2000). *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*. Murcia: Editum.
- Fukuyama, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Fusi, J.P. (2003). Cultura y democracia. La cultura de la transición. En *La España del siglo XX* (pp. 563-600). Madrid: Marcial Pons Historia.

- Fuster, J. y Vázquez Montalbán, M. (1985). *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Garcés, M. (2018). *Ciudad princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García de Dueñas, J. (2017). *Juan Luis Galiardo: Exuberante voracidad*. Badajoz: Festival Ibérico de Cine.
- García, M. (2008). Barcelona: ciudadanos y visitantes. En *La metaciudad: Barcelona. transformación de una metrópolis* (pp. 97-114). Barcelona: Editorial Antrophos.
- Geduld, H. M. (1981). *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos.
- Genovès, M. D. (2005). *Les Barcelones de Porcioles: un abecedari*. Barcelona: Editorial Proa.
- Gómez, M. A. (2000). *Del escenario a la pantalla: la adaptación cinematográfica del teatro español*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Goytisoló, J. (1993). *Cuaderno de Sarajevo: anotaciones de un viaje a la barbarie*. Madrid: Aguilar.
- Gracia, J. y Ródenas, D. (2011). *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2009. Historia de la Literatura Española, Vol. 7*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Guarinos, V. (1996). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- Guarinos, V. (2007). Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España. *Frame*, (2), pp. 262-278.
- Guarner, J. L., y Besas, P. (1985). *El inquietante cine de Vicente Aranda*. Madrid: Artes Graficas Municipales.
- Gubern, R. (1997). *Viaje de ida*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Guimera i Orts, J. A. (2014). *Les polítiques de mitjans de comunicació durant els governs de Jordi Pujol: premsa, ràdio i televisió en el procés de reconstrucció nacional de Catalunya*. Barcelona: Editorial Proa.

- Hannigan, J. (2005). *Fantasy city: Pleasure and profit in the postmodern metropolis*. Londres: Routledge.
- Harvey, D. (1992). *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.
- Herederó, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Hutcheon, L. (2012). *A theory of adaptation*. Londres: Routledge.
- Ibáñez Fernández, J. C. (2016). *Cine, televisión y cambio social en España: Del franquismo a la televisión*. Madrid: Síntesis.
- Juliá, S. (2003). Democracia. en *La España del siglo XX* (pp. 193-264). Madrid: Marcial Pons Historia.
- Kalfon, P. (1997). *Ernesto Che Guevara: una leyenda de nuestro siglo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Klein, M., y Parker, G. (1981). *The English novel and the movies*. Nueva York: Frederick Ungar.
- Knight, S. (1994). *Robin Hood: a complete study of the English outlaw*. Oxford: Blackwell.
- Labanyi, J. (2007). ¿Estudios culturales o historia cultural? *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, (725), pp. 15-18.
- Lacalle Zaldueño, M. R. (2016). ‘Traduttore, traditore?’ La adaptación televisiva de “Las aventuras de Pepe Carvalho (Adolfo Aristarain). *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, pp. 667-683.
- Lacuesta, R. y González, A. (1988). *Arquitectura modernista en Cataluña*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lechado García, J. M. (2005). *La movida: una crónica de los 80*. Madrid: Algaba.

- Leitch, T. (2009). *Film adaptation and its discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: John Hopkins University.
- Lévy, M. F. y Sicard, M. N. (2010). La creation et l'identité d'une chaîne. Arte dans l'espace public européen (1992-2004). En *Building a European Public Space. From the 1950s to the Present*. Bruselas: Peter Lang.
- Llorens, A. (1988). *El cine negro español*. Valladolid: Semana Internacional de Cine.
- López Sangüesa, J. L. (2018). Política y cine policíaco de la Transición española. *Trípodos*, 41, pp. 87-100. Recuperado de [http://www.tripodos.com/index.php/Facultat\\_Comunicacio\\_Blanquerna/article/viewFile/436/498](http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/viewFile/436/498)
- Luna, B. y Pisano, I. (2001). *Bigas Luna: Sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid: SGAE.
- Mainer, J. C. y Juliá, S. (2000). *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986: La cultura de la transición*. Madrid: Alianza.
- Maragall, P. (1986). *Refent Barcelona*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Maragall, P. (1991). *Barcelona, la ciutat retrobada*. Barcelona: Edicions 62.
- Maragall, P. (1998). Presentación de Pasqual Maragall. En *Barcelona, un día* (pp. 9-13). Madrid: Alfaguara.
- Martínez, G. (2012). *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.
- McDonogh, G. W. (1987). The geography of evil: Barcelona's Barrio Chino. *Anthropological Quarterly*, pp. 174-184.
- McNeill, D. (2005). *Urban change and the European left: tales from the new Barcelona*. Londres: Routledge.



