

Albrecht Buschmann
Universidad de Potsdam

Carvalho, el autor y la muerte:

Una cuestión de poder en *El premio* de Manuel Vázquez Montalbán

"En las novelas policíacas [...] el asesino siempre es el autor."

(*El Premio*, 113)

0. *El premio* de Vázquez Montalbán es una novela clave. Es una novela sobre el ambiente literario en la cual se habla constantemente de literatura, su producción y su interpretación. Por eso no resulta fácil acercarse a este texto que ofrece tantos puntos de partida para un análisis, así como trampas para el intérprete que se deje seducir por las semejanzas de *El premio* con otras novelas de la serie Carvalho. El lector aficionado al detective gourmet y quemalibros se acordará del primer caso que llevó al protagonista a Madrid: *Asesinato en el Comité Central*. Ambos casos criminales tienen una estructura similar (asesinato en un lugar cerrado, por lo que la investigación consiste en interrogar a todos los presentes hasta dar con el asesino). En ambos casos, Carvalho fue explícitamente contratado por razones relacionadas con su curriculum cargado de Historia y de contradicciones: en *Asesinato* investigó la muerte del líder del Partido Comunista, por ser ex-comunista; en *El premio*, el detective tiene que proteger la vida de Lázaro Conesal, un magnate industrial que quiere otorgar un premio literario, precisamente porque tiene la costumbre de quemar libros.

Varias veces Carvalho tiene la impresión de revivir su propia historia, p. ej., cuando encuentra personas que conoció durante su primera aventura madrileña (la amante Carmela, el agente "Dillinger"). Pero esos encuentros acaban de manera decepcionante: cada uno sabe que han pasado 16 años, que la historia, aunque de momento lo parezca, no es circular. Como voy a mostrar, esta alusión al modelo circular no es pura casualidad: de esa manera, Vázquez Montalbán puede subrayar la diferencia entre la evolución lineal de lo individual y estructuras circulares en otros campos que me he propuesto exponer en este trabajo.

1. El hilo rojo de la obra de Vázquez Montalbán consiste en su ocupación, si no en la obsesión, con el tema del poder en todos sus matices¹. De la misma manera se puede decir que el pensamiento de Foucault y el poder discursivo de sus teorías acerca del discurso del poder se imponen con una fuerza eminente. Por eso, después de una breve presentación de la estructura de *El premio*, voy a hacer una primera lectura *foucaultiana*. Seguirá la propuesta de una lectura que tiene en mente el pensamiento de Hannah Arendt, esta socióloga y politóloga cuyas reflexiones acerca de la teoría y la práctica del poder han atraído, hasta el momento, muy poca atención en los ámbitos de la crítica literaria. Arendt publicó sus teorías en 1970 bajo el título *On violence*². Por aquel entonces, Hannah Arendt estableció el hecho de que existe una enorme discrepancia entre la importancia del concepto del poder para la organización de toda sociedad y la falta, hasta el momento, de definiciones claras de los conceptos de "poder", de "autoridad", "fuerza", "violencia" o "hegemonía". Una falta de claridad que aún en 1989 tenía que constatar Rendell Bartlett resumiendo:

"There is no consistent, widely accepted concept of power within either economics or sister social sciences." (Bartlett 1989:10)

¹ Para decirlo con las palabras del crítico Francisco Satué que editó una colección comentada de textos teóricos de Vázquez Montalbán con el mismo título *El poder*: "[...] el término insistente, irrenunciable, sobre el que gira la obra de Vázquez Montalbán en sus plurales y a la vez unitarias manifestaciones, es el poder." (Vázquez Montalbán 1996b:363)

² New York, Harcourt, Brace & World/ London, Penguin Press, 1970. Me voy a referir a la traducción alemana publicada en el mismo año bajo el título *Macht und Gewalt* [Poder y violencia]. Arendt podía recurrir a su estudio *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* (Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1955), en el cual había desarrollado una teoría del poder absoluto o autoritario, basándose en el análisis de las raíces de las dictaduras de la primera mitad del siglo.

