



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**La Novela Popular Española desde Mediados
del Siglo XX hasta Nuestros Días.
Aspectos Sociológicos, Temáticos,
Retóricos y Comparativos**

D^a Ana Victoria Mayor Sánchez

2017



UNIVERSIDAD DE MURCIA
FACULTAD DE LETRAS
Departamento de Literatura Española,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

La novela popular española desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Aspectos sociológicos, temáticos, retóricos y comparativos

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:
D. ^a Ana Victoria Mayor Sánchez

DIRIGIDA POR:
Dr. D. Manuel Martínez Arnaldos
Dra. D. ^a Carmen María Pujante Segura

MURCIA
2017

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

Con estas palabras quiero dejar constancia de lo que ha supuesto este estudio, no solo desde una visión crítica y teórica de la literatura, sino también personal. Ha sido un trasiego de investigación y búsqueda de documentos y de lectura insaciable de novelas, durante un periodo considerable de tiempo durante el que han estado conmigo ciertas personas a las que no les podría dejar de agradecer su constante apoyo, ánimo y empatía.

Que la vida no es fácil; que lo que uno quiere, con esfuerzo y paciencia, lo puede llegar a conseguir, eso es lo que siempre me han transmitido mis seres más allegados y es cierto, porque he logrado diferentes retos, entre los cuales está la presente tesis doctoral. Este trabajo, con el que me he enriquecido y he disfrutado, tampoco lo habría podido elaborar, al menos como aquí se muestra, si no hubiera sido por las personas que han estado ocupándose de dirigir las tareas que hay tras estas páginas, como la Dra. D.^a Carmen María Pujante Segura y, en especial, el Dr. Manuel Martínez Arnaldos que, desde el primer día, me ha contagiado el interés por aprender y ha estado dispuesto a compartir conmigo su sabiduría, su saber estar y saber hacer.

RESUMEN

La subliteratura experimenta una clara evolución en España desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, pese a la problemática que ha suscitado en el ámbito crítico-literario, porque los modelos narrativos que emergen en la subliteratura, de manera automática, se menosprecian e infravaloran cuando, en realidad, tienen su razón de ser y, por consiguiente, cuentan con un reconocimiento y con valores dentro de la Literatura. Existen diversos subgéneros en la novela popular, pero nos ocuparemos de los que más influencias han provocado y que más difusión han tenido en el periodo señalado: el amoroso sentimental, el del oeste, el policiaco y el de aventuras. El auge de la subliteratura se da, fundamentalmente, en la década de los cincuenta, debido a la atención que prestan a este tipo de textos tanto los creadores como los lectores; pues los primeros respetan las técnicas y estrategias de la narración, componiendo relatos desprovistos de artefactos, y los segundos los leen porque esa acción es su medio de puro entretenimiento. Durante la transición política tras el fin del régimen dictatorial en España, las novelas populares permeabilizan estos acontecimientos históricos y sociales, haciendo que surja un nuevo paradigma en el que, desaparecida la censura, predomina lo policiaco, combinado con lo histórico y aventurero, aparte de que la lectura no será el único medio de distracción para las clases populares, principalmente debido al auge de la televisión y el cine.

Índice

1. JUSTIFICACIÓN.....	15
2. INTRODUCCIÓN.....	29
2.1. El concepto de «subliteratura» y sus dominios. El canon y la recepción literaria.....	31
2.2. La novela popular: temas y motivos recurrentes.....	37
2.2.1. Estructura y personajes.....	41
2.2.2. Estilo. Lenguaje coloquial y voces populares.....	44
2.2.3. El componente retórico.....	47
3. ESPLENDOR DE LA LITERATURA POPULAR EN LOS AÑOS CINCUENTA.....	53
3.1. La novela amorosa sentimental o novela rosa. María del Socorro Tellado López (Corín Tellado).....	59
3.2. La novela del oeste.....	70
3.2.1. Antecedentes.....	70
3.2.2. Marcial Lafuente Estefanía.....	73
3.3. La novela de aventuras: José Mallorquí.....	82
3.4. La novela policiaca: Francisco González Ledesma.....	90
3.5. Otros autores de la época.....	98
3.6. Consideraciones generales de las editoriales y colecciones de la novela popular española.....	101
3.6.1. El pseudónimo en la novela popular.....	107
3.6.2. El diseño de la portada en las publicaciones de novela popular.....	111

4. TRANSICIÓN Y NUEVA ETAPA A PARTIR DE LOS AÑOS OCHENTA.....	115
4.1. Umberto Eco y <i>El nombre de la rosa</i>, como renovado modelo de la novela histórica.....	120
4.2. La novela policiaca. Juan Madrid y Manuel Vázquez Montalbán.....	132
4.2.1. La novela de intriga (y policiaca). Eduardo Mendoza y Arturo Pérez-Reverte.....	139
4.3. La novela histórica. Los nuevos nombres: Antonio Gómez Rufo, Matilde Asensi, Idefonso Falcones, Santiago Posteguillo y otros autores.....	156
5. LA SUBLITERATURA EN LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI EN ESPAÑA.....	175
5.1. Ciberliteratura y estrategias retóricas.....	178
5.2. Adaptaciones cinematográficas y televisivas.....	187
5.3. Ámbito comparativo.....	190
6. CONCLUSIONES.....	201
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	209

ANEXOS.....	233
<i>Apéndice de las colecciones seleccionadas de las editoriales Bruguera, Molino y Clíper</i>	235
EDITORIAL BRUGUERA.....	237
COLECCIÓN BIBLIOTECA IRIS.....	239
COLECCIÓN PIMPINELA.....	242
COLECCIÓN EL PIRATA NEGRO.....	250
COLECCIÓN BISONTE.....	253
EDITORIAL MOLINO.....	264
COLECCIÓN LA NOVELA DEPORTIVA.....	266
COLECCIÓN BIBLIOTECA ORO (SERIE AMARILLA).....	267
COLECCIÓN BIBLIOTECA ORO (SERIE ROJA).....	270
EDITORIAL CLÍPER.....	272
COLECCIÓN EL COYOTE.....	273
COLECCIÓN EL ENCAPUCHADO.....	279
COLECCIÓN HOMBRES DEL OESTE.....	282
<i>Apéndice de fotografías de los autores que cultivan la novela popular desde 1950 hasta nuestros días.....</i>	289
<i>Apéndice con ilustraciones de las portadas de las publicaciones de las novelas populares en la década de los cincuenta del siglo XX.....</i>	299

1. JUSTIFICACIÓN

Bajo el título de *La novela popular española desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Aspectos sociológicos, temáticos, retóricos y comparativos*, se ofrece la presente tesis doctoral, cuyo objetivo fundamental es estudiar y analizar, el valor y condición literaria de la novela popular en España, donde ese concepto de *novela popular*, pese a su condición sinonímica dentro de los límites del concepto de subliteratura (al que nos referiremos), también ha sido definido como «un texto en el que se relatan acontecimientos total o parcialmente ficticios que se ofrecen a lectores ajenos a las exigencias estéticas y especialmente interesados en los efectos inmediatos de la lectura» (Álvarez Barrientos y Rodríguez Sánchez de León, 1997: 222). Asimismo, se estudia su recepción como fenómeno de masas, así como la evolución que experimenta en cuanto al tratamiento de temas y motivos desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Así pues, este estudio necesariamente implica atender aspectos socio-culturales, ideológicos, estilísticos y retóricos. No obstante, debemos significar que, dada la variedad de temas y motivos que se incluyen bajo el epígrafe de la literatura popular, nos centraremos en los de mayor eco y difusión en

España en la época acotada, con el fin de presentar una amplia visión o propuesta general que sirva de referencia y contexto socio-literario y cultural a futuros estudios más específicos; por ello, inevitablemente dejaremos al margen otros como los referidos a la ciencia-ficción, el erotismo, el costumbrismo y la novela rural, incluso los seriales radiofónicos, la telenovela o el cómic.

La situación conocida como cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo un *ethos* propio, han hecho valer en diversos periodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado pues proposiciones que emergen de abajo. Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica (Eco, 1968: 30).

De este modo, contamos con una situación particular en la que, de un lado, encontramos un masa que se interesa por los modelos culturales de la burguesía, considerándolos «expresión autónoma propia» y, de otro lado, un grupo de burgueses que reconoce dentro de la cultura de masas una subcultura (Eco, 1968: 30). Cuenta, pues, la subliteratura con una raigambre social evidente, como podemos constatar en estudios ya clásicos en el dominio español como los de Andrés Amorós (1968; 1974), José María Díez Borque (1972) y María Cruz García de Enterría (1983), entre otros, lo que nos pone de manifiesto un reconocido interés crítico-literario. No obstante, entre la literatura y la subliteratura no debemos –y tampoco podemos– actuar y teorizar de manera tajante sino, por el contrario, entender que una y otra emergen en el dominio de la Literatura si se quiere, lo cual sirve para tomar conciencia de nuestra sociedad actual y pretérita, pues tan testigo de España sería María del Socorro Tellado López (Corín Tellado) como Benito Pérez Galdós. De ahí que no nos ciñamos a lo que entendemos por calidad en el caso del texto literario, señalando que la subliteratura emplea los mismos rasgos estilísticos a lo largo del tiempo, porque lo fundamental es la

difusión de la subliteratura, comprobando cómo obras que hoy día se catalogan como subliterarias, tiempo después, se puedan admitir como literatura canónica (Amorós, 1974: 8-10). Un problema en el que, por cierto, ha incidido Arturo Pérez-Reverte, al manifestar que la distinción entre literatura y paraliteratura es «artificial, falsa, maniquea e interesada» (en De Prada, 2000: 393).

También Pérez-Reverte, en diversas páginas de su novela *El Club Dumas*, se atiene a los posibles nexos entre literatura y subliteratura. De hecho, la tradicional y estricta frontera entre literatura y subliteratura, en las últimas décadas del siglo XX, ha empezado a ser más permeable, lo que explica que el término *paraliteratura* «expose au simplisme, pose beaucoup de questions et apporte peu de réponses» (Couégnas, 1992: 11). Por ello, hemos de considerar las aportaciones de distintas ramas de la esfera teórica de lo literario, como pueden ser la Retórica, la Estética de la Recepción –en cuanto a los diferentes modos de lectura del texto literario– y, de manera especial, la Teoría de los Polisistemas –con el problema de la canonicidad de los géneros periféricos como reacción a la institución literaria–. Y es que resulta indispensable tener en cuenta la condición del canon literario en un «sentido polisistémico y como consecuencia de un devenir histórico» (Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, 2000: 121).

Sin embargo, es preciso matizar que los estudios señalados, por su condición tanto teórica como empírica e histórica, apenas han concretado las posibilidades de la subliteratura, esto es, lo referido a su escritura y género en relación con una época determinada, la cultura del momento, el contexto y el marco de difusión. Asimismo, al igual que en etapas precedentes se ha polemizado sobre el valor de la subliteratura, también podemos replantearnos cómo, en momentos como los actuales, los dominios de esta permiten revelar algunos de los problemas planteados por la literatura. De este modo, al tiempo que se cuenta con una cuantiosa producción literaria, la cultura de masas promueve una interesante reflexión crítica, como sucedió en las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado desde la Sociología de la Literatura y una importante diversidad de trabajos.

Podría destacar, entre las iniciales propuestas dentro del fructífero campo de estudios franceses dedicados a la paraliteratura, el coloquio celebrado en el Centro Cultural Internacional de Cerisy-la-Salle en 1967, dirigido por Noël Arnaud, Francis Lacassin y Jean Tortel, bajo el título *Littérature et paralittérature*, luego publicado como *Entretiens sur la paralittérature* (1970). A ese coloquio habrán de suceder otros como los celebrados en la Universidad de Limoges en 1988 y 1995 o en la Universidad de Liège a partir de 1989, cuyas propuestas aparecerían publicadas en *Les cahiers des paralittératures*. Se trata de un campo de estudio que se concretará en interesantes investigaciones teórico-críticas llevadas a cabo por destacados especialistas como, además del citado Daniel Couégnas (1992), Alain-Michel Boyer (1992, 2008), Gabriel Thoveron (1996) o Daniel Fondanèche (2005), entre otros. Sin despreciar los iniciales y numerosos estudios sociológicos sobre la novela popular de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se centrarán en la paraliteratura de la segunda mitad del siglo XX, especialmente en el modo como esta viene incidiendo en nuestra época en los países desarrollados, básicamente porque en ellos se aprecian elementos comunes como son la pervivencia de la tradición de una literatura oral, de la literatura del «colportage» en Francia o la «literatura de cordel» en España. Respecto al «colportage» y la «literatura de cordel», conviene precisar lo siguiente: la primera, originaria de la ciudad de Troyes y creada por los librereros e impresores Oudot y Garnier, iba dirigida a la población campesina, pues su circuito de distribución se desarrollaba por zonas rurales y pequeñas villas; mientras, la segunda, con «los pliegos de cordel» o «coplas de ciego», tuvo una difusión plenamente urbana aunque, necesariamente, remita a una cultura diferente a la letrada (Martín Barbero, 1987: 110-115; Mouralis, 1978: 20-23; Botrel, 1993).

Estos fenómenos, en su conjunto, están determinados por una identidad comercial y por una construcción literaria en un buen número de casos nada despreciables. Además, es interesante tener en cuenta la influencia del medio o contexto social en el que la paraliteratura se gesta, así como las conexiones sociales que con la literatura se establecen en épocas

concretas. De ahí que la distinción entre el concepto de *paraliteratura* frente al de *literatura* para representar una distinción social de las culturas implique también una reconsideración en ambos (literatura-paraliteratura), donde uno está en función del otro por la problemática de justificar su división (Martínez Arnaldos, 2007: 208-209).

Asimismo, la novela popular, como en sus inicios atraía a un público lector que contaba con un escaso nivel cultural porque la consumía en su relativo tiempo de ocio, se ha inscrito en un nivel inferior a la literatura. En cambio, pasados los años, apreciamos que los lectores con un acervo cultural considerable practican dicha lectura porque persiguen alejarse de las preocupaciones de su vida cotidiana. El modelo estructural característico de la novela popular es esquemático, prototípico y fijo, en el cual se incluyen los argumentos, tramas y situaciones, que han de ser los que el lector espere; esto es, el lector de este tipo de literatura, antes de leer, conoce aquello con lo que se va a encontrar, que es lo que quiere.

Además, según Díez Borque, el objetivo principal de la cultura de masas es la comunicación, en el sentido de querer transmitir información a un destinatario que esté en disposición de consumirla. Por eso mismo, el nivel de originalidad es mínimo o no se valora especialmente, contrastando paradójicamente con el exceso de redundancia en otros aspectos, sobre todo si nos referimos a los creadores de novelas populares que se «lanzan al mercado de productos cuya capacidad informativa es mínima, hasta llegar al caso máximo de productos-tipo intercambiables sin que se altere la comunicación» (1972: 27), lo que es muy común en las publicaciones periódicas de estos modelos de subliteratura. Por ejemplo, sucedía con las difusiones de Corín Tellado o Marcial Lafuente Estefanía pues, una vez fijadas las convenciones del género al que se dedicaba cada autor y el gran público, aparecían textos en serie, entre cuyos mecanismos estilísticos había no pocas similitudes. Ahora bien, como esto no colisionaba con los ideales del receptor sino que, por el contrario, satisfacía sus necesidades, se permitía eludir los conflictos del momento y veía el beneficio del consumo de

estos textos. El producto ha de ser del agrado del cliente, no le puede ocasionar problemas (Eco, 1968: 57; 2000: 59-64).

La subliteratura, desde su origen, está vinculada a la cultura de ocio, teniendo en cuenta que en la vida del hombre podemos distinguir dos momentos: por un lado, el del trabajo y, por otro, una vez terminado el primero, el del ocio, donde tiene razón de ser la lectura de la novela popular. Este modelo literario debe constituirse sin mayores pretensiones intelectuales ni culturales, porque el lector pretende distraerse y entretenerse de forma acrítica con la lectura. Por ello, la subliteratura se somete, de una parte, a fuertes convenciones narrativas y temáticas y, de otra, a una estricta dependencia de sus lectores, lo que implica que la subliteratura constantemente trate de dirigirse a varias direcciones a la vez:

- Ajustement aux préoccupations actuelles de la société.
- Ajustement en fonction de l'apparition de nouvelles œuvres codantes ou de nouveaux thèmes s'imposant dans des genres conventionnalisés.
- Ajustement à la reconfiguration permanente du marché, de l'industrie du récit et de ses supports.

(Bleton, 1997: 24)

En lo que atañe a la «literatura popular» y a su terminología, constituye un terreno resbaladizo para los investigadores. Desde hace aproximadamente treinta años las denominaciones proliferan y han sido sopesadas, rehusadas y criticadas tanto en sus connotaciones axiológicas, así como en sus presupuestos institucionales (como los paradigmas jerárquicos del centro y de la periferia). La relativamente reciente aparición del término *subliteratura* en el dominio español debe su influencia al francés, puesto que hasta 1967 se empleaba el vocablo *littérature marginal*; de hecho, Raymond Queneau, en 1958, publica una «Histoire des littératures françaises, connexes et marginales», aparecida en el tomo III de la *Encyclopédie de la Pléiade*. Con el término de *littératures marginadas* se alude a un modelo literario que llamaba la atención a los lectores del pueblo (a la masa) y con el que lograban distraerse, pero esos textos no estaban lo

suficientemente estudiados por los críticos y teóricos de la literatura. Por consiguiente, podrá comprenderse la perspectiva histórica que ayuda en la interpretación tanto de la subliteratura como de la propia literatura. En definitiva, debemos entender que la «*literatura marginada* es literatura pero *está* puesta a un lado, se ha preterido, se ha hecho caso omiso de ella como tal literatura, está apartada del campo de estudio de la literatura por voluntad de otros» (García de Enterría, 1983: 11).

De igual modo, contamos con el término de *infraliteratura*, cuyo prefijo «infra-» expresa 'inferioridad', alude a lo que se halla 'por debajo'. En cuanto al concepto de *paraliteratura*, si nos atenemos al prefijo «para-», según el diccionario de María Moliner (2007), se refiere a la vez a las ideas de lo ajeno o exterior y de lo próximo; de acuerdo al *DRAE* (2014), significa 'a un lado de', 'contigüidad', 'semejanza' o 'paralelo'. Este último, como el vocablo de *subliteratura*, ha sido tomado del ámbito francés. Con todo, es el de *subliteratura* el concepto más aceptado en el ámbito español: si volvemos al diccionario de María Moliner (2007), el prefijo «sub-» indica inferioridad de categoría o de situación, mientras que en el DLE la definición que se ofrece es 'debajo', por lo que denota y connota un fenómeno inferior o secundario.

Ahora bien, en todas las denominaciones presentadas subyace un criterio negativo, pese a que no es una valoración justa y exacta (García de Enterría, 1983: 12). Por el contrario, si tomamos como referencia los países de Alemania e Inglaterra, nos percatamos de que se trabaja con términos que se adecuan al sentido de la subliteratura: por ejemplo, en Alemania se percibe la oposición entre la literatura de élite (*hochliteratur*) y la trivial o baja (*trivialliteratur*), la dirigida al pueblo, mientras que en los países angloamericanos la distinción viene dada por el soporte o medio en el que se publican las obras, de ahí que con los términos *pulp fiction* y *paperback* se haga referencia al tipo de material que se ha utilizado para editar y publicar una literatura más culta frente a otra más rústica, respectivamente.

Asimismo, en último lugar, podemos añadir los vocablos empleados por Alemán Sainz (1975: 5-7), como el de *literaturas de kiosko*¹, para aludir a las obras de subliteratura, porque toma en consideración el ámbito en el que se venden estas publicaciones que, además, serán las que abordaremos en este estudio. Los quioscos propiciaron un auge en la distribución de la novela popular porque se situaban, bien en las aceras de la ciudad, bien en las estaciones de ferrocarril, pero siempre en espacios en los que se concentraba un número importante de personas, entre las que surgían los clientes interesados en adquirir esas novelas, que necesariamente despertaban alguna sugestión o *fruición-ficción*, como lo denominó Rivalan-Guégo para aquellas obras similares del primer tercio del siglo (2008).

Más allá de los antecedentes, la presente tesis doctoral incide, pues, en el estudio de la novela popular en España, más concretamente en su evolución durante el periodo marcado desde el propio título —mediados del siglo XX hasta la actualidad—, detallando las principales características de estos modelos narrativos, dado que estas persisten a lo largo de los años. De este modo, en un primer momento, hemos querido focalizar la atención en la diversidad de términos que existen para referirse al compendio de novelas de las que nos ocupamos en este trabajo y que surgen debido a las circunstancias políticas y sociales de la época mencionada, entre los que podemos subrayar los de *literatura de masas*, *literatura popular* o *infraliteratura*, de entre los cuales, en nuestro caso, hemos preferido escoger el vocablo *subliteratura*.

A partir de ahí analizaremos el momento de máximo esplendor y desarrollo de la novela popular española, que tiene lugar en los años cincuenta del siglo XX, cultivada en diferentes géneros: novela rosa, del oeste, de aventuras y policiaca, resaltando a quienes han sido los cultivadores más significativos de cada uno de ellos. De hecho, algunos de los escritores que nombramos han adquirido un reconocimiento considerable

¹ En la actualidad, los profesores Jeffrey Zamostny y Susan Larson, de las universidades de West Georgia y Texas Tech, se han acogido a tal denominación para el título de su edición: Zamostny, J., y Larson, S., *Kiosk Literature of Silver Age Spain. Modernity and Mass Culture*, Bristol, Intellect, 2017.

en el ámbito de la subliteratura que los ha situado como figuras emblemáticas en la propia historia de la literatura española —por ejemplo, María del Socorro Tellado López, conocida como Corín Tellado—, debido a la aceptación y el gusto que ha mostrado el lector por sus numerosos relatos.

Tras el análisis pormenorizado de cada género, podrá apreciarse el declive de estos modelos literarios en la década de los sesenta y, por consiguiente, los cambios que se producen también en la década posterior. Para la comprensión del nuevo paradigma que adquiere la novela popular española deben tenerse en cuenta los aspectos sociales, políticos y culturales, siendo el más explicativo el fin de la dictadura franquista. Los cambios en el contexto histórico-social, sin duda, se ven reflejados en los retóricos y estilísticos, particularmente viéndose el inicio de un nuevo modelo narrativo con *El nombre de la rosa* de Umberto Eco. De hecho, desde la publicación de esta obra emblemática de la literatura en 1980 hasta la actualidad, hay que reconocer el crecimiento que ha experimentado la subliteratura, trasvasado incluso a los medios digitales.

Para la construcción de las nuevas novelas no se han obviado los pilares en los que se sustentaba la novela de folletín aunque, en lo que atañe a la recepción literaria, vislumbra una destacada diferencia porque los nuevos textos no se dirigen a un público lector determinado, según edad, sexo o formación, pues no está pensado para el receptor que posee escasos conocimientos culturales sino más bien al gran público. No obstante, es curioso reseñar que, pese a la caracterización que acabamos de realizar sobre el lector de la novela popular de los años cincuenta, este no era el único que acudía a dichos textos, porque había personas que, aun perteneciendo a un estatus social alto y con conocimientos intelectuales, mediante la lectura huían igualmente de la cotidianidad. Pese a ello, la figura del lector era un ítem indispensable que debía tenerse en cuenta en el análisis textual. En la actualidad, los ejemplos de la subliteratura están dirigidos a todo el mundo; de ahí que la frontera con la literatura se haya disipado, a lo que hay que añadir la inclusión de ciertas cuestiones relativas a la posmodernidad como, por ejemplo, la tendencia a la combinación de

varios géneros y estilos en un mismo texto². Y es que, en no pocas ocasiones, se combina la narración de la novela con la que poseerían ciertos textos periodísticos.

En esa literatura se muestra interés por la historia de España, debido a que se incluyen numerosos acontecimientos en las novelas, lo que da pie a que cobre valor la novela histórica, además de emerger en esta la ironía y el humor, dando como resultado un texto narrativo ameno que, por eso mismo, atrae a una cifra importante de lectores. Por su parte, la novela policiaca conservará el esquema prototípico: el crimen y su posterior investigación, pero inserta la parodia, además de algún amorío entre los personajes.

En definitiva, estas cuestiones se han abordado siguiendo un orden cronológico, progresivo y deductivo, esto es, desde la presentación de los contenidos puramente teóricos que conciernen a la subliteratura y, en particular, al género de la novela, pasando por la explicación de la misma en los años cincuenta y, posteriormente, en los ochenta, hasta llegar al siglo XXI. De esta manera se han mencionado los diferentes géneros novelísticos que existieron en cada una de las épocas señaladas, atendiendo a su temática y estructura, junto a los cambios que se han producido en el transcurso del tiempo y a las consecuencias de esas variaciones, variantes textuales que, justo es de reconocer, en la mayoría de casos reposan sobre un tronco común, una base que tiende a reunir diversos textos subliterarios. De tal modo, diferentes bases nos pueden ser útiles para orientar nuestras reflexiones como punto de partida, tanto o más que el simple dato histórico, el estilístico o el temático. Así, desde una perspectiva amplia y especulativa, se podrían establecer unas bases como las siguientes, tomando en consideración a Fondanèche (2005: 19-20):

² Claudio Guillén analiza los géneros y, para ello, tiene en cuenta seis aspectos: el histórico, el sociológico, el pragmático, el estructural, el lógico y el comparativo, donde concluye que es un problema que viene desarrollando durante mucho tiempo la Teoría de la Literatura, porque esa combinación de géneros depende de la época, el autor, el planteamiento, etc. En definitiva, «los géneros son modelos convencionales cuyo examen requiere un esfuerzo de observación, tanto temática como formal» (Guillén, 1985: 182).

- a) *Base especulativa*: novelas policiacas, de ciencia-ficción y fantásticas.
- b) *Base de aventuras*: novelas de espionaje y del oeste.
- c) *Base psicológica*: novela sentimental, novela rosa y novela erótica.
- d) *Base icónica*: cómic, novela-cine.
- e) *Base documental*: novela histórica.

No se puede olvidar la mención de los autores más destacados en cada momento y para cada modelo narrativo. Más adelante, se introduce una exposición sobre la repercusión que han tenido los medios digitales en la subliteratura, por tratarse de un nuevo medio de difusión de los textos, así como un medio a través del que se muestran los textos escritos de una manera distinta con aplicaciones concretas, incluso con las adaptaciones filmográficas que son recurrentes en esta última etapa.

Para concluir, se da cuenta de un balance general, a partir de los análisis pormenorizados que se han realizado sobre el estado de la novela popular antes, durante y después de la dictadura lo que, gracias a la selección de autores y textos que hemos realizado, ofrece una visión significativa, aportando también argumentos que defiendan por qué es necesaria esa literatura y, a su vez, por qué no se ha querido valorar debidamente. Tras ello, se llega a las conclusiones generales de la tesis doctoral y las referencias bibliográficas utilizadas, tanto las de carácter crítico, que nos remiten a estudios especializados en la subliteratura, como las de índole literaria, que se corresponden con el corpus de las novelas que se han seleccionado para justificar los conceptos desarrollados.

2. INTRODUCCIÓN

2.1. El concepto de «subliteratura» y sus dominios. El canon y la recepción literaria

La reciente aparición del concepto de *subliteratura* en el dominio español, término en general aceptado, requiere que hagamos ciertas precisiones remontándonos a la propia noción de literatura y, a partir de ahí, que observemos cómo y a qué se debe que haya surgido como fenómeno de masas. Como nos recuerda Escarpit desde la Sociología de la Literatura, el término de *literatura* tal como existe no se conoce hasta finales del siglo XVIII pues, hasta esa fecha, se hablaba de poesía y tan solo era la elocuencia el género en prosa que poseía un cariz de nobleza similar al de la poesía. De este modo, en el siglo XVIII empiezan a promoverse los géneros vulgares o populares, no solo la novela, sino también los géneros en prosa desde el teatro y el periodismo. Asimismo, llegamos a entender la literatura como un medio que refleja las circunstancias sociales, que a su vez se aprecian en los rasgos estilísticos de la creación; por tanto, desde finales del siglo XVIII queda marcada una dimensión sociológica de la literatura que irá experimentando cambios y evoluciones (Escarpit, 1974: 265-269).

Por consiguiente, a partir del siglo XIX la literatura tomará plena conciencia de su dimensión social, teniendo en cuenta que, en torno a esa fecha, se publica en Francia *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, de Madame Staël, donde se intercala lo literario con lo social. También en el mismo siglo XIX nos encontraremos con la teoría social de Karl Marx, que influye en la literatura al pretender que los libros se elaboren evitando lo subjetivo, pues el sentido literario ha cambiado y se busca que la literatura la entendamos como un fenómeno social, no como un medio. A esto cabe añadir que, a finales del siglo XIX, con la aparición en Alemania de la *Literaturwissenschaft* se creó un obstáculo que impidió el desarrollo de la sociología literaria porque la disciplina de la Literatura Comparada no quedaba bien definida, por lo no se consolidará hasta el siglo XX. Desde 1945 mejorará la situación, para lo cual cumplen un

papel fundamental la UNESCO así como la industria del libro (Escarpit, 1965).

Sin embargo, de la subliteratura, literatura popular o de masas no se tiene conciencia crítica hasta mediados del siglo XIX, pese a que, en años anteriores, se empezaban a difundir folletines y novelas por entregas, hecho paralelo al de que es a principios de siglo cuando se reconoce la novela como forma literaria de prestigio (paradójicamente pues, tiempo atrás en la historia literaria, había sido un género secundario, a favor de la entidad artística de la poesía y el drama). Ahora bien, hacia 1950 hablaremos de la irrupción de la subliteratura a través de una novelística social y popular ya que las circunstancias históricas de la época propiciaron la aparición de este fenómeno literario, al tiempo que el público lector reclamaba otro modelo de literatura.

Así, lo que ha quedado en llamarse subliteratura, aunque se le hayan atribuido otros conceptos como los antes aludidos (por ejemplo, literatura popular o marginal, paraliteratura, infraliteratura y literatura de masas) en los dominios que le conciernen, la opondremos al modelo de literatura de prestigio o de alta cultura. De este modo, la primera es entendida con un sentido peyorativo, catalogada por una inferioridad respecto a la segunda, porque se construye para que la pueda entender un amplio sector del público, cubriendo también las necesidades del lector que no posea un *espíritu* educado; de ahí que se conforme a priori con la simplicidad en las tramas, se reiteren los temas y haya unos personajes prototípicos.

De igual modo, conviene advertir que estas diferencias entre una forma literaria y otra las hemos extraído siguiendo el criterio estilístico, incluyendo lo retórico; pero, si seguimos el criterio de los niveles de consumo y entretenimiento, podremos comprobar que, en lo que atañe a la subliteratura, no se trata de un modelo de producción inferior, puesto que se presenta igualmente una ficción que hace pensar, disfrutar o emocionar al lector. De hecho, si nos atenemos a esa idea negativa, no haríamos otra cosa que perpetuar y acentuar la distinción de la literatura frente a la subliteratura, desviando el mundo de la crítica del gran público (Lorente

Muñoz, 2011: 236). Además, una cifra importante de lectores se acerca a este tipo de literatura, a propósito de lo cual podemos tomar en consideración lo siguiente afirmado por uno de los estudiosos, Amorós:

La subliteratura posee un interés sociológico absolutamente evidente, sin necesidad de más justificación; y, en ocasiones, un interés literario bastante considerable. La obra literaria puede darnos un reflejo de la sociedad mejor que el historiador, el psicólogo y el sociólogo. Y la subliteratura puede hacerlo con mucha nitidez, ofreciéndonos la escala de valores de una sociedad o de sus grupos sociales; en definitiva, sirviendo a la historia de las mentalidades. Lo que falta –me parece– es que este cambio de actitud no se limite a ponderaciones apasionadas sino que dé lugar, dentro de lo posible, a estudios serenos (Amorós, 1974: 8).

Veremos que la subliteratura va dirigida a un público muy amplio y heterogéneo, que determina ciertas exigencias al creador sobre cómo se ha de construir la obra; por eso mismo, aunque se le reproche desde la crítica la recurrencia en los temas o personajes, se podría justificar diciendo que no habría de ser motivo de crítica pues ofrece, al fin y al cabo, lo que reclama el lector. Este quiere entretenerse y saciarse con lo que le transmita la esencia del relato, ya que no se interesa tanto por los elementos estilísticos y retóricos, que sería lo prototípico en la literatura «de élite» o «superior» y que es, en realidad, a partir de lo cual se ha venido definiendo la propia literatura; por eso mismo la subliteratura, al desajustarse del molde formal, se devalúa. No obstante, con el transcurso de los años, incluso hasta la actualidad, se puede percibir la aceptación y el predominio que tiene este modelo literario, esto es, se prefiere una lectura fundamentada en aspectos subjetivos antes que otra ligada a los cánones estéticos.

En contraposición al circuito culto, llamaremos (a falta de un término más correcto) circuitos populares los sistemas de distribución que se dirigen a lectores cuya formación les permite un gusto literario intuitivo, pero no un juicio explícito y razonado, cuyas condiciones de trabajo y de vida les hacen difícil e inhabitual la lectura, cuyos recursos, en fin, no les permiten comprar libros con frecuencia. Estos lectores, a veces, forman parte de la pequeña burguesía, pero se trata, en general, de empleados, trabajadores manuales y campesinos. Tienen necesidades literarias

de igual importancia, del mismo tipo y la misma calidad que los lectores del circuito culto, pero estas necesidades siempre son satisfechas desde el exterior (Escarpit, 1965: 72).

Al llegar a este punto apreciamos la oposición de la subliteratura, que elide en cierta manera los factores estéticos, frente a la literatura o Literatura, que está anclada a la noción del canon –occidental–, en el que se identifica un conjunto de obras que posee un mensaje e impacto cultural de tal significancia que todo miembro de la cultura debería conocer de qué obras se trata. Así pues, la inmortalidad de una obra está asegurada cuando «irrumpe el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción», lo que «no se trata de un programa para la salvación social», según afirma el estudioso por antonomasia del canon, Harold Bloom (1997: 39). Sin embargo, esta afirmación puede ser refutada porque, si en momentos como los actuales el público lector se decanta cada vez más por la lectura de lo subliterario, consecuentemente, las expectativas de las lecturas que se han configurado como canónicas decrecerán porque el lector no las lee, no las consume y, por tanto, las obras que se han menospreciado y vinculado a un nivel literario inferior entrarían a formar parte del canon literario y llegaría a reajustarse tal patrón canónico.

Asimismo, en lo referente a la difusión literaria, recordemos que el medio primario ha sido el de la comunicación oral, transmitiendo información a la par que ficción de generación en generación, puesto que tanto la labor de escritura como la de lectura quedaban restringidas a los ámbitos clericales y a las élites de poder (Ong, 1987). Sin embargo, a finales del siglo XVIII y durante el Romanticismo:

Un público nuevo, mucho más amplio que el de los clérigos y la nobleza, se estaba constituyendo. Comprendía una cierta burguesía, compuesta de altos funcionarios, ricos negociantes o juristas, deseosos de adquirir toda clase de obras necesarias no solamente para el ejercicio de su función y para su edificación moral, sino para su distracción (Robine, 1974: 229-230).

Por tanto, ese incremento del público lector ha fomentado la industrialización, convirtiéndose el «libro» en el medio de comunicación fundamental. En síntesis, los medios que promueven la distribución y el consumo literario son la imprenta, la industria del libro y, tiempo después, las técnicas audiovisuales, siempre de la mano todo ello del retroceso del analfabetismo.

Igualmente, apreciamos que el proceso de difusión literaria nos conduce a la idea de «éxito comercial», pudiendo identificar cuatro estados: el fracaso, el éxito a medias, el éxito normal y el *best seller* (Escarpit, 1965: 106). El primero se da cuando hay pérdidas en la venta de un libro para el editor y librero; el segundo señala una situación equilibrada, sin pérdidas ni ganancias en la venta del libro; el tercero coincide con las previsiones que, en un primer momento, había tenido el editor; y, por último, el cuarto se caracteriza por rebasar los índices de ventas previstos por el editor. No obstante, el éxito comercial no tendría que coincidir con el literario, porque el primero parte de que el libro es un ente físico, mientras que el segundo entiende el libro como un medio de intercambio cultural, de manera que los resultados que se obtienen de uno y otro no hemos de interpretarlos de forma correlativa o como una ecuación.

En definitiva, esto hemos de relacionarlo con el circuito que se establezca para la difusión de los textos, sea culto o popular, y, en consecuencia, con el tipo de lector que corresponda, es decir, el que prefiere una lectura más o menos funcional. Pues, en efecto, según nos refiramos a uno u otro, las medidas tomadas para su correspondiente difusión varían, teniendo en cuenta que, por su parte, el circuito culto está constituido por miembros de la burguesía educada y de las profesiones liberales, artísticas o intelectuales, mientras que el popular se distribuye en «mensajerías de prensa» más que en libros, debido a que «someten dicha obra a una especie de examen de aptitud a la adaptación social [...] y porque llevan literariamente la obra a la vida cotidiana y la colocan en el camino diario del lector» (Escarpit, 1965: 85).

A su vez, la presencia del libro hace que la figura del lector sea imprescindible para que se convierta en un auténtico medio de comunicación; para ello, distinguimos el lector que se enfrenta a una literatura de masas del que se sitúa ante la literatura canónica. En cuanto a la literatura de consumo, advertimos que no necesariamente coincide con la de masas, ni se solapa con la canónica, pese a que el propósito del canon literario sea que todo miembro de la cultura conozca lo establecido en él. En realidad, la literatura de consumo está determinada por la demanda de la lectura y su sistema de funcionamiento sería similar al de un fenómeno publicitario o propagandístico.

En lo que se refiere a la literatura de masas, observamos que está dirigida a un público amplio, configurado de manera que el sector menos formado pueda comprenderla –lo que explica su precisión y sencillez en las expresiones del lenguaje, su recurrencia de temas y motivos, sus esquemas prototípicos de personajes y tramas–. Por su parte, la literatura canónica tiene como objetivo presentar una visión del mundo, sirviéndose de un lenguaje artificioso, aunque procura que lo comprenda el lector pues, ante todo, la finalidad es transmitir información y comunicar. De tal modo, por un lado, para el desarrollo de la literatura el creador se compromete con lo dicho y se implica porque ofrece una versión particular de un hecho, que es su propia intención y, por otro, el autor de obras subliterarias tiene como objetivo principal complacer al público, razón por la que se justifica la presencia de los mecanismos de recurrencia (Soto Ojeda, 2012).

La cuestión de la recepción literaria siempre requiere de una emisión, pero ese emisor-creador, a la hora de referirse a su público-interlocutor, sigue procedimientos diferentes: si estamos ante una literatura funcional, el diálogo con su público se sitúa en el exterior de lo dicho, mientras que, si se trata de una obra literaria, ese interlocutor se integra en el texto y el creador dialoga con él. En definitiva: «Nada queda del todo dicho si no se ha dicho a alguien [...]. Pero podemos afirmar también que nada puede ser dicho a alguien (es decir, publicado) si antes no ha sido dicho *para* alguien. Los dos “alguien” no coinciden necesariamente» (Escarpit, 1965: 95).

El lector, en el momento de la lectura, se aísla de sus semejantes y del mundo que lo rodea para sumergirse en un espacio diferente y comunicarse con otros seres; es, por tanto, a un mismo tiempo, sociable y asocial. Este fenómeno lo experimenta todo lector con cualquier lectura, es un método para rehuir de la cotidianidad. Se desconoce de qué se evade cada lector en el acto de lectura porque, con frecuencia, influyen los aspectos socio-culturales e ideológicos, pero también la edad, la profesión, la situación familiar, así como la disponibilidad de lectura que posee un lector entre los siglos XX y XXI, además de que estos sufren inevitables cambios.

2.2. *La novela popular: temas y motivos recurrentes*

Para abordar la cuestión de la *novela popular*, en un primer momento, debemos clarificar qué entendemos por dicho término. En su sentido literal, se refiere a un tipo de novela consumida por las clases populares; sin embargo, resulta más apropiado señalar que está dirigida a un lector con mínimas pretensiones literarias que principalmente busca en la lectura distracción y entretenimiento. De este modo, el lector de novela popular demanda un modelo literario elemental, que no exija un gran esfuerzo intelectual pero, a su vez, quiere encontrarse en los textos que lee los mismos temas y personajes, por lo que proclama que los argumentos no varíen demasiado en las novelas que pertenezcan a un mismo género (Martínez de la Hidalga, 2000a: 15).