- Minder, R. (2017). *The struggle for Catalonia: Rebel politics in Spain*. Oxford: Oxford University Press.
- Mollá, D. (2012). La ficción en televisión: ¿series españolas o series norteamericanas? El público decide. En *La ficción audiovisual en España* (pp. 103-116). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Moix, L. (1994). *La ciudad de los arquitectos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Moix, T. (1998). *El peso de la paja*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Molina Temboury, P. (s.f). *La Barcelona de MVM*. Documento de trabajo procedente del archivo personal del coordinador de guiones.
- Molina Temboury, P. (16 junio 1997). *Biblia. Carvalho. Serie de televisión basada en los relatos de Manuel Vázquez Montalbán. Seis episodios de 90 minutos*. Documento de trabajo procedente del archivo personal del coordinador de guiones. Documento de trabajo procedente del archivo personal del coordinador de guiones.
- Molina Temboury, P. (7 abril 1999). *Carvalho. Segunda serie. Nuevas novelas y relatos ofrecidas por la Agencia Balcells*. Documento de trabajo procedente del archivo personal del coordinador de guiones.
- Molina Temboury, P. (octubre 2001). *Biblia. Pepe Carvalho. Nuevos episodios. Serie de televisión basada en los relatos de Manuel Vázquez Montalbán*. Documento de trabajo procedente del archivo personal del coordinador de guiones. Documento de trabajo procedente del archivo personal del coordinador de guiones.
- Molina, M. (2018.). *Alerta Barcelona: Adiós a la ciudad autocomplaciente*. Barcelona: La Vanguardia Ediciones.
- Montaner, J. M. (2002). Los modelos Barcelona: de la acupuntura a la prótesis. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 6(1), pp. 263-268.

- Montaner, J. M. (2004). La evolución del modelo de Barcelona (1979-2002). En *Urbanismo en el siglo XXI: una visión crítica: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona* (pp. 203-220). Barcelona: Edicions UPC.
- Montaner, J. M., Álvarez, F., y Muxí, Z. (2011). *Archivo crítico modelo Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Moragas, M. d. (2017). *Barcelona ciudad simbólica*. Barcelona: Amat.
- Morán, G. (1986). *Miseria y grandeza del partido comunista de España: 1939-1985*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Morán, G. (2013). *La decadencia de Cataluña: contada por un charnego*. Barcelona: Editorial Debate.
- Moreno, E., Vázquez Montalbán, M. (1991). *Barcelona, ¿a dónde vas?: diálogos para otra Barcelona*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Mota Chamón, Á. L. (2000). *La novela negra española: ambientes y personajes*. Cuenca: Gráfica Cuenca.
- Murray, S. (2012). *The adaptation industry: The cultural economy of contemporary literary adaptation*. Londres: Routledge.
- Naremore, J. (2000). *Film Adaptation*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Naremore, J. (2014). *An Invention Without a Future: Essays on Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Nazario. (2004). *Los años 70 vistos por Nazario y sus amigos*. Castellón de la Plana: Ellago Ediciones.
- Nichols, W.J. (1998). A quemarropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2, pp. 197-231.

- Ortells-Nicolau, X. (s/f). Itinerario: China en España: el Barrio Chino, *Archivo China-España, 1800-1950*, Recuperado de: <http://ace.uoc.edu/exhibits/show/china-en-espana/chinos-barrio-chino>
- O'Selznick, B. (2008). *Global television: co-producing culture*. Filadelfia: Temple University Press.
- Palacio Arranz, M. (2007). Estudios culturales y cine en España. *Comunicar*, 15(29), pp. 69-73.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Palacio, M. (2002). Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la Transición democrática. *Área Abierta*, 3, pp. 4-6. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/viewFile/ARAB0202230004A/4276>
- Palacio, M. (2011). Marcos interpretativos, Transición democrática y cine. En *El cine y la transición política en España (1975-1982)* (pp. 19-30). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Palacio, M. (Ed.) (2006). *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*. Madrid: Instituto oficial de RTVE.
- Palacio, M., y Cascajosa, C. (2012). Comunicar Europa/Communicating Europe. Spain, Television Co-Productions And The Case Of Pepe Carvalho. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 1(2), pp. 25-37.
- Palacio, M. (2013). The Hard Route to Europeanness. The Case of the Series Pepe Carvalho. En *Trasnational Cinema in Europe* (pp. 37-47). Berlín: LIT Verlag.
- Pearson, R.E. y Uricchio, W. (1991). *The many lives of the Batman: critical approaches to a superhero and his media*. Londres: Routledge.
- Peña Ardid, C. (2004). Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003): ensayo de biografía. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, pp. 233-276.