2. *El premio* narra la historia del industrial Lázaro Conesal que ha convocado a la flor y nata del mundo de la literatura, de la industria y de la política en su hotel *Venice*, donde quiere conceder el *Premio Fundación Venice*, un premio de literatura que, con una dotación de 100 millones de pesetas, es el premio mejor dotado del mundo. Pero la estrella, Conesal, que empezó su carrera como abogado en los años 60 y que llegó a su cima durante la era socialista, está decayendo: estamos en el año 1995, Joaquín Leguina, uno de los notorios políticos presentes en el banquete, acaba de perder las elecciones. También el gobierno nacional, consciente de que pronto llegará el fin de su poder, le niega el respaldo a Conesal; el gobernador del Banco de España le quita el control de su propio banco. En esa precaria situación, Conesal quiere ganar la ofensiva y demostrar al mundo su poder, otorgando ese prestigioso premio. Pero antes de desvelar el misterio del nombre del autor premiado, Conesal aparece intoxicado. Se le encuentra vestido con sólo un pijama, en la cama de su suite en el hotel: alguien ha metido estricnina en su frasco de Prozac, un antidepresivo que solía tomar con frecuencia. Carvalho, contratado apenas doce horas antes para proteger a Conesal, investiga junto con la policía. Sea quien sea —escritor, crítico, industrial, colega o amante— casi todas las personas que habían visitado a Conesal poco antes de su muerte, habrían tenido un motivo para asesinarle. Las relaciones conflictivas entre Conesal y las visitas que recibió esa noche se van explicando durante los interrogatorios a los sospechosos.

El caso criminal se resuelve fácilmente: el escritor Oriol Sagalés, decepcionado por no ganar el premio, lo que Conesal le había comunicado con franqueza durante su última conversación, y, además, marido celoso debido a la relación entre su mujer y el millonario, confiesa haber matado a Conesal. La policía lo cree, aunque Sagalés no puede decir con qué veneno lo ha intoxicado. Carvalho descubre al verdadero asesino: es la frustrada mujer de Conesal, que había podido cambiar los frascos de Prozac por medio de José, el secretario privado de su marido³. Pero con este desenlace no sólo queda *in albis* una solución

³ José también hubiera tenido un motivo ya que Conesal había dejado embarazada a su hermana que trabajaba de azafata en su empresa; recordamos el mismo motivo del hermano que mata al amante de su hermana en *Los mares del sur*.

oficial que cuadre con los acontecimientos averiguados como verdaderos por Carvalho, sino que tampoco se resuelve el misterio central del libro: la pregunta de quién ha escrito la novela ganadora con el nombre enigmático de *Ouroboros*, y dónde se encuentra ese libro. Porque en todo el hotel no existe ningún texto, y el jurado, compuesto por profesores muy notorios, era pura fachada ya que Conesal quería decidir él mismo quién iba a ganar el premio. Este misterio, llamémoslo el misterio literario, se soluciona en otro nivel ficcional: una vez en el avión privado que le llevará de vuelta hacia Barcelona, Carvalho abre una carpeta que Conesal hijo le había entregado,

"[...] y al hacerlo se encontró con el original de una novela. Empezó a leerla. Apenas tres páginas. Hasta que se dio cuenta que ya la había vivido: *Ouroboros*." (*Premio*, 342)

Lo que sigue son las tres primeras páginas de *El premio*, el inicio de lo que nosotros, los lectores, acabamos de leer⁴.

3. El libro está compuesto por siete capítulos sin numeración y un capítulo final que se puede calificar como una especie de epílogo. Cuatro capítulos (I, III, V, VII) narran las 12 horas de acción del presente narrativo empezando por la entrada de los invitados al banquete, la investigación, los interrogatorios, hasta la partida de Carvalho y el giro final (las tres páginas del así llamado epílogo). Un segundo hilo de la narración está formado por tres capítulos (II, IV, VI); esa serie de *flash-backs*, que empieza 12 horas antes del otro hilo, narra los acontecimientos desde la llamada de Conesal al despacho de Carvalho en Barcelona, su viaje a Madrid, su primer encuentro con Conesal, sus previas investigaciones acerca de su cliente a lo largo de este día hasta la tarde, cuando llegan los invitados al hotel.