Por su parte, Fernando Savater la define en el periódico *El País* en diciembre del año 2000 como el «retazo más humilde del tejido con el que se fabrican los sueños» refiriéndose, principalmente, a la novela popular española de la posguerra y, en particular, a los numerosos ejemplares de quiosco con portadas coloridas, de papel pobre y texto sencillo que adquirirían fundamentalmente los españoles de los años cuarenta y cincuenta, dado que se trataba de textos cuya pretensión consistía en distraer a los lectores.

La novela popular es, además, un producto editorial, puesto que su impulsor no es tanto el autor sino la editorial, y es que esta le plantea al propio escritor las pautas a las que debería atenerse para elaborar el texto. Por eso mismo, podemos considerar que la verdadera historia de la novela popular española es la de las empresas editoriales, tales como Molino, Clíper, Bruguera, Valenciana, Rollán o Toray, entre otras. Evidentemente, al margen de esto, destacan diferentes nombres, los de aquellos autores del momento de plena efervescencia que tuvieron repercusiones en los lectores de la época: José Mallorquí, Francisco González Ledesma, María del Socorro Tellado López, Guillermo López Hipkiss, etc., así como los propios nombres de las colecciones que se hicieron eco en dicho momento como *El Coyote*, *El Encapuchado* o *El Pirata Negro* (Martínez de la Hidalga, 2000a:14).

También conviene mencionar que en el siglo XIX los folletines y novelas por entregas ya contaban con una estructura fija, teniendo como temas destacados la orfandad, el desamparo o la lucha por la pobreza. En cuanto a los personajes, estos eran «monolíticos», porque se definían al principio de la obra, concretando su carácter y cualidades, y permanecían así durante todo su desarrollo: el héroe, la heroína, el malvado, los amigos y ayudantes, etc. Por último, en lo referido a la estructura, se seguía el esquema establecido para la novela de aventuras:

Con un héroe, con frecuencia de clase baja pero lleno de virtudes tales como el valor, la determinación y la capacidad de sacrificio; una heroína, víctima de las asechanzas de un villano; y este último, encarnación de lo perverso, taimado y traicionero. Estos temas relacionados con la cuestión social, propios de la novela decimonónica, desaparecerían casi totalmente en la literatura popular del siglo XX (Eguidazu y Tarancón, 2008: 31).

Asimismo, si el lector interesado en este tipo de literatura pretende evadirse de la realidad del momento y entretenerse, es fácil pensar que se tendrá que evitar la referencia a todo lo concerniente a los ámbitos social y político, así como también todos los temas que requieran una reflexión

psicológica. En referencia a ello, hemos de constatar que series o colecciones como las antes citadas (*El Coyote*, *El Pirata Negro*, etc.) se distancian y en absoluto aluden a los sucesos de nuestra Guerra Civil, en tanto que en Francia, por ejemplo, tras la Segunda Guerra Mundial, en concreto entre 1945 y 1949, se multiplican las colecciones sobre el tema bélico y la ocupación alemana, entre las que destaca *Patrie libérée* (Compère, 2011: 52). Así, los temas principales en la novela popular española son el de la aventura y la acción porque permiten alejar al lector de los problemas o conflictos del mundo real, distinguiendo así la novela del oeste, las historias de piratas y espadachines, las aventuras ambientadas en lo exótico, etc. Ahora bien, hemos de matizar que los géneros de la novela rosa y policiaca no se engloban dentro de lo previamente descrito pues, en lo que atañe a la novela amorosa sentimental, el tema predominante es el amor y, en lo referido al género policiaco, la intriga. Sin embargo, en este último esa intriga, en ciertas ocasiones, convive con aspectos de índole social y política. De tal forma, con estos dos modelos de la subliteratura, principalmente con el segundo, se quiebra el ideal de la novela popular, ya que el propósito fundamental no es entretener y mostrar temas exentos de complicaciones intelectuales sino que, por el contrario, el género policiaco pretende que el lector piense (Martínez de la Hidalga, 2000a: 19-20).

En líneas generales, la novela requiere una estructura argumental en la que se involucren personajes y temas sin complicaciones, que se adecue a las exigencias del lector que consume este tipo de literatura. Además, en el ámbito de la novela popular, como ya hemos anunciado, existe una tendencia a la recurrencia de temas y motivos, así como también a la presencia de personajes prototípicos y unas estructuras redundantes. No obstante, antes de emerger en la explicación y funcionamiento de los elementos que constituyen este modelo narrativo, propio de la subliteratura o literatura de masas, hemos de ofrecer unas aclaraciones sobre los conceptos de tema y motivo, puesto que la tematología ha experimentado un crecimiento e interés en las últimas décadas del siglo XX (Sollors, 2003).

De una parte, el tema sintetiza con una o dos palabras los textos literarios pero, a su vez, le asociamos la posibilidad de configurar la forma de un texto, al igual que determinados géneros necesitan de un tema concreto como, por ejemplo, la novela policiaca, que requiere que haya crímenes. En definitiva: «El tema congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura [...] La condición del tema es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación, por otro» (Guillén, 1985: 254). De otra parte, si identificamos en el tema un encadenamiento de motivos, el motivo lo definimos como un movimiento preliterario más amplio que el tema, que se relaciona con rasgos antropológicos de carácter mítico y simbólico (Naupert, 2003). Son cuatro términos y conceptos –los de tema, motivo, símbolo y mito– de gran importancia y ampliamente estudiados por la literatura comparada, hasta el punto de que las fronteras entre los tres primeros en ocasiones se muestran inciertas (véase Trousson, Bremond o Chatman, en Naupert, 2003).

Como acabamos de anotar, un tema puede engendrar motivos o lo que también podríamos denominar como micro-temas. El motivo tiene la particularidad de ser *indescomponible* aunque revele una estructura compleja de elementos, como los átomos. Su característica esencial es la de subordinación y la posibilidad de estructuración del tema, en tanto que lo propio del símbolo, en literatura, es su función de ser, de representar, ya sea una imagen, un tema o un símbolo. Pero nunca «designa» puesto que, sea a través del autor o sea por medio de los lectores, el símbolo reenvía a varias significaciones posibles. Sus rasgos principales son su gran plasticidad y su condición plurívoca. En referencia al mito literario, que en alguna de sus variantes adquiere especial significación en determinados marcos de la subliteratura, se pueden caracterizar cuatro elementos, según De Grève (1995: 13-49):

- a) Una forma del contenido que corresponde a un conjunto articulado (la más frecuente en el relato) y puede dar lugar a

una tradición, a una metamorfosis en el tiempo y en el espacio sin que deje de perder su propia esencia.

- b) Puesta en relación, por parte del escritor, con lo sobrenatural y lo irracional.
- c) Forma de expresión mediante la cual al lector se le posibilita la libertad de interpretación de lo que se le revela.
- d) Plurivocidad, ya que el mito literario puede estar dotado de distintas significaciones, según épocas o culturas, autores o lectores. En torno al mito también se debería de atender a tres términos, conceptos con los que se emparenta y que serían los casos de la leyenda, la alegoría, el emblema y la utopía.

En la narrativa de masas actual, más que en la novela de folletín, se tiene un gusto por la iteración, esto es, un gusto por lo redundante, como lo señala Eco (1968: 284-285). De este modo, si un autor de novela popular presenta al mismo protagonista y se sirve de las mismas estrategias narrativas, así como de similares recursos estilísticos para desarrollar la trama en diferentes obras, no deberá considerarse criticable, porque satisface las necesidades del público lector que pretende entretenerse con la lectura; por ello, se trata de un modelo de literatura en el que el lector no se interesa tanto por cómo se haya elaborado la obra, sino por qué y cómo se le cuenta.

2.2.1. Estructura y personajes

Respecto a la tipicidad del personaje, no es que suministre un rasgo objetivo para ser entendido estética e ideológicamente, sino que es lo que se obtiene de la relación que establece el personaje con el lector. Se trata, pues, de un reconocimiento del personaje efectuado por el lector, de manera que el concepto de *tipicidad* «define cierta relación con el personaje que se resuelve en una “utilización” o aprovechamiento del mismo» (Eco, 1968: 222). Sin embargo, en este tipo de literatura donde el lector muestra unas

exigencias al creador sobre lo que quiere encontrar en la novela ya que antes de someterse a su lectura sabe a qué se va a enfrentar (incluso los títulos que se ponen a estas novelas populares preludian el tema que tratan), indica que no quiere sorpresas. Así pues, consideramos que el autor, a la hora de configurar los personajes, no puede actuar de otro modo: el gran público quiere encontrarse con el mismo personaje, de ahí que se hable de figuras prototípicas. Lo sintetiza la siguiente consideración de Umberto Eco:

El atractivo del libro, el sentido de reposo, de distensión psicológica, que es capaz de comunicar, deriva del hecho de que, hundido en su propio sillón o en un asiento de un compartimento de vagón de ferrocarril, el lector encuentra una vez más, punto por punto, aquello que ya sabe, aquello que desea saber otra vez, y para lo cual ha pagado el precio del libro (Eco, 1968: 223).

De este modelo de novela no solo tenemos que destacar lo repetitivo que apreciamos en ella, sino su forma de evasión. Sirva como ejemplo presentar un héroe idealizado, dotado de rasgos sublimes para el lector, que propicie el desarrollo de unos motivos argumentales en los que aparezca una heroína de cualidades virtuosísimas, desembocando la trama en una victoria final donde aparezca el héroe con la heroína tras haber vencido al villano. A su vez, todo ello ha de estar ambientado en paisajes exóticos, descritos de tal forma que el lector los imagine lejos de su cotidianidad pero vivos en el instante de la lectura, dando pie a la fantasía, y es eso precisamente lo que hace sentir bien al lector y lo distrae. Por el contrario, si se presenta una trama argumental y un desenlace inesperados, que requieran un esfuerzo, el lector los puede rechazar, porque busca una lectura para complacerse (Eguidazu y Tarancón, 2008: 36).

La galería de personajes que engloba la novela popular se constituye por un *héroe* que generalmente es el protagonista de la trama, la *heroína*, los *amigos o acompañantes del protagonista-héroe* y, por último, los *villanos*. De igual modo, la caracterización de los personajes carece de complejidad, ya que no hay alusiones a lo psicológico ni tampoco se aprecian rasgos que nos permitan conocer su personalidad, puesto que, generalmente, las

descripciones que realiza el autor sobre los personajes inciden en el físico, añadiéndole una enumeración de virtudes que se consideran necesarias para identificar al héroe –fuerza, manejo de las armas y valentía– y a la heroína –castidad o sumisión– (Martínez de la Hidalga, 2000a: 40).

Por añadidura, resulta interesante destacar cómo el lector de la época de mediados del siglo XX reconocía las colecciones de estas novelas por el personaje que aparecía en ellas aunque los autores fueran auténticos desconocidos; no obstante, tiempo después, pasada la contienda, en las décadas de los cuarenta y los cincuenta sí se empezarán a conocer las novelas por sus autores como, por ejemplo, Corín Tellado, José Mallorquí y Marcial Lafuente Estefanía. Ello se debe a su calidad, estilo y habilidad para interrelacionarse con el público y conseguir cierto reconocimiento por parte de este.

Ahora bien, el hecho de que se distinguiesen las obras de literatura popular por el personaje se podría entender como la consecuencia de adecuarse el creador a lo reclamado por su público, pues representaban el ideal del lector hasta el punto de que no solo aparecía en las publicaciones periódicas –semanales o quincenales– de una misma novela, sino que a veces se trasvasaba ese héroe a otra novela diferente. No obstante, a partir de los años cincuenta las obras de subliteratura no se reconocían por el personaje que las protagonizaba, sino por el tema que trataban, como anotábamos anteriormente, porque ese gusto por desarrollar series con un mismo personaje decayó, pero la tipología de personajes previamente definida con sus rasgos prototípicos persistía (Martínez de la Hidalga, 2000a: 41). En suma, en la literatura de masas, hemos de tener en cuenta que la uniformidad y homogeneidad son rasgos cruciales para que el gran público pueda estar en disposición de seguir una trama argumental, sin apenas tener un bagaje cultural e intelectual (Díez Borque, 1972: 40).

2.2.2. Estilo. Lenguaje coloquial y voces populares

Las obras de la subliteratura son proclives al uso de técnicas y estructuras formales de la oralidad. De este modo, sus textos engloban una variedad considerable de recursos y estereotipos de tradición oral, bien para narrar la historia, bien para captar la atención del público; por tanto, va a tomar un modelo estilístico similar al del rapsoda o ciego que cantaba o narraba en las plazas del pueblo, así como al del autor que dictaba sus novelas a amanuenses, con lo que se practicaba la taquigrafía y, tiempo después, se utilizaría el magnetófono. Las novelas que se configuran a través de estos mecanismos mantienen el reflejo del estilo oral y coloquial, propio de una comunicación directa. De entre la multiplicidad de rasgos que podríamos presentar, mostramos a continuación aquellos que nos permiten apreciar voces populares y un lenguaje coloquial, así como una carencia de estilo por parte de los autores, teniendo en cuenta que, de este modo, se facilita la comprensión y se satisfacen los deseos del lector (Martínez Arnaldos, 2007: 212-214).

Para ejemplificar las características más significativas de la novela popular en España, hemos escogido la novela *La tierra del bisonte rojo*, de Silver Kane, dado que es un relato que se adscribe al momento de máxima efervescencia para la novela popular, además de pertenecer a uno de los géneros que más desarrollo tuvo en ese tiempo y de estar firmado por uno de los primeros autores que, pese a que firmaba bajo pseudónimo, era conocido por los lectores y ha sido una figura importante de la subliteratura. Con todo, hemos considerado que se trata de un modelo representativo para dar cuenta de los aspectos que definen la literatura popular española, en particular el género de la novela.

a) Reiteraciones léxicas, expresivas y narrativas:

El secretario iba anotando las respuestas en una hoja, cerca del ataúd. Se notaba que tenía prisa y que quería acabar cuanto antes. Sanders también quería acabar cuanto antes, porque la visión de la mujer tendida en el ataúd le causaba una especial angustia (p. 6).

b) Estructuras morfológicas y sintácticas incorrectas:

Era extraño verle. Sanders, el leñador, se dijo al menos que él no se había encontrado nunca antes un tipo igual (p.10).

c) Diversidad y redundancia de interjecciones, frases exclamativas y locuciones:

-¿Quién diablos se acuerda de los muertos? (p.12)

d) Efectos que intensifican la dramatización, la fatalidad, el ritmo temporal y el suspense a través del uso de adverbios, verbos y otras expresiones:

-Los tendría en el banco, supongo (p. 7).

[...] Eso espero. También necesito buenos caballos para esa gente. Y provisiones y balas. No repares en gastos.

-De acuerdo.

-Oye... (p. 25)

e) La intención de imitar emociones, por medio de frases nominales, inacabadas o muy fragmentadas:

-O sea, que se ha tratado de un desafío ilegal...

-Sí, y por eso le hemos condenado solo a tres años, que se reducirán a dos si ayuda en las tareas más penosas.

-¿Por ejemplo...?

[...] (p.11)

-Precisamente por eso. Por lo que dice mi hermano, son ellos los principales sospechosos de lo ocurrido.

-Dios santo... (p. 14)

f) Las intromisiones del narrador con el fin de crear una complicidad con el lector:

Cualquier cosa que se hiciera tendría que hacerla él mismo. ¿Pero por dónde infiernos empezar? En una hoja de papel tenía apuntadas las últimas palabras de Samuel Markett, más o menos como él las recordaba. Según aquellas palabras, existían las siguientes cosas increíbles:

Un agujero en el agua.

Un bisonte rojo en el infierno.

Una hoguera que nunca se apagaba.

Un violín sonando en la llanura.

Una montaña del trueno.

(p. 23)

g) Para mantener o acentuar la atención del lector, diálogos ágiles y teatralizados:

-¿Ese es un asesino?

-Mató a dos hombres hace poco –explicó el de la placa–. Eran buenos ciudadanos de esta tierra.

-¿Y por qué no le han ahorcado?

-Los mató cara a cara.

-¿En desafío?

- Sí.

- ¿Y entonces por qué no le han soltado? (p. 11)

h) La presencia de múltiples figuras retóricas en el habla coloquial para dar fuerza y emotividad a la narración:

[...] He recibido una montaña de amenazas últimamente (p. 25).

Pues, mire, a mí me gustaría mucho darle un empleo a un hombre de esta clase. Los leñadores de antes, aquellos que te tumbaban un árbol con solo mirarlo, ya no existen, y este tipo me parece un fuera de serie (p. 28).

i) Para parodiar o fingir la comunicación hablada, signos gráficos de puntuación, al tiempo que se impresiona y conmueve al destinatario:

Bueno... Se lo diré. Mi hermano me lo había confiado como un secreto, pero ahora más vale que lo sepan. Todo fue idea de la propia Elsie.

[...]

Verán... A mi hermano habían intentado atracarle y robarle varias veces. Ya lo sé porque me escribía diciéndome lo preocupado que estaba. Elsie también estaba muy preocupada, o mejor aún aterrada por lo que pudiera pasar (p. 7).

j) La función expresiva representada por rasgos tipográficos:

-Se...señor Sanders...

-¿Qué ha pasado, Markett? ¿De dónde vienes? ¡Por Dios, habla...!

-De... de Surrely.

-¿Te han perseguido?

-Hasta... hasta aquí.

-¿Quiénes?

-E...llos.

-¿Quiénes son ellos? ¡Por favor, Markett, trata de recordar! *¡Es importante!*

(p. 20)

2.2.3. El componente retórico

«La retórica necesita ser considerada como el sistema que facilita, o por el cual se logra, una comunicación efectiva y adecuada» (Carrillo Guerrero, 2009: 60). La palabra *retórica* procede del griego *rhêtorikê*, que hace referencia a la acción o al arte de hablar, de ahí que se utilizara la palabra *rhetor* para aludir al hablante. Desde sus orígenes, ha planteado unas expresiones lingüísticas dentro de un marco pragmático, atendiendo al

emisor, al receptor y al mensaje, implicando la retórica y la pragmática al significado, la comunicación y el contexto. Partiendo de las ideas generales de la retórica, trasladamos al ámbito de la literatura popular y, en nuestro caso en particular, al género narrativo de la novela, algunos de los aspectos que se han tenido en cuenta. Y es que en todo texto está presente la función retórica porque el propósito de este modelo literario en general, sobre todo en su época de más efervescencia –la década de los cincuenta–, es ajustarse a las ideas de la gente o el público y, a su vez, que ese público se adapte a las ideas expuestas en los textos, que implica la función pragmática. Así, se le debe prestar atención tanto a la retórica como a la pragmática en el uso de la lengua (Dik, 1997).

Por su parte, Aristóteles (1990) entiende que la retórica es la ciencia de la persuasión porque, aunque con ella se aporte información sobre un determinado tema, también se cambian los valores y las ideas de la gente, al menos en el preciso instante de la percepción del texto-discurso. Este argumento, desde nuestro punto de vista, también lo debemos aceptar porque, de alguna manera, el lector de novela popular se deja llevar durante el proceso de lectura y cambia sus creencias y valores, dado que esos modelos textuales suelen crearse sobre temas que desplazan al ser humano a un espacio diferente y le permiten experimentar unas vivencias ajenas a su vida cotidiana.

Cuando se habla de retórica, lo que se hace es tener en cuenta el control, la regulación y la concreción textual con el fin de lograr la comunicación. Así, como expone Albaladejo Mayordomo (2000), la retórica es, en verdad, «retórica en sociedad» porque tratamos unos temas y lo hacemos de una determinada manera ateniéndonos siempre a las necesidades que tenemos en el momento de la comunicación, esto es, tomando en consideración los interlocutores, el espacio y lo que rodea al hecho retórico. Esta idea la compartirán muchos estudiosos, como también López Eire (2000), quien percibe la retórica como la práctica de la palabra que lleva consigo, de forma más o menos explícita, una intencionalidad y se adapta a las diferentes situaciones que se presenten. De este modo,

podemos constatar que, incluso en las propias novelas, dependiendo de los personajes que intervengan en cada momento, varía la manera de expresarse. No obstante, nosotros nos comunicamos mediante la lengua y, con esta, es posible emitir los textos-discursos (Beaugrande, 1997). De hecho, en el momento que utilizamos la lengua, se abre la veda al diálogo, razón por la que es posible afirmar que en todo discurso hay retórica y argumentación, entendiendo que el discurso se corresponde con el proceso de interacción y el texto, con el producto que se obtiene tras la acción de hablar o escribir.

Con la escritura se estableció una técnica de codificación para los discursos orales, además de convertirse en un soporte importante para el orador porque podía preparar su discurso antes de tener que pronunciarlo, e incluso porque tenía la posibilidad de memorizar la construcción inventiva, dispositiva y elocutiva. Asimismo, no cabe duda de que la imprenta, que es una tecnología ligada a la escritura, fue un instrumento que influyó positivamente en la retórica puesto que se podían difundir los discursos que emitían los oradores, pero también permitió que se pudiera distribuir todo tipo de texto como sucedió, por ejemplo, con las novelas populares que tuvieron una propagación que habría resultado imposible de no haber existido (Albaladejo Mayordomo, 2001).

Es incuestionable que el discurso retórico se haya ido adaptando en cada momento a las circunstancias y que, con ello, se haya ligado a las diferentes aplicaciones de la tecnología de la comunicación. Y es que la retórica ha sentido los efectos tecnológicos, en un primer momento sobre la construcción y comunicación de los discursos y, después, sobre la potenciación de la voz y de la imagen con los medios audiovisuales. Por supuesto, internet también tiene una correspondencia directa con la comunicación retórica, pues se trata de un complemento que presenta diferencias respecto a la imprenta pero, en su esencia, en su sentido más funcional como es la difusión, sí guarda cierta relación con esta. No obstante, la *interred* permite que la comunicación sea más interactiva por las

posibilidades de respuesta que ofrece al receptor (Marcos Marín, 1994 y 1998; Bañón Hernández, 1999).

La cultura de masas en general y, más concretamente, las formas narrativas populares como, por ejemplo, la novela policiaca, rosa, de aventuras y el *western* se ajustan a los parámetros de la Retórica clásica. De este modo, cuando la novela reclama una libertad formal, la subliteratura se aprovecha de los componentes retóricos porque el sometimiento a una canonicidad clásica se intercala con la originalidad artística para asegurar la permanencia cultural. Por consiguiente, Roland Barthes (1974, ápuđ: Martínez Arnaldos, 2000: 151-152) constata que los planteamientos retóricos son los que realmente proporcionan al lenguaje emitido a través de los medios de comunicación de masas «una clave analítica» que, a su vez, caracteriza al creador de unas dotes excepcionales, debido a la manipulación de los elementos y a la adaptación de las estrategias textuales.

En las novelas de la literatura popular, la predisposición de estos textos se corresponde con la organización en partes que seguía la retórica, presentando un final que, aunque esperable, sorprende al lector porque contrasta con su propia realidad y se genera ese efecto catártico. Asimismo, se muestra, como ya hemos anunciado, un héroe arquetípico, atractivo y seductor, capaz de desenvolverse en cualquier medio y resolver los problemas que se le presentan, lo que entonces propicia un final feliz. El héroe cuenta en diversas ocasiones con una infancia trágica y, está sumido en soledad, pero está dotado de capacidad para juzgar a las personas si así lo merecen y de una sabiduría mundana. Además, en los textos se integran mecanismos que propician el humor, así como mecanismos que insertan la aventura y presentan cierta intriga para la catarsis final, esto es, el deseo de seguir leyendo para ver qué pasará. No obstante, este modelo estructural se reiterará en diversas obras, por lo que el lector lo conoce, realmente sabe a qué se enfrenta, no se defrauda. Los elementos discursivos empleados tienden a la redundancia y reiteración, como los propios personajes y tramas argumentales, pero también se aprecia una diversidad de expresiones de índole coloquial y expresiva. De alguna manera se nos invita a comprender

qué estrategias narrativas emplea el autor de estos géneros aunque, dependiendo del modelo narrativo, se acentuarán unas más que otras, aparte de que se engendrarán nuevos componentes en unos modelos textuales que para otros no tendrán cabida (Martínez Arnaldos, 1990 y 2000).

3. ESPLENDOR DE LA LITERATURA POPULAR EN LOS AÑOS CINCUENTA

En el siglo XX, la década de los cuarenta y, en buena parte, la de los cincuenta las consideramos como la época del auge de la novela popular en España, pese a las circunstancias de la posguerra, con una sociedad abatida por serios problemas de subsistencia por la reciente finalización de la Guerra Civil. Los españoles de este tiempo necesitaban huir de su cotidianidad temporalmente y, para ello, adquirían estas novelas populares, que eran baratas y, aunque los recursos económicos fuesen escasos, no era complicado conseguirlas. Además, poco tiempo después, surgiría el negocio de intercambio y alquiler de novelas, al que recurrían quienes menos recursos económicos tenían, un sistema de «cambio de novelas» que persistirá hasta la década de los sesenta.

Durante este periodo, como hemos puntualizado previamente, surgieron autores que lograron alcanzar prestigio tanto por sus historias como por su estilo. Destacamos, así, a José Mallorquí, que elabora el héroe más famoso de la historia de la novela popular, *El Coyote*, pero también sobresale Corín Tellado, como representante de la novela rosa. Sin embargo, estos escritores, al igual que los que escribían en épocas

anteriores bajo pseudónimo o de manera anónima, seguían los preceptos que este tipo de literatura posee, porque tenían que cubrir las necesidades de su público, satisfacerlo y entretenerlo (Martínez de la Hidalga, 2000a; Eguidazu y Tarancón, 2008: 379-380).

El hecho de que en este tiempo se experimentara la eclosión de la novela popular no significa que no hubiera existido antes pues sí existía y se conocía e, igualmente, contaba con la finalidad de divertir o distraer, pero no con la significación dada en torno a los años cuarenta y cincuenta. En un país destruido y arruinado, tanto en su sentido moral como físico, sus habitantes deseaban evadirse de las penurias, la opresión política y el trauma de la guerra, acercándose al ámbito literario con la novela popular, que adquirió un valor social notable. Se trata, pues, de un paradigma de la subliteratura que cuenta con patrones argumentales muy definidos, lo cual ya se percibía en la novela por entregas decimonónica, en las colecciones de novelística corta española de los años veinte del siglo XX y en las ediciones de bolsillo de los años cincuenta y sesenta.

Ahora bien, como géneros destacados en la evolución de la novela popular distinguimos la novela rosa, la novela del oeste, la novela de aventuras y la novela policiaca. Pese a que, en un principio, la mayoría de los autores que se adscriben a este tipo de literatura se interesó por escribir en muchos de ellos, más tarde se decantó por un género concreto. De este modo, en primer lugar, respecto a la novela rosa, hallamos a María del Socorro Tellado López como autora fundamental que de hecho limitó su actividad literaria a este género. La novela amorosa sentimental es longeva, probablemente un género de raigambre social muy acentuada; no obstante, a ello hemos de añadir aspectos de índole fantástica con los que se buscaba la complicidad del público lector y, de hecho, es lo que este reclamaba. En segundo lugar, la novela del oeste tiene como máximo representante a Marcial Lafuente Estefanía, sin obviar determinados textos de José Mallorquí. En tercer lugar, destaca precisamente José Mallorquí con el género de aventuras, aunque merece especial atención Pedro Víctor Debrigode Dugi, a pesar de que actualmente es el más desconocido. De

Debrigode Dugi, que también escribe bajo el pseudónimo de Arnaldo Visconti, debemos señalar que, aunque se atrevió a escribir en todos los géneros, tuvo especial predilección por el de aventuras, hecho que se constata porque la mayoría de sus publicaciones de novela popular pertenecen a dicho género, en el que irrumpe con *El Pirata Negro*, cuando estaba empezando a publicar en la editorial Bruguera, hacia 1946. En la novela de aventuras se sitúan unos héroes protagonistas que ingenian una serie de peripecias exóticas, en las que la influencia de los clásicos –Salgari, Dumas, Sabatini o Verne– y el cine de Hollywood son primordiales. En cuarto y último lugar, encontramos la novela policiaca o detectivesca, también conocida con el término de novela negra, que generalmente está ambientada en espacios americanos y entre cuyos representantes destaca la figura de Francisco González Ledesma (Soldevilla Albertí, 2009).

Llegados a este punto, nos parece significativo traer a colación una cita que se sintetiza la razón de ser de la novela popular durante los años cuarenta y cincuenta y, por consiguiente, pone en valor lo que ha supuesto ese modelo literario en la posteridad, esto es, cómo habríamos de considerarlo quienes no lo vivimos en ese momento:

Pocas literaturas populares han tenido una importancia y una influencia social como la española de los años 40 y 50. Para una población con un nivel cultural bajo, con unos medios de evasión tan escasos y con unas condiciones de vida tan arduas, la novela popular fue casi la única vía de evasión de una realidad poco grata. [...] De la novela popular de la época queda la nostalgia en las generaciones que crecieron y vivieron de su mano, la curiosidad por una manifestación cultural de tal interés sociológico, el recuerdo de algunos de sus mejores mitos –El Pirata Negro, El Encapuchado, El Coyote...– y el aprecio por sus más brillantes escritores, un puñado más bien escaso (Mallorquí, Debrigode, Hipkiss, González Ledesma, Oliveros Tovar...) pero de notable valor. Se puede discutir su importancia y calidad, pero configuró una época y ocupa un lugar en nuestra historia y en nuestra literatura. Un lugar por el que merece ser preservada del olvido (Martínez de la Hidalga, 2000a: 32).

Llama la atención la idea de que la novela popular de la posguerra era un producto estándar porque los escritores se veían sometidos a unas pautas muy estrictas que iban más allá del tema o del personaje estereotipo, y es que se les determinaba la extensión de los textos, lo que supone una conexión con la novela corta de las primeras décadas del siglo XX, cuyos autores debían ajustarse, en cuanto a los límites de extensión, a las normas que imponían los editores de las numerosas colecciones existentes: *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos*, *La Novela Corta*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy*, y un largo etcétera (Martínez Arnaldos, 1982: 63-65). En lo que respecta a la extensión de la novelística que nos ocupa, lo podemos advertir aquí:

Las novelas de la serie de *El Coyote* tenían 64 páginas. Los bolsilibros de las infinitas colecciones (*Bisonte rojo*, *Búfalo*, *Pantera*, *California*, etc.) de editorial Bruguera, 128 páginas. [...] quedarse corto solo era admisible si no faltaban más de dos o tres páginas, ese espacio podía cubrirse con publicidad. Pasarse era absolutamente imposible en el caso de las novelas completas; y en el de las series excederse en extensión obligaba necesariamente al autor a extender la aventura en dos o más novelas, pero siempre completas (Martínez de la Hidalga, 2000a: 16).

No obstante, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta llega a su extremo y es cuando se empiezan a realizar críticas que menosprecian el modelo literario de posguerra que había estado difundándose en España. Y, sí, es cierto que se trata de un ejemplo de la literatura que no se preocupa por pulir la calidad en expresión, variedad léxica, complicación de la trama argumentativa o presentación del tema pero, como en líneas anteriores se ha enunciado, tenía un propósito diferente que consistía en entretener, y no, precisamente, a un público cualquiera, ni tampoco pensaba en un modelo de lector culto, sino en un español sumido en la posguerra y, a consecuencia de las circunstancias que debía afrontar, necesitaba evasión. Esto solo podía conseguirse con un relato que le proporcionará unas alas para soñar durante un tiempo en un espacio ideal, colorido y emocionante, totalmente diferente al que vivía en la

realidad. Es decir, el lector impone sus gustos y el escritor se somete a ellos. Como sucediera, en décadas anteriores, en «los felices años veinte», autores como J. Belda, E. Carrère, V. Diez de Tejada, R. López de Haro, A. Retama y otros declaran que ellos se deben exclusivamente a sus lectores. Y lo que estos les piden, al igual que a los María del Socorro Tellado López, M. Lafuente Estefanía, J. Mallorquí, o F. González Ledesma, la amenidad, el sensacionalismo, la intriga (amorosa, o bien policiaca), la mezcla de costumbrismo y cosmopolitismo, y las más insólitas aventuras de personajes prototípicos (Senabre, 1986: 16-18; Martínez Arnaldos, 1993: 26-27).

Otro factor que se debe tener en cuenta es el criterio de adecuación, lo que nos llevaría a partir de autores y obras como las que nos ocupan a constituir otro canon literario (subliterario) de esos autores en la historia literaria. Y es que son de interés los diferentes sentidos que puede adquirir una obra literaria y las expectativas que despierta en una cultura dada y en un momento preciso: «La décision de reconnaître et d'intégrer une œuvre dans la culture est donc dépendente de la valeur de représentativité accordée a l'œuvre littéraire» (Volkmar, 1995: 73). Así pues, a la hora de interpretar y valorar la obra de Corín Tellado, Lafuente Estefanía, J. Mallorquí, etc., no debemos olvidar que la época, la cultura del momento y el contexto social determinan unas condiciones específicas de escritura y de género. El contexto histórico que genera tales productos subliterarios es un hecho que ha de tenerse en cuenta para su valoración literaria (Kermode, 1990: 116).

3.1. La novela amorosa sentimental o novela rosa. María del Socorro Tellado López (Corín Tellado)

La novela popular española cuenta con el amor como uno de los temas predilectos. Si tomamos en consideración la definición dada por Estébanez Calderón (1999: 764) para el concepto de la *novela rosa*, hemos de entenderlo como un modelo narrativo que se dirige a un público

mayoritariamente femenino y de escasa formación cultural e intelectual, que pretende encontrar en la lectura una evasión gratificante y ensoñadora sobre el matrimonio ideal. La novela rosa tiene un único tema, el amor, y se construye contando las peripecias de ese amor: su nacimiento, su desarrollo y su culminación. Además, en lo referido a este género, más que de autores se tiene que hablar de autoras, porque la mayoría de los textos están escritos por mujeres. En un primer momento, que podemos acotarlo desde la década de los treinta hasta la irrupción de la editorial Bruguera en 1946, solían escribir también hombres; en cambio, desde la fecha indicada en adelante la presencia de la mujer es abrumadora. Sírvanos de ejemplo el hecho de que de los cien primeros números de la colección *Pimpinela* únicamente tres son de autor masculino (números 2, 37 y 68) (Charlo, 2001b: 178 y 205).

Asimismo, vinculándonos al ámbito de la novela rosa, las consideraciones de la novela popular se agravan más porque, si los géneros populares se tildan de formas menores, a ello hemos de añadir que este género –la novela sentimental amorosa– se dirige a un público constituido, en su mayor parte, por mujeres. Es, por tanto, una postura si se quiere machista pero, al mismo tiempo, reflejo de las costumbres sociales de la época en la que se estaba desarrollando este género. De este modo, no se aprecia un equilibrio en el desprecio que existe entre la literatura popular que se considera lectura para hombres –por ejemplo, la novela del oeste– y para mujeres –la novela rosa como género fundamental–.

Ahora bien, la novela amorosa sentimental, por ser una manifestación de la literatura popular, se vende igualmente en quioscos a un precio asequible, caracterizada por sus escasas pretensiones y dirigida a un público sencillo, como hemos señalado, generalmente femenino, que exige la aparición de un final feliz. No obstante, con el negocio de cambio y alquiler y la importancia masiva que se le reconocía a este modelo de novela, se hace evidente que también fue leída por hombres. El motivo por el que se publicaba este género y la explicación a por qué tuvo tanta aceptación se debe a que mostraba el qué y a quién desear; de ahí que, como el amor era

el centro de la vida de la mujer, buscaran en la lectura el código amoroso: cómo se descubre este sentimiento, cómo se comunica, etc. Para ello, Corín Tellado, como autora principal, pero en general todas las novelas de carácter amoroso, ofrecen descripciones idealizadas del amor (Alonso Valero, 2012).

María del Socorro Tellado López (El Franco, Asturias, 1926 - Gijón, 2009) destaca como autora emblemática de este tipo de literatura, pues escribió innumerables novelas en las que han quedado marcados los modos de vida y educación sentimental de las mujeres de distintas generaciones, teniendo en cuenta que trabajó durante medio siglo la novela de amor, a saber, desde la época de posguerra hasta después de finalizar la dictadura. De este modo, si leemos sus novelas, se revelan las costumbres sociales y amorosas de este tiempo, apreciando una evolución literaria y un cambio de factores sociales-amorosos y sentimentales (Alonso Valero, 2012).

La importancia de Corín Tellado en la novela rosa no se debería tanto a la calidad de sus obras, tarea difícil de conseguir por la presión con la que debía realizar el trabajo (una novela como mínimo a la semana), sino por el impacto que tuvo entre el público lector femenino durante tres décadas, razón por la que también las editoriales se disputaban su colaboración. Comienza a escribir para la editorial Bruguera, que publicó su primer título en la colección *Pimpinela (Atrevida apuesta*, n.º 70, de noviembre de 1948), y durante casi diecisiete años se dedicó a esta editorial, alcanzando una merecida fama y convirtiéndose en la escritora más leída de este género (González García, 1998). Más tarde, en 1965, firma en exclusividad con la editorial Rollán. Todo ese trabajo se ve reflejado en las diferentes colecciones que le dedicaron, tanto una editorial como otra, de manera individualizada. Por un lado, Bruguera le dedicó ocho colecciones, que son: *Coral* (1957), *Corinto* (1966), *Selecciones Coral* (1968), *Silvia* (1974), *Novelas Femeninas* (1976), *Corín Ilustrada* (1979), *Selecciones Corín Tellado* (1983) y *Grandes Éxitos de Radio* (1984); y, por otro, Rollán, dos colecciones: *Corín Tellado* (1965) y *Selecciones Corín Tellado* (1972), aparte de colaborar en otras colecciones en las que participaban diferentes autores (Charlo, 2001b: 206-208).

La figura de Corín Tellado alcanzó un índice de ventas de novela amorosa más alto que el de ningún otro autor, debido al adecuado funcionamiento de este género y, junto a ello, el uso de un estilo diferenciado. Aun así, se han identificado ciertos inconvenientes como, por ejemplo, los rasgos tradicionales o la aparición de personajes típicos; pero, con el paso del tiempo, en la medida de lo posible, va dotando de complejidad su novela. Sin embargo, las convenciones del género no pueden suprimirse y un ejemplo de ello es el desenlace feliz con el matrimonio (Carmona González, 2002).

El tópico con el que Corín Tellado emprende su labor en la novela rosa es el de galán guapo y atractivo, dotado de experiencia, porque es siempre mayor que la dama y busca su amor. La joven dama aparece caracterizada por una belleza dulce que, pese a ciertas adversidades, logra unirse por el matrimonio y ser feliz. No obstante, cuando termina la dictadura y, en consecuencia, la censura institucional a ciertos hechos, la novela rosa que escribe Corín Tellado va a evolucionar: aumentan su edad, son más dependientes y concertarán con el galán otras relaciones, bien prematrimoniales bien extramatrimoniales, conduciendo esto, en ciertas ocasiones, a la separación (Amorós, 1968).

Al respecto es preciso señalar que con la censura el desarrollo de estas tramas argumentales habría sido impensable. Por su parte, la autora persiste en un uso estilístico plagado de eufemismos para referir los episodios sexuales y tiende a la insinuación más que a la narración o comentario de los hechos, que es lo que había fijado desde que empezó a escribir novela rosa entre los años cuarenta y cincuenta. De hecho, la mayoría de sus lectoras se contentaban al captar estos rasgos de estilo porque habían experimentado la represión sexual y amorosa vivida en los años de censura. De igual modo, solían trasladarse las historias a espacios lejanos y extranjeros, tanto por el interés que propiciaba al público lector como por huir de la censura; de este modo, el abanico de posibilidades era mayor (Carmona González, 2002).

Los rasgos que especifican el género amoroso sentimental son múltiples pero, tomando en consideración a Corín Tellado, nos ocuparemos de señalar los principales. Estas formas narrativas, con frecuencia, suelen empezar con una descripción de los personajes para evitar confusiones en el lector, si bien se elaboran sin acuñar tintes psicológicos porque los personajes son sencillos.