- Peña Ardid, C. (2010). Las primeras grandes series literarias de la Transición: *La saga de los Rius y Cañas y barro*. En *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)* (pp. 71-96). Zaragoza: Institución “Fernando El Católico”.
- Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, pp. 277-300.
- Pérez Bowie, J. A. (2012). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pérez Bowie, J. A. (Ed.) (2013). *La noche se mueve*. Madrid: Libros de la Catarata.
- Pomés, y J. Feriche, R. (1992). *Barcelona design guide: Guía de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pradera, J. (1992). Las pasiones del poder: el PSOE tras diez años de gobierno. En *La década socialista. El ocaso de Felipe González* (pp. 265-283). Madrid: Espasa-Calpe.
- Quaggio, G. (2011). Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982). *Historia del presente*, 17, pp. 109-25.
- Quaggio, G. (2013). Asentar la democracia: la política cultural a través del Gabinete del Ministro Javier Solana. En *Historia de la época socialista: España, 1982-1996* (pp. 35-59). Madrid: Sílex.
- Quaggio, G. (2013). La cultura como Prometeo colectivo. Apuntes sobre la política cultural de Javier Solana. En *Historia de la época socialista: España (1982-1996)* (pp. 455-482). Segovia: Asociación de Historiadores del Presente.
- Quaggio, G. (2014). La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1989. Madrid: Alianza Editorial.

- Quaggio, G. (2018). 1992. Annus mirabilis: La Expo de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona. En *Historia Mundial de España* (pp. 899-905). Barcelona: Editorial Planeta.
- Quirosa-Cheyrrouze, R. (2008). La transición posible a la democracia. Actas del Congreso *Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo* (pp. 63-70).
- Ramírez, P. J. (1989). *La rosa y el capullo: cara y cruz del felipismo: una crónica ecuánime y una crítica serena de los acontecimientos y personajes vinculados a las victorias electorales del Partido Socialista*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Resina, J. R. (1997). *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Resina, J. R. (2008). *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford: Stanford University Press.
- Riambau, E., y Torreiro, C. (1998). Gustau Hernández: lecturas de la historia. En *Guionistas en el cine español: quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra.
- Riambau, E., y Torreiro, C. (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Riambau E. y Torreiro, C. (2008). *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Ribas, P. (2011). *Los 70 a destajo. "Ajoblanco" y libertad*. Barcelona: Booket.
- Rivero Grandoso, J. (2014). Adaptaciones de Pepe Carvalho: la serie dirigida por Adolfo Aristarain y su recepción crítica. En *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios* (pp. 153-160). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rius, J., y Sánchez-Befando, M. (2015). Modelo Barcelona y política cultural: usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local.

*EURE*, 41(122), pp. 103-123. Recuperado de  
[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0250-71612015000100005&script=sci\\_arttext&tlng=en](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0250-71612015000100005&script=sci_arttext&tlng=en)

Rodríguez Morató, A. (2008). La emergencia de una capital cultural europea. En *La metaciudad: Barcelona. transformación de una metrópolis* (pp. 45-64). Barcelona: Editorial Antrophos.

Rodríguez Morató, A. (2012). El análisis de la política cultural en perspectiva sociológica. Claves introductorias al estudio del caso español. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), pp. 15-38. Recuperado de <https://www.redalyc.org/html/380/38028429002/>

Rodríguez Ortega, V. (2012). *La ciudad global en el cine contemporáneo: una perspectiva transnacional*. Valencia: Shangrila.

Romaguera, J. y Porter, M. (2005). *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

Romero Santos, R. (2014). *La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes*. Getafe: TECMERIN.

Romero Santos, R. (2017). *Entrevista por correo electrónico con Joan Antoni González, productor de los telefilmes de 1999 y 2003-2005*. Celebrada el 23 de diciembre de 2017.

Romero Santos, R. (2018). *Entrevista personal con Pedro Molina Tembory, coordinador de guiones de los telefilmes de 1999 y 2003-2005*. Celebrada 15 de noviembre. Madrid.

Russell, J. (2012). Authorship, Commerce, and Harry Potter. En *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, (pp. 391-407). Malden: Wiley-Blackwell.

Sanabria, C. (2008). De María a Lola y Lulú: descenso del cielo a los infiernos en la obra de transición de Bigas Luna. *Káñina*, 32(2), pp. 33-48.