El rasgo más significativo de la novela es su estructura circular con la cual el lector se ve confrontado a diferentes niveles de análisis⁵. Ya he mencionado las referencias intertextuales dentro de la serie Carvalho que aluden a la estructura circular, pero sin realizarla. Ahora

⁴ La dedicatoria del libro ("A Carmen Balcells, que no estuvo aquella noche") no se repite, así que queda como verdadero paratexto fuera de la estructura circular.

⁵ Vázquez Montalbán declara con respecto a *El premio*: "La idea es la de la continuidad, la de la serpiente que se muerde la cola." (véase Moret 1996)

acabamos de observar el círculo temporal entre los dos hilos de la narración: el segundo hilo acaba a la hora en que empieza el primero.

Otra, aunque no menos importante referencia a la estructura circular ya la encontramos en el lema de la novela, una cita sacada de un diccionario de símbolos:

"Ouroboros [...] es la disolución de los cuerpos: la serpiente universal que, según los gnósticos, camina a través de todas las cosas. Veneno, víbora, disolvente universal, son símbolo de lo indiferenciado, del «principio invariante» o común que pasa entre todas las cosas y las liga." (*Premio*, 7)

Para explicar el lema de forma más concreta, dice el mismo Conesal: Ouroboros es "el mito de la serpiente que se muerde la cola" (*Premio*, 240).

Esa imagen de la serpiente que se muerde la cola se concretiza en varios niveles, primero en el nivel de la acción. P. ej. cuando Carvalho, impresionado por el lujo de la avioneta privada que le llevó a Madrid, exige como condición en el contrato con Conesal

"[...] que el viaje de vuelta sea exactamente el mismo que el de venida. El mismo coche. El mismo avión. El mismo whisky." (*Premio*, 70)

Pero hay más: encontramos estructuras circulares en varios párrafos que contienen formas de desdoblamiento del texto, frases que reflejan la acción de *El premio* o incluso su estructura⁶ como en un espejo. Eso va desde la constatación de un personaje de que "estamos viviendo una novela policíaca" (*Premio*, 138) hasta otras *mises en abyme* de la novela. Así se pueden leer los esbozos que dos autores dan de sus novelas durante los interrogatorios. Ariel Remesal declara haberse presentado al premio con una novela "sobre el poder del dinero que ha ocupado muy poco espacio en la literatura española" (*Premio*, 260), argumento que con las mismas palabras podría aplicarse a *El premio*. Regueiro Souza dice haber inspirado a un amigo a escribir una novela sobre "el mundo de los negocios [...] banqueros de rapiña" en la cual "el rapiñero suele utilizar los dossiers sobre la vida privada de sus enemigos para chantajearles." (*Premio*, 258) Con lo que Souza describe lo que

⁶ De la misma manera se puede leer la escena en la que otros protagonistas discuten el concepto de la *anagnórisis* según Northrop Frye, diciendo que "es el sentido de una continuidad lineal o participación en la acción desde diferentes perspectivas [...] El lector conoce ya lo que está a punto de ocurrir, pero desea participar en la terminación del diseño." (*Premio*, 331)

estaba haciendo él mismo en su lucha contra Conesal⁷. Un poco más complicado se presenta el caso de la escritora Alma Pondal: Conesal le había pagado "diez millones de pesetas por no escribir la novela, pero por fingir que me presentaba" (*Premio*, 216/17) al premio. No cumplió el contrato y escribió una novela con un título que corresponde perfectamente a lo que vive Lázaro Conesal en su últimas horas: *Triste es la noche*. Este episodio de una novela que no tendría que existir, pero que de todas formas existe, es, en cierta manera, la misma con la que nos confronta Vázquez Montalbán en el giro final de *El premio* donde habíamos leído una novela que existe, pero una novela que se convierte en otra novela que hasta ese momento no existía (la novela con el título *Ouroboros*).

