Carvalho en construcción: *Yo maté a Kennedy*

MIQUEL BOTA

La serie de novela negra creada por Manuel Vázquez Montalbán y protagonizada por el detective Pepe Carvalho ha sido catapultada, por los lectores, pero principalmente por la crítica, como la más importante de la literatura española contemporánea de su género. El papel pionero de Vázquez Montalbán como abanderado de la novela negra española ha centrado la atención de gran parte de la crítica (Colmeiro, Resina, Vallés Calatrava, Vázquez de Parga, Izquierdo). Desde su arranque, primero con la surrealista *Yo maté a Kennedy* (1972) y después con la que marcaría el tono de toda la serie, *Tatuaje* (1974), hasta los dos últimos volúmenes, *Milenio Carvalho* (2004), los veinticinco títulos de la saga han conseguido un gran éxito de ventas y de repercusión mediática y académica desde finales de los años setenta del siglo XX hasta hoy en día.

La figura de Pepe Carvalho y la representación de la España de la transición y la democracia de los ochenta y los noventa del pasado siglo han captado el interés de hispanistas de todo el mundo que han procurado desentrañar el “compromiso” político no sólo del antihéroe que las protagoniza sino también del propio autor, Manuel Vázquez Montalbán, un catalán de origen gallego-murciano que ha despertado simpatía e interés a ambos lados del Atlántico en personajes públicos tan dispares como Mario Vargas Llosa o el subcomandante Marcos. A Vázquez Montalbán no solamente se le reconoce haber vitalizado la novela negra en español, hito nada sencillo teniendo en cuenta el desprestigio del género en el momento en el Vázquez Montalbán se emprende a cultivarlo, sino también el integrar en ella un análisis social de la realidad occidental de la segunda mitad del siglo XX en su forma española. Tal y como defiende José F. Colmeiro: “En su narrativa policíaca Vázquez Montalbán procede a dismantelar críticamente la moralidad del orden establecido y se replantea los moldes narrativos anteriores de la novela realista y la policíaca desde una actitud paródica que simultáneamente acepta y subvierte sus propios modelos” (1989, 11).

A pesar de ser la primera en la saga, llama la atención la falta de estudios y análisis críticos sobre *Yo maté a Kennedy*, la novela en la que Vázquez Montalbán introduce a su popular personaje por primera vez y

que es cabeza de puente de la serie. Es cierto que Pepe Carvalho se desarrolla como personaje en la que se ha venido a llamar segunda etapa creativa del autor, y en la que manteniendo algunas de las características de la fase anterior, que él mismo califica como “subnormal” y que está influenciada por el surrealismo, destacan la importancia del desarrollo psicológico y la trama de un modo realista. Colmeiro expone el concepto de las dos etapas como eje definitorio de la obra de Vázquez Montalbán:

En la primera etapa experimental –o “subnormal” según la denominación del propio autor– extendida desde finales de los sesenta hasta la mitad de los setenta con sus novelas *Recordando a Dardé* (1969), *Happy End* (1972), *Yo maté a Kennedy* (1972) y *Cuestiones marxistas* (1972) y otros escritos menos clasificables como *Manifiesto subnormal* (1970), su narrativa se caracteriza por una narrativa anti-realista y provocadora, influida por el surrealismo, las técnicas del absurdo y los medios de comunicación de masas, que cuestiona las convenciones culturales y literarias y hasta las mismas bases de la novela como género condenado a extinguirse. A partir de *Tatuaje* (1974), sin embargo, el autor emprende un nuevo ciclo narrativo que recoge la ironía, el escepticismo iconoclasta, el distanciamiento y la técnica “collagista” de su etapa “subnormal” y los aplica a la recuperación de ciertos elementos de la novela realista tradicional, destacándose la importancia de la trama y de la unidad narrativa lógico temporal, la focalización subjetiva y la caracterización psicológica tridimensional de los personajes, si bien estos elementos siempre se ven sujetos a un proceso de constante parodia, lo cual en el fondo quizás sigue revelando un cierto escepticismo ante el mismo hecho de novelar. (1989, 12)

Perteneciente pues al primer momento literario de su autor y muy diferente al resto de los títulos de Carvalho, *Yo maté a Kennedy* es curiosamente considerada como un referente indudable por la crítica. En la mayoría de los ensayos sobre la serie se hace mención a *Yo maté a Kennedy* como un punto y aparte, considerada lugar del nacimiento literario del personaje Carvalho y origen de la saga, de manera que la obra es abordada como un espacio mítico, complejo y de difícil pero obligada referencia aunque no como un espacio de tránsito analítico. Su mención es un modo de marcar el abolengo de Carvalho (que no es un simple detective privado, sino un antiguo agente de la CIA) pero también del analista que se señala como iniciado mostrando el (re)conocimiento de

esa primera pieza y que se eleva sobre el lector medio. Kevin O'Donnell recoge esta idea cuando explica la recepción inicial de *Tatuaje*: "The reading public greeted the book with surprise because its straightforward narrative style represented a radical shift in the trajectory of the author, identified with the 'high-brow' techniques of the literary experimentalism in vogue in Spain at the time" (137).

Yo maté a Kennedy, por lo tanto, a pesar de ser usualmente mencionada, no ha conseguido la misma profundidad de análisis que sus sucesoras al ser un exponente del experimentalismo literario del momento, con la complejidad que esto representa. *Yo maté a Kennedy* es la única entrega sobre las peripecias de Carvalho que no se ciñe a la fórmula de la novela negra en la que se ha generado su popularidad y repercusión. Sin embargo, parece que esta cabeza de puente elitista ha contribuido a largo plazo a preservar una legitimidad de inicio que sostienen el resto de entregas bajo otro formato. Tal y como exclama en clave de humor Sanz Villanueva en un artículo sobre la figura de Pepe Carvalho en el año 2000 en el periódico *El Mundo*: "¡Dónde ha venido a parar aquel agente de la CIA, metido en conspiraciones para liquidar a Kennedy! Lo notable es la coherencia con que esa mudanza se ha producido".