- Sanabria, C. (2010). La primera y la última aventura de Bigas Luna: En los lindes de lo marginal. *Revista Espiga*, 9(20), pp. 101-115.
- Sanabria, C.. (2010). *Bigas Luna: El ojo voraz*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Sánchez Barba, F. (2007). *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.
- Sánchez Berciano, B. (2007). *La movida*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Sassen, S. (1991). *La ciudad global*. Buenos Aires: Eudeba.
- Saval, J. V. (2004). *Manuel Vázquez Montalbán: el triunfo de un luchador incansable*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Scarnato, A. (2016). *Barcelona supermodelo: la complejidad de una transformación social y urbana (1979-2011)*. Barcelona: Comanegra.
- Sokoloff, B., Sauvé, C., y Beauchesne, J. (1999). *Barcelone ou comment refaire une ville*. Montréal: PUM.
- Sontag, S. (2012). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo.
- Stam, R., y Raengo, A. (Eds.). (2004). *A companion to literature and film*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México D.F.: UNAM.
- Subirachs, J. (1999). *L'escultura del segle XIX a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat.
- Subirats, J., y Brugué, Q. (1997). El Govern de la ciutat i el desbordament de les lògiques territorials i institucionals. En *El municipi de Barcelona i els combats pel govern de la ciutat* (pp. 257-276). Barcelona: Editorial Proa.

- Subirós, P. (1993). El vol de la fletxa. En *El Vol de la fletxa: Barcelona '92: Crònica de la reinvenió de la ciutat* (pp. 19-103). Barcelona: Editorial Electa.
- Taibo II P. I. (1996). *Ernesto Guevara, también conocido como El Che*. México D.F.: Editorial Planeta.
- The Urban Task Force. (2003). *Towards an urban renaissance*. Londres: Routledge.
- Tierz, C., y Muniesa, X. (2013). *Barcelona ciutat de teatres: 1597-2013*. Barcelona: Viena Edicions.
- Torreiro, M. y Mejón, A. (2018). *La elección invisible. Encuentros con Luis San Narciso*. Getafe: TECMERIN.
- Trenzado Romero, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Truffaut, F. (1954). Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du cinéma*, 31(1), pp. 15-28.
- Tusell, J. (1992). La cultura: de instrumento político al consumo generalizado. *La década socialista. El ocaso de Felipe González* (pp. 209-224). Madrid: Espasa-Calpe.
- Tusell, J. (2004). *El aznarato: El gobierno del partido popular, 1996-2003*. Madrid: Aguilar.
- Tusell, J. (2005). *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Tyras, G. (2014). La Barcelona de Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) y la Marsella de Jean-Claude Izzo (1945-2000). Referencia y reverencia. *Bulletin hispanique*, 116(2), pp. 671-683. Recuperado de <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3489>
- Tyras, G. y Vázquez Montalbán, M. (2003). *Geometrías de la memoria: conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Editorial Zoela.



- Urrutia, J. (1984). *Imago Litterae: cine, literatura*. Sevilla: Alfar.
- Utrera, R. (1981). *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Utrera, R. (1985). *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones J.C.
- Valles Calatrava, J. R. (1991). *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada.
- Vallés Copeiro, A. (2000). *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Vera, P. (1989). *Vicente Aranda*. Madrid: Ediciones J.C.
- Vila-Sanjuán, S. (2003). *Pasando página: autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Vilarós, T. (1998). *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la Transición española, 1973-1993*. Madrid: Siglo XXI.
- Vilches, L., y Berciano, C. L. (1999). Evolución del consumo de TV y cuota de cadenas 1990-1999. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación*, 5(9). Recuperado de <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/viewFile/17431/15206>
- Villamandos, A. (2011). *El discreto encanto de la subversión: Una crítica cultural de la "Gauche Divine"*. Pamplona: Editorial Laetoli.
- Villanueva Prieto, D. (1992). La nueva narrativa española. En *Historia y crítica de la literatura española. Vol. IX. Los nuevos nombres 1975-1990* (pp. 285-304). Barcelona: Crítica.
- Villar, P. (1996). *Historia y leyenda del Barrio Chino*. Barcelona: La Campana.
- Wagner, G. (1975). *The novel and the cinema*. London: Tantivy Press.
- Wasko, J. (2003). *How hollywood works*. Londres: Sage.