Lo que importa, ante todo, es que el lector no se equivoque, que sepa descubrir con facilidad cuáles son los buenos y cuáles son los malos. El modo más sencillo de lograrlo es que el autor se lo diga, como en secreto, al lector, antes de que el personaje malo manifieste con sus actos su maldad y, por tanto, antes de que los demás personajes la conozcan. Hemos llegado así al máximo en la omnisciencia del narrador, típica de la novela decimonónica y condenada hoy con dureza por muchos novelistas y críticos. Se trata, en resumen, de una trampa, censurable desde el punto de vista de la verosimilitud, pero, indudablemente, cómodo para el lector, que se ve así liberado de misterios y de incómodas sorpresas. Es un procedimiento narrativo común con el folletín, que podríamos definir como «descubrir el pastel antes de tiempo» (Amorós, 1968: 59-60).

Asimismo, explica Amorós (1968) que el galán siempre es bien parecido, lo que implica en su descripción tintes sensuales y eróticos, además de estar considerado como un hombre con experiencia y de más edad que la mujer. Por su parte, ella es la más bella de las damas. En cuanto a los títulos de estas novelas (*Atrevida apuesta*, de 1948, que es su primera novela; *Después de aquella noche*, de 1963; o, por ejemplo, *Un hombre ante mi puerta*, de 1965, entre otros), observamos que son muy ilustrativos y, junto a ellos, en la portada también encontramos una imagen que, normalmente, es una pareja abrazada, en la que ambos son jóvenes, bien parecidos y bien vestidos. Atendiendo a la clase social de estos protagonistas, pertenecen a una clase media o alta, aunque ellas, en alguna ocasión, tienen necesidades económicas y se ven obligadas a trabajar, bien sea por orfandad, bien por sufrir la muerte de algún progenitor. También nos interesa conocer de qué viven y qué profesión tienen, pues hay veces en las que uno de los dos, generalmente ella, es millonario, porque tiene fincas,

empresas, industrias, rentas, etc.; pero, otras veces, el héroe trabaja de manera sobrehumana y pasa de la pobreza a adquirir bienes y, con ello, alcanza un nivel económico considerable.

En definitiva, «[n]o se da nunca el fracasado, el descontento, el empleado aburrido, el que se queda a mitad de camino, el oprimido, o el que, con gran esfuerzo, se limita a “ir tirando”» (Amorós, 1968: 28). Esto se debe a que en el género, como requisito primordial, se tiene que llegar a un final feliz. En última instancia, en lo que respecta a la religión, apenas se hacen alusiones, salvo para «la costumbre de unas prácticas piadosas, al consuelo insatisfactorio en los problemas de la vida y al desahogo meramente humano» (Amorós, 1968: 34).

Sin embargo, como recurso propio del estilo de Corín Tellado encontramos el uso de un léxico connotativo; sirva como ejemplo que en ningún momento explicita el acto sexual, pero con sus técnicas lo prepara y alude con tal claridad que el lector logra entenderlo. Hasta sus etapas finales, no nombra nunca el sexo, pero sí tiñe de pasión el amor: al principio solo en el hombre y, poco a poco, también va apareciendo en la mujer, aunque lo hace de manera encubierta, utilizando frases insinuantes, hecho que se ve claramente en la novela titulada *No seré tu esclava* (Col. Corín Tellado, n. ° 14, de la editorial Rollán) (Charlo, 2001b: 209; Carmona González, 2002).

De este modo, si las novelas pretenden proyectar con sus protagonistas lo que las lectoras quieren de sí mismas, se venderán bien porque, al tiempo que contentan al lector, puesto que los héroes siempre son los triunfadores de la historia, también aprenden en qué consiste el amor, que es un todopoderoso. De ahí que se incluyan los besos como una clara manifestación del amor, que son «Numerosísimos, larga y cuidadosamente descritos. El encuentro de un marido y su mujer (después de una normal jornada de trabajo) y su beso dura una página completa. La conversación siguiente se ve interrumpida con frecuencia por besos y caricias...» (Amorós, 1968: 45).

También se perciben reiteraciones, clichés y estereotipos (Amossy y Herschberg Pierrot, 1997: 9-29); por un lado, como hemos puntualizado en otros apartados, porque el público lector exigía que no hubiese complicaciones y que se construyeran con escasez de pretensiones y, por otro lado, por el ritmo de producción y trabajo que seguían estos autores, ya que habían de escribir unas ocho novelas al mes, por lo que la redundancia en la estructura narrativa, así como la repetición de temas y personajes era, a veces, inevitable.

Con el transcurso de los años, cuando evoluciona la novela rosa, donde el final no es siempre el matrimonio, habríamos de pensar que no va a satisfacer al lector, pero es que la sociedad influye en la novela al igual que la novela en la sociedad; por tanto, el público lector está inserto en un ámbito en el que lo que muestra la literatura lo conoce. Además, en la novela los aspectos de idealización y fantasía persistirán, y le permitirán seguir evadiéndose de su cotidianidad.

Los textos que se adscriben a este género de la novela popular contaban, en sus inicios, con grandes dosis de romanticismo y ningún elemento erótico o, al menos, si aparecía, no debía percibirse de manera clara y evidente en la lectura, dado que la censura no lo permitía. Sin embargo, a finales de los años setenta, empiezan a aparecer novelas con cierto tinte erótico, de manera que bajo la denominación «novela rosa» existían narraciones en las que lo romántico había sido suplantado por lo erótico y, con esto, se llegó a publicaciones dedicadas al género erótico. Es por ello por lo que en la década de los ochenta hay que diferenciar las colecciones de tema romántico de las que el erotismo es su principal argumento.

Cuando se empiezan a publicar en España colecciones de novelas populares de fuerte contenido erótico en las que además se describen con bastante crudeza situaciones escabrosas, Corín Tellado decide probar fortuna aunque, como quiere salvaguardar su nombre y prestigio, recurre a un pseudónimo: unas veces emplea el de Ada Miller y, otras, Ada Miller Leswy. Empero, no presenta la habilidad en esta modalidad del género rosa

porque, entre los años 1978 y 1979, únicamente publica diecisiete novelas (Charlo, 2001b: 206 y 212).

En síntesis, todas las novelas de Corín Tellado establecen una relación con la época que a ella le tocó vivir y, por consiguiente, los años en los que desarrolló esos escritos pero, evidentemente, para ello no realiza manifestaciones explícitas porque lo primero que hace es expresar lo que ella desearía estar viviendo. Aunque nunca confiesa tales ideas en primera persona, siempre aparecen inmersas en las distintas tramas argumentativas que elabora, hecho por el que debemos reconocer la maestría de la autora, además de proporcionar diferentes códigos simbólicos a la sociedad, fundamentalmente a las mujeres, a través de los cuales explicaba nociones sobre el amor (Alonso Valero, 2011: 36). Y es que, como afirma, González García:

Una de las funciones importantes desempeñadas por las novelas de Corín Tellado es la de haber servido de código simbólico a la sociedad de la época. El código sirve para estimular el nacimiento de los sentimientos correspondientes [...]. Las jóvenes españolas de la posguerra buscan el código amoroso en las novelas de Corín Tellado para saber descubrir el amor e identificarlo y establecer una comunicación positiva con el sexo opuesto (1998: 83).

De alguna manera, todas las mujeres que fueron seguidoras de Corín Tellado han evolucionado en la medida que progresa la sociedad aunque, en realidad, la vida que representan sus novelas difiere de la real. Por lo general, a Corín Tellado se le atribuye un dominio en las novelas de tema amoroso; sin embargo, conforme consolida su trabajo con la pluma, trata otros temas que derivan del amor que, en absoluto, lo idealizan, sino que están más próximos al desamor, tales como el aborto, reflejado en la novela de *El regreso* (Villacastín, 2011).

Tres ejemplos de la novela rosa de Corín Tellado

❖ *Atrevida apuesta*

Con apenas dieciocho años escribió su primera novela. Según afirma la propia autora en las entrevistas que se le realizaron, se trata de un texto que escribió ajustándose a su pensamiento, nunca había escrito ni pensó que desde este primer modelo literario alcanzaría la fama que le vino después. La trama argumentativa gira en torno a personajes de la marina, tomando como referencia lo que le resultaba cercano y familiar, y es que en su familia había muchos marinos.

❖ *Frívola*

Con el fin de constatar los rasgos del género amoroso sentimental que hemos explicado anteriormente, hemos escogido una novela de la autora más emblemática del mismo.

La trama del relato queda configurada por la relación entre Joe Smith y Rita Peck, dos jóvenes que se conocen y que, pese a los rencores que tienen sus respectivos padres por unos problemas del pasado, terminan unidos por el matrimonio. Cuando Joe Smith se entera de que el novio de su hermana, Arthur, la ha dejado por un amorío con Rita Peck, decide acercarse él a esa chica y se propone conquistarla de manera frívola; sin embargo, termina enamorándose sin ni siquiera darse cuenta, siendo esto lo mismo que le sucede a la propia Rita. Una vez juntos, deciden contárselo a sus padres y es, en ese preciso instante, cuando estos les impiden que esa relación continúe. Y es que el padre de Joe le pide que abandone el hogar, mientras que el de Rita decide trasladarse a Nueva York con su hija. Sin embargo, cuando un año después estos regresan, Rita, que se había ido pensando en Joe y que aún recordaba las palabras de la

carta que este le había escrito, decidió buscarlo. En el momento en el que lo encontró, percibió que Joe había cambiado, ya que bebía y se sentía desolado pero, al hablar con él, se dio cuenta de que la respuesta a esa carta, que ella no había logrado olvidar, nunca la recibió Joe, porque su padre impidió que le llegara y la sustituyó por una sentencia. En cambio, ellos se veían juntos de nuevo y no estaban dispuestos a que los separaran, por lo que deciden hablar con sus respectivos padres; incluso, el padre de Rita se dirige al de Joe para solventar los problemas que acarreaban desde el pasado. Además, Joe Smith, una vez casado con Rita Peck, logra recuperar las fincas en las que tan bien habían vivido los Smith y los Peck, hecho que contribuyó a evitar los conflictos entre ambas familias.

El tema que vertebra la novela es el amor y, más concretamente, podemos corroborar que su final es feliz, dado que se da el matrimonio entre los personajes principales. Asimismo, la caracterización de los personajes es breve, por no decir inexistente, porque únicamente se destacan aquellos rasgos que resultan relevantes para el desarrollo de la trama y se delatan en el momento preciso. Las acciones transcurren rápidamente, unas tras otras, y por la brevedad del texto, la autora se ve obligada a este esquema argumental y, en consecuencia, el diálogo entre los personajes es ágil.

❖ *El regreso*

Sandra es la protagonista en esta novela. Se trata de una joven decidida e independiente que representa en la figura de la mujer unos valores que la dotan de una gran personalidad y temperamento y, a su vez, demuestra que las habilidades que posee el hombre para vivir por sí mismo también las puede tener una mujer, e incluso mejores, como se ve reflejado en la novela.

Nos encontramos con una chica joven que tenía novio, llamado David. Ambos eran adolescentes, de edades similares y conocidos del pueblo. Su relación era el prototipo en una pareja de adolescentes hasta que llegó el día en el que Sandra le comunicó a David que estaba embarazada. Este, desde el primer momento, le pidió que abortara y de la misma forma actuaron tanto los padres de él como los de ella cuando conocieron la noticia. Sin embargo, Sandra se mostraba reacia a esa idea y no quiso compartirla con ellos. La gente de su entorno y, en especial, sus padres, le insistían en que tenía que abortar porque, de no hacerlo, privaría su vida de libertades, pero también por la preocupación que tenían por el qué dirán. De este modo, como Sandra no aceptó la propuesta que le ofrecieron, sus padres la echaron de casa y ella se trasladó a Madrid, donde estudió medicina y conoció a María, con quien en un primer momento vivió en una casa de maternidad de unas monjas para, posteriormente, compartir piso. Y, por supuesto, trabajó.

Cuando Sandra vio que iba a ser capaz de conseguir el propósito de ser médico, mostró especial interés por seguir estudiando para el MIR y, más tarde, cuando le llegara el momento de solicitar plaza, poder pedirla en el pueblo donde ella había vivido con el fin de poder regresar con su hijo y su trabajo, consecuencia de un esfuerzo considerable, estudiando siempre que tenía un hueco libre y también gracias a la ayuda que le aportó siempre su amiga María. En efecto, llegó el día en el que Sandra cumplió su deseo y regresó a la villa.

En el momento en que se enteran sus padres de que su hija está viviendo allí, acuden a visitarla, le piden perdón y pretenden entablar relación con su nieto, al que no quisieron en un primer momento, y lo mismo hacen los padres de David, así como el propio David; en cambio, Sandra tiene las ideas muy claras, desde siempre tenía marcados los objetivos que quería y su fin primordial era regresar a la villa, simplemente, para que vieran lo que había sido

capaz de hacer sin ayuda de nadie, pero jamás para que las relaciones que se habían estropeado por quedarse en estado se restablecieran.

Así, a su llegada conoció a José, que era el compañero médico que tenía, que la admiraba sobremanera y que se ocupaba de alabarla por el pueblo, razón por la que también el negocio de los padres de Sandra sufrió consecuencias, y no precisamente positivas, dado que la gente se enteró de la situación actual de la chica y de por qué huyó de repente del barrio. También estableció una estupenda relación con Carlos, su antiguo profesor en Bachillerato, que se encargaba de gestionar el colegio en el que inscribió a su hijo.

Como bien se aprecia en este relato, la visión que comúnmente se daba sobre el tema del amor ha desaparecido. Es una novela más tardía, en la que se han tenido en cuenta otros aspectos que no desarrollan una historia de amor ideal, sino que se defiende la valía de la mujer en la sociedad. De alguna manera, aparte de los rasgos estilísticos y retóricos, sí se conserva la idea de que el final sea del agrado del lector porque la protagonista ha conseguido propósitos.

3.2. La novela del oeste

3.2.1. Antecedentes

La novela del oeste se enfrentará a un doble problema debido a las consecuencias de la posguerra en la década de los cuarenta: de una parte, la escasez de papel y, de otra, la imposibilidad de acceder a originales extranjeros, así que, ante tales circunstancias, muchos escritores jóvenes que no tenían otro medio de subsistencia se interesaron en escribir novela popular. Se trata de autores como José Mallorquí, Francisco González Ledesma, Pedro Víctor Debrigode Dugi, entre otros que, en los años cuarenta, hicieron que el género del oeste experimentara un crecimiento y

extraordinario desarrollo. José Mallorquí destaca por la serie de *El Coyote*, un justiciero enmascarado que defiende a los californianos de los abusos de los yanquis. Es una figura emblemática en la novela popular, capaz de insertar elementos inusuales en este género: persigue lo verosímil y la historicidad de los hechos y, por eso mismo, enmarca sus personajes y acciones en las coordenadas de espacio y tiempo, coordenadas que poseen cierta relevancia en las novelas del oeste. Dejando al margen fundamentales y diversas teorías, dignas de interés en un estudio concreto y específico, sobre la categoría espacial y la del tiempo, como por ejemplo la relativa al concepto de *cronotopo* propuesta por M. Bajtin o bien la relativa al tiempo según la tesis de G. Genette (Garrido Domínguez, 1993: 157-237), en las novelas del oeste el espacio es la razón de ser de los acontecimientos, un marco físico y geográfico que da a la narración su configuración propia; en tanto que el tiempo, pese a la simplicidad en el desarrollo de las aventuras contadas, es en cierto modo complejo por una serie de encabalgamientos de las acciones (Bourneuf y Ouellet, 1975: 115-170; Bobes Naves, 1985: 147-216). También escribe José Mallorquí otras novelas sobre figuras representativas del Oeste como Jesse James o Billy «el niño», aunque es *El Coyote* la más notoria, escrita en otoño de 1942 bajo el pseudónimo de Carter Mulford y catalogada como obra de aventuras. Junto a la maestría narrativa de José Mallorquí, se encuentra la de Francisco González Ledesma, conocido también por su pseudónimo más popularizado: Silver Kane. Ambos fueron capaces de romper con la misoginia del género del oeste, pese a que los editores no les permitían desviarse de las convenciones y estereotipos de este modelo de novela.

Francisco González Ledesma (Barcelona, 1927-2015) empezó a escribir novela popular a principios de los años cincuenta, cultivando el género policiaco, pero también el del oeste. Este último lo desarrolla aproximadamente hasta la década de los ochenta aunque, después de esta fecha, se siguen hallando títulos firmados con su pseudónimo de Silver Kane, si bien se trataba de textos inéditos que escribió su hija para que los lectores pudieran disfrutar de ellos. En sus inicios escribía para la editorial

Bruguera y se puede corroborar que muchos de los relatos mostraban escasa calidad literaria, aun valorando esto desde el punto de vista de las características que ha de tener un texto para englobarse en lo propio de la novela popular. Además, puede constatarse este hecho porque más adelante elabora textos que, ajustándose a los parámetros propios de este modelo literario, son más complejos y dan un nivel suficiente con lo que venimos exponiendo. Algunos ejemplos de ello son: *El expediente Barcelona* (1983), *Las calles de nuestros padres* (1984) o *Soldados* (1985).

Entre los novelistas adscritos al género del oeste, es preciso mencionar a Pedro Víctor Debrigode (Barcelona, 1914 - La Orotava, Venezuela, 1982). Era de una familia acomodada y residía en un ambiente de elevado nivel cultural, aspectos que habrán de influir en su quehacer literario como queda reflejado en los relatos que escribió. Y es que todos sus textos están dotados de una calidad literaria considerable, lo que se justifica por la maestría y verosimilitud con la que narra la historia. Cultivó diferentes géneros: el del oeste, el de aventuras y el policiaco, sintiendo predilección por este último, aunque no fue por el que adquirió la fama, pues esta la consiguió con el de aventuras. Las técnicas narrativas y estilísticas de las que se sirve para elaborar sus obras consisten, por un lado, en centrarse en lo primordial de la acción y, por otro lado, en describir de manera nítida los personajes, obviando los aspectos psicológicos. En realidad, únicamente pretendía que el lector identificara al personaje con un par de adjetivos, lo que significa que es una caracterización simple y concreta. De su obra destaca *El Pirata Negro*, donde se cuenta la vida del personaje Carlos Lezama, conocido como «El Pirata Negro», con sus corsarios y su barco. Más concretamente, se halla en los mares de Panamá, donde también se encuentran otros piratas de diferente nacionalidad (ingleses y franceses), con los que se desarrollan varios conflictos y oposiciones de los que El Pirata Negro salía victorioso y, por eso mismo, los demás temían su presencia. En definitiva, Arnaldo Visconti, que era el pseudónimo con el que comúnmente se conocía a Pedro Víctor Debrigode Dugi y se le sigue conociendo en la literatura popular, siempre defendía la novela popular, pese

a las críticas negativas que ha sufrido la subliteratura, por la importancia y la función que en ella adquiere la imaginación y la fantasía. Así, afirma el propio Debrigode:

Nosotros hemos de conseguir que las novelas, o al menos yo lo intento, sean como guiones de cine o TV, para que luego el lector al complementarlo con su propia imaginación, vea la acción, y esto contrariamente a lo que pueda creerse, no se logra con interminables descripciones, sino todo lo contrario... (Manuel del Valle, 2001: 78).

La práctica y el ejercicio narrativo de la novela del oeste por parte de Pedro Víctor Debrigode Dugi es posterior a la de otros géneros: el de aventuras y el policiaco. Así, desde que se dieron a conocer sus títulos de novelas del oeste no cesó de publicar novelas en la editorial Bruguera, concretamente en la colección *Bisonte* con los pseudónimos Chas Logan y Peter Debry; pero también en la de *Búfalo* y en otras colecciones de menos importancia, tales como *Ases del Oeste*, *Bisonte Azul*, *Bravo Oeste*, *California*, *Colorado* y *Congo*.

3.2.2. Marcial Lafuente Estefanía

También destaca Marcial Lafuente Estefanía (Toledo, 1903 - Madrid, 1984). Su narrativa sobre temas del oeste se caracteriza, básicamente, por la reiteración y redundancia de motivos en consonancia con la escasa agilidad de su estilo, como se puede apreciar en la lectura de buena parte de sus obras. Desarrolla una trama argumental muy sencilla, reducida a unas situaciones concretas que se mezclaban y repetían.

Los duelos en el salón, frecuentemente protagonizados por el forastero hábil con el revólver, las guerras entre ganaderos y ovejeros, las luchas de los rancheros contra los cuatreros que les despojan el ganado, el rancharo ambicioso que pretende despojar de sus tierras a sus más modestos vecinos, el vaquero humilde

aunque valiente [...] que salva al ranchero de sus enemigos y logra el amor de su hija... (Martínez de la Hidalga, 2000b: 64).

De ahí que su público lector se caracterice por un escaso bagaje cultural, interesado por una lectura exenta de complejidad, que no prestaba atención a una sólida construcción de los personajes, a las formas y estructuras de la obra, así como tampoco a las descripciones del entorno.

Marcial Lafuente Estefanía, no obstante, es la figura más emblemática que cultiva este género. Tuvo como referencia el contexto real de las circunstancias que a mediados del siglo XX se estaban viviendo en todo el territorio estadounidense para construir sus obras. Este autor es para la novela del oeste lo que Corín Tellado es para la novela rosa; dicho de otro modo, es el cultivador de un género que tenía un público formado mayoritariamente por hombres, mientras que la autora escribía para un grupo de lectores constituido fundamentalmente por mujeres. Y es que cada uno, desde un género diferente de la novela popular, logró el mayor índice de ventas en los quioscos.

Años más tarde, se ha cuestionado la calidad literaria, la escasa originalidad y el abuso de que aparezca la muerte como elemento recurrente en las novelas de Marcial Lafuente Estefanía; sin embargo, hay que tener en cuenta dos aspectos fundamentales que atañen directamente al tema en cuestión. En primer lugar, destaca el hecho de que se atenía a presentar lo que estas obras requerían en cuanto a su estructura y al desarrollo de la trama argumentativa, además de que debía escribir con cierta presión porque las publicaciones se hacían periódicamente; en segundo lugar, lo que puede resultar una razón para devaluar sus textos, es probable que fuera el motivo por el que se convirtió en el referente de mediados del siglo XX en el género del oeste, dado que el público no le reclamaba ni le pedía que introdujera cambios sino que, al contrario, los lectores de la novela del oeste no dejaban de aplaudirle y valorarlo. La producción literaria de Marcial Lafuente Estefanía es imposible de abarcar de manera completa pero, teniendo en cuenta que se dedicó durante treinta y cinco años a escribir

numerosos textos narrativos, elaborando al menos dos obras por semana, es fácil que llegara a superar los tres mil títulos.

Finalmente, de sus rasgos estilísticos hay que señalar los diálogos ágiles con intervenciones breves, junto a un léxico preciso y conciso, exento de complicaciones, de rasgos polisémicos y con una comunicación directa. Esta caracterización del estilo es asimilable a la mayor parte de la producción de la novela popular en la época que ahora nos ocupa. Y es que el estilo, como uso particular pero en estrecha relación y dependencia de la función de la lengua, implica la conexión existente entre el uso de la lengua y los esquemas sociales y culturales. Ello determina que las ideas sobre el estilo oscilen y cambien en épocas diferentes y entre grupos diferentes, cual es el de los autores de la novela popular, pero deviene en una «institución» o «convención literaria» que se instaura en una parcela de la historia literaria correspondiente a la subliteratura que se desarrolla en los años cincuenta y sesenta del siglo XX (Enkvist, Spencer, Gregory, 1974: 77-78). En cuanto a los mecanismos que emplea para crear sus novelas, se sirve como la mayoría de los escritores de novela popular de iteraciones y personajes planos que aparecen en diferentes narraciones a lo largo de su vida de escritor además de, como un aspecto más propio de la novela del oeste, primar la acción.

Pese al éxito que se le ha reconocido al elaborar los títulos en la novela del oeste, resulta curioso mencionar la crítica negativa que tuvo al comienzo de su andadura como escritor, primero porque eran obras que estaban a caballo entre el género del oeste y de aventuras y, segundo, porque firmaba siempre sus obras poniendo las iniciales «M. L.», que se atribuían a un nombre de mujer, en concreto «María Luisa» (años después, se supo que su mujer se llamaba así, por lo que fue una cuestión que tampoco quedó zanjada). No obstante, con el transcurso de los años y la aceptación que empezaron a tener sus obras, se cambiaron las opiniones que se habían dado de él por otras que decían lo contrario, e incluso a día de hoy siguen siendo positivas (Charlo, 2001a: 117-119).

En el ámbito de la subliteratura, si asistimos al género de la novela del oeste, debemos señalar que se dirige a la lectura masculina. De los autores que escriben este tipo de novela, merece especial mención este último, Marcial Lafuente Estefanía, por su difusión tan significativa, pudiendo resaltar textos como *Cazados en la frontera*, *El pistolero del sudoeste* y *Los visitantes de la madrugada*, todos de 1969. Según indica Díez Borque (1972: 198-203), como elementos característicos de este género hallamos la violencia, la acción por acción, la lucha y la agresividad del héroe, reflejada por el músculo y la fuerza. La novela del oeste, ante todo, está caracterizada por las innumerables acciones violentas, no solo en lo que se refiere a la violencia física o en acto por medio de luchas y peleas, sino también a la tensión que se mantiene en las narraciones, generando desafíos y amenazas y llegando no solo al insulto sino incluso a la amenaza de muerte.

Asimismo, es la muerte el máximo de violencia representado en este género, al tiempo que se interpreta como un hecho necesario y, por ello, el autor no se preocupa en dar justificación alguna; por tanto, aquí la muerte pierde su sentido fatalista, al igual que se pierde la compasión hacia el muerto, el deseo, el sentimiento y la necesidad de salvarlo. De este modo, con la novela del oeste se adopta una aptitud maniquea en la que tiene lugar la absoluta oposición del bien frente al mal, representada generalmente por la figura del héroe y sus oponentes.

Respecto a los personajes (Garrido Domínguez, 1993: 67-102), por lo general «planos» según la denominación de E. M. Foster, «participan en la acción por un solo motivo y suelen estar diseñados con un rasgo dominante» (Bobes Naves, 1985: 141) y determinan la oposición del héroe (forastero) frente al antihéroe, correspondiéndose con protagonista-antagonista, aunque ese antagonista lleva consigo un grupo de personas: banqueros, ventajistas, pistoleros, etc. Así pues, el héroe representa los valores más destacados, como es el máximo de fuerza y violencia, frente al antagonista, en el que se ven reflejados los valores opuestos, muy simplistas, desde el cinismo y la cobardía. El héroe es un hombre lo suficientemente preparado para actuar contra el mal en el momento que este se presente, y de ahí que se haya

preocupado por una ejercitación constante, llegando a ser un hombre hábil al disparar el *colt*, manejar cuchillos, pistolas o látigos:

Frente a la ausencia de caracteres internos del héroe destacan [...] los rasgos externos, la pura y simple presencia que junto con la habilidad para el manejo del *colt*, que veíamos, y la valentía lo caracterizan por completo. Hay que señalar que solamente se describe externamente al héroe y a la hija del propietario antagonista que se convertirá en su mujer. El resto de los personajes de la novela no obtienen ninguna atención del autor (Díez Borque, 1972: 212-213).

En cuanto al personaje del *sheriff*, este es un personaje banal y decorativo en estas narraciones. La marca de tiempo, como hemos anotado, es determinante en este tipo de relatos, pues el héroe busca sobreponerse a todo aquel que le propicie el mal e integrarse en un *continuum* temporal en el que puedan desarrollarse todas sus batallas y se luzca. En lo referido al espacio geográfico, la mayoría de las veces los hechos transcurren en Santa Fe, Kansas City o Texas; y el gran número de las acciones de una novela del oeste se desarrolla en el espacio cerrado del *saloon*, donde los personajes beben güisqui y la muerte es un tema constante, aunque también aparecen otros espacios de menor importancia como, por ejemplo, la oficina del *sheriff*, la pradera, el rancho y la montaña, entre otros.

Como figura paralela al héroe, encontramos a la mujer que va a ser su esposa, que se corresponde con el máximo de la perfección y que es el premio de sus victorias. Además, está caracterizada no solo por la belleza, sino en innumerables ocasiones también por ser dueña de una importante fortuna y, por eso mismo, manteniéndose la idea del matrimonio de interés, conveniencia o inversión, se instauran estos valores. El héroe hábil, capaz de vencer y atravesar distintos obstáculos, logra casarse con esa heroína adinerada; de este modo, lo importante en las novelas del oeste no es que se muestren escenas de amor, sino el desenlace final con ese matrimonio o pacto amoroso, una vez que han muerto los «malos».

De modo tal, con este género de la subliteratura el lector consigue evadirse de la realidad del presente, trasladándose a lugares desconocidos,

donde aun presentándose hechos de violencia siempre desemboca la historia en un final feliz, que es lo que le gustaba al público lector. Este género va a ser acogido con popularidad en el ámbito español pero, a partir de la década de los sesenta, al surgir nuevos medios de entretenimiento como por ejemplo la televisión, experimentó una decadencia y, en general, la novela popular sufre su declive en la década de los sesenta.

Ahora bien, no todos los estudiosos del tema aceptan que la novela popular del oeste se ha extinguido y está menospreciada. A propósito de esta cuestión, Ramón Charlo (2001a: 113) defiende este modelo literario y menciona al periodista Jacinto Antón porque en un artículo (aparecido en *El País*, el 18 de julio de 1999) apunta que a principios del siglo XXI el índice de ventas de la colección *Bolsilibros Oeste* alcanza los cinco millones y medio de ejemplares. En España, la cifra de ventas es, aproximadamente, de dos millones y medio de ejemplares al año, a lo que habría que incluir las ventas en Latinoamérica. Además, hay que tener en cuenta el número de textos que se difunden en otras editoriales, tales como Zinco o Astri.

No obstante, si nos atenemos a la novedad en la novela del oeste, sí que se tiene que aceptar que nos encontramos ante un género que no ha evolucionado y al que apenas le prestan atención los escritores. De hecho, varias de las obras que se incluyen en los ejemplares a los que nos referíamos con anterioridad son reediciones de textos ya conocidos; por tanto, esa lectura no sorprende a los lectores como sí lo pudo hacer en la década de los cincuenta. Es preciso señalar que, para muchos lectores de la actualidad, acudir a estas obras es algo novedoso y, por tanto, no habrían de menospreciar dichas obras por ser una reedición, dado que es precisamente ese procedimiento el que les ha posibilitado leerlo en el momento.

Conviene hacer algunas precisiones respecto a este género de la novela popular y, para ello, justificamos la razón por la que nos referimos al mismo con el complemento «del oeste». Bien es cierto que los lectores de este género y, sobre todo, los de la década de los cincuenta, no se cuestionaban esto porque lo que les importaba y les satisfacía era ver que se trataba de una historia representada por un héroe, fuerte y vengativo, que

se desarrollaba en un espacio ajeno y desconocido para él. De alguna manera, siempre se situaba en Estados Unidos, pero no se interesaban, como acabamos de enunciar, en investigar sobre dónde se encontraba el lugar que se nombraba exactamente. Del mismo modo, desconocían quiénes eran los verdaderos habitantes del espacio mencionado porque, en muchas ocasiones, esos residentes eran indios, definidos por la ambición, la laboriosidad y la crueldad, mientras que el protagonista de las historias del oeste suele ser un hombre que posee unos rasgos muy concretos y lo definen como héroe. Y es que la inmensa mayoría de los escritores omiten la verdadera historia, únicamente se quedan con algunos elementos y, precisamente, con esas pinceladas es con las que podemos retroceder en el tiempo e investigar sobre la historia de esos espacios en particular. De entre los aspectos que escogen destaca la violencia y, también, la acción que, según Ramón Charlo (2001a: 115), estaba presente por los motivos que aparecen a continuación:

- a) Dada la amplitud del territorio era común que se cometiesen delitos y que no pudiera perseguir a los agresores, por la facilidad que tenían para huir y esconderse en numerosos espacios.
- b) Gran parte de la población era inmigrante y la razón por la que habían inmigrado de su tierra natal era la precariedad en las condiciones de vida.
- c) La facilidad con la que un conflicto o discusión acababa con un desafío a pistola y, en consecuencia, con la muerte de alguno de los integrantes en esa situación no impresionaba ni sorprendía a quienes lo presenciaran.
- d) La Guerra de Secesión hizo que vivir con la violencia se percibiera como algo habitual, por lo que desde edades jóvenes estaban familiarizados con la muerte, despreciaban al prójimo y, por consiguiente, atentaban contra él siempre que consideraran que lo merecía.

Dos relatos de la novela del oeste

❖ *La tierra del bisonte rojo*, de Silver Kane

Se trata de un clásico del oeste en la fecha señalada por diversas razones. En primer lugar, son pocos los personajes que aparecen y los que se dan a conocer son los necesarios para que pueda desarrollarse la acción de la historia. En segundo lugar, se percibe claramente que el tema del texto es la muerte. En tercer lugar, la acción se desarrolla en un espacio lejano y poco conocido: Helena³. El rasgo prototípico de situar el nudo de la acción en un lugar ajeno al lector habitual, que forma parte de lo extranjero, se percibe con solo fijarse en los nombres que tienen los personajes: Elsie, Grace, Sanders, etc. A esto conviene añadir que, como un ejemplo característico de la novela popular, se prescinde de descripciones, sobre todo de las de índole psicológica, y el estilo narrativo huye de artificios para incidir en expresiones más coloquiales y, por ende, de fácil comprensión y reconocimiento para el público lector, además de emplear el diálogo de intervenciones breves, lo que nos trasmite una sensación de rapidez al contar la historia.

Centrándonos en la trama argumentativa, la acción está vertebrada por el tema de la muerte a través de espadachines y, en consecuencia, con un desarrollo dinámico, a la vez que con el del amor. Desde las primeras líneas ya aparece narrada la muerte de una mujer que se describe con unas cualidades estupendas por ser buena esposa y poseer un buen físico. Ahora bien, la razón por la que se presenta en escena dicho cadáver se debe a las consecuencias que ha tenido un asunto con su relación matrimonial. Y es que para evitar que su marido, hombre de mucho poder, no sufriera ningún altercado, ella decide ir donde él está y, de esa manera, proteger el dinero que poseen. Sin embargo, ella no logra llegar y la matan con el fin de

³ La capital del estado de Montana y del condado de Lewis and Clark en Estados Unidos.

adquirir su fortuna. Conforme prosigue la historia no aparecen acciones diferentes. Sí se dan a conocer otros personajes que están próximos al entorno del matrimonio al que nos hemos referido y que tratan de indagar quién habrá sido la persona que llevó a cabo ese asesinato, pero también tienen otro propósito que consiste en cazar el bisonte rojo, la única especie que cuenta con unas características determinadas, y consideran que el hombre que consiga hacerse de ella va a ser reconocido por una serie de cualidades positivas que lo dignificarán. Entre tanto, como hemos dicho, continúa la batalla propia del oeste ligada al amor que se da entre Tig y Grace, ya que este la protege desde el momento que la encuentra y pese a las adversidades que se le presentan.

❖ *Granujas de Yukon*, de Marcial Lafuente Estefanía

De la misma manera como la novela anterior se ajustaba a los arquetipos de la literatura popular lo hace esta y, en lo referido al género del oeste, se halla igualmente el tema de la muerte y el del amor, pues ambos sirven para construir el esquema argumental de la novela. Si nos atenemos al título que posee este número de la colección *Hombres del oeste*, ya puede percibirse un nombre propio, «Yukon», que nos remite a un lugar extranjero que, casi con total seguridad, podemos afirmar que el público lector de la época lo desconocía. Así, la historia está situada en Canadá y, de hecho, la mayoría de los nombres que poseen los personajes que van apareciendo en escena son, de la misma manera, de origen extranjero, ajenos al español, tales como Mindem, Charles o Emil, entre otros. El nudo argumental presenta un esquema similar a *La tierra del bisonte rojo*.

La recurrencia a situar la acción en lugares y espacios desconocidos para el lector de la época nos lleva a preguntarnos, como hace D. Kalifa, hasta qué punto estas novelas populares no representan un incentivo o contribución a la historia de las mentalidades y de la antropología cultural (Kalifa, 1997: 599-613).

3.3. *La novela de aventuras: José Mallorquí*

El origen de la novela de aventuras está presente en los folletines de capa y espada, así como en bandoleros que se desarrollan durante el siglo XIX y, más tarde, a finales de este siglo y principios del XX. Con el término *novela de aventuras* entendemos tanto lo concerniente a este género particular como novelas que se sirven de este elemento para su desarrollo, aunque no sea el tema o motivo esencial. Así pues, en las primeras décadas del siglo XX experimenta un auge y, durante la Guerra Civil, se mantiene este género, pese a que las novedades son mínimas, por lo que los autores más destacados de este tiempo aprovecharán para publicar. Finalmente, esa etiqueta «de aventuras» pierde valor y las colecciones que giran en torno a este género fenecen. En este modelo de novela popular, si bien el tema principal es la aventura, en el del oeste y el policiaco también se manifiestan rasgos de aventura. No obstante, es en el siglo XX cuando realmente adquiere una gran importancia el desarrollo de la aventura por la aventura. Como en todo género de la subliteratura, el final ha de ser feliz y el héroe ha de conseguir lo que se propone, porque es así como se contenta el lector. En líneas generales, los rasgos principales que nos permiten identificar una novela de aventuras son: acción, riesgo físico y ritmo narrativo, así como el gusto por lo exótico y desconocido (Lara López, 2000: 99).

Sin embargo, Díez Borque (1972: 123), para caracterizar este género, toma en consideración la trama, donde se incluyen diversos actos violentos, culminando con la victoria del héroe; dos personajes principales con sus correspondientes antagonistas, es decir, la oposición bueno-malo,

respectivamente; un espacio y tiempo que no se ajustan a la normalidad; y, por último, las características especiales de la acción, bien sean viajes, disparos, etc. Si atendemos a los recursos literarios, podremos observar que la narración es progresiva y está plagada de técnicas estereotipadas, esto es, que se repiten ciertas estructuras y expresiones formales, en ciertas ocasiones, de carácter coloquial. Además, también debemos tener en cuenta que en la novela de aventuras el héroe ha de perseguir un amor que, en este caso, se trata del de una dama ignorante. En este género el erotismo está ligado a la aventura porque el lector exige esa relación entre el amor y la aventura.

Asimismo, es interesante señalar que dentro de la novela de aventuras se pueden identificar distintos géneros como, por ejemplo, el de espionaje, el de agente secreto o el bélico. Cada una de estas manifestaciones genéricas está dotada de unos rasgos concretos, pero a ellos se añaden los rasgos esenciales de la novela de aventuras que hemos mencionado. En cualquier caso, la verosimilitud es necesaria para contar los hechos, puesto que las acciones tienen que presentarse con objetividad, así como los personajes y los temas; de este modo, al margen de lo fabuloso, se agrega una técnica narrativa que tienda hacia la verosimilitud.

La construcción y aparición de la aventura en una novela surge con la finalidad de trasladar al lector, incluso al propio protagonista, de la cotidianidad; por eso mismo, puede entenderse en un primer momento como un respiro porque después, como la aventura lleva implícito el azar y el juego, de forma inevitable, nos somete al peligro. En lo que atañe al protagonista del género de aventuras, no debe ser un aventurero profesional sino, por el contrario, alguien que se sorprenda por ella, de manera que se genere un extrañamiento ante lo desconocido. Tomamos la siguiente consideración:

La novela de la aventura relata algo escapado de la profesionalidad. Se trata de la sorpresa más escrupulosa, donde los oficios carecen de significación ante la vigencia de una situación peligrosa. Ciudad y familia, todo aquello que ampara de alguna forma al hombre, queda lejos. Se ha emprendido el viaje, y éste se perfila

más o menos repetidamente como una ruptura con los elementos de sosiego para dar paso a los elementos de inseguridad que pueblan toda aventura (Alemán Sainz, 1975: 98).

Ahora bien, el elemento fundamental del que se ha servido la novela de aventuras, desde sus inicios, ha sido el viaje. En ese viaje, que puede ser bien por el mar bien por la selva, el protagonista tiene que ser capaz de desenvolverse y actuar con habilidad para que el lector se sienta satisfecho del comportamiento del héroe y, de este modo, vuelva a consumir novelas de este género. Conviene advertir que, en la mayoría de los casos, la disposición de una novela de aventuras inserta como «un paréntesis» la aventura, esto es, al margen de una historia sobre un determinado personaje se desarrolla esa aventura. Siempre ha tendido a ser un género impreciso porque se han incluido técnicas narrativas de diferentes formas genéricas, pero donde mejor se percibe es en las novelas que se desarrollan a partir de los años ochenta del siglo XX —novela histórica y de aventuras están muy ligadas— porque en la narración histórica emergen motivos de la aventura.