Las ciento ochenta y una páginas que componen la primera novela de la saga, se dividen en sesenta y un apartados de longitud diversa (desde cuatro frases a varias páginas) y en las que se recoge un *collage* de géneros, desde el epistolar hasta el poético pasando por la narrativa, el ensayo o el diálogo teatral en cursiva. Este crisol ofrece expresiones destacadas de cada uno de sus componentes, desde un curioso detalle de cómo funciona el "tratamiento de individuación" al que se somete Carvalho para borrar los posos de su antiguo comunismo de la página 18, pasando por los poemas protesta que compone la primera dama en las páginas 35 y 36, sin olvidar el trepidante diálogo teatral entre Mr. H y Morrison que arranca en la página 152 y se desarrollará hasta el final del penúltimo apartado de la obra. La complejidad estructural, propia del experimentalismo *avant-garde*, parece haber sentado la diferencia con sus sucesoras. Una vez reconocidos los hechos diferenciales de ésta, fruto de su pretensión estilística y la mayor dificultad de lectura que conllevan, *Yo maté a Kennedy* presenta elementos temáticos comunes con el resto de títulos de la serie: la importancia de la geografía y la arquitectura, las referencias gastronómicas y el interés que despiertan en Carvalho, el desencanto con

la realidad, la presencia imborrable del pasado (aunque pretenda ser ignorado), el machismo y las tensiones de género. Todos estos elementos se apuntan ya en la primera aventura del detective gallego. La gastronomía, por ejemplo, está presente pero no alcanza la preeminencia que tendrá en las entregas posteriores. Así, se introduce ya al inicio de la novela:

Jacqueline suele entregar el cartón olfativo del menú: Tarta de col, filetes de cerdo con salsa de mostaza y un *mousse* de chocolate. Debió notar mi mohín de disgusto al llegar al capítulo de los vinos porque me interrogó con cierta alarma:

—¿No le gustan los vinos de Monterrey?

—El clarete tiene un sabor demasiado acidulado, no se combina bien con los filetes. (21-22)

Y también bien avanzado el relato: “He sido requerido por la embajada española. Una invitación para almorzar con el agregado cultural. Unas judías navarras con chorizo y pimientos rellenos a la vasca” (127), para mostrar un nuevo modo de integrar lo culinario en lo literario. Algo parecido ocurre con la geopolítica, que cobra relevancia ya en el inicio cuando se señala a Carvalho como gallego: “—Usted no conoce a los gallegos. / —Oh, sí. Conozco a uno, o a dos. Un almacenista de Detroit y un cocinero de Adlai. No les noto nada especial. De momento no son invisibles. / —Son peligrosos y obstinados como los judíos” (10). O de un modo más amplio cuando se reflexiona sobre el significado del sur como espacio político: “El sur es siempre una referencia geográfica relativa, porque el sur es siempre norte con respecto a otro sur. Pero cualquier sur, me había hecho observar míster Phileas Wonderful, siempre está degradado humanamente con respecto a su norte referencial” (26). El hecho diferencial de *Yo maté a Kennedy* recae en el no-protagonismo de España, como espacio vital, que sí es central en el resto de la serie, y que aquí queda ensombrecido por la relevancia del gran imperio, los Estados Unidos de América. En *Yo maté a Kennedy*, Carvalho comparte cartelera con la familia Kennedy, especialmente Jacqueline (de Bouvier) Kennedy, John Fitzgerald Kennedy (JFK) y su círculo más inmediato en el palacio presidencial de las siete galaxias en el que viven en Washington DC. Vázquez Montalbán hace aquí un repaso crítico al capitalismo de los sesenta centrándose en su exponente más importante del momento,

los Estados Unidos de América y su familia presidencial, haciendo especial hincapié en el expansionismo económico-cultural, del cual no puede escapar ni el mismo Carvalho. También marca así la centralidad gestora de lo estadounidense y sus grupos de intereses que se (des)encuentran en el entorno de la ciudad de Washington, discreto minarete del poder tal y como lo define Colmeiro: “La invisible pero panóptica ciudad de Washington, desde donde se vigilan los movimientos de resistencia y se organizan las ocultas tramas de la historia” (2010, 481).

Si como se ha señalado, la obra de Vázquez Montalbán se ha erigido como reflexión y crítica de lo español, creando a su personaje central en *Yo maté a Kennedy* el escritor anuncia el irremediable vínculo de dependencia de España con el país americano, constatando la *anglosajonización* de la península, tal y como expone Francie Cate-Arries: “Montalbán parallels the invasion of American tourists, military bases, and consumer values of the Spain of the fifties with the ‘anglosajonización’ of pop music and the ever-increasing importation of Hollywood films which illustrate the American Way of Life. The sixties are chronicled through the myths of television program -again, largely American- and the soccer media” (22). En este sentido, por su carácter duro y cínico, el personaje de Pepe Carvalho se mimetiza con los detectives protagonistas de la novela negra estadounidense de los cincuenta y sesenta que cosecharon éxitos de venta y crítica. Cabe mencionar, por destacar unos pocos, Travis McGee (series Travis McGee) de John D. MacDonald, Parker (series Parker) de Richard Stark, Coffin Ed Johnson y Grave Digger Jones (series Harlem Detective) de Chester Himes, y Steve Carella (series 87th Precinct) de Ed McBain. *Yo maté a Kennedy* refleja de esta manera la fascinación y la relación amor-odio hacia una cultura que se ha convertido en la matriz de la producción mundial. En ese sentido, Vázquez Montalbán traza un paralelismo entre la situación vital de Carvalho y la de gran parte de la intelectualidad de izquierdas española de la que el propio Vázquez Montalbán forma parte, mostrando la tensión entre una ideología de izquierdas que se va viendo amenazada por una sociedad de consumo que la fagocita. En palabras de Fernando Álvarez:

Los intentos vanguardistas de los primeros setenta funcionan en complicidad con un público que prometía quebrar con el dominio de la comunicación de masas y terminó transformándose en una minoría domesticada. Vázquez en-

cajó el golpe e hizo de tripas corazón: transformó una compleja novela experimental –*Yo maté a Kennedy*, la novela ilegible para el gran público de la serie Carvalho– en el número cero de una colección de novela negra de corte realista con miras a la crítica social. (106)

Se establece un guiño irónico entre el escritor, su protagonista y la *intelligentsia* que coinciden en una vivencia problemática de su ideología en la que algunos preceptos van quedando para diatribas verbales y la pragmática vital se impregna cada vez más de ese capitalismo criticado. *Yo maté a Kennedy* atestigua la vía posibilista como refugio de cínicos y descreídos que pueden seguir definiéndose como comunistas o antiguos comunistas y disfrutar cómodamente en un entorno capitalista como intelectuales de izquierdas que en un futuro cercano van a poder incluso coquetear con el poder en el primer gobierno socialista de la democracia tras las elecciones de octubre de 1982. Tal y como defiende también Juan Diego Moya Bedoya, la obra tiene una doble función, la crítica a la sociedad y la crítica a su intelectualidad:

La obra de Vázquez Montalbán [*Yo maté a Kennedy*] no es, meramente, una crítica hiriente, ludibriosa y mordaz de la burguesía norteamericana contemporánea, sino, asimismo, la autocrítica de un intelectual marxista en absoluto adocenado, el cual se peca de la pluralidad de los vicios intelectuales, entre ellos preponderante el del dogmatismo, de sus correligionarios. (28)

Es interesante apuntar que el evento histórico que sirve como pretexto para la narración es el asesinato del presidente John Fitzgerald Kennedy en Dallas en el año 1963. Junto con el asesinato de Martin Luther King Jr. (Memphis, 1968) es el “parricidio” más dramático de la vida pública estadounidense de la segunda mitad del siglo XX. Los dos son episodios de la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos, y una muestra de la naturaleza dicotómica del sentimiento político del momento y de las complejidades subyacentes. El texto recoge de modo evidente, que más allá de las formas institucionales pautadas para el desarrollo de la vida política hay un entramado de fuerzas no evidentes pero definidas que tienen tanta o más importancia que las primeras. Raymond Williams, en *Marxism and Literature*, al hablar de las estructuras de sentimiento defiende que:

Social forms are evidently more recognizable when they are articulate and explicit. We have seen this in the range from institutions to formations and

traditions. We can see it again in the range from dominant systems of belief and education to influential systems of explanation and argument. All these have effective presence. Many are formed and deliberate, and some are quite fixed. But when they have all been identified they are not a whole inventory even of social consciousness only when they are lived, actively, in real relationships, and moreover in relationships which are more than systematic exchanges between fixed units. (130)

En este sentido, todas las relaciones que va a establecer Carvalho, ya sea con el agente Morrison (su inmediato superior de la CIA), con la primera dama, con su antigua pareja Muriel, o con Mr. H (el ultraconservador tejano que ejerce como la cara opuesta a JFK), se producen bajo el velo del tono surrealista de la narración. El conjunto de imágenes deformadas que se va recreando a medida que avanza la lectura arrastran un cierto delirio que parece coronar lo fantasioso de toda la peripecia. El juego espacial con el que arranca el texto ubicando al narrador y al lector en el palacio de las siete galaxias de la mano de Jacqueline Kennedy marca ya el tono de cierta irrealidad. Establece así Vázquez Montalbán un juego irónico en el que parece que lo que es ficción acaba siendo lo más verosímil de la historia si se analiza el modo de argumentar los diferentes lazos de interacción entre los personajes de la novela.

Un aspecto de gran relevancia en el proceso de verosimilitud lo protagoniza la alusión constante por parte del narrador a un gran número de personalidades referenciales del momento histórico en el que se desarrollan los hechos que, acompañando a los personajes centrales de la trama, salpican constantemente el relato, complicando su asimilación y cargándolo a la vez de una contextualidad centralizante autenticadora en tanto que reales y que desde el margen resuenan en sus “intervenciones” con el cogollo del capitalismo. Este goteo constante en la primera mitad del texto, que irá decayendo en la segunda mitad, se marca ya con la cita inicial de la novela, que es la estrofa principal de la letra del tango “Bailarín” (1929) de José Rial y Dante A. Linyera: “La clase media cayó en desgracia, / se fue Mireya, murió Margot, / y aquel muchacho de la aristocracia / acobardado... retrocedió. / Lloró la causa de su partida, / lloró el origen de tanto mal, / mientras la guapa Barra Florida / cantó su coro sentimental” (7). Después de un título rotundo y provocador, que es un gran reclamo de atención y compra: Yo maté a Kennedy, confesión chu-

lesca que singulariza a su enunciante, esta estrofa se enfoca en una clase media caída en desgracia y en “aquel muchacho de la aristocracia acobardado” el cual “lloró el origen de tanto mal”, ubicando los eventos en un lugar moral y resaltando la incapacidad de sus protagonistas ante un mal imbatible. Todas esas referencias externas a las que aludía son relativas al mundo occidental y van repasando las diferentes aproximaciones a y consecuencias de un capitalismo económico y cultural del que los Kennedy son el exponente. El primer personaje central en aparecer es Jacqueline Kennedy y lo que se destaca de ella es su “complicidad europeísta” evidenciada estéticamente con su referencia al palacio de las siete galaxias como un no conseguido Petit Trianon (palacete privado de María Antonieta) ubicándose así como lo hegemónico de un período. Acto seguido, Jacqueline comenta de lo “atroz” de *Nothing Personal*, la obra de Richard Avendon y James Baldwin. *Nothing Personal* es un examen de la identidad estadounidense basado en cuatro pilares: los derechos civiles, el nacimiento del nacionalismo afro-americano, el sistema sanitario y las enfermedades mentales, y el ocaso de las estrellas de Hollywood ante el ascenso de las estrellas del *rock and roll*. De los referentes laterales, los hay que juegan un papel clave en la trama de la novela como Avendon y Baldwin, y otros que parecen menos relevantes en un juego laberíntico orientado a exigir una atención intensa en el lector. En las treinta primeras páginas aparecerán, entre otros, Monseñor Richard James Cushing, arzobispo católico de Boston de 1944 a 1970; las novelas de Louise May Alcott (*Little Women*) que tiene Jackie; el esquiador austriaco ganador de varias medallas olímpicas Toni Sailer; Ethel Merman, cantante y *showwoman* de los 50-60; o personajes políticos como Allan Dulles, primer civil director de la CIA, o Isaac Deutscher, ideólogo marxista de origen polaco que emigró a Gran Bretaña poco antes de la segunda guerra mundial. Tanto por su gran número como por sus personalidades parece importante no ignorar su presencia ni sus posibles funciones en el texto, que pueden pasar disimuladas por su carácter experimental.