Con esto se llega al nivel narratológico de este estudio. Observamos que en aquella página final del capítulo VII de *El premio* se disuelven las fronteras entre los actantes del esquema de comunicación: se están intercambiando las funciones entre Autor, Personaje y Lector. El Autor A (Montalbán) propone al Lector A (el lector empírico) convertir su Texto A en un Texto B (la novela *Ouroboros*). Al leer el último capítulo —el epílogo—, el Personaje A (Carvalho) se convierte en lector de su propia vida (y dentro de esa en un Carvalho B); y en última consecuencia, el Lector A se convierte en Autor B porque se hace necesaria su participación activa como lector para convertir el Texto A (*El premio*) en Texto B (*Ouroboros*)⁸. Dicho en otras palabras: sin la participación activa del lector no se realiza la estructura circular que es, como hemos demostrado antes, la estructura central de la novela. O, para citar otra vez el lema de la novela, es necesaria „la disolución de los cuerpos,, de los participantes en la comunicación literaria. Llegado a este punto de la argumentación, tengo que recordar el lema de mi contribución: "En las novelas policíacas [...] el asesino siempre es el autor", y aquí vemos como el autor empírico (Vázquez Montalbán) "asesina" de

⁷ Otros esbozos de novelas expuestas durante los interrogatorios describen novelas publicadas por Vázquez Montalbán: Andrés Manzanque declara haber escrito una novela de título *Reflexiones de Robinson ante un bacalao*, publicada por Vázquez Montalbán en 1996; a Sánchez Bolín, Conesal le había propuesto de redactar su ficticia autobiografía según el modelo del protagonista en la *Autobiografía del general Franco* (1992).

⁸ Pero que no serán textos idénticos, como ya lo había demostrado Jorge Luis Borges con "Pierre Menard, Autor del Quijote", en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956, Madrid, Alianza Editorial, ¹⁰1982, pp. 47-59.

cierta manera a sus actantes, forzándoles al cambio del estatus narratológico. Además, "asesina" su propia obra convirtiéndola en la de un "anonimus".

Con esto, *El premio* ofrece una, en principio, interminable serie de sentidos, y ese proceso está tematizado de forma transparente en el mismo texto, quebrando así una lectura simplemente identificatoria. Ese proceso de producción y distribución de sentido viene semantizado como el misterio más importante de la novela —en el centro del argumento está Ouroboros, la imagen de la inacabable semiosis—, por lo que se puede decir que *El premio* no sólo es una variación más del modelo de la novela policíaca, sino también una novela sobre el acto de narrar y la ambigüedad del estatus de todos los que participan en ese proceso (Autor, Protagonista, Lector).

4. Además, es una novela sobre las leyes del poder, leyes que no sólo funcionan a base de modelos circulares. Me refiero a las estructuras jerárquicas de distribución de información, de saber y de comunicación que se presentan en el texto. El ejemplo más significativo es el acto festivo para el cual se han reunido autores, periodistas, políticos etc.⁹; casi todo el primer capítulo de la novela gira alrededor de la pregunta de quién podría haber ganado el *Premio Fundación Venice*. Todos los presentes quieren saber, una sola persona sabe. Una sola persona porque ni siquiera el jurado está al tanto de la decisión de Conesal. En la terminología de Michel Foucault, *El premio* sería una enunciación dentro del discurso literario que describe la formación del mismo discurso literario, y la novela puede leerse como una ilustración del funcionamiento de mecanismos de exclusión (recordemos las discusiones del primer capítulo y las reflexiones de los personajes sobre la forma de entrar en la red de comunicación).

⁹ Pero hay un personaje ausente del cual se habla explícitamente: la muy influyente agente literaria Carmen Balcells, que también es la agente de Vázquez Montalbán:

"—Pues no se ve al superagente literario 009 con licencia para matar, Carmen Balcells. Eso quiere decir que no tiene bien colocado ningún caballo para el premio.

—O que ya lo tiene en el bolsillo." (*Premio*, 11s.)

Recordamos, que a la misma Balcells se dirige la dedicatoria de la novela, o sea el paratexto que está fuera de las cuestiones del poder negociadas en el texto.