*El Coyote*⁴ de José Mallorquí (Barcelona, 1913-1972) sirve como ejemplo para la novela de aventuras. Esta obra está escrita con unas cualidades estilísticas que la dotan de calidad, pues construye unos diálogos ágiles e irónicos, que son precisamente los que permiten leer de seguido dicha colección, al tiempo que un personaje y su entorno perfectamente enmarcados e identificados: la California posterior a 1847. Además, también se interesó por crear la personalidad de sus personajes, que no actúan de forma autómatas ni los elabora como seres prototípicos, como generalmente sucede en los distintos géneros de novela popular, incluso en el del oeste. Por añadidura, señalamos que la narración no es lineal, porque se aprecian saltos en el tiempo, considerando que el propósito de esta serie de novelas no es contar la vida del personaje, sino que selecciona episodios que, a su modo de ver, son relevantes desde el punto de vista de la acción para que el

⁴ Constituye una colección que está dotada de elementos con los que consigue darle un aire diferente al género novelístico del oeste insertando las aventuras.

lector, tras su lectura, organice cada una de las hazañas dependiendo de las referencias temporales mencionadas en la narración.

En cualquier caso, corroboramos que este autor, José Mallorquí, desde el principio logra una gran popularidad con este texto, además de que integra una galería de personajes más compleja que la que acostumbraba a emplearse en este tipo de literatura, ambientado en un contexto verosímil. Las características esenciales que mantiene en toda su obra son un tono nostálgico y un sentir por el pasado hispánico del suroeste norteamericano. En *El Coyote* complica el compendio de personajes por la idea de fragmentar al héroe protagonista en tres personajes distintos: César Guzmán, que busca los asesinos de su esposa por el oeste; Joao da Silveira, que tiene un pasado trágico; y Diego de Abriles, que sufre un desengaño amoroso.

En la serie de *El Coyote*, por ejemplo, es frecuente que muchos títulos posean comienzos impactantes, llenos de posibilidades y atractivos, pero también es habitual que el desarrollo de la novela acabe defraudando las expectativas argumentales levantadas, o que, sencillamente, la trama se vaya por los cerros de Úbeda el problema de la construcción de argumentos afectó a la gran mayoría de los escritores *pulp*; sin embargo, muchos de ellos insistieron en toparse una y otra vez con el mismo muro al basar la eficacia de sus obras en unos argumentos cada vez más endeble y tópicos. [...] La línea argumental le importaba poco, y a cambio basculó todo el peso de su narrativa hacia la composición de los personajes, los diálogos y las situaciones. Una sabia decisión, porque no se pueden improvisar los argumentos, pero, cuando se dispone del talento adecuado, basta con dejar fluir libremente la imaginación para componer atractivas personalidades, chispeantes charlas y sorprendentes situaciones (Mallorquí del Corral, 2000: 169).

El argumento de la colección *El Coyote* no es, en absoluto, novedoso, sino, al contrario, repetitivo y típico en otros relatos, puesto que está dotado de la venganza, la ambición, el odio y la violencia pero, al mismo tiempo, todo esto lo tiñe con rasgos característicos del amor. La razón por la que José Mallorquí no se preocupa por innovar se debe a que, a su parecer, lo importante no era el argumento, ya que este únicamente servía para que los

personajes instauraran una conversación. Y es que presta mucha atención al arte de hablar, sus novelas están plagadas de recursos retóricos. Por eso mismo, es frecuente que, al hilo del diálogo que mantienen los personajes, le dé un giro abrupto al argumento. Su talento reside en la habilidad de recrear la realidad, pese a que no presente un argumento estructurado y ordenado: «*El Coyote* no sería una serie de ciento noventa y dos novelas, sino una única novela, incompleta y desordenada, compuesta por ciento noventa y dos largos capítulos» (Mallorquí del Corral, 2000: 170).

Más allá de la importancia que ha adquirido en la literatura popular José Mallorquí Figuerola, fundamentalmente por *El Coyote*, debemos hacer alusión a su labor de recopilador. Dicho trabajo consistía en ocuparse de recoger los textos que configuraban ciertas colecciones tales como *Narraciones Terroríficas* y *Futuro*, pues son de las primeras publicaciones fantásticas que se dieron a conocer en lengua española. Ahora bien, la razón por la que este dato no se ha dado a conocer hasta finales del siglo XX, aproximadamente, se debe al escaso valor que adquiriría la persona que se ocupaba de esta tarea y, a su vez, lo minusvalorado que lo tenía el propio José Mallorquí, aparte de que en ningún lugar de las colecciones aparecía el nombre de la persona que llevaba a cabo la recopilación (Hasson, 2001: 291).

Hacia 1933 José Mallorquí vivió unas circunstancias precarias, ya que se encontraba sin dinero y sin trabajo. Por ese tiempo buscaban traductores en la editorial Molino, trabajo que solicitó, se le concedió y desarrolló hasta 1936⁵. Durante la guerra fue cuando José Mallorquí emprendió su labor como escritor, dedicándose en primer lugar a elaborar narraciones breves para un público infantil y juvenil⁶; en segundo lugar, a escribir textos sobre tema deportivo; y, en tercer y último lugar, a escribir relatos de elaboración propia, al margen de otras tareas, entre las que destaca la de dirigir la

⁵ Este mismo año se casó con Leonor del Corral, hija del crítico teatral y periodista Carlos del Corral.

⁶ Estos ejemplos de novela corta fueron publicados y, en momentos como los actuales, residen en la *Serie Popular Molino*. Por su parte, los textos de temática deportiva no se publicarían hasta 1939 y, cuando se dan a conocer, aparecen en *La Novela Deportiva*, editorial Molino (Argentina), entre los años 1939 y 1941.

editorial de *Narraciones Terroríficas*, aparte de traducir cuentos de Werid Tales para insertarlos en esa colección, junto a diecisiete relatos suyos. Más tarde, una vez acabada la Guerra Civil española, publicó once biografías de conquistadores españoles en la colección *Historia y Leyenda*. A propósito de los diferentes trabajos que realiza que guardan relación con la historia de Hispanoamérica, se piensa que fue un elemento enriquecedor para José Mallorquí, a partir del cual adquirió un dominio excelente en el *western*, hecho que se ve reflejado en *El Coyote*. Ahora bien, según afirma su propio hijo:

Antes de acometer el género que le dio la fama, mi padre probó suerte con el relato policiaco; publicó cuatro novelas largas en *Biblioteca Oro* [...] y las cuatro fracasaron. Ese, creo, fue su mayor revés como escritor. Adoraba el género detectivesco, pero no estaba dotado para él; su fuerte nunca fue la arquitectura del argumento, sino la composición de los personajes (Mallorquí del Corral, 2000: 158).

Tiempo después, Pablo Molino comenzó a incorporar en la colección *Hombres Audaces* a escritores españoles, siendo José Mallorquí uno de ellos. En 1943 en la colección *Novelas del Oeste*, de Clíper, vio la luz *El Coyote*, firmada bajo pseudónimo: Carter Mulford y, hasta que no transcurrió un año, no adquirió el verdadero éxito. Ahora bien, en el momento que esta publicación tuvo su reconocimiento, se convirtió en lo más célebre de la novela popular española del siglo XX y llegó a tener ciento noventa y dos títulos porque, como es lógico pensar, fue desgastándose con el paso del tiempo y no era la única publicación de literatura popular que se hacía en España. Antes de esto se dedicó a adaptar determinadas novelas al cine, tal y como le pidió el productor Eduardo Manzanos, pero no fue una figura destacada en el ambiente cinematográfico, no solo por la precariedad de técnicas que había, sino porque su capacidad para el guion cinematográfico era reducida. José Mallorquí era un maestro de la palabra, pero no en su adaptación a la imagen y esto es lo que, precisamente, reclama el séptimo arte. Algunas de las películas en las que fue partícipe José Mallorquí son: *Dos cuentos para dos* (1947), de Luis Lucía, protagonizada por los

entrañables Tony Leblanc y Pepe Isbert; *Brandy*, dirigida por un novato José Luis Borau; y la póstuma *Morir... dormir... tal vez soñar*⁷ (1976), de Manuel Mur Oti.

José Mallorquí se dedicó a crear radionovelas⁸ a finales de los años cincuenta y durante los sesenta, entre las que nombramos *El Coyote*, *Los Bustamante* o *Historias Deportivas*. Se preocupaba por entretener al público con estas creaciones y, por eso mismo, centraba su atención en la interpretación, la música y el ritmo de la narración, dado que eran elementos que, a su modo de ver, cobraban muchísima importancia en los seriales radiofónicos, junto al guion, que lo elaboraba él mismo de manera muy concienzuda.

Mi padre era autodidacta; poseía una gran cultura, pero muy deslavazada. Le interesaba mucho la Historia, y probablemente fue el máximo experto español en Historia de Estados Unidos. [...] Le interesaba mucho la literatura anglosajona y poseía una gran biblioteca, en la que, por supuesto, abundaban los libros de documentación. [...] Era, por otro lado, un entusiasta del cine, sobre todo del cine clásico norteamericano y, en particular, del western (Mallorquí del Corral, 2000: 164).

Así, José Mallorquí decidió por sí mismo dedicarse a escribir novela popular, coincidiendo con el máximo apogeo que esta ha experimentado. No obstante, aunque no todos los textos que se publicaron en este género de la literatura popular tuvieron éxito, dado que algunos deben calificarse como ejemplos de menor entidad, es muy interesante destacar que en este género comenzó la carrera más de un autor que, en la posteridad, ha sido valorado positivamente y reconocido como un excelente escritor en la literatura y, para ejemplificarlo, mencionamos a Dashiell Hammett, Kurt Vonnegut, Philip K. Dick, Fredric Brown o Conan Doyle.

⁷ Esta película está fundamentada en un programa dramático que escribió José Mallorquí para la SER, donde se cuenta la vida de una familia, detallando las hazañas que a esta le acontecen en un periodo de cincuenta años (1916-1966).

⁸ Sus creaciones radiofónicas tuvieron mucho éxito; de hecho, obtuvo el Premio Ondas en los años 1954 y 1964, así como el Premio Nacional de Radio en 1965.

Este autor también tuvo predilección por el género policiaco; sin embargo, nunca alcanzó el éxito con él, porque la mayoría de los textos que cultivó en este género novelístico fueron adaptaciones de autores norteamericanos y, por tanto, cuando empezó a escribir novelas policiacas propias, se ajustó a unas técnicas que estaban anticuadas y los primeros textos mostraron a un escritor primerizo. Más tarde, cuando cultivó el amoroso sentimental, obtuvo unos resultados totalmente opuestos, siendo *El despertar de la Cenicienta* (1943) un relato extraordinario. Por último, cultivó la novela del oeste y demostró todas las habilidades que tenía con la pluma. Así, consiguió dignificar la novela popular del momento y elaboró ejemplos del *western* latino, con el que sobresalió notablemente como escritor.

Según las consideraciones de diferentes críticos y confesiones del propio hijo de José Mallorquí, este autor, conforme transcurrió el tiempo, reconocía que el éxito le había venido dado por la serie *El Coyote*; sin embargo, no la tenía entre sus series predilectas. De hecho, conviene citar otras obras que poseen gran importancia y demuestran igualmente su habilidad en la escritura: *Las aventuras de Pancho Cruz, Duke* (1943-1946) y *Jíbaro Vargas* (1951-1952). La primera de las series citadas consta de trece relatos breves y algunos de ellos aparecieron con anterioridad en determinados números de *El Coyote*. Tiene como protagonista a Pancho Cruz, que:

Es una especie de pícaro transportado al Oeste. Feo, sucio, ladrón, timador, ruin, traidor, pendenciero... pero simpático. Es, sin duda, el mayor antihéroe [...] y uno de los personajes más radicales aparecidos en el seno de la literatura popular. Sus historias, vagamente surrealistas, están llenas de ironía de un perverso estimulante humor negro (Mallorquí del Corral, 2000: 172).

La segunda está comprendida por seis novelas y es un auténtico *pulp* norteamericano que desprende optimismo y vitalidad. Su protagonista, llamado Duke Straley, da título a la serie, algo común en la literatura popular y, en particular, en las obras que elabora José Mallorquí. Este personaje es el antecedente de don César de Echagüe, porque ambos tienen sangre

española, son multimillonarios, se muestran preocupados por imponer justicia y expresan frecuentemente sus opiniones a través de parábolas. La tercera de las series consta de doce novelas y preludia lo que será el *western* posteriormente; es, por tanto, un ejemplo novelístico que se adelantó a la época que estaba transcurriendo. Se trata de «un habilidoso cruce entre el *western* y el *thriller* y su propósito no es tanto ilustrar las peripecias del héroe, como ofrecer una mirada sarcástica y muy crítica de la humanidad» (Mallorquí del Corral, 2000: 173). Finalmente, no podemos obviar su serial, tan significativo para la literatura popular española, titulado *Miss Moniker*, forjado de historias humorísticas, delirantes, fantásticas y de locura, entre otros modelos. De alguna manera con esta composición expresa libremente sus ideales, pero deformando, en todo momento, la realidad y, en consecuencia, el propio género del oeste.

3.4. *La novela policiaca: Francisco González Ledesma*

En este apartado vamos a presentar un esquema o síntesis del género policiaco desde su aparición hasta su consolidación con Dashiell Hammett y Raymond Chandler, que son autores que de estar en el sistema periférico han pasado al sistema canónico y ya no se estudian como escritores del ámbito subliterario. Por tanto, vemos que la influencia de la subliteratura en la sociedad del siglo XX, así como también en la del siglo XXI, ha permitido evadir al lector y ajustarse a sus necesidades, de tal modo que algunos autores han transferido del ámbito de la subliteratura al de la literatura (Martín Cerezo, 2006). Ahora bien, consideramos de especial importancia, para mejor entender, que se tenga en cuenta el concepto de *novela policiaca*, entendido como:

Un tipo de relato en el que se narra la historia de un crimen cuyo autor se desconoce, y en el que, a través de un procedimiento racional, basado en la observación e indagación (llevada a cabo, normalmente, por un detective) se logra descubrir al culpable o culpables (Estébanez Calderón, 1999: 761).

Se trata de una novela policiaca con una amplia trayectoria en el ámbito español, en especial entre 1939 y 1975, como pone de manifiesto Santiago Mulas por medio de un amplio repertorio de autores y obras que incluye también a una serie de escritoras que cultivaron el género policiaco o criminal, como fueron los casos, entre otros de: Isabel Calvo de Aguilar, María Cano (con el pseudónimo de Mary Francis Colt), Laura García Corella o Victoria Rodoreda Sayol (con el pseudónimo de Vic Loyan) (Santiago Mulas, 1997: 281-290).

El origen del género policiaco ha sido considerado desde dos perspectivas. Por un lado, está la de quienes defienden un carácter antiquísimo, lejos de Occidente, que habría que situar en China en los relatos del juez Ti, personaje real que vivió en el siglo VII d. C.; y por otro, destaca la de los que atribuyen la paternidad del género a Edgar Allan Poe. Esta segunda postura se considera más acertada y enriquecedora por la influencia que ejerció en la sociedad del siglo XIX, así como por las conexiones con otros géneros que influyen en lo policiaco, «aportando alguna de las características» (Rodríguez Pequeño, 2008: 195-196). Se trata de una concepción del género que surge de Poe y que se puede caracterizar por su índole más intelectual, por lo que también se puede tener en cuenta otra postura defendida por los seguidores de Nick Carter, quienes consideran que en los relatos hay una tendencia a provocar las fantasías y emociones que el público deseaba. En esta última vertiente se aprecia un mayor impulso hacia lo popular y subliterario frente al carácter más estrictamente literario de la obra de Edgar Allan Poe, de manera que esa novela intelectualizada en la década de los cuarenta no era compatible con lo que el público reclamaba, dado que este:

[E]ra amigo de la fantasía, de la irrealidad, de las historias «de guardias y ladrones» donde el modo de llegar a averiguar la verdad no tenía importancia y lo realmente fundamental se centraba en las peripecias de la persecución y captura del malhechor para impedir que llevara a la práctica sus perversos planes, siempre opuestos a las estructuras del orden establecido (Vázquez de Parga, 2000a: 85).

Hasta que no surgió la *Biblioteca Oro*⁹ (1933-1956), en la editorial Molino, no se emprendió una labor diferente en el género policiaco, interesado en experimentar fuertes emociones y desvelar misterios profundos, esto es, ese interés «por descubrir y capturar criminales de la mano de algún sagaz detective inglés, dominador de una serie de inhabituales conocimientos en materias heterogéneas, o de un igualmente sagaz detective privado norteamericano menos culto y más dispuesto a correr toda clase de riesgos para solventar el caso» (Vázquez de Parga, 2000a: 86).

De entre las distintas series que surgieron a propósito de este género, destaca *El Encapuchado* (1946-1950), de Guillermo López Hipkiss (1902-1957), donde se inserta un héroe que consigue emocionar y satisfacer las necesidades del gran público, que evolucionaba conforme le acaecían aventuras. De modo que con esta obra de Hipkiss el lector se sumerge en la emoción, la aventura y el misterio; sin embargo, con el transcurrir del tiempo, la novela popular española se someterá a unos cambios, dando paso a la integración de nuevos héroes y nuevos modelos en el género policiaco. En las décadas de la segunda mitad del siglo XX, el héroe repetitivo que tanto le gustaba al lector desaparece, experimentando un fuerte desarrollo las ediciones de bolsillo, donde se cuentan historias independientes que únicamente comparten el género (Ferrerías, 1972).

Aparte de la importancia que ha tenido la colección citada de Guillermo López Hipkiss en la novela popular, conviene realizar unas precisiones de cómo llegó a escribir dicha serie. Este fue durante muchos años traductor, pero no se conformó con ese trabajo y, por eso mismo, se atrevió a escribir en los géneros que más le apasionaban, el del oeste y el policiaco-detectivesco. Fue un personaje reconocido, sobre todo con la creación del personaje Diamond Dick, que se deja ver en los siguientes títulos entre los años 1933-1936: *Los proscritos*, *Los salteadores de minas*,

⁹ Esta colección posee diferentes series:

- *Biblioteca Oro* «Amarilla» (Primera serie, 1933-1936 y 1940).
- *Biblioteca Oro* «Azul» (Primera serie, 1933-1936).
- *Biblioteca Oro* «Roja» (1934-1940).
- *Biblioteca Oro* (Segunda serie, 1940-1956).

El fiscal raptado, El crimen del circo, El mensaje del muerto, El antifaz de plata, El secreto Deyellowstone, El misterio desconocido, La venganza de Gorman, Su propio asesino, La duquesa se venga, El misterio de Pacheco, La mina misteriosa, La suerte de los Wade, Los timadores, El cojo misterioso, El rapto de Cristina, El fantasma de la mina, La carrera nocturna, El secreto de Coleman, La captura de Kinglake, La estampida, Las compañías rivales, Un trío de estafadores, El muerto resucitado, Un par de ases, Quince presidiarios, Su última lucha. A la vez, elaboró novelas para la serie *Buffalo Bill*, así como las aventuras de Nick Carter. Dentro de esta última serie conviene mencionar algunos títulos como, por ejemplo, *El pescador de perlas, El vengador implacable, De pillo a pillo*, etc. (Tadeo Juan, 2001: 93).

Tras la contienda española, hacia 1942, publicará en la editorial Molino, en la colección *Hombres Audaces-Nueva Serie*, diferentes títulos que tienen en común el personaje Yuma. Y es que, como en las características generales del género de la novela popular anunciamos y, en este autor se puede apreciar, los escritores solían construir un personaje que iría apareciendo en diferentes novelas y, si se había configurado del agrado del lector, a este no le molestaba, sino al contrario, pues era una manera de incitar a la compra del siguiente número en el que surgiera de nuevo esa figura. Así, continuó escribiendo novelas populares en diferentes colecciones, pero el momento de máximo esplendor para Guillermo López Hipkiss se da en el año 1946 con *El Encapuchado*¹⁰. Fue una saga que duró cuatro años y cuenta las aventuras de un millonario.

Con la novela policiaca nos estamos refiriendo a un modelo narrativo que se valoró positivamente y se convirtió en uno de los ejemplos textuales más populares desde mediados del siglo XX, porque se trata de uno de los géneros más significativo y difundido en la época señalada pero, en realidad, en la etapa de transición y durante la democracia se va a desenvolver mejor. Si consideráramos que la novela rosa y la novela del oeste tenían un público

¹⁰ Sus primeras publicaciones se hicieron en la revista *El Coyote*, en 1947, en el número 6, y es curioso que nunca se publicara siguiendo el orden que tenía marcado el autor (Tadeo Juan, 2001).

lector ciertamente definido, el femenino y el masculino, respectivamente; en el caso de la novela policiaca, hallamos diversidad, posiblemente por la variedad de ideas que sugiere al lector, pero las fundamentales son la inteligencia y la diversión (Valles Calatrava, 1991; Vázquez de Parga, 1993, 2000; Colmeiro, 1994). En definitiva, la literatura policiaca, junto a la amorosa sentimental, es la más exitosa del siglo XX: «Creemos que la causa de esa perdurabilidad está en su agilidad, en su capacidad para mezclarse y para adaptarse a las nuevas situaciones, literarias, sociales y de todo tipo» (Martín Cerezo, 2006: 16).

En el género policiaco identificamos una predisposición de elementos esenciales para configurar una estructura en la que haya un crimen y su correspondiente investigación; es decir, se determina por una acción, que es el crimen, y un proceso, que es la investigación. Esta trama argumental se le presenta al lector de manera especial, creando cierta intriga y deseo de descubrir el resultado final, porque «[l]a lectura [...] de una novela policiaca es una especie de juego entre el lector y el autor, y un juego con unas reglas fijadas por el propio género a lo largo de su historia» (Martín Cerezo, 2006: 24). De este modo, podemos adherir a este género el calificativo de «emociones», porque es lo que provoca en su público lector.

La novela policiaca, como hemos indicado y en realidad sucede en todas las manifestaciones de novela popular presentadas (novela rosa, del oeste y de aventuras), posee una estructura fija, cerrada. No obstante, anotamos que el hecho de que en una obra literaria aparezca un crimen o un acto de violencia no es un motivo para englobarla en el género policiaco. Cuando verdaderamente la incluiremos será cuando el principio y fin de la novela venga dado por el crimen y, a su vez, se inserte una variedad de elementos o mecanismos que permita el desarrollo e investigación del crimen; esto es, que se consideren necesarios para situar la obra dentro de este género, o no (Lits, 2011).

Durante los primeros cuarenta años del siglo XX, la novela policiaca carecía de importancia en España, mientras que en Europa y Estados Unidos era el modelo literario predilecto. Este hecho se ve reflejado porque

se publican muy pocas, en comparación con las que se producirán a partir de los años cincuenta por autores como, por ejemplo, Francisco García Pavón, Juan Madrid, Manuel Vázquez Montalbán o Eduardo Mendoza. No obstante, el vacío en la producción de novelas policíacas se ve cubierto con las traducciones que se realizan de las obras más significativas de los cultivadores de novela policíaca de Estados Unidos y el resto de Europa, tales como Hoffman, Allan Poe, Leblanc y, más tarde, las de S. Dashielle Hammett, Agatha Christie, Edgar Wallace, Georges Simenon, entre otros muchos escritores. Las novelas de estos últimos empezaron a darse a conocer en colecciones que empezaban a difundir ciertas editoriales, dedicadas exclusivamente a la difusión de textos policíacos, siendo un ejemplo de ello la aparición de *Biblioteca Oro* (1933-1956) (Martínez Arnaldos, 2012).

Respecto a este género, el policíaco, considera Baquero Goyanes (1998) que recurrir a la novela corta dota la trama argumentativa de una fuerza increíble, dado el carácter de intriga que debe sugerir al lector. De esta idea nos interesa resaltar que las formas de novela de los años cincuenta a las que nos referimos en este trabajo caben todas bajo la denominación «novela corta», por lo que una de las primeras formas de manifestarse lo policíaco en la escritura española se produjo en el ámbito de la subliteratura.

En los años de fervor en la novela popular española y, en particular, la referida al género policíaco, conviene destacar la presencia de Francisco González Ledesma (Barcelona, 1927-2015), que también cultivó otros géneros de la narrativa popular. Para constatar su importancia en la subliteratura, cuestión que desarrollamos en la presente tesis, es preciso atenerse a determinados testimonios que realiza el propio autor acerca de su labor como escritor. Se considera una persona que escribía y, en la medida de lo posible, trataba de justificarlo porque solía tomar como referente lo que sucedía a su alrededor como, por ejemplo, la opresión fascista, las injusticias que se cometían cada día, el grito silencioso de la mujer de la época, etc. Desde muy joven se interesó por cultivar la escritura, de tal forma que a los

dieciocho contaba con, al menos, seis novelas, todas ellas desconocidas, salvo la última, *Sombras Viejas* (1948), novela con la que ganó el Premio Internacional de Novela. No obstante, esa obra no la publicó nunca porque la censura no la aceptó. Desde ese momento, Francisco González Ledesma pensó que las otras obras que había escrito no alcanzarían éxito alguno y, por supuesto, se minusvaloró como escritor, pensando que debía abandonar ese trabajo.

Empero, tiempo después, se encontró con una realidad opuesta, y es que, dada la importancia que adquirió la novela popular, porque era un modelo literario bastante demandado, la editorial Bruguera le propuso participar y, como él contaba con experiencia de escritor, no solo por las obras sin éxito que había elaborado, sino por su labor de guionista, aceptó esa idea, además de que tenía necesidades económicas. Nunca pensó que llegaría a durar tanto tiempo en este trabajo y mucho menos que iba a conseguir fama; sin embargo, fue lo que hizo la mayor parte de su vida y fue una persona que siempre valoró bastante el esfuerzo que hacía ese prototipo de escritor: el escritor de novela popular. Esa persona tenía que ser capaz de escribir en muy pocas horas un número de páginas limitado, sobre un determinado tema, desarrollando una acción e incluyendo unos personajes en la misma que agradaran al lector. Fue, por tanto, un reto que lo entusiasmó muchísimo y pensaba que siempre había algo nuevo que aprender, pese a la escasa calidad que se le atribuye a sus obras (González Ledesma, 2001).

Un ejemplo de la novela policiaca de Francisco González Ledesma

❖ *El adoquín azul*

Este texto está considerado un ejemplo representativo de la novela policiaca española. Se narra la historia tan poco fortuita que transcurre entre Montero y Ana, que se conocen por casualidad

gracias a que esta decide salvarlo de una redada y lo lleva hasta un piso al que solo va ella y, por tanto, su marido, Ponce, no lo verá. Todo el relato somete al lector a una tensión porque, de una parte, Montero ha tenido que huir para salvar su vida y, de otra, Ana ha de cuidarse de que su marido Ponce descubra lo que está haciendo porque es una persona demasiado seria y exigente que acomete contra su mujer tanto como cree necesario (de la manera más imprudente que se pueda uno imaginar), pese al cargo que ocupa como jefe de policía, o precisamente por considerar que está dotado de autoridad en todos los papeles que representa en su día a día.

Montero no debía de dar pistas de que en esa vivienda se encontraba una persona, incluso cuando un día, de manera inesperada, acude Ponce, que tiene que esconderse bajo las ropas que se encuentran en el lavadero. No obstante, tras este hecho, se siente en la obligación de exiliarse en Nueva York, pero él nunca olvidará los momentos que vive con Ana en Barcelona y, por eso mismo, siempre que puede, acude a la ciudad para tratar de encontrarse con ella. En una de las visitas que hace siente un especial interés por verla y saber que ha sido de su vida, porque él era conocedor de los maltratos con los que esta vivía. Descubre que Ponce ya no vivía, que Ana había quedado viuda, pero se desconocía su paradero. Así, este se pasará los días investigando y tratando de localizar el edificio en el que ambos pudieron desconectar de la cruda realidad de sus vidas, junto al adoquín azul, que Ana decía que le recordaba el amor y la inocencia de los niños porque, precisamente, había visto que un niño fue quien lo señaló de ese modo.

En definitiva, se trata de una novela en la que más allá de presentar la historia vivida por las circunstancias sociales y políticas que padecen ambos personajes, refleja el sentimentalismo y el vacío del ser humano.

3.5. Otros autores de la época

Dada la amplitud por la que se caracteriza la novela popular en España (nombres, pseudónimos, editoriales...), hemos optado por tratar, primeramente, cada uno de los géneros que han sido más difundidos y que más han contribuido en el desarrollo de la literatura española durante los años cuarenta y cincuenta, mencionando a los cultivadores primordiales en cada una de esas manifestaciones novelísticas. Posteriormente, hemos insertado este apartado, en el que se nombran otros autores que, no sin importancia, tampoco fueron los más destacados en cada uno de los modelos narrativos que hemos tratado previamente.

Luis García Lecha¹¹ es una de las figuras que no deben obviarse cuando se alude a la novela popular española aunque, probablemente, por este nombre apenas se le reconozca como escritor de esos ejemplos literarios, debido a que siempre escribía bajo pseudónimo: Clark Carrados. Pero tampoco es el único que empleó, porque existen otros, tales como Louis G. Milk, Glenn Parrish y Casey Mendoza. Desde el momento en que conoció en qué consistían las novelas populares españolas, se interesó por cultivar ese género y, debido al reconocimiento y la aceptación que obtuvo por parte de los lectores, no cejó en el empeño de proseguir su carrera como escritor (la que cultivó hasta los años ochenta) y consiguió escribir en torno a los dos mil relatos. Por los estudios que se tienen de este, se menciona *Pupila azul*¹² como su primera novela, publicada en la editorial Bruguera.

En su obra se hallan textos de todos los géneros novelísticos: del oeste¹³, policiaco, espionaje, terror, aventuras, etc., salvo el de la novela rosa. Así, en sus novelas se aprecia una calidad literaria superior a lo que se venía haciendo en la mayoría de los relatos populares de la época, también porque prestó mucha atención a géneros relacionados con el tema bélico y

¹¹ Nació en Haro, en 1919, donde vivió hasta después de la Guerra Civil, ya que se trasladó al Pirineo Leridano, lugar en el que residió hasta su muerte, 14 de mayo de 2005. Fue en dicho lugar donde tuvo sus primeros acercamientos a la novela popular, «novelas de a duro», como él mismo las denomina.

¹² N.º 302, de la colección *Servicio Secreto*, de la editorial Bruguera.

¹³ Su novela *El Capitán Fracasos* ha tenido una adaptación cinematográfica con el título de *El Capitán O'Hara*.

la ciencia ficción —este último, como señalamos en la introducción de este trabajo, no lo hemos tomado en consideración para analizarlo—, que le permitían modificar la trama argumentativa porque, con que se conservara la estructura, el lector la aceptaba. Y, además, para su construcción solía documentarse. También prestó mucha atención a la novela del oeste y la policiaca; de hecho, se amoldó al funcionamiento del género policiaco en la década de los ochenta, que consistía en la inserción de aspectos humorísticos al margen del desarrollo argumental.

Los personajes que introduce en un primer momento en sus narraciones no difieren de los comúnmente conocidos hasta el momento por los autores, novelas y colecciones que hemos mencionado; y es que tiende a que la historia gire en torno a un joven:

Y el papel de la heroína suele variar bastante según el género de novela de que se trate, y así mientras que en la de tipo bélico la chica suele limitarse a pertenecer a los servicios auxiliares, ser una enfermera o una civil del país en que se desarrolla la acción o que está en casa esperando el regreso del héroe victorioso, en las del oeste la protagonista femenina no suele vacilar en empuñar el látigo o un pequeño revólver e intervenir directamente en la acción (Quintana Francia, 2008: 61).

Sin embargo, más adelante inserta a los robots como personajes de la trama argumental, con lo que se percibe un rasgo de actualidad en la narración y, a su vez, sirve para corroborar la importancia que tuvo para él el género de la ciencia ficción.

Juan Gallardo Muñoz¹⁴ siempre sintió atracción por la escritura, encontrándose sus primeras manifestaciones en periódicos de Zamora, en concreto, el diario *Imperio*, en la década de los cuarenta, así como en revistas de tema fílmico, como *Junior Films* y *Cinema*, que se difundían en

¹⁴ Nació en Barcelona en 1929, vivió durante su niñez en Benavente (Zamora) y, posteriormente, residió en Madrid, pero en los últimos años de su vida regresó a su ciudad natal, donde murió el 5 de febrero de 2013. Obtuvo el Premio Cervantes, con el que no estuvieron de acuerdo innumerables críticos y escritores, debido a las connotaciones que siempre se le han adherido a la subliteratura, considerando que los ejemplares de novela popular carecen de calidad literaria; en cambio, Juan Carlos Onetti sí lo felicitó, porque consideraba que se trataba de unos modelos literarios que necesitaban de aspectos que difieren del artificio del lenguaje, y es que no todo escritor, aunque lo crea, puede destacar en la literatura popular.

Barcelona. Gracias a esta última labor se puso en contacto con personajes reconocidos en aquella época, sobre todo con George Sanders quien lo animó a que cultivara los géneros populares, llegando a publicar *La muerte elige*, una novela policiaca, su primer texto de la literatura popular. A partir de ese momento no dejó de escribir, sobre todo novelas del oeste y policiacas pero, en realidad, su predilección estaba en la ciencia ficción y, de hecho, acabó dedicándose a cultivar únicamente este género.

Como sucede en los cultivadores de novela popular, escribió bajo pseudónimo, pudiendo identificar los siguientes: Johnny Garland, Curtis Garland, Addison Starr, Donald Curtis, Kent Davis, Don Harris, Glenn Forrester o Elliot Turner. Así, de las obras que publica en cada una de las modalidades novelísticas que cultiva, podemos destacar, en el oeste, *Tributo a Jessie* y *Hombres sin ley* y, en el policiaco, *Cerco de sombras*, *Blues en negro* o *La dama usaba veneno*.

Miguel María Astraín¹⁵ es otro de los cultivadores de la novela popular en España que, a diferencia de los dos que hemos citado, opta por la elaboración de novelas del oeste, de piratas y guerreros, de espionaje, preocupándose enormemente por constituir un auténtico héroe que es el protagonista de todas y cada una de sus obras, dotado de las mejores virtudes, tanto para actuar con el arma y defender su territorio, como para saber comportarse en cada situación como es conveniente. Como resulta lógico pensar, siempre inserta una escena amorosa en la que ese hombre ideal pretende a una muchacha, que posee las virtudes que le corresponden, generalmente, sumisión, belleza, saber estar y saber tratar al galán. Algunos de los títulos de este son: *Cuarta dimensión* (1955), *Continente hostil* (1955), *Por una estrella de sheriff* (1957), entre otros muchos.

Junto a los novelistas de la literatura popular que hemos mencionado hasta aquí, también conviene nombrar a Blas Galende y Juan Alarcón

¹⁵ Nacido en Zaragoza, en 1934, es conocido por su labor como escritor, crítico literario y guionista cinematográfico. Ha sido uno de los autores que más novelas ha vendido en el periodo de pleno apogeo de la novela popular, de los años sesenta a los ochenta, estando la mayoría de sus novelas publicadas en la editorial Bruguera. También ha escrito bajo pseudónimo, más concretamente, se puede reseñar el uso de dos: Mikky Roberts o Roberto de la Mata.

Benito, pues ambos llegaron a ocupar una posición reconocida y, como Juan Gallardo Muñoz y Luis García Lecha, mostraron interés por la ciencia ficción, también porque, cuando empezaron a escribir, el apogeo de la novela popular de los cuarenta y cincuenta estaba muy definido, se habían instalado unos cultivadores de novela popular para cada uno de los géneros que el público los aceptaba y buscaba continuamente. De este modo, estos dedujeron que su razón de ser dentro de la novela popular tenía cabida en géneros como el del oeste pero, sobre todo, el policiaco y el de ciencia ficción. De hecho, si nos atenemos a la novela que circula en nuestro presente, es muy frecuente que los lectores recurran al género policiaco porque, cuando más desarrollo tiene este, es tras la dictadura franquista, cuando se empiezan a asentar elementos de la modernidad, tales como que no tenga que reiterarse el personaje en diferentes novelas, se contenten con que se conserve la estructura y, al mismo tiempo, acepten la incursión de aspectos retóricos que apelen al humor y la ironía (Vázquez de Parga, 2000b).

3.6. Consideraciones generales de las editoriales y colecciones de la novela popular española

En referencia a editoriales y colecciones, daremos cuenta de lo más significativo de los años de esplendor de la novela popular en España, es decir, de las décadas cuarenta y cincuenta fundamentalmente. No obstante, en el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX también es de cierta importancia aludir a este tema, sobre todo en lo que atañe al género policiaco, al que se le dedicaron algunas colecciones, como por ejemplo, *La Novela Policiaca*, de 1918. Más tarde, nos encontramos con otras colecciones como *Enigma*, *Novelas de emoción y misterio*, y en la editorial Dédalo aparecieron *Club del crimen* (1930) y *Serie Policiaca* (1932); en todas ellas, se incluyeron traducciones de los principales autores extranjeros: Dashiell Hammett, Edgar Wallace, Conan Doyle, entre otros.

Asimismo, en los años treinta se dan a conocer algunos autores españoles de novela policiaca: Valentín R. González con *El crimen del Parque Güel* y Agustín Elías con *La estrella negra* (Martínez Arnaldos, 2012). En los años cuarenta, debido a las consecuencias sufridas por la guerra, se complica la situación:

La adquisición de derechos de autor y la carencia de divisas anula la posibilidad de pagarlos, por lo que la publicación de autores españoles se convierte en una necesidad: muchos de esos autores proceden del periodismo (Fidel Prado, Federico Mediante), y principalmente de los traductores del grupo Molino que más adelante serán captados por Germán Plaza para sus editoriales Clíper y Cisne (Gómez Ortiz, 2000: 135).

Desde finales de los años cuarenta hasta los setenta, el número de ventas se incrementaba constantemente, surgían nuevas editoriales y en estas se daban a conocer numerosas colecciones, hecho que queda justificado por cuatro razones fundamentales:

- a) El público de finales de la década de los treinta es diferente al de la de los cuarenta y cincuenta, porque no lo constituye únicamente la clase media-baja, sino que también pasa a un público infantil y de adolescentes acomodados.
- b) Debido a las insuficiencias económicas, es posible la difusión de textos en tiendas de cambio y alquiler.
- c) La lectura del periódico deportivo entre los trabajadores contribuye positivamente para crear un hábito lector.
- d) Cuando surge el tamaño de bolsillo en las novelas populares españolas, el índice de ventas también se ve incrementado porque, dado el poco espacio que ocupa, muchos trabajadores de las grandes ciudades que debían estar bastante tiempo en un medio de transporte aprovechaban para leer. Evidentemente, podían llevar a cabo esa tarea por el bajo coste que tenían dichas ediciones.

Hay un momento en el que empieza a surgir el sinnúmero de editoriales y colecciones dado que, en pocos años, prolifera un número de mil doscientos autores, aproximadamente, con más de dos mil pseudónimos, que escriben y publican continuamente, ateniéndose a las características propias de la novela popular y, más concretamente, ajustándose a lo promulgado por el género que decidan emplear, sin obviar lo que exija la editorial para la que escriban. Así, junto a las editoriales Molino y Juventud, que ya eran conocidas, surgen otras muchas, tales como Bruguera (heredera de El Gato Negro), Clíper, Toray, Himsa, Valenciana, Rollán, Pueyo, Dólar, etc., que difundieron y popularizaron nombres y pseudónimos en todos los géneros.

Como hemos anotado, las editoriales verdaderamente extraordinarias se dan a conocer en la España de la posguerra, de entre las que destacan: Molino, Bruguera y la nueva editorial Clíper. Sin embargo, también podemos identificar otras como Toray, Valenciana o Cíes, donde se editaban las novelas del oeste, o Rollán, para dar a conocer la serie policiaca FBI, pero no del valor de las tres primeras que hemos citado. De los autores que inspiraron la aparición de ciertas colecciones, podemos mencionar la figura de José Mallorquí, que hizo que se incluyera en la editorial Molino la colección de *La Novela Deportiva*, así como también Guillermo López Hipkiss, que escribió múltiples novelas de misterio para la editorial Clíper y, Francisco González Ledesma, que escribía bajo el pseudónimo Silver Kane y permitió que apareciera la colección *Luchadores del espacio*, de editorial Valenciana.