Para el lector medio español, a la dificultad estilística de lo experimental de la obra, se le suma, en primer lugar, el sentimiento de no pertenencia acompañado de un desconocimiento profundo de la realidad estadounidense del momento y, en segundo lugar, un torpedeo de referencias constantes a personajes más o menos desconocidos. Sin embargo,

el hecho de haber estado expuesto a las imágenes del asesinato de JFK y a su relevancia global, los personajes principales no le son ajenos. Por otra parte, el vínculo emocional que se establece entre el intelectual del momento y la novela queda mediado por las reflexiones políticas, en una dialéctica entre pureza comunista (solamente posible en la teoría para Pepe Carvalho) y una realidad capitalista voraz y despiadada donde no hay lugar para mediadores: Kennedy en su intento mediador es asesinado. En este sentido, el relato parece ilustrar también la imposibilidad de felicidad humana al estilo *hobbesiano* en la que “el hombre es un lobo para el hombre”. Todos los personajes se enroscan en el *performance* de quienes creen que son, neutralizando de esta manera cualquier autenticidad en sus relaciones. De este modo, todo queda condicionado por el papel que se supone que deben representar, conformado por una estructura delimitada por el sistema ante el que, según el momento y la personalidad, se irá viviendo con mayor o menor tensión. Esta tensión conforma una estructura que actúa de mediadora entre autoconciencia y entorno, conformando cómo se piensa lo sentido y cómo se siente lo pensado. Tal y como explica Williams:

We are talking about characteristic elements of impulse, restraint, and tone; specifically, affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in a living and interrelating continuity. We are then defining these elements as a ‘structure’: as a set, with specific internal relations, at once interlocking and in tension. (132)

Las relaciones que Carvalho establece con sus congéneres en *Yo maté a Kennedy* parten de esa autoconciencia del personaje que él mismo ha creado: el triple agente sin valores que se vende por dinero una vez abandonados los credos comunistas de la juventud y que añora la ignorancia que le permitió por un breve tiempo experimentar plenitud. Este es otro aspecto que se mantendrá en las sucesivas entregas: un Carvalho sumido en el desencanto, que ya no es agente secreto sino detective privado, y que es incapaz de establecer relaciones auténticas con sus congéneres. El rol que se empeña en representar siempre marcará sus intercambios, incluso con los personajes más cercanos afectivamente, como Biscuter y Charo, que no dejarán de ser secretario/cocinero/ayudante y

amante/colaboradora, aunque el discurso para narrarlo se haya desembarazado de la complejidad reinante de *Yo maté a Kennedy*.

El abandono del elitismo experimentalista por parte de Vázquez Montalbán y su estilo más realista a partir de *Tatuaje* ha marcado una polémica en el análisis de las consecuencias de ese acercamiento del producto literario a la mayoría. Si por un lado críticos como Wells y Colmeiro reivindican una función pedagógica y de activación de conciencia de clase a través de la recuperación de lo popular, autores como Resina defienden que las inexistentes referencias en las peripecias de Carvalho de una Barcelona anterior a la contienda civil, obviando la importancia de la *Renaixença* y la preponderancia de determinadas zonas en el recuerdo, fomentan una memoria manipulada que no subvierte el poder represor, sino que aliena a los lectores mediante un sentimentalismo manipulador. Es interesante resaltar que el modo en el que se dibuja la reconstrucción/montaje del asesinato de JFK curiosamente no ha despertado posicionamientos por parte de los críticos. Por un lado, se debe – como ya se ha mencionado anteriormente– al poco análisis exhaustivo que ha tenido la obra, pero también a esa lejanía ambiental. En el momento en el que se publica *Yo maté a Kennedy*, la sociedad española y sus intelectuales viven inmersos en un proceso de deseo frustrado de cambio. Tal y como explica el propio autor en una entrevista al periódico *El País* en febrero de 1997 cuando le preguntan cómo surgió el personaje de Pepe Carvalho:

Era una época bastante difícil, ya que el franquismo parecía eterno y teníamos la impresión de que nada cambiaría. Fruto de esta sensación escribí *Yo maté a Kennedy*. Aquella novela refleja un mundo irreal que venía de la empanada mental que vivíamos. Allí cabía todo: poemas, textos de vanguardia, influencia del cómic y del cine... Era un *mare mágnun* que reflejaba la descomposición de la novela que creíamos estábamos viviendo. (*El País*, 19 de febrero 1997)

Sin embargo, parece que en *Yo maté a Kennedy*, Carvalho medita sobre el sentimentalismo en el arte como arma de alienación burguesa y su problemática como método de conocimiento: “Todo el arte es una invitación a la épica. Arma las manos y las espigas dorsales, desarma las braguetas. Trampa sublime, alcahueta de la supuesta dignidad humana.

Pero yo tengo una pistola sobaquera, la tendré siempre. Dispararé hasta el último cartucho contra cada cerdo que busque amparo en la podrida dignidad colectiva de la especie” (20). Así, Vázquez Montalbán presenta una reflexión sobre la contrariedad artística y su reflejo de la realidad.