- Wasko, J. (2011). *Understanding Disney: The manufacture of fantasy*. Cambridge: Polity Press.
- Weinrichter, A. (1992). *La línea del vientre: El cine de Bigas Luna*. Gijón: Festival de Cine.
- Woolf, V. (1991). El cine y la realidad. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 36(145), pp. 152-155. Recuperado de [https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/60670/ssoar-rmcphys-1991-145-woolf-El\\_cine\\_y\\_la\\_realidad.pdf?sequence=1](https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/60670/ssoar-rmcphys-1991-145-woolf-El_cine_y_la_realidad.pdf?sequence=1)
- Zambrana, J. (2000). *La alternativa libertaria: Catalunya, 1976-1979*. Badalona: Edicions Fet a Mà.
- Zanón, C. (2019). *Problemas de identidad*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Zapatero, J. S., y Escribà, À. M. (2017). *Continuará...: sagas literarias en el género negro y policíaco español*. Barcelona: Alrevés.
- Zecchi, B. (2012). *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Madrid: Editorial Complutense.
- Zukin, S. (1993). *Landscapes of power: from Detroit to Disney World*. Berkeley: University of California Press.

## 8.2. Obras de Manuel Vázquez Montalbán

Vázquez Montalbán, M. (1969). *Recordando a Dardé y otros relatos*. Barcelona: Seix Barral.

Vázquez Montalbán, M. (1970). *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Editorial Lumen.

Vázquez Montalbán, M. (1972). *Yo maté a Kennedy*. Serie Carvalho 1. Barcelona: Editorial Planeta.

Vázquez Montalbán, M. (1974). *Tatuaje*. Serie Carvalho 2. Barcelona: José Batlló.

Vázquez Montalbán, M. (1977). *La soledad del manager*. Serie Carvalho 3. Barcelona: Editorial Planeta.

Vázquez Montalbán, M., Gumí, J., y Luján, N. (1977b). *L'art del menjar a Catalunya*. Barcelona: Edicions. 62.

Vázquez Montalbán, M. (1979). *Los mares del Sur*. Serie Carvalho 4. Barcelona: Editorial Planeta.

Vázquez Montalbán, M., Gumí, J., y Luján, N. (1979b). *La cocina catalana: el arte de comer en Cataluña*. Península.

Vázquez Montalbán, M. (1981a). *Asesinato en el Comité Central*. Serie Carvalho 5. Barcelona: Editorial Planeta.

Vázquez Montalbán, M. (1981b). *La rosa de Alejandría*. Serie Carvalho 7. Barcelona: Editorial Planeta.

Vázquez Montalbán, M. (1985). *El pianista*. Barcelona: Seix Barral.

Vázquez Montalbán, M. (1986). *El balneario*. Serie Carvalho 13. Barcelona: Editorial Planeta.

- Vázquez Montalbán, M. (1987a). *Barcelonas*. Barcelona: Editorial Empúries.
- Vázquez Montalbán, M. (1987b). *Historias de fantasmas*. Serie Carvalho 8. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1987c). *Historias de padres e hijos*. Serie Carvalho 9. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1987d). *Historias de política ficción*. Serie Carvalho 11. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1987e). *Tres historias de amor*. Serie Carvalho 10. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1987f). *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*. Serie Carvalho 12. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1988). *El delantero centro fue asesinado al atardecer*. Serie Carvalho 14. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1989a). *Carvalho. El caso de las tres joyas y el mayordomo con antecedentes*. Barcelona: Educa.
- Vázquez Montalbán, M. (1989b). *Carvalho. El caso de los espías y la momia viviente*. Barcelona: Educa.
- Vázquez Montalbán, M. (1989c). *Las recetas de Carvalho*. Serie Carvalho 15. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1990a). *Galíndez*. Barcelona: Seix Barral.
- Vázquez Montalbán, M. (1990b). La deshumanización del personaje. En *El personaje novelesco* (pp. 69-76). Madrid: Editorial Cátedra.
- Vázquez Montalbán, M. (1990c). *El premio*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1990d). *Carvalho en Buenos Aires*. TVA: Buenos Aires.

- Vázquez Montalbán, M. (1991). *El laberinto griego*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1994). *El hermano pequeño*. Serie Carvalho 18. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1996). *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Madrid: Editorial Alfaguara.
- Vázquez Montalbán, M. (1997a). *Antes de que el milenio nos separe*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1997b). *El escriba sentado*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Vázquez Montalbán, M. (1997c). *Quinteto de Buenos Aires*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1998). Bolero o Sobre la recuperación de los barrios históricos en las ciudades con vocación postmoderna. En *Barcelona, un día* (pp. 417-432). Madrid: Editorial Alfaguara.
- Vázquez Montalbán, M., Albiñana, A., y Ramonet, I., y (1999a). *Geopolítica del caos*. Madrid: Editorial Debate.
- Vázquez Montalbán, M. (1999b). *Marcos: el señor de los espejos*. Madrid: Editorial Aguilar.
- Vázquez Montalbán, M. (2000). *El hombre de mi vida*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (2001a). *Flor de nit*. Barcelona: Edicions 62.
- Vázquez Montalbán, M. (2001b). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Editorial Mondadori.
- Vázquez Montalbán, M. (2003). *La aznaridad: Por el imperio hacia Dios o por Dios hacia el imperio*. Barcelona: Editorial Mondadori.
- Vázquez Montalbán, M. (2004a). *Milenio. Volumen 1: Rumbo a Kabul*. Barcelona: Editorial Planeta.