En primer lugar, presentamos las características esenciales para identificar la Editorial Molino, que surge en Barcelona en 1933, al tiempo que explican su apogeo desde los años cincuenta del siglo XX hasta los ochenta. Esta editorial emprendió su camino en España, pero con la presencia de la Guerra Civil se trasladó a la Argentina, donde construyó un ejemplo emblemático, porque reinició todas las colecciones de España. Asimismo, editó su *Biblioteca Oro* (1933-1956), incluyendo multiplicidad de títulos, algunos de ellos editados también en España; además, edita *Molino* y

Famosas Novelas con su antiguo catálogo de la Colección Molino española del periodo 1934-1936 e incluye títulos nuevos de Julio Verne, Rafael Sabatini y de otros clásicos de la novela de aventuras. Aún más, creó colecciones como *La Novela Deportiva*, que se daría a conocer en España a partir de los años cuarenta, además de *Narraciones Terroríficas*. Debemos añadir también *Hombres Audaces*, que reanudaría su publicación en España hacia 1941, manteniéndose durante un tiempo la edición de esta colección en paralelo en Argentina y en España (Martínez de la Hidalga, 2000a: 33-34; Eguidazu y Tarancón, 2008: 382). Resulta necesario destacar que ciertos títulos editados en Argentina no llegaron a conocerse en España, así como tampoco el modelo de edición fue el mismo; de este modo, nos preguntamos a qué se debe, a lo que hemos de responder que las circunstancias españolas eran de una enorme irregularidad, teniendo en cuenta el fin de la contienda y las consecuencias que esta llevaba consigo. En lo que respecta a su evolución en España a partir de la década de los cuarenta, junto a *Hombres Audaces*, incluyó una colección que en los años treinta había alcanzado mucho éxito, y es en *Biblioteca Oro* (1933-1956) donde publicó innumerables novelas Agatha Christie, José Mallorquí, etc. Esta colección logró el punto más álgido de las publicaciones del momento y, a su vez, se mantuvo durante mucho tiempo porque continuó sus publicaciones en un formato más reducido. De esta manera, en lo que atañe a la literatura popular que comprende el periodo de los años cuarenta a los sesenta, se percibe la colección de *Biblioteca Oro* (1933-1956) como uno de los éxitos fundamentales de la editorial Molino.

En segundo lugar, antes de explicitar las colecciones que podemos encontrar en la Editorial Bruguera (Barcelona) damos cuenta de unos datos históricos pues Juan Bruguera Teixidó fundó dos editoriales: Progreso (1909) y El Gato Negro (1910). Cuando sus hijos continuaron con la empresa, hacia 1940, le dieron el nombre con el que nosotros comúnmente nos referimos a ella, esto es, Bruguera. Se han ocupado de publicar infinidad de relatos infantiles, como por ejemplo *El Pulgarcito* o *El Capitán Trueno*, así como también numerosos títulos arraigados a la novela popular. En la

década de los cuarenta, esta editorial dio a conocer colecciones de gran interés, entre las que destacamos *Biblioteca Iris*, que estaba dividida en cuatro series (*Oeste*, *Fantástica*, *Policiaca* y *Popular*), por lo que fueron muchos los autores que escribieron en ella, entre quienes podemos citar a Federico Mediante, Luis Conde Vélez, y otros que lo hacían bajo pseudónimo.

Aun habiendo publicado esta colección tan completa, porque incluía una sección para cada género de la subliteratura, también se elaboró la colección *La Novela Fantástica*, en 1944; y, en ese mismo año, una novela de aventuras por entregas, *El dragón de fuego*, de Fidel Prado. En 1945, con el mismo autor, esta editorial editó otra novela por entregas, *La secta de la muerte*, así como una reedición de *Tabú*, que había sido publicada tiempo atrás en la editorial El Gato Negro. Asimismo, en lo referido al tema del oeste, pese a la presencia de una serie en *Biblioteca Iris*, se incluyeron en torno a 1945 *Dos Pistolas* y *Jim Texas*, que son dos series creadas por Fidel Prado. No obstante, lo verdaderamente importante de este periodo son las colecciones que surgen por la figura de Pedro Víctor Debrigode Dugi: *Diego Montes*, *Audax* y *El Pirata Negro*. Este autor siempre tuvo facilidad para la creación de relatos, incluyendo en ellos rasgos de fantasía, con un tono dinámico y exaltado.

En definitiva, de la editorial Bruguera señalamos que es poco prolija al presentar las colecciones, respecto a lo que ofrecen las editoriales Molino y Clíper; pero, en los años cincuenta, con la creación de los libros de bolsillo será cuando se supere y, hasta los años setenta, los quioscos estarán repletos de publicaciones en Bruguera. Estas ediciones se caracterizan por una portada llamativa y una contraportada atrayente al público lector, porque en ella incluía imágenes de actores de cine, por ejemplo. Sin embargo, si nos ceñimos a los textos, hemos de afirmar la infinidad de recurrencias en lo que respecta a temas, personajes y tramas. De las colecciones que se dan a conocer en estas ediciones de bolsillo se reconocen novelas del oeste en colecciones como *Bisonte*, *Búfalo*, *California*, etc., así como novelas del género rosa o sentimental amoroso en colecciones como *Orquídea*,

Pimpinela, etc., y también novelas policíacas, en *Servicio Secreto*. Asimismo, en las colecciones del oeste escribieron autores como Francisco González Ledesma, Marcial Lafuente Estefanía, entre otros, y en las colecciones de novela rosa, Corín Tellado.

En tercer lugar, hemos de mencionar la Editorial Clíper, la cual surge en Barcelona, aunque ha experimentado una difusión considerable por Latinoamérica que, durante los años de la posguerra, supuso una gran distracción y divertimento para los ciudadanos, dándose a conocer infinidad de títulos de novela popular, que era un modelo literario que se había convertido en un medio de evasión de las circunstancias del momento. De las primeras colecciones que encontramos en esta editorial, observamos que el género predominante es el policíaco, con la colección *Misterio* (1943) y *Clíper Novelas Policíacas* (1944); sin embargo, no lograron el éxito esperado porque este género ya se conocía por *Biblioteca Oro* (1933-1956), de la editorial Molino, entre otras colecciones. Por eso mismo, su editor, Germán Plaza, optó por incluir títulos de la novela del oeste y, para ello, se dirigió a José Mallorquí que, aunque estaba publicando en otras editoriales, se interesó en lo propuesto por este y elaboraron la colección *Novelas del Oeste* (1943).

Esta colección tuvo mucha aceptación por el público lector desde el principio; no obstante, la que realmente ha tenido una gran trascendencia en la literatura popular española ha sido la de *El Coyote*, que se publicó en esta editorial por la amistad establecida entre autor y editor. Después, aparecieron colecciones como *Pueblos del Oeste* (1951) y *Jíbaro* (1951), pues es el género del oeste americano el que predomina en la editorial Clíper y el que, sin lugar a dudas, le permite obtener sus mejores cifras de ventas. No obstante, esta editorial también se preocupa porque aparezcan colecciones de géneros distintos al de la novela del oeste como es el de la novela policíaca con Guillermo López Hipkiss, haciendo surgir la colección *El Encapuchado* (1946), entre otras. En lo referido al tema de los piratas encontramos la colección *El Corsario Azul* (1949), que se dio a conocer al tiempo que desaparecía de Bruguera *El Pirata Negro*, de Pedro Víctor

Debrigode Dugi. Asimismo, Clíper se ocupó de mostrar una colección dedicada a lo bélico con *Bazooka* (1952), así como al género rosa con *Esmeralda* (1953) (Martínez de la Hidalga, 2000b: 65). Para concluir, como advierte Eguidazu y Tarancón (2008), la Editorial Molino sobresale por las colecciones *Biblioteca Oro* (1933-1956) y *Hombres Audaces*; Editorial Bruguera por *El Pirata Negro* y, Editorial Clíper por *Novelas del Oeste*, *El Encapuchado* y, sobre todo, por *El Coyote*.

En síntesis, la Editorial Molino fue la que se ocupó de crear una colección como es *Hombres Audaces* con la que abrió camino a muchos de los escritores que, incluso, en momentos como los actuales, son reconocidos como autores de novela popular durante las décadas cuarenta y cincuenta. Por su parte, la Editorial Clíper le pidió a José Mallorquí que escribiera novelas del oeste, razón por la que, posteriormente, se sintió motivado para escribir *El Coyote*, que es un mito en la literatura de la posguerra española. Por su parte, la Editorial Bruguera le hizo la propuesta a Pedro Víctor Debrigode, que escribió *El Pirata Negro*, una colección que está considerada un hito en el ámbito de la literatura popular de mediados del siglo XX y que, más tarde, se acercaría a todos los escritores más significativos del momento, con lo que pudo editar textos de los diferentes géneros.

3.6.1. El pseudónimo en la novela popular

Si tenemos que justificar por qué los cultivadores de la novela popular española emplean, en la mayoría de los casos, un pseudónimo, debemos tener en cuenta los siguientes argumentos. En un primer momento, ateniéndonos a las circunstancias políticas y sociales, muchos escritores republicanos en los años cuarenta se veían obligados a protegerse de persecuciones políticas, para evitar tener problemas y, a su vez, poder seguir ganándose su vida. También cuando se era autor de una obra obscena, por ejemplo, María del Socorro Tellado López, que emplea habitualmente el pseudónimo poco ocultador de Corín Tellado, según

estiman Amorós (1968) y Vargas Llosa (2010), pues cuando escribe obras más subidas de tono, que son muy pocas, emplea un pseudónimo más encubierto: Ada Miller.

Otro argumento para justificar el uso del pseudónimo es que en el género del oeste y el policiaco, como solía situarse la historia en un lugar exótico o extranjero, además de exigir que el autor fuera anglosajón, empleaban un pseudónimo con el que se desconocía la nacionalidad del mismo; de hecho, con el pseudónimo podía atribuirse la autoría a un novelista inglés o francés, por ejemplo. Por tanto, el texto adquiriría más prestigio porque se amoldaba completamente a los aspectos requeridos por el género popular en cuestión.

A continuación, merece especial mención la idea de que ciertos autores emplearan pseudónimo si escribían diferentes novelas para una misma colección con el fin de evitar que los lectores pensarán que se trataba de obras de escasa calidad por la rapidez con la que tenía que elaborarlos; para ello, tomamos en consideración a José Mallorquí, que escribe diez novelas en la colección *Oeste*, de la editorial Clíper, y emplea los siguientes pseudónimos: Leland R. Kitchell, E. Mallory Ferguson, Carter Murfold, E. M. Ferguson y J. Figueroa.

Finalmente, consideramos interesante destacar que, por lo general, se asociaban los textos de lectura masculina a hombres y los de lectura femenina a mujeres, cuando un escritor quería cultivar la novela rosa estaba mal visto; en cambio, si lo hacía bajo pseudónimo, no se sabía que era un hombre, pese a las elucubraciones que siempre realiza la crítica por los rasgos estilísticos, generalmente. Un ejemplo de ello es ver como Francisco González Ledesma es cultivador de la novela amorosa sentimental con el pseudónimo de Rosa Alcázar (Gómez Ortiz, 2000: 137-142).

Para mostrar algunos ejemplos de lo dicho, hemos tomado en consideración los siguientes datos, fruto de la investigación de Gómez Ortiz (2000: 136): en la novela rosa, Corín Tellado (María del Socorro Tellado López), May Carré (María Purificación Carré Sánchez), Trini de Figueroa (Trinidad Figuera Botella), Nythama (Amalia Amad Pastor), entre otros; de la

novela del oeste, José Mallorquí, Marcial Lafuente Estefanía, Keith Luger (el abogado Miguel Olivero Tovar), Lou Carrigan (Antonio Vera Ramírez); en el género de aventuras, Pedro Víctor Debrigode Dugi (Arnaldo Visconti), autor de series de éxito como *El Pirata Negro*, *Diego Montes*, *El Galante Aventurero*, *El Halcón*, de Editorial Bruguera; y, por último, en lo policiaco, Fidel Prado, que empezó en este género, aunque como casi todos los autores citados anteriormente cultivó otros.

Pseudónimos que emplean los escritores que cultivan la novela popular en los años cincuenta (Charlo, 2005)

María del Socorro Tellado López emplea:

- Corín Tellado.
- Ada Miller.
- Ada Miller Leswy.

Pedro Víctor Debrigode Dugi:

- Arnaldo Visconti.
- Peter Debry.
- Vic Peterson.
- Peter Briggs.
- Arnold Briggs.
- P.V.Debrigaw.
- Geo Dugan.
- Chas Oliver.
- Condesa de Ilona.
- Geo Marvick.

De Francisco González Ledesma, a pesar de que es un autor que también escribe sin ocultar su nombre, lo hace, fundamentalmente, después de la dictadura franquista.

- Silver Kane. Con este pseudónimo escribe novelas como: *Rancho Drácula* (1960) y *Doscientos millones de muertos* (1968), entre otras muchas, porque es el que más emplea.
- Enrique Moriel. Este pseudónimo lo utiliza en *La ciudad sin tiempo* (2007) y *El candidato de Dios* (2008).
- Rosa Alcázar. Inventa el presente pseudónimo para escribir novela rosa, pudiendo identificar los siguientes títulos: *Dueña y señora* (1957), *El lago de las vírgenes* (1957), *Nuestra última noche* (1957), *Prisión para corazones* (1957), *Tan solo una mujer* (1957), etc.

Los utilizados por Juan Gallardo Muñoz son:

- Addison Star.
- Curtis Garland (y también Garland Curtis).
- Dan Kirby.
- Don Harrus.
- Donal Curtis.
- Elliot Turner.
- Frank Logan.
- Glen Forrester.
- Jason Monroe.
- Javier.
- Javier de Juan.
- Jean Galart.
- John; J. o Johnny Garland.
- Juan Gallardo o J. Gallardo.
- Juan Viñas.
- Kent Davis.
- Lester Maddox.
- Mark Savage.
- Martha Cendy.
- Terry Asens.
- Walt Sheridan.

Miguel María Astraín escribe bajo los siguientes pseudónimos:

- Mikky Roberts.
- Roberto de la Mata.

Luis García Lecha:

- Louis G. Milk.
- Clark Carrados.
- Konrat Van Kasella.
- Glen Parrish.

3.6.2. El diseño de la portada en las publicaciones de novela popular

De las ilustraciones que aparecen en los ejemplares de las diferentes novelas populares que se difunden entre los lectores, debemos realizar ciertas precisiones aunque, como la atención que se les ha prestado dista de tanto tiempo y los soportes para informarse tampoco son los suficientes, como sucede en diversas ocasiones con el propio texto, no es posible delimitar todo lo que quisiéramos esta cuestión. Hemos de tener en cuenta que la mayoría de las editoriales no existen, han fallecido quienes realizaban esas ilustraciones, aparte de que en las publicaciones que se distribuían periódicamente de los ejemplos de la literatura popular, a diferencia de lo que sucede hoy, no se detallaba el nombre de la persona que se había ocupado de las ilustraciones de la portada.

De este modo, la labor de averiguar el nombre de las personas que diseñaron las portadas de las novelas de literatura popular no ha sido sencilla, pero no cabe duda de que, en muchas ocasiones, estas poseen más valor y están más trabajadas que el propio texto, y es que las editoriales se apoyaban en la idea de que una imagen vale más que mil palabras, por lo que desde la portada trataban de atraer al lector y exigían que esta fuera sugerente. De tal forma, las portadas que aparecen en las diversas

colecciones se convierten en una imagen publicitaria destinada a captar lectores. Es una imagen de propaganda comercial. Y es más, también como la imagen publicitaria pertenece al espacio retórico por el mismo carácter de información significada, marca o insistencia reveladoras de una toma de posición del emisor en cuanto a la información que emite. Las imágenes de marca proceden a la vez de una ética y de un cálculo, es decir, pueden suponer una política agresiva, imponiendo un efecto rápido y espectacular, o bien una política participativa, basada en la simpatía, y asimismo, una búsqueda de la estabilidad y unicidad (Péninou, 1976: 100-101; Durand, 1982: 81-115).

Junto al diseño de la cubierta o portada es de significar la importancia que adquieren los títulos en la novela popular por un alto grado de seducción: «Un buen título dirá tanto quanto basta per eccitare la curiosità, ma non per esaurirla» (Genette, 1989: 91). Así, en el título, a la par que su autonomía y dependencia del contexto, y su naturaleza lingüística, también son pertinentes su condición icónica (tipografía, diseño, grafía, etc.) y otros grados de ornamentación que presuponen una asociación del fenómeno de la titulación con la imaginación y la fantasía. Pues el título, a la vez que informa tiene su propia literariedad; hasta el punto de que se podría hablar de una estética de la titulación: el poder evocador y connotativo del título, su impacto y fuerza emotiva, la belleza y denso valor simbólico del mismo, capacidad sugerente, sugestiva, y clave interpretativa (Martínez Arnaldos, 2003: 15-17). Estos valores están presentes en muchos de los títulos de la subliteratura aunque, por lo general, en la novela popular predominan los títulos de contracción anafórica, pues se nos presenta como un resumen de lo que se ha expuesto, es decir, títulos temáticos referidos al contenido del texto, como se aprecia en las novelas históricas y de aventuras, o en las amorosas y policiacas.

Los grandes ilustradores de la novela popular eran frecuentemente licenciados en bellas artes o habían sido alumnos de escuelas o academias de bellas artes o de artes y oficios, que si no se dedicaron al arte «serio» fue porque vieron en la ilustración de libros y folletines una forma mucho más rentable de ganarse la vida

que si hubieran ejercido de artistas con mayúsculas, por llamarlos de algún modo. Es evidente que esta elección les privó de pasar a la posteridad con una mayor notoriedad, pero vivieron, en muchos casos, mucho mejor que contemporáneos suyos que solo vieron recompensado su esfuerzo después de muertos (González Lejárraga, 2001: 294).

A continuación, con los datos que se tienen a día de hoy sobre este aspecto, mencionaremos los ilustradores más emblemáticos. En primer lugar, José García de Longoria, más conocido como Longoria. La razón por la que podemos dar este nombre se debe a que su nombre aparece en un recibo de la editorial Molino, para la que trabajó en diferentes ocasiones, ilustrando títulos de la *Colección Oro*, pero también ilustró en novelas rosa, del oeste, policiacas, etc. En segundo lugar, destacamos a Jean Pierre Bocquet¹⁶, que ocupó un lugar extraordinario en su trabajo pero, a la hora de ilustrar, no siempre era capaz de manifestar esa maestría; no obstante, se conservan diferentes portadas de *La novela rosa* y *Almanaque Rosa*, que son excepcionales. En tercer lugar, Jesús Blanco fue un dibujante que tuvo dedicación para todos los géneros novelísticos del momento y, a su vez, la crítica ha valorado positivamente su trabajo, considerándolo una de las figuras del arte más significativa que ha tenido España en ese periodo tan complicado. Y es que consideran que tuvo como referentes el arte más moderno, así como las enseñanzas de los clásicos americanos: Cuto, Anita Diminuta, Zarpa de Acero, entre otros, y a ello añade su originalidad y creatividad. Este trabajó durante mucho tiempo para Clíper; de hecho, en momentos como los actuales, existen coleccionistas de esta editorial, no tanto por el texto literario, sino por el interés que ha suscitado la obra de Jesús Blasco. En cuarto lugar, destaca Rafael de Penagos, que no fue uno de los mejores ilustradores, pero merece especial mención su nombre por la importancia que tenían los diseños en las novelas populares. No obstante, las portadas que realiza para *Novela Moderna* sí demuestran una maestría impecable del dibujo.

¹⁶ Ver en Anexos una ilustración de Bocquet.

En la portada de todas las novelas aparecía una ilustración y, en consecuencia, en todos los géneros que se cultivaron en la década de los cincuenta; sin embargo, en las novelas que más atención prestaba el lector era en las que más se trabajaba la ilustración. El género del oeste obtuvo una gran popularidad y, en particular, las tramas argumentativas que se desarrollan con personajes como los indios y pistoleros¹⁷ eran las predilectas para los lectores.

De Batet podemos apuntar lo mismo que dijimos de Bocquet, aunque seríamos injustos: Bocquet tocó todos los palos, y mal que bien se defendió, pero Batet se dedicó en cuerpo y alma al Coyote, incluso sería el encargado de trasladarlo al cómic, pero su «far west» fue un oeste de opereta, en el que primaban unos decorados de primer plano, con los rostros de los personajes como particular marca de la casa (González Lejárraga, 2001: 303).

En definitiva, los ilustradores de las novelas populares durante el periodo de la posguerra española se preocuparon por ajustarse a lo que las editoriales les exigían, como les sucedía a los escritores del texto, y su trabajo permitió difundir de manera presentable, incluso atractiva, los ejemplares que circulaban en quioscos y puestos a pie de calle que, dado el contenido que poseían y el público al que se dirigían, no eran relevantes literaria y culturalmente.

¹⁷ Está considerado un éxito nacional como había sucedido con Zane Grey y James Oliver Curwood, aunque, según las indicaciones de Salvador Vázquez de Parga, se trataba de textos ambientados en Canadá, cuyos protagonistas eran unos indios, pero siempre insertaban una trama amorosa, propia de las novelas rosas.

4. TRANSICIÓN Y NUEVA ETAPA A PARTIR DE LOS AÑOS OCHENTA

En este apartado nos ocuparemos de presentar lo acaecido a finales del siglo XX, en particular a partir de la década de los ochenta, tomando en consideración que nos hemos situado en un periodo de tránsito político, de la dictadura a la democracia, lo que implica una reorganización, no solo en el sentido político, sino también en el económico, social y cultural. Asimismo, se aprecia un cambio de mentalidades y, como bien podemos imaginar, en lo que a nuestra propuesta respecta, se genera un nuevo modelo de novela popular que diverge con el establecido desde la década de los cuarenta del siglo XX. De modo que tanto los autores como las obras de la época permeabilizan estas modificaciones, y el lector también las percibe. Sin embargo, puesto que nos encontramos en una época de transición, la situación dada en ese momento es, por un lado, continuidad de lo anterior y, por otro, innovación y deseo de insertar elementos desconocidos y diferentes hasta el momento. Así pues, si es importante explicar este periodo transitorio en los niveles político, económico y social, no lo es menos para el cultural, porque posiblemente sea al que más afecta, al tiempo que al que más le interesa explicitar el antes y después del noviembre de 1975.

Al llegar a este punto cabe señalar que, mientras los años de la dictadura constituían un periodo de represión y autoritarismo, los de la democracia, a partir de 1975, lo constituyen de libertades y derechos, ligados a los paradigmas estatales modernos y que distan del autoritarismo de Franco como, por ejemplo, libertad de expresión, Estado liberal, igualdad ante la ley, sufragio universal, entre otros; por tanto, es fácilmente perceptible que el nuevo modelo de la subliteratura, de haberse presentado tiempo atrás en la historia, habría sido censurado. De tal modo, la implantación de esos nuevos ideales influirá en el ámbito cultural, experimentándose transformaciones que patentan lo novedoso, pues surge el «destape», pero también se producen cambios estéticos y artísticos y, si nos ceñimos por ejemplo al género policiaco, emprende un desarrollo que en la dictadura habría sido impensable, bien sea por el ataque hacia la moralidad, bien por la inserción de críticas sociales más o menos explícitas (Balibrea Enríquez, 2002: 111-112).

Los cambios que provoca el marco social y económico permitirán una modernización del país, de tal forma que se traducen en un incremento de poder adquisitivo en las familias de clase media, lo que repercute positivamente en el consumo cultural de masas reflejándose, sobre todo, en la industria editorial. Este auge apreciado en la industria editorial es un referente esencial para aludir a la evolución de la novela policiaca o negra, que tuvo un desarrollo minoritario en los años cincuenta pero, desde 1975 hasta la actualidad, ha sido el género de la subliteratura más cultivado y efectivo, pues apela tanto al lector culto como al desinteresado por lo literario, al que busca entretenerse y al que indaga en lo político, social e histórico (Balibrea Enríquez, 2002).

Asimismo, si nos atenemos a las transformaciones que experimentan las obras de subliteratura con la implantación del régimen democrático, percibimos nuevas formas de escritura porque se instauran unos paradigmas socio-políticos distintos a los anteriores; además, habremos de añadir rasgos de modernidad, tanto en el sentido literario como en el social. De esta manera, desde la década de los setenta del siglo pasado, podemos

constatar el declive de la novela popular. Los españoles habían acogido nuevos entretenimientos, fundamentalmente la televisión, pero también el cine, así como la generalización del automóvil y todos ellos, desde el momento en el que se implantan, propician el decrecimiento de la literatura popular, pese a que a finales del siglo XX se persiste en la actividad lectora y editora de este género.

Con la instauración de la democracia y la desaparición de la censura, se intentó renovar cada uno de los géneros que se habían desarrollado con tanta pujanza durante los años cuarenta y cincuenta, principalmente la novela rosa y la del oeste, donde se incluyeron elementos de sexualidad y erotismo con rigor y clarividencia, mientras que en los textos que se habían difundido en décadas anteriores no se permitía hacer referencia a tales temas y, si se hacía, debía inscribirse *entrelíneas* para que la censura no lo detectara. También, como previamente hemos anotado, la novela policiaca experimentará cambios porque, si la muerte no era aceptada por el gran público de los años cuarenta y cincuenta, cuando en las décadas posteriores se desarrolle esta modalidad narrativa, en la que el crimen y, en consecuencia, la muerte con su correspondiente investigación sean los elementos esenciales del género, el lector sí la aceptará y considerará como un motivo necesario para interpretar el texto.

La subliteratura y, en general, la sociedad española de este tiempo toman en consideración unos modelos que exploran modificaciones porque, al concluir el franquismo y la censura, surge un paradigma nuevo para presentar las tramas argumentales, así como las críticas sociales y políticas, además de propiciar una exposición clara de los temas como, por ejemplo, el crimen, el erotismo y el desengaño social. Los autores del momento pretenden elaborar una novela sencilla (con la que se retrocede, en cierto modo, a la narrativa tradicional decimonónica) y accesible para el público lector, lo que permite su difusión y popularización, desarrollándose subgéneros como: la novela policiaca, negra, de intriga¹⁸, de ciencia-ficción,

¹⁸ Sobre estas y otras variantes y adjetivaciones para denominar la novela «policiaca», como «novela criminal», y «novela-enigma», así como las correspondencias terminológicas

de aventuras, histórica, rosa, etc. Estos, a su vez, estarán muy influidos por el cine y, de alguna manera, sustituyen el modelo de novela experimental que se dirigía fundamentalmente a un público culto, en el que no importaba qué se contaba sino cómo se contaba, predominando técnicas narrativas como el monólogo interior y el fragmentarismo (Sanz Villanueva, 1980).

4.1. *Umberto Eco y El nombre de la rosa, como renovado modelo de la novela histórica*

Procedemos en nuestra exposición con la novela *El nombre de la rosa*, pese a su no correspondencia en el ámbito español de la novela popular, dado su valor paradigmático y las diferentes posiciones críticas que en torno a la misma se han establecido, incluso por parte del propio autor, que habrán de influir y constituir un modelo para la novela policiaca, de intriga, histórica o pseudohistórica posterior, de obras concretas de autores españoles, al igual que las de autores de otros países. Partimos del juicio del propio Eco:

Desde que he escrito *El nombre de la rosa* me llegan muchas cartas de lectores que me preguntan qué significa el hexámetro latino final, y por qué ese hexámetro dio origen al título. Les contesto que se trata de un verso *De Contemptu Mundo de Bernardo Morliacense*, un benedictino del siglo XII, que trabaja sobre el tema del *ubi sunt* (del que deriva, luego el *mais où sont les neiges d'antan* de Villon), con la salvedad de que Bernardo agrega al topos corriente (los grandes de un tiempo, las ciudades famosas, las bellas princesas, todo se desvanece en la nada) la idea de que de todas estas cosas desaparecidas nos quedan solo nombres. Recuerdo que Abelardo usaba el ejemplo del enunciado *nulla rosa est* para mostrar cómo el lenguaje podía hablar tanto de las cosas desaparecidas como de las inexistentes. Después de lo cual dejo que el lector saque sus propias consecuencias (Eco, 2000: 5).

en otros países, como Francia, Alemania, Italia, Inglaterra y Estados Unidos, véase J. R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, cit., pp. 19-22.

Umberto Eco (Alessandria, Piamonte, 1932 - Milán, 2016) empieza a escribir *El nombre de la rosa*¹⁹ en 1978 y la publica en 1980 a los cincuenta años de edad. Tres años después dio a conocer *Apostillas a El nombre de la rosa* donde demuestra la conciencia que tiene como escritor, justificando y dando a conocer los detalles más precisos de su novela (Rodríguez Pérez, 1988). Eco, con cierta ironía, expresa también que su novela no ha sido fruto de la inspiración, sino del trabajo, porque escribir es un trabajo.

No recuerdo de qué famosa poesía suya Lamartine escribió que le había salido de una tirada, en una noche de tormenta, en medio de un bosque. Cuando murió, se encontraron los manuscritos con las correcciones y las variantes, y se descubrió que aquella poesía era quizá la más «trabajada de toda la literatura francesa» (Eco, 2000: 16).

Esta novela posee la estructura propia de una novela policiaca porque cuenta con los elementos propios de este género: un criminal y, aunque no hay policías, sí aparecen personas que investigan sobre el crimen para tratar de descubrir cómo se ha producido. Es, por tanto, una historia ciertamente detectivesca pero, al mismo tiempo, nos sumerge en un contexto medieval-eclesiástico, lo que la califica también como novela histórica. Cuando Umberto Eco dio a conocer su novela *El nombre de la rosa* en 1980, impulsó un modelo totalmente novedoso, al tiempo que extraordinario, de la novela histórica, aunque se trata de un texto tan completo que pueden atribuírsele aspectos de la novela gótica, de la policiaca, de la crónica medieval, etc. Este hecho, entre otros, ha servido para caracterizarla como uno de los ejemplos más significativos en la Historia de la Literatura Universal.

El dominio en la construcción de *El nombre de la rosa* viene dado porque no se le puede adherir un único calificativo ni una única interpretación; por eso mismo, como explica Eco (2000), tras la publicación de la misma, no quería clarificar en el título su tipología puesto que, de

¹⁹ Conviene mencionar la importancia que tuvo el paso de la novela a su reproducción en el cine lo que le concedió una fama significativa a la obra y lo que, a su vez, implicó una dificultad, y es que reemplaza la lectura de la propia obra y, en realidad, la película limita el significado de la historia novelística.

equivocarse en ello, su texto llegaría, de una parte, a defraudar a los lectores que pensarían antes de su lectura que iban a enfrentarse a una historia que seguía el esquema prototípico de la novelística aludida y, de otra parte, las interpretaciones tras la lectura habrían sido más limitadas.

Mi novela tenía otro título de trabajo, que era *La abadía del delito*. Lo descarté porque fija la atención del lector solo sobre la trama policial y podía, ilícitamente, inducir a compradores desafortunados en busca de historias de acción a arrojarse sobre un libro que los hubiera desilusionado. Mi sueño era llamar Adso da Melk al libro: título muy neutro, porque Adso era siempre la voz narrante. Pero aquí los editores no aman los nombres propios. La idea de *El nombre de la rosa* me vino casi por casualidad y me gustó, porque la rosa es una figura simbólica tan densa de significados que ya no tiene casi ninguno más: rosa mística, la rosa ha vivido aquello que viven las rosas, la guerra de las dos rosas, una rosa es una rosa, los rosacruces, gracias por las magníficas rosas, rosa fresca olorosísima. El lector resultaba justamente despistado, no podía elegir una interpretación; y aun si hubiese optado por la posible lectura nominalista del verso final, llegaba al final cuando ya había hecho, quizá, alguna otra elección. Un título debe confundir las ideas, no ordenarlas (Eco, 2000: 5-6).

De modo tal, nos hemos situado ante una novela «extraordinaria» y, cuando le añadimos este calificativo, se debe a que, ateniéndonos a su estructura y argumento, acoge innumerables datos y personajes que resultan de gran utilidad para el desarrollo de la trama argumentativa. Además, el estilo que emplea el autor nos lleva a evocar sus profundos conocimientos lingüísticos y semióticos. En su estructura narrativa y disposición de la trama sabe combinar los argumentos propios de la historia y, más concretamente, la religiosa, pudiendo identificar alusiones a las corrientes teológicas, la filosofía del amor, la Santa Inquisición, con la propia acción del relato. Pretendemos decir, pues, que mientras discurre vibrante la acción en el interior de la abadía, el escritor inserta disertaciones de índole didáctica, que podemos interpretar como pausas, y quedan al margen del motivo central del texto (Rodríguez Pequeño, 1994).

La historia está ambientada a finales del siglo XIV, en concreto en noviembre de 1327, época en la que el papado se instaura en Aviñón y el

emperador Ludovico aprovecha para extender su poder por Italia, cuyos personajes principales son Adso de Melk y Fray Guillermo de Baskerville. El texto comienza con una declaración en primera persona de Adso, discípulo del franciscano Fray Guillermo, confesando lo que vivió en la abadía de un adolescente. Afirma que todo le parecía una encrucijada, un laberinto, fenómeno que le hizo sentir a ratos felicidad, intriga, miedo. En definitiva, un conjunto de sensaciones que se le transmiten al lector durante la lectura o, al menos, podemos presuponer, que esas son, entre otras, las pretensiones que tiene en cuenta el propio autor cuando elabora esta novela.

Desde el momento en que llegan Adso y Fray Guillermo a la abadía se hallan con un caso de muerte ciertamente sospechoso. A partir de ese momento se encontrarán con más, de ahí que la labor que ambos llevan a cabo a lo largo de toda la novela es digna de admirar por las innumerables investigaciones que deben realizar y la información que se ven obligados a rastrear. Además, como el autor tiene la maestría de mostrar tanto detalle al respecto, hace que el lector también se sienta involucrado en esa tarea. Ahora bien, el Abad Abbone terminará ofreciéndole a Guillermo, por la sagacidad que demuestra, la respuesta a los crímenes.

Al margen de la investigación que estos desarrollan, en la abadía se encuentra una cifra considerable de personas, unas porque viven allí diariamente, otras porque acuden a actos puntuales, pero lo que tienen en común todas ellas es que pertenecen al ámbito eclesiástico. De hecho, las reuniones y celebraciones que tenían lugar en la abadía eran desarrolladas por una comitiva papal y los religiosos de San Francisco de Asís. Y, por eso mismo, el autor combina lo histórico con lo policiaco, porque los diferentes argumentos que configuran la novela se hallan entrelazados. Se trata de una novela que, como anteriormente se ha mencionado, nos remite a la sociedad medieval y considera necesario hacer referencias exhaustivas al respecto para que el lector no se pierda durante los siete días que ha de vivir en la abadía. Así, cuando la editorial le pidió a Umberto Eco que realizara una supresión de los apartados del libro que ralentizan el ritmo y a su vez contienen un contenido denso que requiere de una actitud activa por parte

del lector, él se niega porque considera que ha de ser paciente en la investigación y en el camino, que durará siete días, porque conviene conocer todo antes de juzgar ningún hecho (Eco, 2000).

Resulta evidente identificar durante su lectura una crítica a los actos que se producen en torno a la religión y el poder, incluyendo también diferentes crímenes que se dan a conocer sin sentido alguno y es eso, precisamente, lo que requiere de una investigación con la que se consiguen delatar múltiples datos que sirven para ofrecer el lado desconocido (crítico) del mundo religioso y de poder. Y es que, en la Edad Media, la sociedad estaba dividida en estamentos, siendo el rey y el clero quienes decidían qué se hacía y cómo se debía llevar a cabo cada cuestión. Al mismo tiempo, la sociedad estaba construida de manera que Dios era el centro de todo y, por tanto, los miembros de la iglesia adoctrinaban al ser humano, tanto en sus formas de pensar como de comportarse. Por eso mismo, quienes atentaban contra esas normas o indagaban en cuestiones que atentaran contra el clero sufrían duras consecuencias. Esta idea está reflejada en la obra, pero Eco también incluye una idea, que iba en contra de lo que los miembros de la iglesia predicaban, porque esta contaba con personas corrosivas que no actuaban como ellos le exigían al pueblo que debía hacerlo.

Por tanto, la religión configura unas creencias que acompañan al hombre casi desde los inicios de la humanidad y, por su parte, la iglesia es una institución pública y social que ha sido creada por el hombre, donde acoge un conjunto de personas que comparten unas ideas, fundamentadas en que Dios es el centro de todo y creen en él como si de una realidad se tratara. En la novela de *El nombre de la rosa* esa comunidad de personas nos remite a los monjes que residen en la abadía, teniendo como deberes principales: velar por el bien de la iglesia, de los miembros de esa comunidad, transmitir los ideales de la religión a quienes se incorporan en el gremio, así como predicarlo a las personas del pueblo. De este modo, se constituye una base sólida en la religión que perdura durante siglos. Ahora bien, como en párrafos anteriores hemos expuesto, no siempre los hechos que desarrollaban estas personas eran de la índole requerida porque ni

todos hacían buenas obras ni mostraban la empatía suficiente, sino que también actuaban en contra de los ideales cristianos, sobre todo los inquisidores que llevaban a cabo actos deleznable como, por ejemplo, quemar en una hoguera a las personas que se negaban a someterse a la religión cristiana. Consideraban que ese era un método ideal para la justicia real (Barbosa Castillo, 2004).

¡Queríamos adelantar el momento del castigo, éramos la vanguardia del emperador enviado por el cielo y por el papa santo, debíamos anticipar el momento del descenso del ángel de Filadelfia, y entonces todos recibirían la gracia del espíritu santo y la iglesia se habría regenerado y después de la destrucción de todos los perversos solo reinarían los perfectos! (Eco, 1980: 363).

Así pues, es una constante el conflicto que existe entre ciencia y religión y este hecho está reflejado en *El nombre de la rosa*. La institución religiosa impedía que avanzara el conocimiento porque no permitía que se pudieran leer todos los libros que el ser humano quería, dado que los que produjeran duda y negación de la doctrina religiosa estaban prohibidos.

Pero hasta que no advenga definitivamente el milenio, hasta que no triunfe, si bien por poco tiempo, la bestia inmundada, el Anticristo, nuestro deber es custodiar el tesoro del mundo cristiano, y la palabra misma de Dios, tal como la comunicó a los profetas y a los apóstoles, tal como la repitieron los padres sin cambiar ni un solo verbo, tal como intentaron glosarla las escuelas, aunque en las propias escuelas anide hoy la serpiente del orgullo, de la envidia y de la estulticia. En este caso somos aún antorchas, luz que sobresale en el horizonte. Y, mientras esta muralla resista, seremos custodios de la Palabra divina (Eco, 1980: 42).

El cillerero había caído en la trampa. Estaba dividido entre dos urgencias: la de descargarse de la acusación de herejía, y la de alejar de sí la sospecha de homicidio. Probablemente, decidió hacer frente a la segunda acusación... Por instinto, porque a esas alturas su conducta ya no obedecía a regla ni conveniencia alguna (Eco, 1980: 357).

Si nos atenemos al argumento de la obra de Umberto de Eco, debemos señalar que se desarrolla en una abadía, situada al norte de Italia.

Conforme vamos leyendo y analizando el texto, nos damos cuenta de que únicamente podía ubicarse en ese lugar, porque se interesa en mostrar una historia que deriva de la situación de la religión en la Edad Media y es en Italia donde esta cobra más importancia, por sus riquezas y los miembros que pertenecen a ella, predicando lo propio en esa época. El espacio más significativo dentro de la abadía es la biblioteca y es también en la Italia de ese momento donde se encuentran las más importantes, argumento lógico de pensar porque el saber se encontraba en espacios de índole religiosa y, como acabamos de mencionar, Italia era (y es) el más emblemático.