El momento en el que surge *Yo maté a Kennedy* es un momento de ensimismamiento que ha influido también en las posiciones y las elecciones de los analistas de la obra de Vázquez Montalbán. De esta afirmación se puede argüir que, como fruto del cansancio de la realidad política interior, el autor decide transportar a su personaje a otros lares donde se pueda manejar con mayor libertad, y la realidad ofrezca mejores perspectivas. Sin embargo, las opciones no son tales. Si bien es el propio personaje el que decide entregarse a la versión más oscura del capitalismo para crear su propio futuro poniendo el dinero como objetivo central de sus acciones, el entorno político-social en el que se mueve no sale mejor parado, poniendo en cuestión cualquier pretensión de que en ese otro escenario existan posibilidades de libertad. Manuel Vázquez Montalbán pone de relieve, con la opción de su protagonista y de la realidad estadounidense del momento, no solamente el descrédito en la implantación práctica de los ideales políticos del siglo XX sino también un profundo desencanto con la condición humana, que leída desde una perspectiva irónica es el atributo más humano posible para el escritor. Es por lo tanto factible una lectura existencialista de la novela. Esta elección, sin embargo, no puede ser analizada sin tener en cuenta de dónde viene Carvalho, y cuál es el precio que ha tenido que pagar por ser hijo de perdedores de la guerra. Existe pues todo un bloque “español” sumergido en *Yo maté a Kennedy* que se convierte en una herramienta muy útil para aproximarse al texto. Si en el resto de obras de la saga las referencias a la infancia y/o el pasado funcionan como activadores de una revisión de la actualidad, en *Yo maté a Kennedy* el pasado se limita al final de su relación con Muriel y a algunos de sus trabajos como agente secreto. Solamente al final, una vez consumado el asesinato, surgirá el pasado de Carvalho en la voz de su madre, actualizando ese pretérito *guerracivilista* y su impacto en los que lo vivieron:

Pepe, hijo mío. ¿Es verdad todo lo que dice este señor? Nosotros también habíamos sido pobres, pero honrados. Tu abuelo paterno fue campesino. Yo fui modista desde los doce años y cuando la modistería se daba mal me dedi-

caba a la confección de ropa interior de caballero. Tu padre fue emigrante, de la UGT, policía secreta durante la guerra, preso político y mozo de almacén el último suspiro. (170)

Aquí, Vázquez Montalbán introduce otro elemento de continuidad con el resto de la serie, de un modo que parece que el final de *Yo maté a Kennedy* apunta a lo que va a seguir, ejerciendo como ya se ha argumentado como cabeza de puente. O'Donnell afirma que:

Perhaps the most subversive of all of these conventional refunctionings, however, is the way the Carvalho series appropriates a convention of Belgian mystery-writer Georges Simenon. During the course of his investigations, Simenon's protagonist often reflects on his childhood. Vázquez Montalbán takes this convention, and during a time when collective memory is in crisis, turns it into an instrument to recuperate historical memory. Thus Carvalho's reflections on the years of hunger after the Civil War, Communist resistance to the regime, and imprisonment are all reminders of the road Spain has traveled to reach the present. (143)

Así, las referencias al pasado, vinculadas a la memoria colectiva, son un elemento distintivo y conflictivo de la narrativa policial montalbiana. Parece difícil entender que alguien como Carvalho, que ha estado encarcelado bajo el franquismo y que viene de una familia de republicanos, se comprometa primero con la CIA, después se venda a un grupo ultraconservador tejano y coquette a la vez con ese cajón de sastre que es Bacterioon, un ente nocivo conformado por grupos desconocidos de poder que en la novela se describe como: “—Bacterioon es la contrarrevolución, le contestó Carvalho. Es la antihistoria. Su tiempo es distinto” (Vázquez Montalbán 162).

En la narración, Carvalho y otros personajes como su esposa Muriel o el agente de la CIA Phileas Wonderful (mentor del agente secreto gallego) reflexionan sobre el papel del revolucionario y de la praxis revolucionaria. En un intento de reto a la viabilidad de la realización del concepto marxista de historia en un siglo XX convulso y contradictorio, Wonderful afirma: “—No hay que ser tan molesto como el místico revolucionario, convertido en severo juez del comportamiento ajeno desde la legitimidad de su irreprochable sacrificio histórico. En cambio, un agente de la CIA es un ser marginado, un incomprendido poeta de la contrarre-

volución” (39). Ante esta dicotomía Carvalho tomará partido de modo evidente: “Siempre he comparado a Wonderful con Muriel. Wonderful era la antimuriel, por eso me tranquilizaba tanto, por eso me absorbía tanto. Muriel me mantenía siempre en la repugnante tensión de la pretendida autenticidad, sin que ella lo tuviera muy clarificado; pero sí disuelto en su sangre, sus células” (40). Sin embargo, en paralelo a “lo real”, la actualización de las ideas según el personaje, la narración presenta otro nivel especulativo en el que referentes teóricos elucubrarán sobre la evolución ideológica de occidente y del mundo. Para ello presenta dos figuras, Khan y Sylvester, que desde occidente reflexionan sobre el futuro de la Historia desde puntos de vista que, partiendo de la preponderancia capitalista, divergen en su desarrollo. En este sentido, se deja establecido que no hay alternativa al capitalismo. A este respecto, y con la falsedad de las alternativas en mente, Vázquez Montalbán compondrá *Galíndez* (1990) basado en el caso del exiliado vasco opositor a Trujillo que desaparece en condiciones extrañas mientras está terminando su disertación doctoral en la universidad de Columbia en Nueva York. En su revisión de dicha obra, Colmeiro reflexiona sobre la imposibilidad del no-capitalismo y la repercusión que ello tiene para el intelectual de occidente:

Tras la caída del telón de acero, el ocaso de las ideologías, la aceleración de la historia y la erosión de la memoria, la intensificación de las comunicaciones y tecnologías, los flujos humanos a escala global, todo queda bajo un orden neoimperial supranacional que impone una hegemonía política, económica y cultural. Ante este devastador panorama, Vázquez Montalbán parece preguntarse: ¿Qué sentido tiene la resistencia moral frente a la lógica aplastante del mercado? ¿Puede la memoria histórica servir de antídoto a la erosión de la identidad cultural, y de código ético frente a la impunidad? (2010, 480)