Vázquez Montalbán, M. (2004b). *Milenio. Volumen 2: En las antípodas*. Barcelona: Editorial Planeta.

Vázquez Montalbán, M. (2010). *Obra periodística. Volumen I: La construcción del columnista (1960-1973)*. Edición a cargo de Francesc Salgado. Barcelona: Editorial Debate.

Vázquez Montalbán, M. (2011). *Obra periodística. Volumen II: Del humor al desencanto (1974-1986)*. Edición a cargo de Francesc Salgado. Barcelona: Editorial Debate.

Vázquez Montalbán, M. (2012). *Obra periodística. Volumen III: Las batallas perdidas (1987-2003)*. Edición a cargo de Francesc Salgado. Barcelona: Editorial Debate.

### 8.3. Fuentes hemerográficas

- Alonso, A. (21 abril 2004). Biscuter gana a Carvalho en la obra póstuma de Montalbán. *El Periódico de Aragón*. Recuperado de [https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/biscuter-gana-carvalho-obra-postuma-montalban\\_98360.html](https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/biscuter-gana-carvalho-obra-postuma-montalban_98360.html)
- Amela, V. (16 febrero 1986). TVE estrena la serie “Pepe Carvalho”, *La Vanguardia*, p. 86.
- Amela, V. (6 noviembre 1985). Se rueda en Barcelona un telefilme con “Carvalho”. *La Vanguardia*, p. 64.
- ARTE (1999). *Pepe Carvalho. D’après Manuel Vázquez Montalbán*. Dossier de prensa. Recuperado de <http://download.pro.arte.tv/archives/fichiers/01778687.pdf>
- ARTE (2004). *Pepe Carvalho 2e Saison inédite*. Dossier de prensa.
- ARTE (26 junio-2 julio 2004). Up and Down. *Arte Magazine*, nº27, p. 27.
- ARTE (3-9 julio 2004). Les mers du Sud. *Arte Magazine*, nº28, p. 27.
- ARTE (10-16 julio 2004). La rose d’Alexandrie. *Arte Magazine*, nº29, p. 27.
- Ayén, X. (25 noviembre 1997). Qué y cuánto exporta España en literatura. *La Vanguardia*, pp. 47-49.
- Azúa, F. D. (14 mayo 1982). Barcelona es el ‘Titanic’. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1982/05/14/opinion/390175205\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/05/14/opinion/390175205_850215.html)
- Baget Herms, J. M. (21 abril 1986a). Adiós sin ira a “Pepe”. *La Vanguardia*, p. 46.
- Baget Herms, J. M. (21 febrero 1986b). Carvalho en acción. *La Vanguardia*, p. Falta la página.
- Baget Herms, J. M. (22 febrero 2000a). El “lifting” de Pepe Carvalho. *La Vanguardia. Suplemento Vivir*, p. 10.

- Baget Herms, J. M. (28 marzo 2000b). La nueva estética de Pepe Carvalho. *La Vanguardia. Suplemento Vivir*, p. 10.
- Bonet Mojica, LL. (25 abril 1984). Hoy se estrena 'Tiempo de revancha', polémico filme de Adolfo Aristarain. *La Vanguardia*.
- Carreño, J. M. (1975). Un director-productor acusa. *Nuevo Fotogramas*, nº1396.
- Casas, Q. (15 octubre 1986). Carvalho i L'Olimpiada. *Avui*, p. 35.
- Castilla, A. (7 de octubre de 1997). Vázquez Montalbán cierra el 'año Carvalho' con una novela sobre la dictadura argentina. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1997/10/07/cultura/876175201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/10/07/cultura/876175201_850215.html)
- Cenalmor, I. (23 marzo 1984). Se inicia el rodaje de la serie negra "Historias de Pepe Carvalho". *La Vanguardia*.
- Cendrós, T. (7 marzo 1999). Carvalho envejece conmigo. *El País*. Recuperado de <http://www.vespito.net/mvm/carvttv.html>
- Clarós, I. (13 mayo 1998). El retorno de Pepe Carvalho. *La Vanguardia. Suplemento Vivir*, p. 11.
- Cueto, J. (23 marzo 1986). El asesinato de Carvalho. *El País*. Recuperado de <http://www.vespito.net/mvm/carvttv.html>
- FAVB. (Diciembre 1992). *La Veu del Carrer*, nº10-11.
- Font, D. (1978). Entrevista a Bigas Luna. *La mirada*, nº4.
- Font, D. (22 febrero 1986). Dos no son siempre pareja. *El País*.
- Freixas, R. (1982). Asesinato en el Comité Central. *Dirigido por...* nº94.
- Freixas, R. y Bassa, J. (1982). Sobre Asesinato en el Comité Central. Entrevista con Vicente Aranda. *Dirigido por...* nº94.
- Galán, D. (18 de Agosto de 1982). Difícil adaptación. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1982/08/18/cultura/398469611\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/08/18/cultura/398469611_850215.html)