Los personajes que aparecen son monjes y sacerdotes que eran personas que poseían grandes conocimientos gracias a la literatura y, en consecuencia, a las lecturas que habían realizado; pero, en lo que a sabiduría religiosa se refiere, no todos pensaban que por formar parte de la iglesia se conocía todo, sino que solo algunas personas lograban dominar esos contenidos y es de esta idea de la que deriva el final, tan poco fortuito, de la novela. Adso de Melk y Fray Guillermo de Baskerville son los protagonistas del relato, cuyo propósito principal se centra en proponer una reunión en la que se personen los representantes del emperador y el Papa para discutir sobre la calidad herética o no de su doctrina, que pronunciaba que Cristo y los apóstoles eran pobres. El maestro es Guillermo y Adso, un mero novicio que cumple con todas las instrucciones del otro. Ambos esclarecen por qué se producen asesinatos en la abadía, ya que se dan de manera muy extraña, llegando a deducir, desde el primer momento, en el que no contaban con datos, que los provoca uno de los monjes que vive en la abadía.

Durante la investigación se encuentran con diferentes obstáculos, siendo el más determinante la imposibilidad de acceder a la biblioteca porque tenía el acceso restringido. Evidentemente, eso les lleva a pensar continuamente que tenían que ingeniárselas para entrar, puesto que se tendría que esconder información relevante para conocer las causas que habían provocado los decesos que se producían en la abadía. De hecho, a la vez que se avanza en la investigación de los crímenes, se van obteniendo

datos significativos que corroboran que se ha tratado de muertes involuntarias por parte de quienes son cadáveres y, por eso mismo, realizan interrogatorios a los monjes que habían tenido estrecha relación con cada uno de los fallecidos. Tras esa labor insaciable que llevan a cabo, logran deducir que existe un único causante de los fallecimientos porque los cinco monjes se hallaban del mismo modo: tenían la lengua fuera y tres dedos de la mano derecha negros (Rodríguez Pérez, 1988).

No obstante, ellos no se conforman con esos resultados e insisten en acceder a la biblioteca para leer algunos libros, con lo que consiguen recabar más información, dado que uno de los fallecidos deja pistas sobre cómo ha muerto. La causa de las diferentes muertes se debe a un libro que ha estado durante mucho tiempo bajo el poder de un monje que lo envenenó con el fin de que ninguna persona lo leyera. Su tema principal es la risa y, a su parecer, si los monjes lo leían, podría influir en el pensamiento que estos tenían sobre Dios. Lo protegió para evitar que los principios que siempre había mantenido de manera firme la religión se debilitaran.

-Pero, ¿por qué los que poseen esa ciencia no la comunica a todo el pueblo de Dios?

-Porque no todo el pueblo de Dios está preparado para recibir tantos secretos, y a menudo ha sucedido que los depositarios de esta ciencia fueron confundidos con magos que habían pactado con el diablo, pagando con sus vidas el deseo que habían tenido de compartir con los demás su tesoro de conocimientos. Yo mismo, durante los procesos en que se acusaba a alguien de mantener comercio con el diablo, tuve que evitar el uso de estas lentes, y recurrí a secretarios dispuestos a leerme los textos que necesitaba conocer, porque, en caso contrario, como la presencia del demonio era tan ubicua que todos respiraban, por decirlo así, su olor azufrado, me habrían tomado por un amigo de los acusados. Además, como advertía el gran Roger Bacon, no siempre los secretos de la ciencia deben estar al alcance de todos, porque algunos podrían utilizarlos para cosas malas. A menudo el sabio debe hacer que pasen por mágicos libros que en absoluto lo son, que solo contienen buena ciencia, para protegerlos de las miradas indiscretas (Eco, 1980: 128).

El motivo por el que se producen todas las muertes se debe a un libro, con lo que es posible clarificar que el auténtico protagonista de la novela es un libro, porque es con el que se desencadena toda la historia. En el desarrollo de la narración se llega a conocer la verdadera causa que ha provocado las sucesivas muertes que han tenido lugar en la abadía porque eso implica una investigación que se dilata en el tiempo de manera considerable. Por su parte, Guillermo y Adso arriesgaban demasiado, primero, porque ignoraban qué había sucedido realmente y, segundo, porque una vez que delatan la verdad podrían ser catalogados como defensores de los ideales que promulgaba dicho libro. Y es que no solo debían ser castigados quienes predicaran lo que no estaba bien visto, sino también los que no obraban de acuerdo a lo que podía hacerse; dicho de otro modo, como ya conocían qué había sucedido, si continuaban averiguando sobre eso, implicaría consecuencias duras porque tenían que ser conocedores del saber hacer tal como enuncia su religión.

En cambio, ellos no cesan de continuar el análisis de la biblioteca porque era un sitio recóndito, plagado de un sinfín de secretos. La biblioteca configura un laberinto en la novela de Eco, «espacio de la especulación imaginativa del investigador medievalista y que el manuscrito, fuente de la novela, se presenta como ejercicio preliminar de las conjeturas engendradas a raíz de los sucesos acaecidos en la biblioteca» (Rodríguez Pérez, 1988: 36), y también sirve para desligar la cuestión del libro prohibido. La biblioteca debe considerarse como una zona laberíntica porque cuando se encuentra un libro, dicho libro te remite a otro y así sucesivamente, configurando entre todos un saber sin límites. Cuando el Abad le pide a Guillermo que indague sobre las causas de la muerte de Adelmo ya le prohíbe que acceda a la biblioteca. De ahí que sienta curiosidad por acceder a la misma y sobre todo cuando, tiempo después, mueren Venancio y Berengario, que estaban vinculados a la biblioteca, todavía tiene más interés en acceder: «La biblioteca es un gran laberinto, signo del laberinto que es el mundo. Cuando entras en ella no sabes si saldrás» (Eco, 2000: 193).

Pensemos también que el libro prohibido, nombrado en *El nombre de la rosa*, era la *Poética* de Aristóteles, porque el pensamiento que se tenía sobre ella es que, si los monjes la leían, se conseguiría que todas las personas de la iglesia vivieran en equilibrio. Además, la filosofía no era un tema sobre el que se podía hablar cuando se quisiera, porque le permitía al ser humano que reflexionara y opinara sobre distintas ideas y sucesos, lo que podría perjudicar el funcionamiento de la doctrina. De ahí que la filosofía fuera un tema tabú, que se ocultaba, en la medida de lo posible, para evitar el cambio de opiniones y, por consiguiente, que se instauraran preceptos modernos que fueron los que, precisamente, se dieron a conocer entre los siglos XVII y XVIII, de la mano de Rousseau, Locke, Maquiavelo, Voltaire, Kant, etc. En este periodo histórico todos los miembros del pueblo se encontraban en igualdad de condiciones de cara a la justicia y el Estado (Margot, 1988).

Cada palabra del Filósofo, por la que ya juran hasta los santos y los pontífices, ha trastocado la imagen del mundo. Pero aún no había llegado a trastocar la imagen de Dios. Si este libro llegara... si hubiese llegado a ser objeto de pública interpretación, habríamos dado ese último paso... (Eco, 1980: 450).

A partir de ese momento se mantuvo la postura de que era posible enseñar a pensar a los demás, siendo fundamental la razón y la experiencia del hombre para que progresara su conocimiento. De alguna manera, con la ilustración se apoyó que había que proporcionar libertad en la constitución del pensamiento, así que cada persona, por sí misma, podía opinar y razonar; en cambio, respecto a la idea del poder, no se pudo hacer nada puesto que, en este sentido, el clero seguía poseyendo riqueza y potestad.

Bien es cierto que en toda sociedad debe existir un orden y, para ello, es conveniente que se determinen las pautas de comportamiento de las personas con el fin de evitar conflictos en el transcurso de la convivencia. Por eso mismo, es incuestionable que la familia, la sociedad como tal y el Estado son elementos cruciales en la comunidad de personas que desde que existe la humanidad se constituye y renueva. Hoy día, la difusión de

esas normas disciplinarias se hace a través de los medios de comunicación. Y, pese a la atención que en todo momento se le debe prestar a nuestra sociedad, todavía en el siglo XXI se hallan crímenes y conflictos porque no se asimila el patrón de comportamiento común que, por el bien de la humanidad, debería respetarse, y mucho menos de pensamiento. Aunque, si se cumple el primero, no se impide que cada uno muestre su libertad en la expresión de pensamientos y razonamientos. El problema viene dado cuando, con unos pensamientos concretos, fruto de unas experiencias de vida y religión determinadas, se atenta contra la sociedad con el fin de imponer la religión ante todo, porque lo que se demuestra es falta de moralidad y valores éticos porque se producen muertes y, a su vez, se sufren consecuencias muy precarias como, por ejemplo, las de los conocidos atentados terroristas (Ochoa, 2003).

Verdaderamente, como dice Montero Cartelle (1986: 148), la trama policiaca puede tildarse de pretexto para insertar el mundo medieval que muestra la novela. Pues, predominan descripciones minuciosas y de gran extensión, discusiones sobre temas históricos, filosóficos o religiosos que ocupan un número de páginas considerable, reduciéndose la intriga a una escasez de páginas que, si no fuera precisamente por haber escrito sobre lo medieval, se habría resuelto en apenas cien páginas. Es incuestionable que Umberto Eco es un autor que tenía una formación y preparación sólida sobre la historia medieval, de ahí que construyera una novela que estaba inmersa en el mundo medieval y que, incluso, emplea las expresiones propias de esa época, teniendo en cuenta que inserta innumerables secuencias latinas.

En este sentido es evidente que yo quería escribir una novela histórica, y no porque Ubertino y Michele hayan existido de verdad y digan más o menos lo que de verdad dijeron, sino porque todo lo que dicen los personajes ficticios, como Guillermo, es lo que habrían tenido que decir si realmente hubieran vivido en aquella época (Eco, 2000: 183).

En lo referido a la difusión del libro de *El nombre de la rosa*, conviene hacer ciertas precisiones. La primera de ellas es que se ha traducido a

diferentes lenguas; la segunda, que siempre ha tendido a ser un texto que se dirige a un público determinado, caracterizado como público culto, porque requiere de la posesión de conocimientos de una raigambre histórica y social considerable para lograr comprenderlo adecuadamente; y, la tercera, consecuencia de la segunda que hemos enunciado, que el propio autor, Umberto Eco, se quedó sorprendido cuando vio la distribución tan asombrosa que había tenido, dado que se acercaban a él personas que probablemente no contaban con los conocimientos que se exponen en la novela, sobre todo los de índole religiosa y, sin embargo, no se habían rendido de su lectura. Este hecho es probable que se deba a que, ante la duda, el autor nunca ha dado nada por sabido, ha preferido dar explicaciones y hacer aclaraciones cuando consideraba que se trataba de datos complejos. Ahora bien, ha sabido mostrarse irónico, expresarse con técnicas narrativas de cierta modernidad, pese a la inmersión de oraciones latinas. En definitiva, ha sido un novelista que «ha aunado varios elementos heterogéneos: ha reconstruido el mundo medieval, ha aplicado la Semiótica a la novela policiaca y ha dejado planteados trascendentes interrogantes sobre la técnica literaria de la novela y la sociología del lector» (Montero Cartelle, 1986: 157).

Existe vínculo bastante explícito entre *El nombre de la rosa* y *La biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges. No cabe duda de que la imagen de la biblioteca está presente tanto en una obra literaria como en otra; pero, aún más, Eco ha trasladado a su texto la figura del autor de *La biblioteca de Babel*, al propio Borges, representado como un bibliotecario invidente. También comparten que Eco muestra una biblioteca laberíntica, inabarcable, universal, como se la imagina el propio Borges, además ambos aluden al término de libros prohibidos, evidentemente, con unas connotaciones diferentes. Asimismo, en el cuento de Borges se enuncia que no existen dos libros iguales y, por su parte, Eco busca un «libro-Dios», esto es, el conjunto de todos los demás (Rodríguez Pérez, 1988: 46). Por su parte, Eco (2000: 32) reproduce las siguientes palabras a propósito del bibliotecario: «Todos me preguntan por qué mi Jorge evoca, por el nombre, a Borges, y por qué

Borges es tan malvado. No lo sé. Quería un ciego que custodiase una biblioteca».

Y es que, son muchos los críticos que apoyan esta idea e incluso escogen relatos concretos del hispanoamericano, Jorge Luis Borges, para contrastar las similitudes que se encuentran en uno y otro. Algunas de las palabras que se han dado a conocer sobre este hecho dicen así:

No me cabe duda de que Borges está presente en *El nombre de la rosa*. Es cierto que alguno de los temas tratados por Eco y Borges es patrimonio de la literatura universal y podría explicarse su presencia en la obra de ambos desde la asimilación personal de ese fondo común. Sin embargo, la semejanza peculiar en ciertos temas y, a veces, en expresiones casi idénticas hacen pensar en una influencia más directa de Borges sobre Eco (García Matarranz, 1987: 126).

4.2. *La novela policiaca. Juan Madrid y Manuel Vázquez Montalbán*

Los componentes primordiales en una novela policiaca, teniendo en cuenta lo estudiado por Martín Cerezo (2006), son: el crimen, el modo, el criminal y el detective.

- a) El crimen es un elemento a partir del cual se desarrolla la investigación y, desde el punto de vista del lector, la intriga, dado que se abre la veda a diferentes cuestiones e hipótesis. De hecho, una vez que se ha producido el asesinato, se tiene que prestar atención a todo lo concerniente al cadáver, además de percatarse de cada detalle que acaece en el tiempo anterior y posterior al crimen.
- b) El modo es el componente que nos remite a la manera como se ha producido el asesinato que, por lo general, se produce mediante el disparo de una pistola, estrangulamiento, atentando al ser humano con un arma blanca, entre otras maneras posibles.
- c) El criminal alude a la persona que, por razones desconocidas para el lector y, en muchas ocasiones, para el resto de personajes que aparecen en la trama argumentativa, ha atentado contra el ser

humano que está muerto. La razón por la que actúa de esa forma suele estar relacionada con la manera de tratarse ambos que, por lo general, el criminal, debido al orgullo que posee, quiere defender su valentía y sus valores positivos actuando así. También hay veces en las que el criminal no manifiesta explícitamente ante ningún otro personaje la ira que tiene con el que, transcurrido un tiempo, va a ser un cadáver en la historia, y es lo que, evidentemente, genera la intriga y posibilita la posterior investigación.

- d) El detective es crucial en la novela policiaca, dado que es la persona con la que se logra descubrir al culpable de los hechos y, como en la mayoría de los relatos suele haber dudas sobre quién es el supuesto agresor del crimen, además de sospecharse de diferentes personas que aparezcan en la trama argumentativa, solventa las dudas que pudiera tener al respecto tanto el lector como el resto de figuras que se encuentran dentro de la propia historia. Así, delata al culpable y la inocencia de los posibles sospechosos.

En síntesis, todos los elementos que hemos citado anteriormente el escritor de novela policiaca ha de tenerlos en cuenta, pero no cabe duda de que el detective es la figura esencial, además de que «ha supuesto, desde el punto de vista crítico y teórico literarios el mayor número de consideraciones. Entre los más famosos detectives de la época (Dupin, Philo Vance, Nero Wolfe, Poirot, etc.)» (Martínez Arnaldos, 2012).

Cuando abordamos el género de la narrativa policiaca española, no debemos obviar la tradición de escritura con la que cuenta hasta llegar a la década de los setenta y ochenta del siglo XX. En sus inicios, se entiende como una prolongación de la novela de aventuras y, mientras se mantuvo como literatura de entretenimiento, no suscitó ningún problema; en cambio, cuando se empieza a valorar su estética y se interesan por ofrecer su pluridimensionalidad, creando una obra más abierta, es cuando se plantea el problema, teniendo en cuenta las represiones del momento. Así pues, entre 1939 y 1975, recordamos dos hechos esenciales que determinan las

historias criminales de este tiempo acotado: en primer lugar, la difusión de las traducciones de obras de escritores extranjeros, así como el auge del cine negro norteamericano; en segundo lugar, el desarrollo de una narrativa criminal, que tiene como referente principal los patrones extranjeros, situando las tramas en lugares lejanos y desconocidos. De esa manera podemos señalar:

Como rasgos resaltables de la literatura criminal de esta época la aparición de una novela criminal popular de un aceptable nivel técnico y estético, la ampliación y difusión de las traducciones de obras extranjeras y la influencia ejercida por el cine negro norteamericano. Pueden destacarse, además, la escasez de historias criminales autóctonas en relación a otros países, la preponderancia de la novela-enigma sobre la novela negra y la imitación de los modelos extranjeros, que, a tenor de la escasa consolidación nacional de la ideología jurídica burguesa y el menosprecio con que son juzgados estos productos, suele forzar, sobre todo hasta los años 60, al uso de seudónimos y a la localización de la acción en el extranjero (Valles Calatrava, 1991: 230-231).

Desde la implantación del régimen democrático se aprecia una continua transformación en la novela policiaca, aparte de que se identifican más obras, porque se aprecia una calidad literaria superior y el interés por el género, desde el punto de vista de autores y lectores, se ha incrementado. Hay una mayor aceptación hacia el género policiaco y las características que lo definen, según indica Valles Calatrava (1991), son las siguientes: en primer lugar, hay novelas escritas por autores nativos en España, que firman con su nombre y escriben en lengua vernácula; en segundo lugar, la trama acaece en el panorama de la sociedad española, donde hallamos personajes propios de España; y, en tercer y último lugar, se constata la carencia de una tradición de novela popular que contrasta con el auge posterior. En definitiva, la importancia de la narrativa criminal se deja ver tanto en los títulos publicados como en su consumo, pero también en la infinidad de traducciones que se hacen de autores tan emblemáticos como Manuel Vázquez Montalbán, en las versiones cinematográficas y en los

premios concebidos a las historias de tema criminal, detectivesco o policiaco (Narcejac, 1986).

Asimismo, el contexto franquista desfavorece el desarrollo de la novela policiaca porque, de una parte, en los años de posguerra, la modernidad española está viviendo una regresión y, de otra parte, la censura imposibilita su evolución, teniendo en cuenta que se trata de un género tendente al realismo y a la crítica social. Sin embargo, durante la década de los sesenta²⁰ se sientan las bases que permiten el surgimiento de la novela policiaca, aunque no se apreciarán hasta que no desaparezca la censura. Como novela fundamental, hallamos *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, que data de 1975 y está ambientada en los años veinte del siglo XX en Barcelona. Este autor se va a servir de técnicas de la narrativa negra, dando pie a la publicación de obras como la citada y *La ciudad de los prodigios* (1986).

Junto a Eduardo Mendoza, podemos mencionar también la figura de Juan Madrid Muñoz (Málaga, 1947), caracterizado por escribir infinidad de relatos, todos ellos ambientados en Madrid y estructurados de acuerdo a la lógica de la novela de investigador o delincuente, dotada de unas pautas de estilo narrativo rápido y directo, impregnando su lenguaje de germanismos y utilizando la ironía como un recurso para degradar la realidad. De las novelas que ha escrito podemos destacar *Un beso de amigo*, publicada en 1980, así como *Días contados*, que se publicó en 1993 (Valles Calatrava, 1991; Santiago Mulas, 1997). Su novela *Días contados* es una obra en la que se da cuenta de la «Movida madrileña», descrita minuciosamente porque al lector se la presenta un joven fotógrafo que está interesadísimo en configurar un libro acerca de la sociedad del momento, motivo por el que nos traslada hacia los espacios más relevantes en ese tiempo, así como a los acontecimientos que empezaban a desarrollarse. Durante toda la obra aparece junto a dos chicas *yonquis*, que tienen una vida desordenada, con lo que se convierte en una novela para reflexionar sobre la dureza de los actos

²⁰ En esta época, se elaboran diferentes revistas, entre las que nos interesa destacar *Gimlet*, una revista monográfica que ha desaparecido, pero que en su tiempo fue emblemática y la dirigía Manuel Vázquez Montalbán.

que realizan los personajes que aparecen en la narración, tales como las descripciones sobre cómo toman la heroína y la dependencia que tienen de la misma, lo que se explica por los comportamientos que manifiestan antes y después de someterse a los efectos de esa droga. Consta de una forma estilística ágil o sin un vocabulario complicado y cuida en todo momento la verosimilitud en el relato con las expresiones que pone en boca de los personajes. Cada uno de ellos, según su posición y condición en cada momento de la historia, adopta una manera determinada de pensar y expresarse.

Las cuestiones que han abonado el terreno necesario para que la novela criminal llegue a un punto álgido en el ámbito de la subliteratura a partir de 1975 las mencionamos a continuación. Con la crisis global de 1973, conocida como la del petróleo, que propició cambios en la organización y estructura económica, dando pie a la globalización y transnacionalización, la novela policiaca comienza a difundirse y, por consiguiente, a progresar hasta llegar a su momento de máximo esplendor debido a que era reconocida por los lectores y aceptada por la sociedad en general, circunstancias que se reflejan también en la novela negra. Además, se tiende hacia una equiparación entre la literatura de masas y de élite, lo que benefició a este género, porque la industria editorial pudo difundirlo. De este modo, la narrativa criminal llegará a convertirse en un espacio cultural estratégico de naturaleza social, que es lo que desarrollan autores como los ya citados: Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Eduardo Mendoza, Francisco González Ledesma. Influidos por la novela detectivesca *hard-boiled* americana, estos autores:

Ponen armas detectoras del Estado y lo de aquellos más beneficiados y respetados por él: políticos, hombres de negocios, respetables profesionales, etc. El resultado es una experiencia lectora muy rica, pues en su fruición se aúnan en primer término la satisfacción de un deseo de saber que se inaugura con el planteamiento del misterio —a diferencia de la realidad en la que pocas veces conocemos las respuestas a nuestras preguntas, sobre todo si son de naturaleza social o política—; y en segundo término, una trama de acción y aventuras abierta al consumo masivo (Balibrea Enríquez, 2002: 117).

Por su parte, Manuel Vázquez Montalbán con *Tatuaje*, de 1974, va a iniciar la corriente detectivesca en España, porque podemos identificar los rasgos propios de este género en Francia y Estados Unidos y, además, experimenta un auge en la industria editorial y está dotada de realidad (Lissorgues, 1992). Sincréticamente, como hecho fundamental de la novela policiaca en los años de transición española, de la dictadura a la democracia, encontramos la libertad en la elección de específicas estructuras para contar las historias, además de que no solo se busca entretener sino también reflejar las circunstancias del mundo social y cultural sin realizar reflexiones críticas; por tanto, observamos que este periodo de tránsito es una encrucijada. Se pasa de una sociedad dependiente y poco reflexiva a una euforia consumista, pero lo que garantiza el éxito y la continuidad del género policiaco es que, si logró sobrevivir en el paso a la posmodernidad con un auge asombroso, no tiene razón de desaparecer.

Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona, 1939 - Bangkok, 2003) es un escritor reconocido en la literatura española que configuró una obra extensa, un buen testimonio de la transición en España, pudiéndose identificar en sus textos, de diferente índole y género, los cambios que atañen a la cultura literaria: ejemplos literarios ensayísticos, poéticos y narrativos. En nuestro caso en particular, nos centraremos en los últimos que, según Izquierdo (2004), han de dividirse en dos grupos: de un lado, un grupo de veinte novelas, aproximadamente, de índole detectivesca, conocidas como «las novelas del detective Pepe Carvalho», y, de otro lado, las novelas de carácter moral. Los textos narrativos que configuran el primer grupo centran su atención en Pepe Carvalho que es un exagente de CIA y excomunista, cuya función principal en las novelas es la de detective que vive en Barcelona. Conforme transcurre la historia, recibe ayuda de otros personajes, tales como Biscuter, Fuster, Charo y Bromuro. Como enuncia Izquierdo, «motivos típicos de las novelas de Carvalho serán la cultura popular [...], la literatura, el cine y, fundamentalmente, la gastronomía

desdoblada en la tradicional mediterránea y la elitista e internacional» (2004: 95).

Ahora bien, los temas que constituyen el eje neurálgico de las novelas son la traición de los jóvenes de izquierdas que muestran una actitud revolucionaria durante el franquismo, el mestizaje cultural, el proceso de globalización y la recuperación de la memoria individual, incluso de la histórica. Con rigor y clarividencia, se percibe que estos temas derivan de tradiciones literarias españolas previas como, por ejemplo, Benito Pérez Galdós en sus *Episodios Nacionales* (1873-1912), que cuentan con una intención política y social evidente. Y es que centró su principal objetivo en dar cuenta de la manipulación social que se vive en el mundo real. Ahora bien, para llegar a ello tuvo como referentes los estilos de Raymond Chandler y Simenon. En sus novelas subyace un poso histórico de los acontecimientos que suceden en España y, más concretamente, en Barcelona, dominio espacio-temporal en el que construye dichos textos, a partir del cual plantea un esquema narrativo ficcional que le permite alejarse de la realidad del momento, tanto a él, como al lector, a pesar de que reconozca los hechos históricos mencionados.

Por su parte, el segundo grupo lo constituye un conjunto de diez novelas, siendo dos de ellas las más emblemáticas: *El pianista* (1985) y *Galíndez* (1990), en las que expone el presente desde un pasado histórico. El autor se propuso un cambio en sus escritos, para lo que decidió aventurarse a la construcción de narraciones más asombrosas, más arriesgadas y prometedoras en la sociedad del momento, con las que obtuvo gratos resultados. Por ejemplo, en *El pianista*, el protagonista, que es un pianista como aparece anunciado desde el propio título, reflexiona sobre el papel que desempeña el artista en la sociedad moderna.

En definitiva, Manuel Vázquez Montalbán presta atención a la historia, la memoria, el papel de la literatura en la sociedad y el compromiso del intelectual con la realidad. Resulta lógico pensar que el autor ha de adoptar una postura crítica respecto a las ideologías político-sociales que había tenido España en años inmediatamente anteriores. Como hemos enunciado

previamente, este autor se interesó en escribir ensayos y la razón por la que lo hace es por lo crítico que se comporta con la sociedad en la que tuvo que vivir. A propósito del rol que posee el artista en el mundo y, en particular, el escritor, traemos a colación una definición que hace el propio autor en *El escriba sentado*:

Ha aprendido a escribir en cuclillas, a ver a sus señores y al mundo desde las cuclillas y conoce la ventaja que le otorga ser poseedor del lenguaje como instrumento, con una significación convenida por los señores o por los brujos. Ha de utilizar el código para perpetuar el sistema: en realidad, el escriba sentado es un reproductor de ideas y las palabras no le pertenecen. «Las palabras tienen dueño», aseguraría muchos años después un personaje de Alicia en el país de las maravillas (Vázquez Montalbán, 1997: 14).

Para concluir, la impronta de sus novelas en el lector resulta sorprendente, dado que se siente reconocido y, en no pocas ocasiones, comparte las ideas que expone. Y, más allá de esto, lo interesante de sus novelas es que intrigan al lector, lo atrapan y hacen que se interese por continuar leyendo, siendo muy representativo que el criminal coincida con el autor del relato, así lo confirmó varias veces el propio Manuel Vázquez Montalbán.

4.2.1. La novela de intriga (y policiaca). Eduardo Mendoza y Arturo Pérez-Reverte

El autor conocido por su obra *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), Eduardo Mendoza Garriga, nacido en Barcelona en 1943, ha sido el Premio Cervantes 2017. Desde muy temprana edad demostró gusto y placer por la literatura. Realizó los estudios primarios y secundarios en el colegio religioso de los Hermanos Maristas de Barcelona. Después estudió en la Facultad de Derecho y, posteriormente, viajó por Europa. En un primer momento, acudió a Londres, donde residió un año, gracias a una beca que se le concedió para estudiar sociología pero, tiempo después, se trasladó a Nueva York. Allí

estuvo diez años y fue traductor de las Naciones Unidas. Precisamente, mientras residía en dicha ciudad, fue cuando publicó *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), su primera novela, aunque no la única, pues pronto le suceden dos: *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982), ambas de carácter policiaco pero, a su vez, plenas de ironía y humorismo. Viene, por tanto, a desarrollar la novela policiaca humorística, en lo que incide Martínez Arnaldos (2012) a propósito, precisamente, de las novelas que se dan a conocer en el periodo de transición en España. Y es que su trama gira en torno a un personaje pícaro y se sitúa en una realidad deformada y degradada.

Con posterioridad a estas novelas, próximo a la década de los noventa, escribe *La ciudad de los prodigios* (1986), novela compleja por la estructura que presenta al incluir saltos temporales y el perspectivismo. Más adelante, se da a conocer *Sin noticias de Gurb* (1991), publicada por entregas, siguiendo las pautas del folletín decimonónico, en el diario *El País*, donde nos muestra el diario de un extraterrestre, haciendo uso de diferentes géneros literarios; *El año del diluvio* (1992), que narra la historia de amor vivida entre una monja y un terrateniente; y *Una comedia ligera* (1996), novela con la que recibe el premio al mejor libro extranjero en Francia. Ya, en el siglo XXI, hallamos sus últimas novelas, entre otras: *La aventura del tocador de señoras* (2001) y *Mauricio o las elecciones primarias* (2006).

En *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (2008), situada en la ciudad de Nazaret, durante el siglo I, nos encontramos con Jesucristo niño, quien contrata al romano Pomponio Flato, de viaje en busca de unas aguas medicinales, para que investigue un crimen que le atribuyen a su padre José. Una de las más divertidas e hilarantes narraciones de Eduardo Mendoza es *Riña de gatos: Madrid 1936* (Premio Planeta 2010) que se desarrolla en el contexto socio-político del Madrid prebélico de 1936, mediante la atinada mezcla de ambientes, acciones y personajes, de ficción o históricos. Mendoza irá modulando diversos tipos de ironía, en especial la pantomima irónica, que expresa gestos, ademanes y formas de comportamiento, y la ironía plástica que dibuja caricaturas. Esta técnica le

permite mostrar un amplio desfile de personajes, no solo los de ficción sino los de las personalidades históricas más relevantes del momento: Primo de Rivera, Sánchez Mazas, Franco, Sanjurjo, Mola, Azaña, etc. (Martínez Arnaldos, 2010: 38). De sus últimas novelas cabe citar *El secreto de la modelo extraviada* (2015).

Debido al modelo narrativo que se desarrolla durante los años sesenta, la novela experimental, que se desenvuelve en España (J. Goytisolo, J. Benet, o L. Martín Santos), o el amplio eco o influencia que ejerció el *Nouveau Roman* (N. Sarraute, A. Robbe-Grillet o M. Butor) en la década de los setenta, empieza a decaer y, de nuevo, se vuelve a una novela realista y más tradicional, insertando en ella argumentos con tintes irónicos y en las que la presencia del narrador adquiere nueva dimensión. Por ello en el desarrollo de este modelo literario resulta evidente la influencia que ejercen los medios de comunicación; de hecho, comienza a darse la mezcla de géneros en las novelas surgiendo, por ejemplo, textos con estructura de novela-reportaje. Se trata de novelas con un estilo preciso, que suelen estar ambientadas en espacios conocidos, siendo muy frecuente la mención a ciudades o barrios destacados de las mismas. En este periodo es, precisamente, cuando Eduardo Mendoza presenta *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y, más concretamente, en la celebración de Sant Jordi (el día del libro), con la que tuvo mucho éxito y fue un autor valorado positivamente, además de reconocido por los lectores de la sociedad (incluso, hoy día continua siéndolo).

La novela presenta una estructura en dos partes, distinguiendo cinco y diez capítulos en cada una de ellas, respectivamente. Bien es cierto que, desde un punto de vista visual, se percibe esa división aunque, en lo que atañe al contenido, también se deja notar. No obstante, como texto que es, existe una zona de intersección entre ambas partes y es por lo que, obviamente, adquiere su unidad y su sentido completo. En la primera parte Mendoza se centra en los aspectos de índole política, social y económica del momento que están viviéndose cuando escribe la novela. Por su parte, en la segunda, incluye las experiencias y reflexiones de Javier Miranda. Con todo,

los datos que ofrece se muestran ambiguos a los ojos del lector y no se aclara la información ofrecida hasta llegado el final y, de algunas cuestiones, ni siquiera se hace al concluir el relato, de ahí que se haya catalogado de novela policiaca, incluso de novela enigma.

El género al que se suele atribuir la presente novela es el policiaco debido a que aparece un crimen como elemento fundamental y, a partir de ese momento, se desarrolla una investigación con el fin de clarificar lo que ha sucedido, buscando una respuesta final con las declaraciones que aportan los personajes y los datos que posee la policía. Ahora bien, es preciso citar la reminiscencia que realiza del folletín²¹ del siglo XIX por recrear ambientes propios de estatus sociales inferiores como, por ejemplo, el cabaret o las tabernas, y también lo sentimental, sobre todo cuando se presentan los amoríos de María con un hombre rico.

La obra está narrada en primera persona, desde el punto de vista del narrador-protagonista, combinada con la tercera persona siendo, en todo momento, el hilo conductor las declaraciones de Javier Miranda. Ese narrador en tercera persona es, en determinadas ocasiones, omnisciente porque nos detalla cómo se sienten y qué piensan los personajes como, por ejemplo, en la narración de los atentados que se producen contra Lepprince, Claudedeu o Parells. A esto cabe añadir que se trata de una novela en la que emergen diferentes técnicas narrativas, tales como la descripción y el diálogo, apreciándose este último, principalmente, en la segunda parte, que es más ágil, presenta un ritmo más acelerado e inserta innumerables conversaciones de intervenciones que, por lo general, son breves.

Las estrategias retóricas que emplea el autor en esta novela son diversas; pues, dependiendo de la categoría social a la que pertenezcan los personajes, se emplean unas expresiones u otras. Por lo general, las personas de la clase social alta utilizan un lenguaje más cuidado y formal, que contrasta con los vulgarismos que emplean las pertenecientes a la clase social baja. Lo que sí comparten todos los integrantes de la narración es el

²¹ Era un género narrativo frecuentado durante el siglo XIX, que se difundía de manera periódica, por entregas y, por eso mismo, tenía como propósito principal mantener la atención de los lectores y emocionarlos (Martínez Arnaldos, 1982).

rasgo del humor y la ironía, que conlleva la finalidad de suavizar lo dramático de la historia. Así, si nos atenemos a los rasgos señalados en la novela popular de los cincuenta, coexisten en este periodo algunos de ellos, tales como la agilidad en los diálogos y las descripciones, junto a la inclusión de fórmulas de registro propias de un estatus social bajo.

La verdad sobre el caso Savolta tiene como personajes principales a Javier Miranda, Paul-André Leppince y María Coral, y está ambientada en la década de los veinte, siendo el eje neurálgico de la misma los negocios que tienen lugar durante la Primera Guerra Mundial en la ciudad de Barcelona y, por consiguiente, las consecuencias económicas y sociales que se producen. Por eso mismo, escoge personajes de la alta burguesía, de la clase obrera y, en determinadas situaciones, inserta personas pertenecientes al estatus más precario de la ciudad, esto es, personas que provienen del mundo de los cabarets y las tabernas.

Mientras transcurre la Primera Guerra Mundial, circula una cifra considerable de armas, lo que favoreció a aquellas empresas que se ocupaban de la armamentística. Así, el industrial Savolta prospera y, desde su posición de empresario, cuando conoce la noticia de que empleados suyos van a hacer huelga, se reúne con Javier Miranda con el fin de darles un escarmiento, que se resuelve buscando a unos matones que terminan apaleando a los obreros, con lo que se impide la celebración de la huelga. Un periodista, Pajarito, se entera de lo sucedido, pero Savolta lo chantajea para que se mantenga callado; no obstante, se entrecruzan diferentes historias y amoríos, hasta que un día encuentran el cadáver del propio Savolta. El jefe de la industria armamentística había sido asesinado. A partir de ese momento se pone en marcha una investigación porque, además, a esa muerte le suceden otras. Sin embargo, será con las declaraciones que hace Javier Miranda ante el juez en Nueva York, diez años más tarde de que ocurrieran los hechos, cuando se clarifique el porqué. Y es que el propio Javier Miranda al final de la novela revela que de sus confesiones en el juicio ha surgido la propia novela.

Está considerada la obra de *La verdad sobre el caso de Savolta* como la que propicia la narrativa de la transición porque en ella, entre otras cosas, podemos identificar tanto las técnicas experimentales, con la multiplicidad de puntos de vista y la alternancia cronológica, como las de la narración realista de una historia, con un narrador extradiegético y presentando los hechos de forma lineal. Con la presente novela se inaugura un nuevo paradigma de novela en España, el de la novela que se dota de sentido en sí misma, que es un modelo novelesco muy próximo a la novela enigma, por lo que se concluye el periodo experimentalista para construir una novela que diluye los mecanismos de escritura en la ficción. En esta novela, esa coherencia ficcional se percibe en el personaje de Javier Miranda, tanto en su memoria como en su imaginación, que se revela al final del texto con la declaración de dicho personaje (Albaladejo Mayordomo y Gómez Alonso, 2000).

El texto referido de Eduardo Mendoza integra aspectos genéricos de índole histórica, de aventuras y, fundamentalmente, policiaca, aunque también se califica de *novela enigma*, donde se presenta como motivo central un crimen que, consecuentemente, requiere una investigación, con la intervención de la policía para reconstruir el caso. De este modo, podemos advertir que nos hemos situado ante un ejemplo de novela que también integra elementos de la histórica porque, como señalamos a propósito de *El nombre de la rosa* y explicaremos más adelante, se trata de un género impuro porque se sirve de géneros de diversa índole. En definitiva, lo que ha constituido este autor ha sido un *pastiche*, esto es, un juego literario de gran importancia para este género porque imita intencionadamente múltiples formas y estilos que dotan de una función lúdica el texto y, a su vez, no se aprecian de manera explícita las posibles alusiones a críticas o problemas sociales, políticos, etc.

La verdad sobre el caso Savolta [...] da lugar a varios niveles de lectura. Se puede leer en primer grado como mera novela de intriga, con sus tradicionales ingredientes de crímenes, investigaciones, sentimientos, etc.: basta seguir la lógica mental y psicológica del narrador. Pero si el lector puede salir de la lógica de Miranda, y si conoce algo de literatura, tiene a menudo la impresión de lo ya visto en

otros tipos de novelas. Todo un mundo literario exterior aparece en filigrana, como difractado, en la novela. Lienzos enteros de la narración cobran tintes de novela picaresca, de esperpento, de novela rosa, y el conjunto toma fuertes visos de relato folletinesco. Todo ese juego intertextual diluido lleva a la potencia absoluta la idea de que un libro habla siempre de otros libros. La novela aparece entonces, no como una parodia, que destruiría el encanto sino como un enorme *pastiche* (Lissorgues, 2009).

Una vez acabada la dictadura franquista, España percibe cambios en el ámbito sociopolítico, pero eso es permeable en la literatura y la cultura en general (Sanz Villanueva, 1992). Así, en torno a la década de los ochenta comienzan a darse a conocer textos novelísticos como *La verdad sobre el caso Savolta*, la primera novela con la que se promulga el inicio de un nuevo periodo en el arte literario (Alonso, 2003). Y es que la mayoría de los estudiosos considera que la posmodernidad en la narrativa comienza con esta obra de Eduardo Mendoza. En esta todavía afloran coletazos de la novela experimental en su primera parte, aunque se rehúye de los monólogos interiores. Empero, es en la segunda parte donde retrocede a lo tradicional con el propósito de desarrollar la intriga, además de insertarse diferentes formas genéricas, muy próximas al periodismo algunas de ellas: el artículo, el documento, la entrevista, entre otros, junto al humor, con el propósito de provocar un desplazamiento respecto a los crímenes que acontecen en el hilo argumental de la obra. Evidentemente, a partir de este momento surgen también las vicisitudes sobre qué se entiende por «posmodernidad» (Anderson, 1998).

Un aspecto que vislumbra en numerosas obras posmodernas es el vínculo que estas poseen con la subliteratura (novela policiaca, de aventuras, rosa, de folletín, etc.) y, a su vez, lo que las diferencia de las vanguardistas, puesto que pretendían mantenerse en una posición culta, ajenas a la literatura de masas.

Sea cual sea la forma en que valoremos en última instancia esta retórica populista, le concederemos al menos el mérito de dirigir nuestra tensión al aspecto fundamental de todos los posmodernismos enumerados anteriormente: a saber, el

desvanecimiento en ellos de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de elite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa «industria de la cultura» tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la «nueva crítica americana» hasta Adorno y la escuela de Francfort. En efecto, lo que fascina a los posmodernismos es precisamente todo este paisaje «degradado», feísta, Kitsch, de series televisivas y cultura de Readers Digest, de la publicidad y los moteles, del último pase y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada «paraliteratura» con sus categorías de lo gótico y lo románico en clave de folleto turístico de aeropuerto, de la biografía popular, la novela negra, fantástica o de ficción científica: materiales que ya no se limitan a «citar» simplemente como habrían hecho Joyce o Mahler, sino que incorporan a su propia esencia (Jameson, 1995: 12-13).