En la persona de Lázaro Conesal se concretiza el nexo entre el saber y el poder, ya que su poder le facilita acceso al saber (por ejemplo, quién ganará el premio), y ese saber conlleva el efecto que los demás le atribuyen poder. Leída desde este punto de vista, la novela condensa la formación de un dispositivo de poder en cuanto describe como Conesal defiende su poder amenazado con una doble iniciativa, actuando mediante su saber y su fuerza económica (mediante dossiers por un lado, alarmando a su servicio de seguridad por otro). O sea: la novela describe la actuación combinada de fuerzas discursivas y no-discursivas.

Con estas estrategias, Vázquez Montalbán logra crear un contra-discurso al poder económico, desvelando que los intereses culturales de ése no son nada más que un recurso para aumentar —o, en el caso de Conesal— para defender sus intereses meramente económicos. "La literatura es el único instrumento solvente de reordenar la realidad" (*Premio*, 164), para decirlo con una frase del mismo Conesal.

5. Esta (muy abreviada) lectura foucaultiana puede ganar precisión si se le añaden los conceptos de Hannah Arendt. Evidentemente, cuando se utiliza la noción "poder" dentro del ámbito de la crítica literaria, aparece el problema de las interferencias con otras nociones como la de "violencia", "fuerza", "autoridad" o "régimen". Una ventaja del libro de Hannah Arendt consiste en su continuo esfuerzo por aclarar las diferencias de las nociones y la descripción muy concreta de los procesos que representan. Basándose, entre otros, en el pensamiento de Max Weber y C. Wright Mills, Hannah Arendt parte de la tesis de que poder y violencia no son idénticos sino más bien diferentes. Arendt no intenta crear un concepto moralista del poder, no lo quiere demonizar, sino declara que el poder es inherente a cada sistema social. Esa es la diferencia fundamental entre el poder y la violencia, porque la violencia no forma parte necesaria de una comunidad social.

"Macht gehört in der Tat zum Wesen [...] aller irgendwie organisierten Gruppen, Gewalt jedoch nicht. Macht bedarf keiner Rechtfertigung, da sie allen menschlichen Gemeinschaften immer schon inhärent ist." (Arendt 52)

El poder sólo puede actuar como tal si la mayoría de los miembros de un sistema social lo apoyan; el apoyo es más importante para el poder que la obediencia (Arendt 51). Una persona por sí misma nunca tiene poder, lo tiene solamente en relación con otros que se lo

atribuyen¹⁰. Por otro lado, la violencia es, hasta cierto punto, independiente del número, de la cifra de personas relacionadas con ella, porque se basa, en la mayoría de los casos, en instrumentos. Así se puede decir que el poder se basa en cifras; la violencia, por el contrario, en instrumentos. La fuerza, según Arendt, es un atributo individual; así que la fuerza nunca puede oponerse con éxito al poder de la multitud¹¹.

Arendt logra hacer transparente el proceso por el cual el poder (categoría social) se convierte en fuerza (categoría individual), un proceso que lleva a la institución (entendida como agente) o al individuo, que ve en peligro su poder, a recurrir a instrumentos para defender su poder amenazado. Como instrumentos pueden calificarse tanto informaciones como la violencia. Arendt hace resaltar que poder y violencia son opuestos, que sólo hay violencia pura cuando el poder está perdido¹². Dicho de otra manera: la violencia es un signo exterior, una señal visible de un poder en lucha. Un poder sin amenaza sería invisible, no se le podría reconocer como poder.

En un punto muy importante, tanto la argumentación de Foucault como la de Arendt parten de la misma base. Arendt dice que el poder se basa en el apoyo de la mayoría, y en otro lugar llama a ese apoyo "opinión" (Arendt 57). La opinión viene concebida como medio por el cual la mayoría de un grupo formula su apoyo para el que tiene poder. Con este concepto de la opinión entramos en el reino de las palabras, damos con los diferentes discursos que tienen que transportar este apoyo, esta opinión. Por eso las respectivas visiones del poder de Foucault y de Arendt no se excluyen, sino se complementan. No obstante, me parecen más claras las diferenciaciones de Hannah Arendt acerca de las nociones concretas de poder, violencia, fuerza, etc. Aclaraciones que podrían ser utilizadas de manera fructífera sobre todo en el análisis de la literatura policíaca que en la mayoría de los casos trata de asesinos, o sea, en la terminología de Arendt, del momento en