- Galán, D. (20 octubre 2003). Nunca encontraron a Carvalho. *El País*, p. 40.
- Llinàs, M. A. (1976). Un 'Tatuaje' con un corte solamente, en *Tele/eXprés*. 15 de diciembre.
- Maso, Á (3 diciembre 1977). Tatuaje (Primera aventura de Pepe Carvalho). *La Vanguardia*, p. 46.
- Maso, Á. (4 marzo de 1982). Asesinato en el Comité Central. *La Vanguardia*, p. 51.
- Miñarro, L. (octubre 1978). Entrevista con Bigas Luna. *Dirigido por...* n°58.
- Miravittlas, R. (21 octubre 1986). Carvalho. *El Periódico de Catalunya*, p. 63.
- Molina Foix, V. (21 marzo 1986). Los arenques de Carvalho. *El País*.
- Montero, R. (10 noviembre 1976). Censura vuelve al ataque. *Nuevo Fotogramas*, n°1456.
- Mora, R. (23 enero 1998). Polémica por unas declaraciones de Mariscal contra Pujol, la Generalitat y los catalanes. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1988/01/23/cultura/569890807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/01/23/cultura/569890807_850215.html)
- Muñoz, D. y Pedroche, F. J. (20 marzo 1984). En TVE ha sonado la hora de las coproducciones. *La Vanguardia*, p. 26.
- Navarrete, P. (2003). Juanjo Puigcorbé se vuelve a meter en la piel de Pepe Carvalho. *Diari de Terrassa*, p. 25.
- Navarro, V. (2003). ¿Qué es el 'pujolismo'? *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2003/11/13/opinion/1068678008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/11/13/opinion/1068678008_850215.html)

Ojeda, A (31 enero 2011). Todavía hay cabezas pensantes que desprecian la novela negra. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Andreu-Martin/1287>

Ordóñez, M. (marzo 1983). Bigas Luna ‘Renace’”. *Papeles de cine Casablanca*, nº27.

Ordóñez, M. (3 mayo 2007). Aquel Marat-Sade del 68. *El País*.  
[http://elpais.com/diario/2007/05/03/cultura/1178143209\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/05/03/cultura/1178143209_850215.html)

Pablo, J. d. (26 agosto de 1982). Asesinato en el Comité Central. *ABC*, p. 14.

Pi de Cabanyes, O. (29 abril 1999). Charnego. *La Vanguardia*, p. 31.

Rodríguez, C. (22 de julio 1984). Eusebio Poncela será el nuevo Pepe Carvalho en la serie que grabará TVE. *El País*. Recuperado de  
[https://elpais.com/diario/1984/07/22/radiotv/459295201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/07/22/radiotv/459295201_850215.html)

Rubio. T. (21 enero 1992). Manel Esteban lleva al cine ‘Los mares del Sur’. *El Periódico de Catalunya*, p. 53.

s/a (25 junio 1977). Tele 5 crea un gran centro de producción propia de series. *La Vanguardia, Suplemento Vivir*, p. 11.

s/a (febrero 1982). Asesinato en el comité central. *Fotogramas*, nº1671.

s/a (22 enero 1992). El detective Pepe Carvalho regresa al cine en “Els mars del sud”  
*La Vanguardia*, p. 36.

s/a (junio 1998). Por un nuevo modelo de Cataluña. Segundo manifiesto.. Foro Babel

Recuperado

de

<http://www.tolerancia.org/upimages/Manifiestos/maniForoBabel2.htm>

s/a (2 abril 2000). Tele 5 emite hoy 'Padre patrón', la última entrega de Pepe Carvalho.

*El Periódico de Catalunya*, p. 60.

s/a (2002). Hem de treballar perquè es consolidi la nostra indústria i es puguin filmar

més pel·lícules. *Testimonios para la historia*. Recuperado de

[http://www.testimoniosparalahistoria.com/entrevista/sr-manel-esteban-](http://www.testimoniosparalahistoria.com/entrevista/sr-manel-esteban-marquilles/)

[marquilles/](http://www.testimoniosparalahistoria.com/entrevista/sr-manel-esteban-marquilles/)

Sanz, R. M. (16 julio 2003). Pepe Carvalho habla catalán hoy en un telefilme de TV-3.