Así, los componentes de la izquierda ilustrada del último tercio del siglo XX se erigen como un nuevo grupo fruto del desencanto ideológico, pero también de la tentación del disfrute material de un capitalismo mediatizado por el estado, y que precisan de referentes justificantes. Tal y como propone O'Donnell:

It may be that the left in Spain and elsewhere has degenerated to such an extent that is what Gottdiener and others call a *neotribe*, a consumer niche whose lifestyle is defined by “the media, fashion, local customs, loosely articulated political ideologies, styles of consumption, and friendly networks” (23). In this view, the consumption of the Carvalho series would play an important role in the identity formation of the tribe and its individuals. For its services, Planeta charges a modest price. (145)

Carvalho lo expresa de modo explícito y chulesco ironizando al respecto cuando explica como Muriel le recrimina sus apetitos pequeño-burgueses que lo conducen a una actitud de individualidad ante sus semejantes y que lo invita a olvidar su conciencia de clase. El modo descarnado y directo en el que el agente triple expone su situación provoca un cierto rechazo por verosímil.

Para contrarrestar la frialdad de Carvalho a modo ideal, en *Yo maté a Kennedy*, Vázquez Montalbán da voz a Khan y a Sylvester que presentan conjeturas propias del intelectual desencantado, versando sus análisis sobre el futuro inmediato y el desarrollo de un mercado global pero de un modo técnico/moderado: “Khan, al igual que su gran amigo y rival, Sylvester, es un profeta tranquilizante. La guerra atómica nunca ocurrirá, según él y será definitivamente sustituida por la serie de guerras convencionales (guerras civiles entre el bien y el mal) en zonas marginales de la tierra” (56). Vázquez Montalbán, a través de sus personajes, pronostica un futuro a corto y medio plazo, en el que además de defender la no ocurrencia de una guerra atómica y sí la proliferación de guerras locales/marginales, afirma también el papel de China como nuevo líder mundial, clarividente si se tiene presente que *Yo maté a Kennedy* fue escrita entre 1967 y 1971. Reflexiona también sobre el *nuevo* orden mundial:

Sylvester sostenía que las suertes derivadas de la revolución industrial ya estaban echadas. Los países que se situaron a la cabeza son los conductores de la Historia. La categoría superior de la etapa actual de la humanidad no puede ser el poder factual, porque el poder factual implicaría el riesgo de la destrucción. La categoría superior es el poder potencial o poder disuasorio. Este poder potencial consecuencia del desarrollo industrial y del nivel tecnológico se traduce en el control de los medios de destrucción-disuasión nuclear y en los medios de comunicación y expansión espacial. (57)

También hay una exploración de la figura de JFK, a quien tanto Khan como Sylvester consideran un presidente necesario: “Kennedy –declaró Sylvester al redactor de *Christian Science Monitor*– dará un acelerón considerable a ese período de liquidación, al mismo tiempo que desarmará a la derecha americana y a la izquierda universal.” (58)

La clave de toda la complejidad teórica, pretexto para justificar el asesinato de John F. Kennedy, la ofrece el narrador hacia el final de la novela, cuando Carvalho se traslada a Dallas poco antes del viaje presidencial y reflexiona sobre la realidad tejana como muestra de la realidad capitalista hobbesiana de la que el hombre tejano, blanco, anglosajón y protestante es su exponente más radical:

El equilibrio de la oferta y la demanda entre los hombres y los pueblos tiene su fiel en estas tierras, en estas oficinas rotuladas a plena fachada, en estos hombres empurados, sombreados, altos, rectangulares, que al hablar expresan todo el desprecio que sientes por cualquier forma de otredad: hormiga, peón mejicano, muchacha cigarrera filipina, peón caminero de Jaén, esas barcas viejas que los pescadores de Veracruz embrean una y otra vez, o esa colilla que los presos pisan con el manipulado cuidadoso del que juega con la última oportunidad. (143)

Es significativa la inclusión del concepto de “otredad” como eje vertebrador del comportamiento de la clase dominante; ese “otro” se personifica según una lectura de clase, en la que la no posesión de los medios de producción y una situación de indefensión laboral marcan ese atributo. Cabe señalar aquí que la única referencia que se hace a la mujer entre los ejemplos de otredad es el de la muchacha cigarrera filipina, en la que se especifica su condición laboral. No se puede obviar la relevancia de lo femenino en *Yo maté a Kennedy* como referente o contrario al que se antepone Carvalho constantemente. Del mismo modo que no hay mucha investigación sobre la primera aventura de Carvalho, tampoco la crítica ha proliferado en una revisión de género en la obra montalbiana. De todos modos, en *Yo maté a Kennedy* la centralidad de los personajes femeninos es llamativa: Jacqueline Kennedy, la esposa del agregado cultural de la embajada de Austria (de la que nunca se conoce el nombre), Muriel, Nancy Flower (amante y miembro de la CIA), lady Bird (Claudia Alta [lady Bird] Johnson, esposa del vicepresidente Lyndon B. Johnson) y la madre de Carvalho, van a representar un contrapeso en el

relato androcéntrico dominante en la historia y en el propio texto. Esta relevante presencia femenina permite construir una interpretación irónica de género en Carvalho.