¹⁰ "Über Macht verfügt niemals ein Einzelner; sie ist im Besitz einer Gruppe und bleibt nur so lange existent, als die Gruppe zusammenhält. Wenn wir von jemandem sagen, ‚er habe die Macht‘, heißt das in Wirklichkeit, daß er von einer bestimmten Anzahl Menschen ermächtigt ist, in ihrem Namen zu handeln. In dem Augenblick, in dem die Gruppe, die den Machthaber ermächtigte und ihm Macht verlieh, [...] auseinandergeht, vergeht auch ‚seine Macht‘." (Arendt 45)

¹¹ "Stärke hält der Macht der Vielen nie stand." (Arendt 45)

¹² "Macht und Gewalt sind Gegensätze [...] Nackte Gewalt tritt auf, wo die Macht verloren ist." (Arendt 57 y 55)

que una persona recurre a instrumentos (violentos) para conquistar el poder o para acabar con el poder de otra persona.

6. Hemos visto como *El premio* tematiza la lucha del poder en la línea fronteriza entre el mundo literario y el mundo financiero e industrial. Dentro de un limitado grupo de personas se desarrollan maniobras para participar en el supuesto poder de Lázaro Conesal o para derrotar ese poder. Pero ese supuesto poder de Conesal ya no existe; existía antes, cuando todos aceptaron su poder: cuando sus socios lo aceptaron como líder en sus negocios comunes; cuando los autores, críticos y editores confiaron en su potencia para apoyarles en sus carreras, conectándoles con los medios de comunicación que él dominaba¹³.

Pero la idea de otorgar el *Premio Fundación Venice* la concibió Conesal sólo en el momento en el que vio amenazado su poder, cuando supo que con la caída de los socialistas iba a perder su poder. En el presente de la narración vemos a un Lázaro Conesal que ya no tiene poder, que tiene que recurrir a los instrumentos de la fuerza (dossiers para intimidar, dinero para comprarse un premio con un jurado, autores y críticos que tienen que actuar como sus portavoces). Por último, Conesal piensa en aplicar —o en hacer aplicar— la violencia: "Estamos en un final de época y el poder morirá matando." (*Premio*, 97) Lázaro Conesal ya no es aceptado por las personas que le garantizaban su poder mediante su apoyo. En la terminología de Arendt se diría que Montalbán nos describe el momento en el cual más y más miembros de los respectivos grupos de apoyo de Conesal formulan sus distanciamientos respecto a él, y si se disuelve el grupo, el líder del grupo ha perdido su poder; es el momento en que el poder se convierte en violencia¹⁴.

¹³ Vázquez Montalbán conoce la situación del autor que está a la espera del fallo del premio por propia experiencia, a la cual recurre en el primer diálogo de *El premio*; véase la entrevista en Situé 1996:351.

¹⁴ Otro punto de partida para una fructífera interpretación de esa novela (y otras) de Vázquez Montalbán sería el modelo sociológico de Pierre Bourdieu (véase, por ejemplo, Pierre Bourdieu, "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", en: *Scolies*, 1 (1997), pp. 69-93). Aplicándolo a la realidad intra-literaria de *El premio*, se diría que Conesal, en el momento de perder capital social y simbólico, busca compensación ahorrando capital cultural mediante un premio literario. Ese análisis de *El premio* lo propondré en una monografía de próxima aparición, titulada *El precio del poder: las novelas detectivescas de Leonardo Sciascia y Manuel Vázquez Montalbán*.

El hecho de que Lázaro Conesal, esta personificación del poder (aunque sea un poder amenazado), acabe como víctima no quiere decir que Vázquez Montalbán nos proponga una lectura que diga que este sistema de poder está derribado para siempre. Todo lo contrario: el hijo, Álvaro Conesal, garantizará la permanencia del sistema y es consciente de su función como sucesor en el poder cuando dice que "mi vida empieza al día siguiente de la catástrofe." (*Premio*, 190) Además, "Lázaro", el simbólico nombre del protagonista hace alusión al personaje bíblico (San Juan, XI) famoso por su resurrección después de tres días en la tumba. Conesal también cree en su resurrección, porque sabe que puede defenderse¹⁵.