*El Periódico de Catalunya*, p. 76.

Sotorra, A. (26 marzo 1990). Es roda 'Los mares del Sur', de Manuel Vázquez

Montalbán. *Avui*, p. 40.

Subirana, J. (29 enero 1992). De detectiu. *Avui*, p. 34.

Vara, J.A. (5 abril 1986). El realizador de 'Carvalho' contesta a Vázquez Montalbán,

*ABC*.

Vara, J.A. (25 mayo 1985). La serie 'Pepe Carvalho' empezará a emitirse en enero,

*ABC*.

Vázquez Montalbán, M. (1971a). Informe subnormal sobre un fantasma cultural.

*Triunfo*, nº452, pp. 21-25.

Vázquez Montalbán, M. (1971b). La gauche qui rit. In memoriam. Firmado con el

pseudónimo Baronesa d'Orcy. *Triunfo*, nº481, p. 59.

Vázquez Montalbán, M. (4 noviembre 1972). Ámsterdam: Capitalismo y anarquismo.

*Triunfo*, nº527, pp. 26-29.

- Villagrasa, M. (8 marzo 1976). 'Tatuaje', al cine. *Tele/eXprés*.
- Vázquez Montalbán, M. (28 marzo 1978). ¿Contra Franco estábamos mejor? *La Calle*, nº6, pp. 14-15.
- Vázquez Montalbán. (6 octubre 1981). Estado de la cuestión, cuestión de estado. *La Calle*, nº186, p. 19.
- Vázquez Montalbán. (9 diciembre 1982). Un K.O. rápido. *El Periódico de Catalunya*, p. 4.
- Vázquez Montalbán, M. (18 enero 1984a). Ménage à trois. *El País*, p. 50.
- Vázquez Montalbán, M. (23 febrero 1984b). ¿Qué es España? *El País*, pp. 9-10.
- Vázquez Montalbán, M. (18 mayo 1984c). Los otros pujolistas. *El País*, p. 19.
- Vázquez Montalbán, M. (3 abril 1986a). Carvalho. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1986/03/20/ultima/511657201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1986/03/20/ultima/511657201_850215.html)
- Vázquez Montalbán, M. (23 octubre 1986b). 1992. *El País*, p. 52.
- Vázquez Montalbán, M. (13 mayo 1989). El pacto olímpico. *El País*, p. 22.

#### 8.4. Fuentes audiovisuales

- Allouache, M. (1999). *La soledad del manager*. Editado en DVD por SAV.
- Aranda, V. (1982). *Asesinato en el Comité Central*. Editado en DVD por Divisa.
- Arias, R. (1979) *A fondo: Manuel Vázquez Montalbán*. Entrevista de Joaquín Soler Serrano. Editado en DVD por Gran Vía Musical.
- Aristarain, A (1986). *Las aventuras de Pepe Carvalho*. Serie de televisión de 8 episodios. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/pepe-carvalho/>
- Bigas Luna, J. J. (1976). *Tatuaje*.
- Cazeneuve, F. (2004). *El premi*.
- Cuau, E. (1999). *Padre, patrón*. Editado en DVD por SAV
- Esteban, M. (1986). *Olímpicament mort*.
- Esteban, M. (1992). *Els mars del Sud*.
- Giraldi, F. (1999). *Buscando a Sherezade*. Editado en DVD por SAV.
- Giraldi, F. (1999). *El delantero centro fue asesinado al atardecer*. Editado en DVD por SAV.
- Jaoui, L. (2003). *Cita mortal a l'Up and Down*.
- Moleón, R. (1999). *Tal como éramos*. Editado en DVD por SAV
- Moleón, R. (2004). *La rosa d'Alexandria*.
- Segú, J. (2012). *Caleidoscopio Montalbán*. Recuperado de <http://www.rtve.es/television/20170216/caleidoscopio-montalban/614197.shtml>

Subirós, P. (2016) *La cláusula Balcells*. Recuperado de <http://www.rtve.es/television/20161007/clausula-balcells-retrato-influente-agente-literaria-carmen-balcells-aniversario-su-muerte/1423082.shtml>

Urbizu, E. (1999). *El hermano pequeño*. Editado en DVD por SAV.

Venault, P. (2004). *Els mars del Sud*.

Vila-San-Juan, M. (2010). *Barcelona era una festa (1970-1980)*. Recuperado de <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/el-documental/barcelona-era-una-festa-underground-1970-1980/video/3233431/>