Arturo Pérez-Reverte (Cartagena, Murcia, 1951), autor prolífico en la actualidad, reconocido por su labor como reportero periodístico, articulista y novelista. En el presente estudio nos referimos a él como escritor de novela, que elabora sus relatos a partir de la década de los ochenta y, para ello, toma en consideración aspectos de la novela popular que se había desarrollado en los años anteriores, sobre todo en la de aventuras y policiaca. No obstante, en este caso en particular, es preciso atenerse a algunos datos biográficos del mismo. Antes de dedicarse a la escritura de novela fue periodista y corresponsal de guerra, por lo que tenía que realizar viajes constantemente que, por lo general, eran a países africanos en guerra, así como al Sahara y Guinea Ecuatorial, además de cubrir conflictos bélicos en el Golfo Pérsico, Centroamérica, Rumania, etc., mientras trabajó en Televisión Española. En 1995 abandonó esa labor.

El primer libro que publica es *El húsar*, en 1986, al que le sigue *El maestro esgrima* en 1988. Sin embargo, será con el tercero, *La tabla de Flandes*, novela publicada en 1990, cuando se le reconocerá su maestría literaria. Tres años más tarde, en 1993, se dio a conocer *El club Dumas*, que desde el momento que llegó a las librerías fue bien acogida por los lectores y valorada positivamente. De hecho, con este relato en concreto es posible instaurar el vínculo que mantiene la narrativa de Arturo Pérez-Reverte con

los pilares esenciales en los que se centraba la literatura popular, la que procede de los folletines y publicaciones por entregas del siglo XIX (Cruz, 1993). Y es que lo primordial en la narrativa posmoderna se centra en construir textos que resulten amenos al lector y que inserten estrategias retóricas de la subliteratura, principalmente de la novela policiaca y de aventuras aunque, en determinadas ocasiones, se aprecian elementos de la ciencia ficción o el melodrama (Jameson, 1995).

Para ello, conviene citar a diferentes escritores, destacando de la década de los ochenta a Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956), con novelas tan significativas como *El invierno en Lisboa* (1987), *Beltenebros* (1989) y *El jinete polaco* (1991), todas ellas de carácter policiaco pero con un trasfondo cultural innegable; Eduardo Mendicutti (Sanlúcar de Barrameda, 1948), con *Siete contra Georgia* (1987), *Una mala noche la tiene cualquiera* (1988) y *El palomo cojo* (1991), novelas que incluyen aspectos irónicos y humorísticos; Luis Landero (Alburquerque, 1948), que destaca por *Juegos de la edad tardía* (1989) y *Caballeros de la fortuna* (1994). En las novelas de este último se narra la vida de unos personajes que no resultan agradables sino, al contrario, grises y tristes, sin apenas anhelos.

A finales de los ochenta sobresalen autores como, por ejemplo, Almudena Grandes (Madrid, 1960) con *Las edades de Lulú* (1989), novela erótica que fue apreciada por el público, y *Malena es un nombre de tango* (1994) con la que adquirió prestigio como novelista. También destaca Rosa Montero (Madrid, 1951), cuyos textos más significativos son *Te trataré como una reina* (1983), *Amado amo* (1988), *Bella y oscura* (1993), *La hija del caníbal* (1997) y los relatos *Amantes y enemigos* (1998). Otros de los escritores destacados de este periodo son Juan Bonilla, Belén Gopegui, Javier Cercas, Ignacio Martínez de Pisón, Félix Romeo, José Ovejero, Gustavo Martín Garzo y Juan Manuel de Prada, entre otros. Martín Garzo (Valladolid, 1948) destaca por *El pequeño heredero* (1997), narración sobre los años de infancia y adolescencia; Juan Manuel de Prada (Baracaldo, 1970) sobresale junto a su labor de articulista principalmente por novelas como: *Las máscaras del héroe* (1996), *La tempestad* (Premio Planeta 1997),

donde presenta un especial interés por introducir elementos de la cultura, en particular, la literatura y la pintura, *La vida invisible* (2003), *Me hallará muerto* (2012), ambientada en los años de la posguerra y en torno a un pícaro personaje de la División Azul, o *Mirlo Blanco, Cisne Negro* (2016); y Javier Cercas (Ibahernando, 1962), con *Soldados de Salamina* (2001), que aborda el tema de la Guerra Civil desde una mirada contemporánea utilizando la forma de novela-reportaje donde los personajes que aparecen son reales.

La razón por la que se empiezan a insertar novelas bajo el epígrafe de posmodernismo se debe a que, para su elaboración, los autores han atendido a alguna de las características que aparecen a continuación:

- a) Narración lineal de la historia, con una estructura tripartita que cuenta con una introducción, un nudo y un desenlace.
- b) Inmersión de rasgos irónicos y de humor en el transcurso de la historia para paliar los hechos más desagradables que puedan aparecer y que sirven, a su vez, para provocar el desplazamiento de la realidad.
- c) Inserción de elementos estilísticos y retóricos de la novela popular que tuvo su apogeo en los cincuenta.
- d) La presencia de un trasfondo histórico en las tramas argumentativas.

Estos elementos los hemos identificado tras la lectura y análisis de diferentes textos novelísticos, pero también por la lectura de bibliografía más crítica, así como por las confesiones que realiza el propio Pérez-Reverte en diversas entrevistas. El propio Arturo Pérez-Reverte explica la relación que existe entre sus novelas y los folletines decimonónicos:

- ¿Reivindicar ahora el folletín es creer en los «culebrones»?
- No reivindicó el folletín barato, lagrimita en plan de huerfanita, sino un tipo de novela en la que pasen cosas. Parece que hay que elegir entre novelas bien escritas donde no pasa nada y la superficial en la que pasan cosas...
- ¿No mata usted entonces a ningún padre literario?

—Respeto y estudió mucho a mis padres literarios, que son Alejandro Dumas, Pérez-Galdós y Valle-Inclán. Yo me exilié literariamente porque la novela española de mi juventud me aburría.

— ¿Por eso en su última novela, *El club Dumas*, su protagonista declara qué libros le gustan?

—Se trata de acotar mi territorio. Hasta este momento he sido un novelista al cual había que perdonarle que fuera periodista. Yo tenía que ir pidiendo perdón, diciendo que a mí me gustaba escribir historias con acción.

(Pérez-Reverte, 1993: 120)

Respecto a la novela de folletín²², es un término al que hemos aludido en apartados anteriores, pero cuya trascendencia es necesario subrayar aquí. Procede del francés «feuilleton», y se expande durante el siglo XIX, adherido a la publicación de artículos que se hacía de manera periódica. Posteriormente, adquirirá más autonomía y, por tanto, comenzaron a publicarse en series independientes, pero hasta *Los misterios de París* no se popularizó la novela con éxito absoluto. En 1836 surgieron en Francia dos diarios nuevos: *La Presse* y *Le Siècle*. El primero, dirigido por Émile de Girardin, publicó la primera novela folletín: *La vieille fille (La solterona)*, de Honoré de Balzac y, el segundo, por Armand Dutacq que, en 1838, edita *El capitán Paul*, de Alejandro Dumas. Desde esta fecha se comenzó a propagar la novela de entregas. En la novela folletinesca existe un argumento que se reitera continuamente: aparece un conflicto que, por lo general, surge porque un malvado asalta los derechos de la víctima y esta, a su vez, es reivindicada por su héroe (Rivera, 1968).

Aunque en el apartado 3.4 nos hemos ocupado de la novela policiaca, consideramos oportuno, para mejor estudiar el tránsito desde el folletín decimonónico a la posterior aparición en las primeras décadas del siglo XX en España de numerosas traducciones de novelas policiacas, volver a incidir en otros rasgos de su caracterización a propósito de las novelas de Pérez-

²² La novela de folletín, conocida también por los términos «novela por entregas» y «novela popular», se alude a las narraciones de consumo popular; es decir, las que se dirigen al gran público con la finalidad de entretenerlo. Como es lógico pensar, no todos los textos que surgieron se conservan y, en algunos de los textos conservados, se han difuminado ciertas características respecto al original, debido a la difusión masiva de los impresos (Romero Tobar, 1995).

Reverte. Así, se puede constatar que los orígenes de la novela policiaca no son españoles, pero se hallan textos de este género desde que Edgar Allan Poe, en 1840, dio a conocer «Los crímenes de la calle morgue», en *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* (Finlandia). Seguidamente, en 1841, publicó «La carta de robada», en *The Chamber's Journal*, y «El misterio de Marie Roget», editado en tres partes en *The Ladie's Companion*, entre 1842 y 1843. Con estos ejemplares ya se vislumbran las características primordiales de este tipo de narración, que se mantienen en el transcurso posterior de la narrativa policiaca. En España, el momento de mayor efervescencia tuvo lugar en el siglo XX, puesto que hasta los autores que están vinculados al canon literario mostraron interés por el mismo, pudiendo citar a escritores como, por ejemplo, Alfonso Reyes, Julio Cortázar y, sobre todo, Jorge Luis Borges. Además, Borges y Bioy Casares, más allá de difundirlo por todo el territorio hispano con la antología *Los mejores cuentos policiales* (1943 y 1941), parodiaron el género.

Los elementos que posee todo relato policiaco, según hemos expuesto, son el misterio, la investigación y el suspense, porque con estos se consigue suscitar intriga e interés por la lectura, despertando en el lector su gusto y aprecio por lo que lee; sin embargo, estos no son exclusivos de este género. De hecho, desde los años ochenta y hasta la actualidad es cuando mejor se corrobora esta idea, porque en las novelas prima la multiplicidad de estilos y se percibe una disolución en los géneros.

El «suspense»²³ lo define Gubern (1970) como una información que, en un primer momento, se le suprime al lector para ir ofreciéndosela de manera dosificada y progresiva. Por supuesto, emerge en lo policial, dado que la investigación lleva implícita la expectación ansiosa de conocer qué

²³ Junto al concepto de «suspense» también conviene prestar atención al término «misterio» que nos remite a una realidad recóndita, que presenta dificultades para ser explicada o comprendida, pudiendo apreciarse este elemento también en la novela gótica o de terror. El término «investigación» se refiere a la acción de «indagar para aclarar la conducta de ciertas personas sospechosas de actuar ilegalmente» (DRAE, 2014), por lo que sí resulta indispensable en la novela policiaca para que pueda existir este género, pero es permeable a otras formas narrativas, siempre y cuando la figura del investigador no se corresponda con un policía o detective, sino con una persona que presente una capacidad intelectual considerable, o que sea observadora para que, finalmente, con la información que haya recogido, construya un informe con el que poder deducir qué ha sucedido.

sucedará; pero también se deja notar en el resto de géneros porque es una estrategia con la que se despierta el interés de proseguir la lectura en el lector, mostrándose impaciente por descubrir la manera de cómo se desarrollará la historia. De hecho, en el cine es crucial saber trabajar este componente²⁴.

La efervescencia en este modelo narrativo se produjo con Arthur Conan Doyle creando a Sherlock Holmes, un detective que está presente, de manera más o menos explícita, en todo relato policiaco. Este personaje apareció en *Un estudio en escarlata*²⁵. No obstante, tiempo después, cuando se llegó a comprender el esquema estructural de lo policiaco, Sherlock Holmes adquirió una fama trascendental en la cultura de masas²⁶. También merece especial mención Agatha Christie, escritora prolífica en lo policiaco, que sobresale de manera notable con *El misterioso caso de Styles* (1920), donde da vida por primera vez al conocido detective Hércules Poirot, a lo que siguió *Miss Marfole* (Martín Cerezo y Rodríguez Pequeño: 2011).

En la novela policiaca conviene distinguir, de una parte, la denominada «novela policiaca clásica» y, de otra, «novela policiaca negra». En la primera, que se desarrolla aproximadamente desde 1840 hasta los años treinta del siglo XX, aparece siempre un detective habilidoso, inteligente y de saber estar, valores que se aprecian porque consigue descifrar un enigma. En la segunda, en su esencia, no existen diferencias con la primera; además, se deja ver por vez primera en los Estados Unidos en los relatos *tough* o *hard-boiled*, donde los personajes los reconocía, en muchas ocasiones, el lector porque habían aparecido en las revistas *pulp*. Entre los rasgos propios de este tipo de texto, debemos mencionar que está presente el detective, pero no se comporta del mismo modo que lo hace el

²⁴ Las películas de Hitchcock son el ejemplo más significativo del suspense en el cine (Forradellas y Marchese, 1994: 394).

²⁵ Esta novela se editó en *Beeton's Christmas Annual* (1887) y fue poco valorada por el público; aun así, en 1890, publicó la novela *El signo de los cuatro* en *Lippincot Magazine*, que tampoco le pareció atractiva a los lectores.

²⁶ Asimismo, se acrecentó el valor de este detective no solo desde un punto de vista meramente literario, sino porque se trasladó al cine, realizándose innumerables adaptaciones cinematográficas que han contribuido al imaginario de los receptores de finales del siglo XX, incluso del XXI.

«clásico» pues actúa tal y como su corazón le dicta por lo que, en ocasiones, emplea métodos ilegales. También aparece la figura femenina, pero tampoco está dotada siempre de perfección ni el hombre la trata de manera correcta, sino que las relaciones son más rudas e intensas, lo que explica que aparezcan escenas de amoríos y sexo. Y, normalmente, el ambiente en el que se desenvuelve la trama es inhóspito y violento.

El primer autor de este nuevo género fue Dashiell Hammett (1894-1961); de hecho, construyó unos detectives que se han convertido en el prototipo de la novela negra y es el mismo que contiene el imaginario del lector a la hora de enfrentarse a una lectura que pertenece a este género. Destaca *Continental Op*, que aparece en «*Arson Plus*» (1923), publicada en *Black Mask* y, posteriormente, en la novela *Cosecha roja* (1929). También *Sam Spade en El halcón maltés*²⁷ que, en realidad, es con la que se percibió claramente el surgimiento de un nuevo modelo de detective.

Raymond Chandler (1888-1959) es otro autor emblemático en la novela policiaca negra conocido, principalmente, por su labor como cuentista. Inventa al detective Philip Marlowe, quien debutó por primera vez en la novela *El sueño eterno* (1939), pero aparece en siete novelas más, que son: *Adiós, muñeca* (1940), *La ventana siniestra* (1942), *La dama del lago* (1943), *La pequeña hermana* (1949), *El largo adiós* (1953) y *Playback* (1958). En ese compendio novelístico se narra en primera persona la biografía literaria del detective. Ahora bien, no es posible aludir a Raymond Chandler sin nombrar *El simple arte de matar* (1944), obra en la que reflexiona sobre la narrativa policiaca y valora positivamente a Dashiell Hammett. Piensa que todos los textos de este autor demuestran calidad literaria.

Una de las causas por las que también se aprecia una variante de lo policiaco, que presenta vicisitudes respecto a la clásica, es que, una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, surge un nuevo lector en Europa.

²⁷ Publicada en *Black Mask* en cinco partes, desde septiembre de 1929 a enero de 1930. Transcurrida una década desde su edición, el detective Sam Spade tuvo una mayor difusión porque tuvo una adaptación cinematográfica, interpretado por Humbrey Bogart en la película dirigida por John Huston.

Este no quería que se le mostrara una literatura que contuviera un mundo real excesivamente idóneo como solía hacerse en la policiaca clásica (la que se desarrolla en los años cuarenta y cincuenta). Es ahí donde se halla Dashiell Hammett, Horace McCoy y Raymond Chandler. Por su parte, Umberto Eco, cuando publica en 1980 *El nombre de la rosa*, escogió lo mejor de lo policiaco clásico, a lo que agregó datos históricos, filosóficos y literarios que exigían un comportamiento activo y participativo en el lector. Y es que creó la novela policial culta por la densidad que posee, debido a la cultura que toma en consideración para construirla. De alguna manera, Arturo Pérez-Reverte también se apoya en la novela policiaca culta cuando elabora sus escritos, teniendo quizá como referente *El nombre de la rosa*.

Llegados a este punto, nos acercamos a las precisiones que realiza Martín Cerezo (2005). Este centra la atención de la trama policiaca en la figura del detective porque es el que se ocupa de investigar sobre el crimen que se encuentra, sometiéndose a un proceso de investigación; pero, una vez que construye los datos que recoge puede encontrarse con novelas o cuentos en los que no haya existido ni crimen ni criminal, pero esto no se conoce hasta el final de la historia. En este género, el autor no muestra los resultados de la investigación antes porque no se adecua a su estructura ni a la demanda del público lector; además, de hacerlo así, no existiría ni misterio, ni intriga, ni suspense, que son los tres factores esenciales en el desarrollo de la historia policiaca. De este modo, concluye Cerezo, la narración policiaca requiere de un proceso de investigación para perseguir a un criminal, independiente de que luego sea real o ficticio, por lo que considera que esta labor la puede ejercer toda persona que muestre habilidades como la perspicacia, la prudencia y la observación, aunque no sea un policía (y no por ello debería dejar de calificarse como policiaca la narración).

Las cualidades o virtudes que debe poseer un detective para considerarse como tal son: formar parte de una familia buena y reconocida por los demás; no suele pertenecer al cuerpo de policía, para lo que podemos tomar en consideración el ejemplo de Sherlock Homes o Pepe

Carvalho; poseer ciertos gustos exquisitos y atípicos, que lo califican de extravagante, especial o diferente; pues, por ejemplo, Sherlock Homes toca el violín y, por su parte, Pepe Carvalho posee gustos especiales en lo referido a la gastronomía. Además, suele contar con cierta torpeza física, lo que resulta paradójico, sobre todo porque, en numerosas ocasiones, investiga el caso sin apenas moverse por diferentes espacios; como es lógico pensar, se trata de personas que están dotadas de una alta capacidad intelectual, son muy observadoras, poseen agilidad mental, capacidad de deducción, imaginación, etc., y, por último, debemos señalar que el detective casi siempre es un hombre, debido a que se atribuye dicha profesión al sexo masculino, acogida esa idea a preceptos sociales. Y es que el «primer detective femenino de la historia de la novela policiaca fue Violet Strange, que aparece en la novela *The golden slippers* (1915) de la norteamericana Anna Katharine Green, aunque quizá la más famosa sea Mrs. Marple, la encantadora solterona creada por Agatha Christie» (Martín Cerezo, 2005: 366).

Mientras que en el periodo clásico se superpone la investigación a la acción, en la época posterior se invierte el orden, pero el crimen continúa estando en la misma posición. Por su parte, como hemos podido dilucidar de lo dicho previamente, la figura del detective es una figura que sufre modificaciones, junto al referente social. Estas divergencias respecto a la novela policiaca clásica se deben a que los nuevos nombres del género se interesan por tramas más dinámicas, realistas y menos intelectuales, hechos que se explican por las circunstancias sociales en las que surge.

Para constatar lo defendido a propósito del nuevo género policiaco que se desarrolla en España recurrimos a novelas como, por ejemplo, *El club Dumas*, tildada de posmoderna por diferentes motivos. El primero de ellos se halla en el estilo y la retórica que escoge para narrarla, que tiene como precedente la estructura tradicional aristotélica. El segundo es que, por las valoraciones que ha tenido la novela una vez publicada, se trata de un texto que genera placer y gusto por la lectura al público. La consecuencia de que todo lector se sienta partícipe de la historia se debe a que las

investigaciones que realiza el autor cuentan con elementos paródicos y a que apela al lector continuamente. El tercero se aprecia en la inserción de rasgos de la literatura de masas, sobre todo de la novela de folletín, siendo su principal ejemplo a seguir Alejandro Dumas. Con todo, se ha servido del género policiaco para insertar los aspectos citados y, a su vez, como se trata de un texto en el que emerge el misterio y el suspense, incita a que el lector se enganche en la trama del libro.

Así, esta novela comienza con la muerte de un coleccionista de folletines. A partir de ese momento se da pie a la investigación, conducida por Lucas Corso y, por tanto, trata de entrevistarse con las personas que, por lo que sabe, habían tenido relación con este personaje. Entre ellas, está Boris Balkan, con el que también trata de autenticar un capítulo del manuscrito de *Los tres mosqueteros*, recomendándole este que fuera a París a ver a Achille Replinger. No obstante, antes de emprender su viaje, visita a la viuda, Liana Taillefer. Como no consigue información relevante, se entrevista con el millonario Varo Borja en la ciudad de Toledo, que le recomienda ir a Lisboa y después a París para cotejar la temática del *Libro de las Nueve Puertas del Reino de las Sombras*, manual para invocar a Lucifer.

Gracias a esos viajes que realiza, encuentra los otros dos ejemplares de «Las Nueve Puertas». Asimismo, Varo Borja le cuenta la trascendencia de ese texto, y es que el italiano Arisitide Torchia fue condenado a la hoguera por la inquisición (un año después de haberlo impreso), junto con todos los ejemplares que existían del mismo; pero, tiempo después, se descubre que quedaban tres en Europa. Por tanto, Corso realiza una insaciable indagación del libro, acudiendo a impresores, restauradores de libros, etc. Más adelante, Corso se traslada a Sintra para reunirse con Víctor Fargas, que posee una colección privada de libros, donde verifica el libro que tiene de «Las Nueve Puertas». Y, por último, viaja a París donde cotejará su ejemplar con el de Frida Ungern, que dirige una fundación de prestigio. Tanto Fargas como Frida son asesinados –hecho que lo llevará de vuelta a Toledo donde descubrirá al autor de estos crímenes, pero lo hace

una vez que aclara el primero de los crímenes—. Durante su estancia en París se encuentra con La Ponte a quien ve acompañado de Liana Taillefer, y es cuando piensa que su amigo lo traiciona. Lucas Corso vuelve a encontrarse de nuevo con Boris Balkan quien preside un club para gente seleccionada: Club Dumas. Dicho club cuenta con sesenta personas y cada una de ellas cuenta con un capítulo de *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas.

4.3. La novela histórica. Los nuevos nombres: Antonio Gómez Rufo, Matilde Asensi, Ildfonso Falcones, Santiago Posteguillo y otros autores

Dentro de la narrativa española, hemos de decir que la novela histórica ha sido una de las más cultivadas a partir de 1975, debido al fin del autoritarismo franquista. No obstante, también es interesante destacar que, en ciertas ocasiones, la novela histórica se comporta como un género «impuro», o mejor diríamos «flexible», algo consustancial a la novela general (Baquero Goyanes, 1998: 53-55), puesto que se mezcla con los rasgos de novela diferentes como, por ejemplo, las narraciones en las que se insertan temas y recursos de la novela de aventuras y policiaca, muy dado en autores como Arturo Pérez-Reverte y Matilde Asensi. De igual modo, bajo este concepto nos encontraremos con unos modelos narrativos en los que lo acontecido en la historia se percibe con clarividencia, pero también con otros en los que, para percatarnos del trasfondo histórico, hay que reconstruir la historia y, en ese mismo proceso, haya que aludir a situaciones del presente (Langa Pizarro, 2004).

Este modelo de narrativa española se caracteriza por mostrar historias en las que se identifican aspectos históricos, no vividos por el autor que lo cuenta, de manera que se intercalan los elementos historiográficos con los novelescos, dando así un matiz de fantasía y aventura porque, como puntualizamos en apartados anteriores, la aventura ha de desarrollarla un personaje ajeno a tal dispositivo discursivo para generar un efecto de

extrañamiento y ha de mostrarse de manera puntual, porque las aventuras derivan de una trama histórica argumental. Lo que hoy entendemos por novela histórica no aparece hasta finales del siglo XVIII, llegando a su apogeo en el siglo XIX aunque, en España, por las circunstancias derivadas de la Guerra Civil (exilio, censura, crisis editorial, etc.) este género estaba empobrecido. Será, por tanto, durante la transición cuando se verá favorecido el desarrollo de esta narración histórica que, según indica Langa Pizarro (2004), se debe a los factores que enumeramos a continuación:

- a) El ansia de conocer lo acontecido en el pasado desde una perspectiva distinta, teniendo en cuenta que a esos hechos históricos se adhieren los imaginativos o novelescos.
- b) La desaparición de la censura.
- c) El empobrecimiento de la novela experimental, dando prioridad al narrar, y, en definitiva, viendo cómo, con estos fenómenos se llega al auge en la novela histórica de todo el mundo.

Ahora bien, fueron muchas las novelas que surgieron para abordar el tema de la Guerra Civil, así como el de la posguerra española; sin embargo, surgieron diferentes autores que fueron quienes promovieron la renovación de la novela histórica en España, que no se había producido desde la desaparición del régimen de la dictadura. Este modelo de narración se caracterizaba por la incrustación de sueños, fantasías e invenciones libres. Hacia la década de los ochenta, finalizado el periodo de la Transición, se plantearán los hechos de manera más objetiva, pues el narrar del momento está sometido a múltiples incertidumbres por lo acontecido en esa época, por «la verdad histórica»; esto es, que necesita una renovación de valores. Por tanto, los escritores del momento se servirán de estas ideas para desarrollar su actividad narrativa, construyendo una miscelánea en sus textos, debido a la presencia de recursos de la novela histórica y tramas de investigación. Es la figura de Umberto Eco quien impulsa a una renovación

en la novela histórica, pero también se desarrollarán otros factores literarios y extraliterarios.

Desde mediados de los ochenta, Arturo Pérez-Reverte tiene la genialidad de crear argumentos históricos en los que se desarrolle una trama policiaca, pudiéndolo identificar en las citadas *El húsar* y *El maestro de esgrima*, que cuenta lo sucedido en 1868. De este modo, logró un éxito de ventas superior a las anteriores y, posteriormente, creará novelas como *El club Dumas*, en las que mezcle la aventura, con la intriga y lo histórico. Por su parte, Matilde Asensi, siguiendo lo que promovieron autores españoles como el anterior, también se interesa por ligar en sus narraciones lo aventurero con la intriga y lo histórico, destacando su obra *El último Catón* donde, según advierte Langa Pizarro (2004), es *La divina comedia* el medio a través del cual se reconocen ironías y pruebas.

Tomando como punto de partida lo señalado sobre el género histórico, en el que se insertan tintes de aventura y policíacos, debemos atender a la figura de Arturo Pérez-Reverte, porque vamos a precisar las características propias de su modelo narrativo. En un primer momento, si la novela histórica por naturaleza está caracterizada por el «tiempo de la narración», que se refiere al tiempo en el que se narra o acontece la historia, y por el «tiempo de escritura», que alude al momento en el que el texto ha sido escrito, la serie *Aventuras del capitán Alatriste* (1996-2007) conserva este parámetro. A esto debemos añadir que la historia se suele desarrollar en un espacio urbano y la presencia de un niño es fundamental para indagar en sus orígenes.

Arturo Pérez-Reverte posee diferentes novelas, pero ninguna igual y, en consecuencia, no todas se pueden acoger al mismo género literario. Bien es cierto que la mayoría de sus textos se engloban en la etiqueta de novela policiaca, por las razones que hemos expuesto en el epígrafe anterior. Sin embargo, cuenta con otras, en particular el compendio de novelas de las

*Aventuras del capitán Alatriste*²⁸ que se tildan de ejemplos característicos de la novela histórica.

Soy un lector todo el tiempo. No soy un escritor, no soy Javier Marías. Soy un lector que escribe libros. Si yo fuera sólo escritor estaría muerto. Sería un teórico. Estaría seco. Por eso no tengo dos novelas iguales. Ganaría una pasta horrorosa y sería más cómodo, pero igual que me apetece como lector leer cosas diferentes, me apetece escribir cosas como Agatha Christie y cosas como Joseph Conrad. Estoy vivo como escritor porque soy lector (Cruz, 2007).

El comienzo de la primera novela de *Las aventuras del capitán Alatriste*, titulada, *El capitán Alatriste* (1996) dice así: «No era el hombre más honesto ni el más piadoso pero era un hombre valiente». Cuando escribió este relato tuvo muy presente a su hija Carlota, que entonces tenía doce años, a la que quería explicarle qué había sucedido en España en una época que para él es fascinante (siglo XVII). En general, esta colección de novelas nos cuenta las aventuras de Diego Alatriste y Tenorio, un soldado veterano de los tercios de Flandes. Todas ellas transcurren en el Madrid del siglo XVII, un periodo muy interesante desde el punto de vista político-social y cultural. Con la lectura de estas narraciones se adquieren conocimientos acerca de los acontecimientos primordiales de la España de los Siglos de Oro, tales como el papel que desempeñaba la iglesia; de hecho, el propio autor escribió debido a la preocupación que sentía porque las nuevas generaciones no conocieran lo que había pasado en épocas anteriores en nuestro país y que, en realidad, la consecuencia de ciertos acontecimientos que acaecen en la actualidad proceden de la historia. Quería, ante todo, enseñar (Pérez-Reverte, 2002).

Así, la saga de las novelas del capitán Alatriste está a caballo entre la novela histórica y la de aventuras porque, desde el primer momento y teniendo también en cuenta las aseveraciones que realiza el propio autor sobre la misma, no cabe duda de que existe un contenido histórico que es crucial y sirve para construir la obra en general. En cambio, inserta

²⁸ Esta saga de novelas cuenta con una adaptación cinematográfica que ha sido valorada positivamente.

peripecias que nos conducen a la aventura y, si prestamos atención al título global de las novelas, Pérez-Reverte las nomina con el término «aventuras».

La acción está situada en un pasado que se concreta en la narración, el siglo XVII y, al mismo tiempo, concreta el espacio, Madrid. Para emerger al lector en ese ambiente hace las descripciones que considera oportunas, mencionando aquellos detalles que, a su parecer, resultan significativos para reconocerla, además de incidir en los que van a servir de utilidad para la trama argumentativa que va a ir desarrollando (Hamon, 1981). Por su parte, los personajes que sitúa en la historia son ficticiales pero, como texto literario que es, busca la verosimilitud y se preocupa por ofrecer una imagen real de cara a los lectores, que no se perciba que las personas que aparecen en el argumento las ha inventado Arturo Pérez-Reverte, sino que son las que vivieron en la época señalada (Sanz Villanueva, 2005).

Evidentemente, debe guardar el equilibrio entre lo real y lo ficticio para que no cobre más importancia lo segundo porque, de ser así, dejará de ser eminentemente histórica (Pozuelo Yvancos, 1993). Tampoco ha de abusar de lo histórico porque se convierte en un relato demasiado erudito y, por tanto, se infringe el principio que le llevó a elaborar una novela de estas características; esto es, que las generaciones jóvenes fueran conocedoras de su historia y, con ello, podrían comprender y, si lo quieren, juzgar lo que sucede en la realidad que les ha tocado vivir. En lo que atañe a los datos históricos no debe realizar demasiadas modificaciones, es decir, ni el cómo transcurrieron y cómo acabaron los hechos, ni las características por las que se reconocían las personas que estaban implicadas en los acontecimientos que se mostraban (Baquero Goyanes, 1962).

Ahora bien, hay que identificar dos tipos de novelas históricas: una *ilusionista* y otra *antiilusionista*. La ilusionista crea una ilusión de realidad para que el lector olvide que lee una ficción. Por el contrario, la antiilusionista insiste en su ficcionalidad. Teniendo en cuenta estos aspectos, la colección *Aventuras del capitán Alatriste* pertenece al género de la novela histórica ilusionista, debido a que el autor se preocupa por la verosimilitud del texto

creado, por lo que no se aprecian grandes diferencias entre historia y ficción (Spang, Arellano y Mata, 1998).

Entre sus novelas más actuales²⁹, *El asedio* es también una novela histórica, así como *Un día de cólera*, que tiene el trasfondo del levantamiento madrileño en 1808, y *Cabo Trafalgar*, donde se alude a la batalla naval, expone las batallas independentistas que se desarrollaron frente al imperio napoleónico. En este caso, centra su atención en Cádiz, una de las primeras cortes en la que hubo representantes de las colonias americanas; explica las diversas posiciones que tienen las cortes peninsulares (liberales y absolutistas) y, a su vez, se confronta la vida de pobres y ricos, siendo estas vicisitudes muy interesantes en el desarrollo de la trama. En medio de ese trasfondo histórico se desarrolla una historia amorosa entre dos personas que tienen condiciones sociales diferentes. Pero, como es propio en todas las novelas de Pérez-Reverte, no está libre del proceso de investigación social e histórica y, con ello, se describe el mundo urbano, militar y, sobre todo, el naval.

Un día de cólera es una novela en la que se atiende al levantamiento del dos de mayo en 1808, acontecimiento histórico que no se narra por vez primera en la literatura española porque de ello ya se había ocupado Benito Pérez Galdós; sin embargo, el dominio de Pérez-Reverte no muestra una novela histórica como tal, sino que lo hace acogiéndose a su peculiar técnica. Su labor de precisión exhaustiva en todo lo que se propone le lleva a construir un relato que cobra su razón de ser cuando el lector participa de él (Pascual Molina, 2008).

En definitiva, podemos observar, como hemos anotado de forma previa, que el modelo de narrativa histórica que hemos presentado trasciende de lo meramente histórico, porque Pérez-Reverte adhiere a este modelo histórico los elementos de capa y espada, de intriga y de aventura, de ahí que un género y otro estén ligados. Esto se debe a que va más allá

²⁹ La última novela de Pérez-Reverte es *Falcó* (2016), que está ambientada en la Europa de los años treinta y cuarenta del siglo XX. El protagonista es el que da título a la novela, y es que Falcó recibe la noticia en la que se le solicita que se infiltre en una misión ciertamente complicada pero, de obtenerse éxito de ella, la situación en España puede verse mejorada.

de contar una historia que refleje hechos históricos, transcurridos en un tiempo determinado, pretende transformar las historias según su gusto e imaginación, acuñándole elementos de lo fantástico, así como también el deseo de crear suspense y misterio en lo que se relata, para que así el lector, una vez inmerso en el acto de lectura, sienta la necesidad de avanzar para descubrir el final de la trama. Estos componentes narrativos se aprecian en obras como, por ejemplo, *La tabla de Flandes*, donde con acciones alterativas del arte y el ajedrez se perciben rasgos de la novela histórica y policiaca (Merlo Morat, 2000).

Con la denominación de novela histórica se engloban todos los textos que únicamente tienen en común el haber situado la acción en épocas distantes con respecto al momento de su elaboración. No obstante, se exige que estén documentadas; esto es, que las referencias históricas que se hagan en los textos respeten la cronología y que no se invente demasiado sobre ellos, además de evitar su interpretación, porque si el lector los desconoce puede ser una causa para que no prosiga la lectura (Fernández Prieto, 1998).

De este modo, resulta complicado identificar un único modelo de novela histórica y, en consecuencia, ofrecer una definición cerrada y que se ciña a este tipo de novela porque, si por algo tiene que caracterizarse, es porque prima la variedad en estructuras, estilos, e incluso temas, por paradójico que pueda parecer. Y es que influye el tiempo que dista entre la fecha en la que sucedieron los acontecimientos históricos mencionados y el momento de la escritura; también si dichos acontecimientos de la historia se han tomado en consideración para configurar el trasfondo de la novela o, por el contrario, constituyen el eje neurálgico de la misma. Además, cuando se trata de una novela eminentemente histórica o se apoya gran parte de la trama argumental en los elementos históricos, es fundamental la documentación que realice el autor para escribirla y, en ocasiones, se convierten en novelas de erudición, siendo esta otra causa por la que se prefiere combinarlo con otro género, que suele ser el de la intriga, el detectivesco, en suma, el policiaco. Pues, por ejemplo, en la saga de las

aventuras de Alatríste está vigente el tema de la historia pero, al combinarse con las peripecias de este, el lector no se cansa de su lectura y, pese a no contar con suficientes conocimientos culturales, acaba de leer el libro.

Del mismo modo lo hace Antonio Gómez Rufo, nacido en Madrid en 1954. Es un escritor que posee estudios universitarios (licenciado en Derecho y diplomado en Criminología), además de pertenecer al grupo de intelectuales en torno a Enrique Tierno Galván. Hacia 1979 se integró, junto a Berlanga, en la Fílmoteca Española. Asimismo, era articulista en el periódico *El País*, labor que combina con la de novelista, en la que demostró el interés que tenía por Madrid, porque muchas de sus obras, no solo es que estén ambientadas en dicho lugar, sino que ofrece detalles significativos del mismo para la época que escoge insertar en su narración. Entre las diferentes novelas que escribe, podemos mencionar: *Los mares del miedo* (2002), *Adiós a los hombres* (2004), *El secreto del rey cautivo* (2005), *Balada triste en Madrid* (2006), *La noche del tamarindo* (2008), *La abadía de los crímenes* (2011) *La más bella historia de amor de Paula Cortázar* (2012) y *La camarera de Bach* (2014), siendo *Madrid* (2016) su última novela.

Cuenta con una cifra de novelas considerable, pero nos centraremos en *La más bella historia de amor de Paula Cortázar* (2012), novela en la que el autor nos traslada a un momento de la historia donde el protagonista, Daniel Peñalver, representa a un personaje importante de los acontecimientos históricos aludidos; en concreto, se trata de un soldado español que había sido trasladado a Afganistán y vive un atentado, causándole la explosión de una bomba lesiones, en un primer momento, muy graves y, conforme transcurren los días, únicamente se aprecia en él el rostro desfigurado. Toda la trama argumentativa se ha constituido a partir de lo histórico, pero sin la necesidad de aludir continuamente a ese hecho, con lo que su lectura es amena. El escritor realiza las aclaraciones que considera necesarias al respecto porque, bien es cierto que, gran parte de los lectores reconocen a qué se refiere; sin embargo, también hay que pensar que los textos perduran en el tiempo y, en consecuencia, los lectores no han vivido

tan de cerca la historia referida, además de que es una novela dirigida al gran público, sin instaurar distinciones en el público lector.

En el análisis de esta novela se hace evidente la permeabilidad de los aspectos que proceden desde la novela de folletín y por entregas pues, pese a la extensión que presenta, su lectura es rápida y ágil porque recurre al diálogo que, generalmente, suele ser de intervenciones breves. Emplea un léxico preciso y sencillo, y coloca a unos personajes, de los que no ofrece descripciones, únicamente el narrador apunta los aspectos que considera necesarios en las situaciones concretas. Esta estrategia, de alguna manera, le permite guiar al lector, aparte de no generarle complicaciones porque se le aporta el dato cuando lo va a necesitar.

Con el título *La más bella historia de amor de Paula Cortázar*, el lector cree encontrarse con una novela de amor y, sí, el amorío entre Paula y Daniel va a estar presente en la obra, pero hay más páginas de la novela en las que se da el distanciamiento y el desamor que esa historia ideal que el lector piensa que se va a encontrar. No obstante, al comienzo de la novela sí está presente; pero, dado el accidente que sufre Daniel, se distorsionará. Será la historia y la actitud que adopta Lola, la madre del joven, quienes den un giro completo a la novela. De repente, Paula se ve obligada a trabajar en la barra de un bar, más concretamente, en la de un puticlub —el que tiene el padre de Daniel— y, mientras tanto, añora a Daniel, sobre todo porque se convierte en un personaje famoso y aparece continuamente en los medios de comunicación. Y es que, debido al accidente que sufre, su cara queda marcada y su madre quiere que su hijo vuelva a ser tan guapo como antes, incluso más, y lo somete a una operación de cirugía estética; de este modo, se va a conocer cómo funciona el mundo que concierne a los medios de comunicación: televisión y prensa, las contratas, las quedadas con los periodistas, los tratos que se instauran, etc.

Una de las estrategias más recurrentes en la novelística actual se centra en el interés que muestran los creadores y receptores por lo acontecido en el pasado, esto es, por la historia. Para ello, hay veces en las que se insertan técnicas narrativas como, por ejemplo, la elipsis, prolepsis o

analepsis, alterando el orden lógico de la narración y, por tanto, el escritor se ve obligado a reconstituir la historia del relato. Volviendo a la novela de Gómez Rufo, el protagonista, a consecuencia de las lesiones que sufre tras el accidente, va a quedarse con secuelas en el cerebro, afectándole de tal forma que olvida todo su pasado y, será con el transcurso del tiempo, con los sueños que tiene, donde se aprecian momentos de lucidez en él, con los que se percata de su estado y de que él había vivido de una forma diferente anteriormente.

La novela histórica moderna mantiene el respeto hacia los datos históricos básicos, pero los maneja con una perspectiva muy distante de la tradicional. La subjetivización de la historia permite transmitir el pasado desde la interioridad de los personajes o desde el filtro moral e ideológico del narrador. Las visiones parciales y subjetivas se expresan mediante opciones modalizadoras en primera persona o con focalización selectiva en uno o varios personajes –lo que, entre otros efectos, provoca la disolución de objetividad autorial y de las fronteras temporales entre el pasado de la historia y el presente enunciativo (Cichocka, 2012: 48).