La novela *Ouroboros* la había elegido como ganadora porque se reconocía en la imagen del círculo cerrado:

"Quizá yo sea un círculo definitivamente cerrado [...]" (*Premio*, 273)

"Soy Ouroboros, el mito [...] de la continuidad." (*Premio*, 306)

La estructura circular de la novela pone de relieve la permanencia de este sistema de poder: un poder que recurre a formas de actuar de carácter jerárquico, pero que se está perpetuando de manera cíclica. Esta visión del poder ya se podía observar en las otras novelas de la serie Carvalho en la que Vázquez Montalbán siempre ha sostenido la tesis de que el sistema político puede cambiar, empero de que las superestructuras de la economía capitalista perpetúan su poder a través de todo cambio político; aún cuando ni siquiera hay un interés por cambiar el sistema, por romper en lugar de realizar un cambio¹⁶. En *La soledad del manager*, en *Los mares del sur*¹⁷ y otras novelas de los años ochenta, se encontraban con frecuencia referencias al cambio de 1975; pero como cambio meramente político que no ha podido modificar las estructuras económicas que representan, dentro del mundo literario de Vázquez

¹⁵ Esa es, según Conesal, la diferencia entre él y los socialistas: "Cuando pierdan el poder no serán nada y en cambio yo me reharé de esta puñalada por la espalda y bailaré sobre sus esqueletos de cabrones [...] les iré metiendo billetes de cinco mil pesetas en la boca [...] No saben lo que les espera. Los tengo más fichados que al Lute [...]" (*Premio*, 273).

¹⁶ Y nos acordamos de que Montalbán, después de la muerte de Franco y al fin de su régimen, fue uno de los defensores más asiduos de una ruptura, y que es uno de los críticos más duros de los efectos negativos del cambio.

¹⁷ Punto de referencia para una confrontación de *El premio* con esta novela sería la siguiente interpretación de Georges Tyras (1991): "A la recherche du récit perdu dans les mers du Sud", en: *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, PUM, pp. 32-47.

Montalbán, el poder¹⁸. En *El premio*, Montalbán prevé que tampoco habrá un cambio del sistema después de la era socialista y la toma del gobierno por parte de la derecha. Porque un cambio político no acaba con el medio más importante para la lucha del poder, el medio que garantiza la aplicación de la fuerza en todas sus formas: el dinero. El capitalista con dinero puede sobrevivir a cada cambio de sistema político. Es "la víbora" (*Premio*, 3) del sistema político occidental.

Pero hay una diferencia importante entre por ejemplo *La soledad del manager* y *El premio*: el capitalista de la novela de 1977, el fabricante Argemí, es el autor del crimen, domina la situación hasta el final de la acción del texto y es un personaje con una caracterización obviamente negativa. Conesal, por el contrario, es la víctima, y es caracterizado como personaje, por lo menos, ambiguo, incluso con rasgos positivos. Como tantas veces en su obra, Montalbán ilustra el valor del carácter de su personaje mediante su actitud culinaria. Recordamos que Carvalho, al final de *La soledad del manager*, no acepta beber un vaso de un vino tinto de cosecha excelente con el fabricante Argemí (*Soledad*, 166). Beber con él significaría aprobar su manipulación de la solución del caso. Con Conesal, Carvalho come un excelente menú, y ambos se entienden en base de su común interés por la buena comida.

El ex-comunista Carvalho ya no es —como en 1977— el enemigo del representante del mundo capitalista. 20 años después Carvalho está observando —durante toda la acción, Carvalho actúa más como observador¹⁹ que como investigador— cómo "el capitalismo, sin enemigos, descubre que sus enemigos son los capitalistas" (*Premio*, 185). En ese contexto, Carvalho puede trabajar para un industrial sin ningún inconveniente.