Carvalho define a Jacqueline como una persona no muy inteligente de la que destaca su condición social como principal característica que la puede hacer memorable: “Jacqueline es tímida y no muy brillante, aunque su inglés tiene una entonación de inglés para decir cosas brillantes” (Vázquez Montalbán 33). La describe como alguien limitado: “El lenguaje de Jacqueline está frustrado. Sus cejas, su entonación, sus sonrisas, sus gestos en demanda de turno para hablar, prometen la brillantez misma. Pero de sus labios sale el 50 por 100 lingüístico restante, mediocre, apagado, aunque con una cierta gracia prestada por la sensibilidad y una buena dosis de sentimentalidad perversa” (Vázquez Montalbán 33). Sin embargo, es con ella con quien entabla una conversación amena e intelectual, sin situarse en esa esquizofrenia que va de lo vulgar a lo pedante en la que cae cuando interactúa con sus congéneres masculinos. Además, transcribe tres de sus poemas, uno escrito en francés, que trata de la propia fragilidad de Jackie; otro en el que se recoge su condición de testigo de la realidad estadounidense: “Canción de Testimonio”; y el tercero que aborda el imperialismo yanqui y sus efectos en Cuba y Panamá: “Canción de Protesta”. Su producción poética la firma como Jacqueline de Bouvier, manteniendo su apellido de soltera como marca reivindicadora de singularidad. En todas sus interacciones con Carvalho, Jacqueline muestra un rico mundo interior y una inquietud cultural que son solamente limitadas por imperativo socio-cultural al que se debe como estadounidense de clase alta y primera dama. Las valoraciones de Carvalho parecen fruto de esa *performance* que se le presupone como hombre y agente secreto, que se presenta como guardaespaldas y que le impiden establecer ese nexo auténtico con las mujeres con las que se va encontrando en su trayectoria. En esta primera entrega las mujeres o son objeto de deseo o de incordio. Si bien la primera dama ejerce de guía para el guardaespaldas/agente en el mundo de los Kennedy y la vida estadounidense en general, a la segunda dama, lady Bird Johnson, le asigna un rol mucho más complejo y oscuro. Las referencias y apariciones de lady Bird se producen hasta que Carvalho viaja a Dallas. Se da una imagen de persona entrometida y conspiradora que sigue muy de cerca al agente gallego y que se asemeja a lo que vulgarmente se denomina “una bruja”:

“Lady Bird viste de madrastra, levanta el polvo en los pasillos, atraviesa telarañas con el estoque, pinta sus uñas-garfo de lila, usa colmillos amarillos, riega las petunias con orín de gato ciego” (Vázquez Montalbán 114). Es remarcable que la esposa del vicepresidente tenga un papel relevante en la trama, y su esposo, el vicepresidente, aparezca solamente en un episodio en el que se narra lo que parece una práctica sádica que lady Bird establece con él. El centrarse en la maldad de la esposa cuadra dentro de una visión machista preponderante en el capitalismo patriarcal.

Otro personaje femenino que despierta suspicacias es la esposa del agregado cultural de la embajada de Austria. De ella se dice: “Cuando la agregada cultural va vestida, sólo experimentan deseos de agresión un 65 por 100 de la población masculina de Washington y un 44,3 por 100 de la femenina. Pero cuando la agregada se desnuda, pese a que el Instituto Gallup no lo ha verificado, los agresores serían el 98 y el 76 por 100 respectivamente” (Vázquez Montalbán 43).

Con esta satírica descripción de la sensualidad del personaje se hace una referencia clara a la vivencia de la hetero-normatividad sexual en la que se considera la posibilidad de la atracción sexual entre mujeres, nunca entre hombres, para soslayo del varón. Este personaje ejercerá también como espía, en tanto que su misión es conseguir identificar a Carvalho según marcas corporales íntimas tras seducirlo, algo supuestamente fácil para una mujer de una voracidad sexual remarcable. Un rol parecido es que se le otorga a Nancy Flower, colaboradora de la CIA, a quien Carvalho recoge un día de copiosa lluvia cuando ella está haciendo autostop y con quien establece una relación íntima. Llama la atención la ingenuidad de Carvalho respecto a Nancy y el vínculo que se establece entre ambos, impropios de un agente de su calado. Parece que el autor pretende de un modo irónico ridiculizar al infalible agente haciéndolo protagonista de una parodia de sí mismo, o de los peores episodios del cine negro americano de los años 40 y 50.

Los casos de la esposa y la madre de Pepe Carvalho, los dos personajes femeninos españoles de *Yo maté a Kennedy*, son especialmente relevantes. Muriel es un referente constante en la narración. Para Carvalho representa ese ser que siempre está presente como unidad de comparación y también como causante de su “ahogo” ideológico y emocional que lo empuja a “pervertirse” y entregarse a la versión más cruel del capitalismo. En un acto machista muy común, Pepe culpa a su esposa de la

persona en la que él se ha convertido. Las descripciones de Muriel son siempre desagradables:

“Muriel era siempre la más emplumada, la más pintada. Agresiva como un gallo peleón, alzaba el cuello por encima de nuestros abatimientos, en busca de la cabeza en que cebar el pico” (Vázquez Montalbán 62), y también: “Irritada era otra persona. Se hacía las necesidades en mis antepasados más tópicos e inmediatos, me acusaba (y cuánta razón tenía) de contrarrevolucionario y, finalmente, si mi superior riqueza de vocabulario la desbordaba, se echaba a llorar y se cerraba en el retrete” (Vázquez Montalbán 63). A pesar de todas las conjeturas y de la pretensión de violencia en Muriel, es Carvalho quien recurre a la violencia durante una discusión, hecho desencadenante de la ruptura por parte de Muriel. Me parece necesario destacar en este punto que Vázquez Montalbán incluya en el primer episodio de la serie un ejemplo de violencia de género explícito y muy realista, que no queda amagado por lo experimental de la obra. El acto violento es perpetrado por el propio protagonista, Carvalho, quien despertará honores y devoción en el resto de la saga por parte de lectores y críticos que obviarán este episodio. Además de su gran irritabilidad y su carácter explosivo, Carvalho destaca de Muriel su falta de inteligencia, causa de su entrega incondicional a una ideología extrema. Sin embargo, él también ha creído en esos ideales. La simpleza de Muriel se debe a que ella no evoluciona del mismo modo que él, y eso la convierte en una persona poco inteligente. Esa consideración es otro rasgo machista que el autor expone en la narración, tal y como explica Moya Bedoya:

Vázquez Montalbán ironiza y parodia, despiadadamente, las interferencias de las cuales es objeto, por parte de la cosmovisión marxista leninista, el espacio doméstico. En acuerdo con la dogmática y paranoica Muriel, la cual no puede pensar alternativamente y percibe conspiraciones por doquier, el pequeño burgués, el ineluctablemente subjetivista Pepe Carvalho ha sido inficionado y se ha enajenado por razón de su mecánica laboral. (29)

De este modo, Carvalho justifica, cuando sabe que va a ser padre, que el apego a la paternidad es una construcción cultural y en el momento de la ruptura, en el que Muriel le ofrece la posibilidad de que ejerza de padre, le contesta: “Le respondí que se metiera a la niña por el culo” (Vázquez Montalbán 134). La cadena materno-filial se hace también al final

del texto en el que la madre de Pepe se permite un soliloquio en el que recrimina al hijo su egoísmo:

Después te dio por la política y una noche se te llevaron porque habías ido pintando las paredes de toda la ciudad. Después te casaste y a los cinco meses volvieron a llevársete y no te soltaron hasta un año y medio después. Nada en tu vida respondía a las esperanzas que tu padre y yo habíamos concebido. No nos habías comprado un piso, aunque hubiera sido a plazos. No nos habías comprado un coche para ir al pueblo a enseñarlo a los parientes. Tu mujer fumaba y enseñaba las piernas como yo nunca las había enseñado. Te contestaba mal en nuestra presencia. (171)

En un conjunto de lamentaciones propias del modelo católico de madre abnegada: “He estado engañada hasta el final. Ya debía suponer que si eras capaz de dejar abandonadas a tu mujer y a la niña eras capaz de todo. Sin embargo, pase lo que pase, ya sabes que estoy a tu lado” (Vázquez Montalbán 172).

Del análisis de estos personajes femeninos se puede argüir que en *Yo maté a Kennedy* Vázquez Montalbán representa al sexo femenino bajo clichés machistas muy vigentes en la época: la esposa trofeo, la insatisfecha metomentodo, la devoradora sexual, la histérica castradora o la madre sufridora y egoísta. No es casualidad que los personajes que piensan y dan directrices, los que deciden, sean hombres, y cuando una mujer procura tener un rol de decisión es descrita de modo negativo y ridiculizada, como se ve especialmente en el caso de Muriel.

La concepción de la otredad por parte del narrador como muestra de la desigualdad económica fruto de un análisis marxista obvia también a otro colectivo al que sin embargo hace referencia de modo muy despectivo, el colectivo gay. Así, Carvalho estigmatiza en varias ocasiones a personajes que él entiende que pueden ser gais o afeminados: “Tal vez era homosexual porque cuando otro agente le ha descubierto las nalgas para rompérselas con un vergajo de esqueleto metálico, se ha vuelto hacia nosotros riendo y ha dicho que aquello apestaba a vaselina.” (Vázquez Montalbán 113), y también: “Las risas coreaban el dislocado fonetismo del orador, un cura de no sé qué patrulla religiosa de Oklahoma. Yo mismo he reído varias veces porque los liberales siempre me han parecido algo afeminados, más mujeres que hombres.” (Vázquez Montalbán 122) De este modo hace evidente que en la nueva estructura de

sentimiento que se va imponiendo en la sociedad occidental este aspecto va a ser también un pivote sobre el que vehicularan el orden social y las interacciones entre sus agentes.

El concepto de otredad establecido explícitamente en el texto puede ser, por lo tanto, revisado también implícitamente en estos dos colectivos que en el momento de la escritura están en sendos procesos de (re)definición y lucha. De este modo, Carvalho se construye como un agente entregado no solamente a los intereses económicos del capitalismo occidental, sino también a un patriarcado feroz que va más allá de la discriminación por clase social y lo hace por género y orientación sexual. Haciendo referencia a estos dos grupos, Vázquez Montalbán ubica su novela en la más absoluta contemporaneidad y le otorga una dimensión social que no ha sido lo suficientemente apreciada por la crítica hasta el momento.

Bibliografía

- Cate-Arries, Francie. "Manuel Vázquez Montalbán: Pop culture, Mass Media, and the Poetic Creation" *Confluencia* Vol. 2, No. 1 (Fall 1986): 21-27. Impreso.
- Colmeiro, José F. "La narrativa policiaca posmodernista de Manuel Vázquez Montalbán" *Anales de la literatura española contemporánea* Vol. 14, No. 1/3 (1989): 11-32. Impreso.
- . "De Pepe Carvalho al subcomandante Marcos: La novela policiaca hispánica y la globalización" *Revista Iberoamericana* Vol. LXXVI, No. 231, (Abril-Junio 2010): 477-492. Impreso.
- Fernández, Álvaro. "Manuel Vázquez Montalbán" *Olivar* Año 5, No. 5, (2004): 105-109. Impreso.
- Izquierdo, José María. "Construcción de la conciencia crítica e hibridación: Dos constantes en la obra de Manuel Vázquez Montalbán" *Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán* Vol. 1, (2013): 3-18. Impreso.
- Moret, Xavier. "Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán." *El País* Web. 19 Febrero 1997.
- Moya Bedoya, Juan Diego. "Acerca de *Yo maté a Kennedy*, de Manuel Vázquez Montalbán" *Káñina, Revista de Artes y Letras* Vol. XXXII, No. 2 (2008): 25-32. Impreso.
- O'Donnell, Kevin. "Lost in the Supermarxist: The Appeal of Pepe Carvalho" *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* Vol. 9 (2005): 137-147. Impreso.

- Sanz Villanueva, Santos. "Carvalho, pequeñoburgués." *El Mundo* Web. 19 Abril 2000.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Yo maté a Kennedy*. Barcelona: Planeta, 1989. Impreso.
- Wells, Caragh. "Nostalgia and Sentimentality in Manuel Vázquez Montalbán's 'Serie Carvalho'" *Hispanic Review* Vol. 76, No. 3 (Summer 2008): 281-297. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. Impreso.