7. Para tener una visión completa de la actitud literaria de Vázquez Montalbán, hay que tener en cuenta su actuación cívica. Ahí reside la base ideológica de su escritura, la base pragmática a la cual está

¹⁸ Véanse al respecto las biografías de los industriales representados en esas novelas.

¹⁹ Pero no iría tan lejos de llamar a Carvalho un "mirón aburrido" (Navarro 1996:9).

adaptando su modo de narrar con siempre nuevas fórmulas estéticas²⁰. Me refiero a la búsqueda constante de fórmulas narrativas con las cuales Montalbán intenta modificar los imperativos de la "littérature engagée". Para confirmar esa postura, se podría llenar todo un dossier con citas de sus novelas, se podrían citar artículos sobre la política contemporánea de las últimas décadas o intervenciones autobiográficas del autor —pero prefiero limitarme a un ejemplo actual: con ocasión del centenario del "J'accuse" de Émile Zola, Vázquez Montalbán escribió un texto para el periódico francés *Libération* titulado "J'accuse CNN", un ataque contra la emisora de noticias americana. El texto opera con un trasfondo ideológico que cuadra perfectamente con los esquemas de Foucault y Arendt. Montalbán describe (y critica) el dispositivo con el cual la CNN —con su punto de vista determinista del mundo— ayuda a Estados Unidos a "imponer un consensus" en el mundo ("consensus" —Arendt lo llamaría "opinión"). De esta manera, sigue Montalbán, la CNN ayuda a legitimar la desigualdad y las dependencias en las relaciones políticas internacionales, es decir: ayuda a legitimar el poder.

Pero el autor no sólo critica las estructuras discursivas, sino que enumera sus efectos concretos: desde la muerte de hambre en Somalia hasta la disolución del concepto de culpabilidad y la pérdida de la individualidad personal en el mundo occidental.

8. Llego al final del análisis de esta obra de Manuel Vázquez Montalbán con el cual creo haber ilustrado al mismo tiempo el doble valor del conjunto de su obra. Esta obra la dominan dos rasgos principales: el de la conciencia narrativa y el del compromiso cívico²¹. Porque se caracteriza por un lado por la creciente atención hacia los modelos discursivos que dirigen el acto de escribir y el de la lectura. Por otra parte, Montalbán mantiene la postura de que una estética crítica tiene que funcionar en relación (o a lo mejor: en interacción) con la realidad

²⁰ Para el análisis de la narrativa de Vázquez Montalbán con especial atención a modelos posmodernos véase José F. Colmeiro: *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Miami, North South Center Press, 1996; Joan Ramón Resina: *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997.

²¹ La autopoética del autor se encuentra en el ensayo "El escriba sentado", en: *El escriba sentado*, Barcelona, Crítica (Giralbo Montadori) 1997, pp. 13-24; una reciente demostración no-ficcional de esa poética es su *Panfleto desde el planeta de los simios*, Barcelona, Crítica (Giralbo Montadori), 1995.

no-discursiva. Sigue reivindicando que la representación literaria de estructuras del poder tienden a aclarar las estructuras del poder en el mundo empírico.

Bibliografía

- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1991): *La soledad del manager*, Barcelona, Planeta. [abreviado *Soledad*].
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1996): *El premio*, Barcelona, Planeta. [abreviado *Premio*].
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1996b): *El poder*, Edición de Francisco Javier Satué, Madrid, Espasa Calpe.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1998): "J'accuse CNN", en: *Libération* 11.1.1998.
- ARENDRT, Hannah (1970): *Macht und Gewalt*, München, Piper-Verlag. [abreviado Arendt].
- BARTLETT, Randall (1989): *Economics and power*, New York, Cambridge University Press.
- FOUCAULT, Michel (1974): *Die Ordnung des Diskurses*, München, Carl Hauser Verlag.
- FOUCAULT, Michel (1978): *Dispositive der Macht*, Berlin, Merre-Verlag.
- MORET, Xavier (1996): "Vázquez Montalbán: «En *El premio* hago una sátira del mundo literario, yo incluido»", en: *El País*, 19.2.1996.
- NAVARRO, Justo (1996): "Carvalho investiga las cloacas del presidente", en: *El País Babelia*, 24.2.1996, p. 9.