En la novela *Balada triste en Madrid* (2006), que la escribe seis años antes que la que acabamos de exponer, Gómez Rufo ya empleaba estas técnicas narrativas, con lo que se puede constatar que ha sido fiel a sus principios novelísticos y siempre ha tenido muy claro el saber hacer en la novela. Aunque bien es cierto (o, al menos, ha sido la impresión que hemos captado tras la lectura y análisis de una y otra) que en *Balada triste en Madrid* el tono es más solemne y resulta más escalofriante, percibiéndose como lector unas sensaciones más desagradables, mientras que en *La más bella historia de amor de Paula Cortázar* cuenta con más elementos, procedente cada uno de ellos de una forma genérica distinta y, probablemente, ese hecho haya sido el que la dote de más vitalismo. En cualquier caso, tanto una como otra dan cuenta del estado de la novela tras el fin de la dictadura siendo, en realidad, el desarrollo que esta posee en la contemporaneidad.

En *Balada triste en Madrid* el autor se interesa más por retratar la ciudad de Madrid en la década de los cincuenta. La visión de lo que se vive

en la sociedad madrileña de ese tiempo la ofrecen diferentes huéspedes de una pensión situada en el centro de la ciudad y todos coinciden en transmitirnos un estado triste y de precariedad. Así, en medio de las circunstancias que suceden, en medio del silencio, aparece un anarquista que está dispuesto a matar a Franco; sin embargo, se encontrará con diferentes obstáculos personales que lo llevan a recordar su pasado, lo que hace que se arrepienta de ese primer impulso que había tenido y, evidentemente, no va a actuar como tenía premeditado.

En cuanto a la escritora Matilde Asensi, que nació en Alicante en 1962, debemos reflejar que está considerada, junto a Arturo Pérez-Reverte, como creadora del *best seller* español. Independientemente de los atributos que le dé la crítica, no cabe duda de su calidad literaria, tanto por la tarea de investigación y documentación que debe realizar antes de llegar a la redacción de la novela, como por la maestría que tiene con la pluma. Una vez que ha recogido la información considerada necesaria, ha realizado el esquema argumental, demostrando la capacidad que tiene para transmitirlo de manera atractiva y amena al lector, razón por la que es reconocida en el presente. También es verdad que se atiene a un género, el histórico, pero combinado con rasgos de la aventura y, además, con matices de la intriga, que es lo que, por lo general, busca el lector de nuestro tiempo. Así, tanto ella como Pérez-Reverte están a disposición de los gustos de sus lectores.

Es una escritora que también posee estudios universitarios, en concreto, estudió Periodismo y ha realizado trabajos para diferentes diarios, entre los que destaca *La Verdad*. Respecto a sus creaciones literarias, conviene destacar su primera novela, *El Salón de Ámbar* (Plaza y Janés, 1999), la cual tuvo una acogida estupenda por el público y la crítica, por lo que, desde ese momento, no ha cesado de escribir aunque, debido al trabajo de investigación que estas requieren, no suele publicar anualmente, sino que cada dos o tres años aporta un nuevo texto novelístico. De los que le siguen al primero, destacamos *Iacobus* (2000), *El último Catón* (2001) o *El origen perdido* (2003).

En su primer ejemplar, *Salón de Ámbar* (1999), se combina lo histórico con lo aventurero. Se produce un robo de obras artísticas que lo fundamenta Matilde Asensi en lo que acontece en torno a los años cuarenta, durante la Segunda Guerra Mundial, cuando el ejército nazi realizó diferentes hurtos en los palacios y museos de la Unión Soviética, apropiándose de obras artísticas de mucho valor y prestigio. De hecho, el título a esta novela se lo da una de las salas que más obras poseía y que, además, eran asombrosas, tanto por lo que suponen desde el punto de vista artístico, como por el valor económico que tienen. Así, el texto narrativo cuenta con este entramado histórico, pero en medio de él sitúa a Ana Galdeano que, de hecho, es quien narra la historia, porque cuenta lo que recuerda ya que, de alguna manera, ese recuerdo es la novela que ha creado la propia Matilde Asensi. Ana Galdeano, como protagonista, pertenecía a un grupo de ladrones de obras de arte; y es ahí donde descubre lo que tenían oculto y desde ese momento adopta una actitud diferente. No obstante, el final de la novela no está cerrado, dejando en el aire la idea de si en algún otro momento ese grupo se verá implicado en otras operaciones.

Por su parte, *Iacobus* es otra novela de índole histórica, esta vez ambientada en el siglo XIV. En este caso, el narrador de la historia es Galcerán de Born, un monje de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén, que cuenta cómo le cambió la vida cuando el Papa Juan XXII le pidió que investigara las muertes de Clemente V y el rey, Felipe IV. Galcerán emprende una tarea ardua y aventurera, en la que lo acompaña García, un novicio, siendo el camino a Santiago de Compostela la más relevante. En líneas generales se puede deducir que esta novela posee reminiscencias de *El nombre de la rosa*, ya que también un miembro eclesiástico, acompañado de otro, menos formado y más joven, se ocupa del proceso que requiere una investigación acerca de las muertes de ciertas personas.

En último lugar, con las novelas que hemos escogido se constata lo defendido, tanto en lo que a la novela histórica que surge en la democracia y que, como puede apreciarse, perdura en el tiempo hasta la actualidad, como

para justificar la imaginación y creatividad que posee Matilde Asensi para construir novelas como la que tratamos a continuación, *El último Catón*, que ha sido altamente reconocida y una de las mejores valoradas de todas las que ha elaborado su autora. Los personajes que aparecen son Ottavia Salina, Glauser-Roist y Boswell, que se encargan de descifrar los símbolos que han encontrado en el cadáver de un etíope y creen que son los símbolos del Crismón. Para ello, se sirven tanto de medios tecnológicos como de medios tradicionales, llegando a la conclusión de que se trata de *staurofílates*, esto es, las señales que poseen quienes son los verdaderos custodios de la Cruz de Cristo. Una vez que han descubierto este hecho, se interesarán por sus propias vidas, sometiéndose a siete pruebas distintas, con las que Ottavia Salina descubre sus orígenes y su vida va a cambiar. Esta procede de una familia mafiosa, además de estar enamorada de Boswell. Evidentemente, lo histórico es primordial en la novela porque es el motivo que desenvuelve la trama argumentativa, pero a él están ligadas las hazañas de Ottavia mientras investiga y, después, cuando se somete a las pruebas, con lo que se llega al final de la novela. Estamos ante una novela elaborada con un esquema estructural muy adecuado porque permite mantener intrigado al lector página tras página, aportándole la información de manera parcelada y dosificada, para que sienta la necesidad de proseguir leyendo y, al concluir, descubre que esa historia de la que él mismo se ha creído partícipe, que gira en torno al personaje de Ottavia, ha sufrido un cambio radical.

Ildelfonso Falcones nace en Barcelona en 1958, es licenciado en Derecho y, desde el punto de vista de la creación literaria, es reconocido por su novela *La catedral del mar* (2006), su primera novela a la que seguirán *La mano de Fátima* (2009), situada durante el siglo XVI en las Alpujarras granadinas, en la que se nos narra la historia del joven Hernando que se ve atrapado entre dos religiones, la musulmana y la cristiana, y dos amores; *La reina descalza* (2013), ambientada en Sevilla y Madrid, durante el siglo XVIII, con la historia de las andanzas y aventuras de dos jóvenes amigas,

Caridad, mujer negra huida de Cuba, que es acogida por Milagros Carmona, gitana del barrio de Triana; y *Los herederos de la tierra* (2016).

La obra de *La catedral del mar*, como sucede en cualquiera de las novelas históricas contemporáneas, está adscrita a los elementos de la nueva novela histórica. En dicho modelo novelístico prima la verosimilitud, como resulta lógico pensar, dado que se da cuenta de una serie de hechos históricos acaecidos en la Barcelona medieval durante la construcción del templo de Santa María del Mar, en una época convulsa por las injusticias feudales, el anti judaísmo y la represión inquisitorial. Resulta ser todo un ejemplo novelístico de excelente creación histórica. En la caracterización de los personajes, procura que estos cuenten con algún rasgo que fuera determinante en las personas de la época que se cuenta y lo demás puede ser inventado, pero evitando caer en la pura ficción porque, de ser así, deja de ser novela histórica. Así, *La catedral del mar* está ambientada en la Edad Media de Barcelona, cuyos personajes poseen un realismo que se percibe por el lenguaje que emplean y las formas de comportarse (Lukács: 1966). Novela que ha tenido una continuidad, recientemente, con *Los herederos de la tierra*, ambientada en la Barcelona de 1937, donde Hugo Llor se encuentra trabajando en las atarazanas gracias a Arnau Estanyol. Esos sueños de convertirse en un célebre constructor de barcos no puede trasladarlos a la realidad porque la familia Puig ejecutará una venganza en la que estará involucrado y, por consiguiente, le perjudicará.

En el marco de la más reciente producción de la novela histórica merece especial atención Santiago Posteguillo (Valencia, 1967), en la actualidad Profesor Titular en la Universidad Jaime I de Castellón. Autor de voluminosas trilogías en las que traslada al lector al imperio de la antigua Roma, la primera de ellas gira en torno a la figura histórica de Escipión el Africano, y está compuesta por las tres siguientes novelas: *Africanus: el hijo del cónsul* (2006), *Las legiones malditas* (2008) y *La traición de Roma* (2009), en las que, mediante una lograda trama, va incluyendo episodios y personajes reales de la historia de Roma, convirtiéndose en un referente para los lectores interesados por la historia de Roma, y a la vez en un

fenómeno de superventas cuando, en 2009, se reeditaron las novelas. La segunda trilogía, sobre Trajano, comprende las siguientes obras: *Los asesinos del emperador* (2011), *Circo Máximo* (2013) y *La legión perdida* (2016), con las que sigue aumentando el favor del público y el número de ventas. Como dato curioso sobre el interés despertado por su obra y difusión alcanzada, la primera trilogía fue editada por Ediciones B, mientras que los derechos de la segunda fueron adquiridos por la editorial Planeta, que goza de un mayor poder de distribución. La obra de Santiago Posteguillo es todo un ejemplo sobre la actualidad de la literatura de masas, de la novela popular que pone al alcance de sus lectores, con rigor histórico, una serie de nombres como Aníbal, Felipe V de Macedonia, Publio Circuelio, Escipión el Africano, Quinto Fabio Máximo, Trajano, y Craso entre otros; así como diferentes hechos y vicisitudes que abarcan desde finales del siglo III a. C. hasta el siglo I d. C., tales como guerra, traiciones y guerras de frontera, delatores y poetas, cristianos y martirios, gladiadores, y un largo etcétera. Todo ello se desarrolla a lo largo de cientos y cientos de páginas, como las que comprendían determinadas series de los folletines decimonónicos; aunque en el caso de Posteguillo, por su mayor rigor histórico, son una adecuada contribución a la historia de las mentalidades y al mejor conocimiento de los lectores de la novela popular de la antigua Roma.

También conviene citar a Juan Eslava Galán (Arjona, Jaén, 1948), así como a Pedro Gálvez Ruiz (Málaga, 1940), como nombres representativos del modelo novelístico del que nos ocupamos en este apartado. El primero destaca por obras en las que se narran grandes acontecimientos históricos porque considera que la Historia es una disciplina esencial en la vida del ser humano, con la que se desarrolla el conocimiento crítico y reflexivo, y suele dar cuenta desde el propio título, de forma clara y evidente, de la temática histórica tratada: *Historia del mundo contada para escépticos* (2012), *La Primera Guerra Mundial contada para escépticos* (2014), *La Segunda Guerra Mundial contada para escépticos* (2015), *La Revolución Rusa contada para escépticos* (2017), etc. Y el segundo, que está considerado especialista en novela histórica, sobresale por textos como *El maestro del*

emperador (2000) e *Hypatia, una mujer que amaba la Ciencia* (2004). En esta última novela se desarrolla la historia de Hypatia, que tiene un padre que posee grandes conocimientos de ciencia, el matemático y astrónomo Teón, además de ser director del museo de Alejandría, cargo que iba a heredar su hija porque esta, desde muy temprana edad, demuestra sabiduría y perspicacia en el aprendizaje de las ciencias lo que la lleva a ser maestra en Alejandría, pero no llega a convertirse en directora por diferentes peripecias (el fanatismo de la iglesia provocó la destrucción del museo y la biblioteca, además de que Hypatia es sometida a grandes torturas y, evidentemente, nunca llega a convertirse ese hecho en realidad; pero, al menos, se la recuerda como ejemplo de inteligencia). También destaca *La emperatriz de Roma* (2009), además de contar con una novela, *Desarraigo* (2001), en la que nos cuenta sus memorias.

Para concluir con los diferentes conceptos que hemos traído a colación en este apartado, nos parece oportuno señalar que Matilde Asensi, escritora de novela histórica, tiende a elaborar un tipo de novela que demuestra el interés que esta tiene por lo histórico, debido a que se documenta sobre la historia a la que se va a referir en sus textos y, además, ofrece bastantes detalles y descripciones, todos muy precisos y, en no pocas ocasiones, de gran relevancia para la comprensión completa del relato por parte del lector. Se trata de ejemplos novelísticos que se engloban en lo subliterario; por tanto, si nos atenemos a las críticas que comúnmente ha recibido esta parcela, siendo la mayoría de las veces negativas, consideramos dicha idea paradójica porque, si bien es cierto que, cuando la novela popular se encuentra en su momento de máximo desarrollo, los relatos que se ofrecían eran sencillos y desprovistos de complicaciones, se amoldaban a las circunstancias del momento y, más concretamente, a lo que el público lector le exigía, pues de hecho su lectura no se restringía a personas de un poder adquisitivo alto, e incluso estas también se interesaban por leerlas. Sin embargo, en la actualidad, estos textos poseen mucha documentación y puede considerarse que están dotados de tanta

calidad literaria como los que emergen en el ámbito literario; de hecho, suelen ser los más aceptados por el público.

Y, sí, es cierto que se les reconoce cada vez más la labor a los escritores de estos modelos narrativos aunque, si los estudiosos defienden una obra de escritores como Matilde Asensi, o de cualquiera de los anteriormente nombrados (Antonio Gómez Rufo, Ildelfonso Falcones, Santiago Posteguillo, etc.), apenas percibe el término subliteratura en ningún momento, sino el de literatura. No obstante, lo interesante es que la relación entre ambas así como la combinación de rasgos narrativos de diferentes géneros está reconocida por el receptor y lo atrae porque, como se ha podido ver a lo largo de este estudio, pese a lo devaluada que estuvo la novela popular por la crítica, la fuerza del público lector superó ese hecho, colocando a determinados escritores en una posición digna y trascendente en la historia de la literatura posterior.

De hecho, Pérez-Reverte señala en el primer libro de las *Aventuras del capitán Alatriste* que tiene interés por crear una novela de esas características —histórica, aunque como se percibe durante su lectura, está impregnada de rasgos de diferentes géneros— para que la gente, principalmente, los jóvenes conozcan lo que sucedió tiempo atrás en la historia de España. Sin embargo, es un tema que, como vemos, después ha seguido (y sigue) cultivándose por diferentes autores, lo que explica que es aceptado por el lector y lo satisface. Pero, además, más allá de que con la lectura de textos que cuenten con un trasfondo histórico el público va a aprender, eso le sirve como pretexto para evadirse de lo que sucede y lo que vive en su cotidianidad y, a su vez, para el propio escritor también se convierte en un mecanismo de evasión de la realidad del momento.

Además, si nos remontamos a lo enunciado a propósito de la novela de Umberto Eco, él mismo afirmaba que nadie, en ningún momento, ni despreció ni ha despreciado su texto porque cuenta con una cifra importante de páginas de contenido histórico-religioso, debido a que ese público lo habría interpretado de algún modo y, probablemente, aunque se trate de una persona con menos conocimientos culturales, lo emplea como un medio con

el que evita pensar en otros conflictos de su presente. Aun así, la novela de Eco, respecto a las históricas de Pérez-Reverte, Asensi o Falcones, difiere sobremanera porque la del primero emerge de lo culto, principalmente, mientras que las de los segundos no resultan tan intelectuales.

Es posible identificar nombres de otros escritores contemporáneos, aparte de los ya citados que, en determinadas ocasiones, escriben de acuerdo a los preceptos aquí enunciados, tales como Mario Vargas Llosa en *El paraíso en la otra esquina* (2003) o en *El sueño del celta* (2010). En estos modelos narrativos muestra la intimidad de ciertos personajes históricos como Flora Tristán, Paul Gauguin o Roger Casement, con el recurso del monólogo interior, fundamentalmente.

**5.LA SUBLITERATURA
EN LA PRIMERA
DÉCADA DEL SIGLO
XXI EN ESPAÑA**

Para abordar este apartado hemos optado, en primer lugar, por aportar diferentes definiciones que realizan distintos estudiosos sobre la impronta que posee la ciberliteratura y cómo ha de entenderse, distinguiendo en ella diferentes elementos (Vouillamon, 2000; Sánchez-Masa, 2004). En segundo lugar, veremos que entre los componentes estéticos de la ciberliteratura la retórica sigue teniendo representación y una función específica. Sabido es que en el ámbito de la ciberliteratura la distribución de los textos es digital y ese hecho implica, de una parte, cuando se crean blog o páginas concretas sobre los escritores, que haya un apartado en el que las impresiones del lector se conocen de manera explícita, clara y evidente y, de otra parte, que las estrategias estilísticas y retóricas utilizadas difieren de los textos que se difunden en papel, debido a la diversidad de códigos que se combinan. No obstante, a nuestro modo de ver y, siguiendo a Albaladejo Mayordomo (1993; 2000; 2001; 2005), constatamos que la retórica está presente en la ciberliteratura y, por eso mismo, detallaremos su funcionamiento y razón de ser en este ámbito. Por último, en tercer lugar, hemos decidido insertar las adaptaciones cinematográficas y televisivas que existen de novelas

populares de los autores que hemos mencionado a lo largo de todo el trabajo y que, por tanto, corrobora la actualización de las mismas, que también se puede interpretar como una técnica diferente de difusión (Peña-Ardid, 1992; Sánchez Noriega, 2000; Sánchez Pardo y Sánchez Zapatero, 2014). Además, en la sociedad actual, cada vez es más frecuente que los receptores de la película acudan a la novela, o viceversa, por lo que hemos de considerar la ciberliteratura como un complemento que, teniendo un uso adecuado, beneficia a la subliteratura y la literatura en general.

5.1. Ciberliteratura y estrategias retóricas

El concepto de «ciberliteratura» lo define Bolter (2006) a partir de diversos ejercicios literarios de índole moderna y posmoderna. Esta consideración le lleva a la conclusión de que con un dispositivo técnico (ciberespacio), enunciativo (hipertexto) y cultural (cibercultura) es posible realizar innumerables anticipaciones, deseos y figuras de la tradición posmoderna de la escritura.

Por su parte, Murray (1999) distingue unas características técnicas del medio, que son:

- a) Sucesividad: los medios tecnológicos han sido diseñados para seguir instrucciones; dicho de otro modo, para ejecutar programas que se constituyen de diferentes operaciones, siendo unas dependientes de otras. De este modo, un hipermedia también es un programa con el que se interpreta el mundo.
- b) Participación: las respuestas que ofrecen los medios tecnológicos son infinitas, por lo que, dependiendo de la configuración, el usuario dispondrá de más o menos libertad dentro del programa.
- c) Espacialidad: ofrece la posibilidad de representar espacio.
- d) Enciclopedismo: surge porque ofrecen la posibilidad de almacenar información; de este modo, el artista puede ofrecer diversos detalles que se aprecian en su expresión.

En cuanto a los elementos estéticos, debemos señalar cuáles son y qué fines tienen:

- a) Inmersión: las vivencias experimentadas en un lugar ficticio. Este hecho tiene lugar tanto en la literatura como en el cine, dado que la narración es la que sumerge a la persona en esa realidad virtual.
- b) Actuación: hace referencia a la manipulación que se hace de los materiales u objetos.
- c) Transformación: se da por las innumerables posibilidades que ofrece el computador para modificar la apariencia.

Holtzman (1998) alude a la estética digital a través de seis rasgos que, a su parecer, resultan primordiales y que mostramos a continuación:

- a) Discontinuidad: el mundo digital es, en su esencia, discontinuo porque no tiene un único recorrido sino que, al contrario, somete al usuario a la elección.
- b) Interactividad: requiere de una actitud activa y participativa.
- c) Dinamismo y vitalidad: la obra digital ofrece una gran gama de posibilidades para su realización.
- d) Mundos etéreos: define el mundo digital como un mundo etéreo, pues las palabras escritas en un papel físico presentan diferencias respecto a la dimensión tridimensional porque no existe un ahí de la obra.
- e) Mundos efímeros: representan que los lenguajes de programación se actualizan continuamente, por lo que las imágenes y los efectos digitales están sometidos a sucesivos cambios aunque, aparentemente, no se perciba. Este hecho es comparable al momento en el que el autor está elaborando la obra.
- f) Fomento de las comunidades virtuales: desaparece la frontera del espacio-tiempo debido a la conexión de la gente en la red, creándose comunidades virtuales.

Asimismo, siguiendo a Aarseth (1997), atenderemos a las consideraciones que hace sobre lo que denomina «diseño ergódico»³⁰, a propósito de lo cual establece una escala de relación comparativa entre ergódico, interactividad y digitalidad:

- a) Textos no ergódicos, no electrónicos, no interactivos (textos literarios clásicos).
- b) Textos interactivos, no electrónicos, no ergódicos (la conversación).
- c) Textos electrónicos, no interactivos, no ergódicos (televisión).
- d) Textos ergódicos, no electrónicos, no interactivos (instalaciones).
- e) Textos electrónicos, interactivos, no ergódicos (bases de datos de bibliotecas, chats).
- f) Textos ergódicos, electrónicos, no interactivos (poesía electrónica).
- g) Textos ergódicos, no electrónicos, interactivos (*Rayuela*).
- h) Textos electrónicos, ergódicos, interactivos (hipertextos literarios, drama interactivo, realidad virtual).

Con todo lo enunciado hasta el momento, en el ámbito de la ciberliteratura, la obra se actualiza socialmente a través de los medios virtuales por las comunidades que se crean en ese ciberespacio. Y es que es posible hallar diferentes referencias sobre los distintos textos que se publican por las valoraciones que hacen sus lectores de manera inmediata, hecho que, en épocas anteriores, habría resultado impensable, dado que no existían medios que estuvieran dotados de estas características tan inmediatas para realizar una recomendación, por ejemplo. Lévy (2007) propone que los materiales de mayor utilidad para la creación en el ciberespacio son variados y señala que el texto requiere de un dispositivo de lectura-escritura en red; la música, de un proceso que posibilite la creación y modificación de la misma, y la imagen, de la interacción sensoriomotriz. De

³⁰ Emplea este término para hacer referencia a los textos que son triviales, esto es, a los que, en el momento de la lectura requieren un esfuerzo por parte del receptor que va más allá de ir pasando líneas.

este modo, la interacción en las realidades virtuales representa la inmanencia del mensaje a su receptor, y es que:

La obra no está distanciada sino al alcance de la mano [...]; participamos de ella, la transformamos, somos potencialmente autores. La inmanencia de los mensajes a sus receptores, su apertura, la transformación continua y cooperativa de una memoria-flujo de los grupos humanos, todos estos rasgos actualizan el declive de la totalización (Lévy, 2007: 123).

Como ejemplo de escritura en este ámbito, es preciso citar el blogliteratura. Se trata de un género de la ciberliteratura que se centra en la expresión a través de la escritura de una experiencia personal y se caracteriza por poseer una naturaleza viva, dado que puede actualizarse y modificarse siempre que se quiera, incluso añadiendo hipervínculos, imágenes, etc. En definitiva, en momentos como los actuales, no es posible obviar la repercusión que tiene la cultura digital, pues ha hecho eco tanto en la obra literaria como en el proceso literario en general. De un lado, como previamente se enuncia, posibilita incluir comentarios de las obras; en determinadas creaciones, el mismo autor deja abierta la veda al lector para que transforme del texto lo que considere conveniente. De otro lado, como consecuencia de lo dicho, existe un número mayor de personas que se sienten capacitadas para elaborar obras nuevas.

En la actualidad, es evidente la influencia que ejerce internet en nuestra sociedad y, en consecuencia, en la cultura que nos rodea. Este hecho no implica un mal en lo concerniente a la literatura, ni tampoco habremos de considerarlo como un bien, sino que la complementación nos guía hacia un resultado extraordinario. Por eso mismo, Borrás Castanyer (2012) menciona tres pilares esenciales en el ámbito electrónico sobre los que se sustenta la literatura y el arte que, más concretamente, son:

- a) Internet como el escenario literario-artístico de interacción cultural. Esta idea alude al papel que desempeña el escritor, lector, espectador, artista, crítico, etc., en la comunicación literaria o artística

pues, respecto a lo que venía dándose hasta el momento, se han producido modificaciones en los roles mencionados.

- b) La novedad o «diferencia» del objeto de estudio (texto literario o artístico) porque permite incluir diferentes sistemas de signos, por ejemplo.
- c) La impronta del ordenador en la cibercultura, entendido como el nuevo soporte creativo.

Nos hallamos ante la literatura que se genera en la red y para la red, permitiendo que toda persona pueda emitir, recibir, e incluso participar en las comunidades literarias que se configuran con motivo de libros que se publican, autores que resultan significativos, tipología de novelas, entre otros aspectos. De ahí que Lévy (2007) con ciberespacio nos remita a un espacio de comunicación abierto gracias a las conexiones que se pueden establecer gracias a las Tecnologías de la Información y la Comunicación que existen y se van renovando continuamente hasta el punto de ser bastante incierto el futuro de la literatura en este espacio digital, en el sentido de no saber cómo se transmitirá y cómo se pretenderá que llegue a los lectores. Del mismo modo debemos entender la cibercultura como el compendio de técnicas, valores, representaciones, formas de hacer y ser que establecen una relación con el ciberespacio. Se trata de una nueva manera de acercarse a lo literario gracias a las posibilidades que ofrece el entorno digital.

En realidad, únicamente se aprecia una diferencia entre el texto electrónico y el que no lo es, que se centra en el medio en el que se percibe: el primero es recibido en un medio digital, mientras que el segundo que, verdaderamente, ha sido creado en un medio digital, termina siendo impreso y es leído en papel. Ahora bien, la particularidad que, cada vez más, está teniendo la ciberliteratura es que para ser conocedor de un texto en un medio digital se necesita de un acceso a internet. Por ello, Chico Rico afirma que «lo que permite y explica la conversión de la textualidad analógica en textualidad digital es el componente del hecho comunicativo correspondiente al canal de comunicación» (2012: 64).

De entre las estrategias fundamentales que se hallan en los textos digitales cabe mencionar, en un primer momento, la hipertextualidad y la multimedialidad, que están ligadas a las propiedades textuales de cohesión y coherencia, tal y como las describe Beaugrande y Dressler (1981). Ahora bien, en un segundo momento, conviene prestar atención a la multilinealidad y la interactividad que dependen de la intencionalidad y la aceptabilidad, que atañen a la producción e interpretación del texto, con los que guarda una estrecha relación la situacionalidad y la intertextualidad porque se fundamentan en el contexto comunicativo. Todos estos aspectos, en su conjunto, tienen como propósito principal la eficacia y la efectividad, esto es, procuran que se construya un texto de calidad para la situación comunicativa en la que va a tener cabida.

El mundo digital vinculado a la literatura presenta ciertos beneficios, tales como ofrecer la posibilidad de contar con innumerables materiales de índole literaria gracias a los archivos electrónicos que existen; a su vez, para que se pueda contar con los mismos, ha sido necesaria una escritura en medios digitales que, en realidad, lo es hasta para los textos que posteriormente se imprimen, además de que se ofrece la posibilidad de realizar una lectura electrónica.

Con motivo de los cambios sociales y teóricos que se han producido a lo largo de los siglos, en el siglo XX y por supuesto en el siglo XXI se tienen en cuenta la totalidad de las artes, acogiendo las populares y las elitistas. Esto, evidentemente, permite «legitimar la lectura crítica de novelas policíacas, de series de televisión, de escrituras de mujer y, ahora, de la literatura digital, o, al menos, así lo es en ámbito anglosajón» (Sanz Cabrerizo, 2012: 310). En momentos como los actuales hay que prestarle atención a la literatura digital porque pasará a formar parte de la historia literaria y, por consiguiente, la escritura y lectura en papel se contará como un fenómeno del pasado, al igual que nos referimos a la oralidad en la literatura cuando nos remontamos a sus orígenes o al periodo medieval. Y es que los textos que han sido impresos se están trasladando a la literatura

digital con modelos diferentes, haciendo síntesis y adaptaciones que se consideran necesarias (Sanz Cabrerizo, 2012).

El espíritu de la novela es el espíritu de la continuidad: cada obra es la respuesta a las obras precedentes, cada obra contiene toda la experiencia anterior de la novela. Pero el espíritu de nuestro tiempo se ha fijado en la actualidad, que es tan expansiva, tan amplia, que rechaza el pasado de nuestro horizonte y reduce el tiempo al único segundo presente. Metida en este sistema, la novela no es obra (algo destinado a perdurar, a unir el pasado al porvenir), sino un hecho de actualidad como tantos otros, un gesto sin futuro (Kundera, 1986: 31).

Asimismo, toda obra literaria siempre contiene, independientemente de la forma que adopte, sesgos de la cultura en la que nace; por tanto, implica una temporalidad que, normalmente, resulta significativa para el creador cuando la elabora y, para el lector, cuando la interpreta (Vicente Gómez, 2012: 327-339).

La retórica, que nunca ha sido una técnica ajena a las tecnologías –piénsese en la escritura como ayuda para la composición del discurso o en la arquitectura al servicio de la acústica del discurso-, no puede en nuestro tiempo sustraerse ni al apoyo ni a la influencia que para ella suponen las nuevas tecnologías. Estas son principalmente una ayuda para la comunicación retórica, aunque, como es lógico, llegan a influir en ella. Las nuevas tecnologías son prótesis que amplían la comunicación del discurso en la sociedad y que, en muchos aspectos, hacen que el discurso se adapte a las exigencias que se derivan de las características aquellas (Albaladejo Mayordomo, 2001: 17).

En la actualidad, existe un vínculo entre la retórica y la *interred* (Internet), y es que las diferentes páginas web que subyacen en dicha *interred* están sujetas a una organización retórica, combinándose lo lingüístico con lo visual y, en ocasiones, integrándose también lo acústico. Ahora bien, con esto no hay que llegar a la fácil conclusión de que todo es retórica porque, de ser así, devaluaríamos su razón de ser. Lo único que nos interesa exponer en el presente apartado es que la retórica en el siglo XXI se ha adaptado al sistema de comunicación que se desarrolla, que coincide con

la era digital pero, a su vez, no deja de ser la sociedad de la comunicación y la información.

La comunicación retórica y la comunicación literaria tienen lugar sobre la textualidad de la construcción lingüística. De hecho, el texto es definido como unidad lingüística desde la cooperación de diversas perspectivas [...] La textualidad se extiende comunicativamente desde la instancia productora retórica y literaria hasta la instancia receptora en lo que es una necesaria proyección pragmática del texto que alcanza en la comunicación no solo su imprescindible desarrollo y dinamización, sino también su propia razón de ser (Albaladejo Mayordomo, 2005: 15)

Todo texto, incluyendo también bajo el término de «texto» los de índole literaria y, en particular, los de la literatura popular que son los abordados en el presente estudio, están dotados de retórica porque, de alguna manera, instauran una comunicación con el receptor, independientemente de que se informe más o menos, pues hemos de tener en cuenta que las novelas populares que se difundían en España a mediados del siglo XX no aportaban un alto contenido de información y, además, en diversas ocasiones, le podía resultar repetitiva al lector. Asimismo, lo que hay que tomar en consideración es que la retórica aflora en todos los textos-discursos porque, en cierto modo, mediante la norma retórica se pretende la máxima eficacia narrativa, la sorpresa y seducción del lector³¹. Desde la *inventio* se estructura progresivamente la novela atendiendo a la recopilación de datos, extraídos de hechos convencionales o lugares comunes, y la combinatoria de rasgos enciclopédicos y contenidos populares; por medio de la *dispositio* se organizan esos datos según reglas estrictas; y mediante la *elocutio* se adecua a una forma verbal. Pero lo que, según nuestro criterio, tiene particular relevancia es la recuperación de la *memoria* y de la *actio* vinculadas a la antigua Retórica. A través de estas dos operaciones queda patente «el proceso de sumarización y reproducción de

³¹ Como estrategia de seducción, la retórica era estudiada por Pujante Segura (2014b) en textos que suponen antecedentes de los estudiados aquí, como las novelas cortas erótico-pasionales de autores como Juan Pujol o Carmen de Burgos.

la obra literaria» y el de «su actualización o comunicación efectiva» (Albaladejo Mayordomo, 1989: 182), íntimamente ligada a la condición teatral, cinematográfica y televisiva de este tipo de novelas, como lo demuestra su fácil adaptación a esos medios.

En el ámbito de la ciberliteratura, lo que tiene de distinto la retórica es el modo como se difunde el texto que, en su mayoría de veces, emplea un medio digital y, por ende, en no pocas ocasiones se ofrece el texto con diferentes códigos, aparte de la lengua escrita, donde se aprecia la imagen o el audio (Pujante Segura, 2014a). Y es por ello por lo que muchos de los textos que se publican en papel, posteriormente, se adaptan al cine; pero, en realidad, de esto ya se percataban los estudiosos antes del siglo XXI, porque una cifra importante de novelas de María del Socorro Tellado López, por ejemplo, ha sido adaptada al cine. Además, por ejemplo, esta misma autora, en sus últimos años como escritora, concretamente en el año 2000, publicó su primera novela en internet, titulada *Milagro en el camino*. Y, aún más, no debemos obviar que en las publicaciones por entregas que se realizaban de las novelas populares, los editores consideraban que la imagen de la portada, como ya hemos advertido, adquiriría tanta importancia como el texto, porque se percataban de que con dicha imagen el lector se sentía atraído y consumía³². Ahora bien, en la actualidad, cuando se hace una publicación, si existe un director cinematográfico interesado en ella, su adaptación suele ser más inmediata que es, por ejemplo, lo que sucede con los novelistas, pertenecientes también al ámbito de la subliteratura, en especial el género policiaco y de aventuras, como Arturo Pérez-Reverte, Manuel Vázquez Montalbán o Eduardo Mendoza.

³² Era frecuente encontrar de manera intercalada en las publicaciones de las novelas populares que se distribuían periódicamente anuncios publicitarios. Pues, como no contaban con tantos medios para publicitar nuevos productos y que interesaba que se conociera por el mayor número de personas, recurrían a este medio de comunicación por la aceptación y difusión tan alta que tenía por parte de los receptores (lectores). Además, la publicidad inserta en el interior o en contracubierta, constituía un medio económico para el editor.

5.2. Adaptaciones cinematográficas y televisivas

Tras nuestra exposición sobre la importancia de la ciberliteratura, así como la implicación de la retórica en las nuevas tecnologías para el desarrollo y difusión de la novela popular a partir de las últimas décadas del siglo XX, consideramos oportuno valorar, por una condición técnica, la influencia ejercida por el cine, como poderoso medio de masas, en la adaptación de numerosas novelas populares. No obstante, la relación literatura y cine hay que circunscribirla a las primeras décadas del siglo XX. De hecho, tanto el cineasta Eisenstein como los formalistas rusos Sklovskij y Eikhembaum se ocuparon de tal problemática. En tanto en 1936 Walter Benjamin, en un conocido ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, destacaba la importancia de la técnica en la producción cinematográfica a diferencia de las obras literarias y pictóricas (Benjamin, 2003: 63-79). El trasvase de textos literarios al cine ha supuesto un amplio y antiguo debate (Sánchez Noriega, 2000: 47-59), pues en la adaptación, trasvase o transposición del texto literario al filme hay que tener en cuenta no solo los contenidos semánticos sino también otras categorías como el decurso temporal, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que dotan de sentido a la obra de origen. No debemos olvidar que estamos ante dos sistemas diferentes en sus materias significantes y en la forma de consumo, distinta para el espectador y el lector. También se debe tener en cuenta que el adaptador debe resumir el texto original para que parezca lo más adecuado en su trasposición fílmica, cuestión esta que sugiere dos preguntas: ¿toda adaptación ha de ser necesariamente simplificadora y muy inferior estéticamente a la obra literaria?, y ¿está aquí la prueba fehaciente de la inferioridad del nuevo medio, incapaz de traducir procesos mentales, análisis psicológicos o sutilezas conceptuales? «Así lo creyeron quienes extendían sus juicios de condena desde los defectos de las adaptaciones al cine en cuanto forma artística» (Peña-Ardid, 1992: 24), y aquellos otros que opinaban que el cineasta puede permitirse cualquier libertad siempre que redunde en beneficio de la coherencia del filme. Cuestiones que no han tenido un consenso unánime entre críticos y teóricos cinematográficos.

No obstante, si atendemos a la segunda de las opiniones, podemos comprobar que son las novelas populares, en especial las de aventuras y las policíacas, las que tienen una mayor afinidad con el cine y ofrecen más posibilidades al desarrollo del guion cinematográfico (Chion, 1995) y al desarrollo de la serie televisiva³³. Muchas de las novelas rosas, del oeste y policíacas, al apenas penetrar o subrayar la psicología y estados mentales de los personajes, son más favorables para la adaptación a diferencia de las obras de calidad literaria. Eso es algo que se puede constatar en las numerosas obras de autores de las primeras décadas del siglo XX, como E. Zamacois, J. Belda, A. Insúa, J. Díaz Caneja, E. Carrère, P. Mata, etc., cuyos argumentos de novelas y novelas cortas eran fáciles de adaptar a la pantalla. Sus obras ya gozaban del fervor popular, por lo que su aparición en la pantalla aseguraba su éxito; y no solo ello, sino que tras la difusión de la adaptación cinematográfica, pese a las reticencias de algunos autores por la pérdida de calidad y excesiva libertad en el trasvase del texto literario, estos reconocían que al tener el cine más público que el libro, la popularidad del autor y la venta de la novela aumentaban (Martínez Arnaldos, 2011: 256-257).

Este fenómeno es transferible, incluso con un mayor número de adaptaciones, no solo fílmicas sino también en series televisivas, de autores que publican novelas populares a partir de los años cincuenta del siglo pasado. Y sirva como ejemplo la amplia relación de adaptaciones llevadas a cabo que a continuación exponemos:

- ❖ María del Socorro Tellado López, autora por excelencia de la novela amorosa sentimental de la década de los cincuenta, cuenta con adaptaciones fílmicas como:
 - *Tengo que abandonarte* (1969), dirigida por Antonio del Amo.
 - *Mi boda contigo* (1984), dirigida por Valeria Sarmiento.

³³ Las novelas cortas también populares de los años 50 eran adaptadas al cine y a los seriales radiofónicos, o incluso a la inversa, pues debido al éxito de una película como *Bienvenido, Mister Marshall* o de un serial como el de *La última dicha*, de Sautier y Alberca, llegaron a ser adaptados como novelas cortas (Pujante Segura, 2012), lo cual se puede estudiar desde el análisis interdiscursivo.

- ❖ Miguel María Astraín fue escritor de novela popular, pero también de guiones cinematográficos, de tal manera que algunas de sus obras las tomó en consideración para crear el guión de películas del oeste tales como:
 - *Un dólar de fuego* (1965), fundamentada en la novela *Reina de corazones*.
 - *Cinco pistolas de Texas* (1967), creada a partir de *La Guarida del Hampa*. Ambas fueron dirigidas por Ignacio Farrés Iquino.

- ❖ Umberto Eco, autor de *El nombre de la rosa*, gozó de la adaptación fílmica en el año 1986, dirigida por Jean-Jacques Annaud.

- ❖ De Manuel Vázquez Montalbán es posible destacar dos adaptaciones fílmicas:
 - La primera es una adaptación de la novela *Tatuaje* (1976), dirigida por Juan José Bigas Luna³⁴.
 - La segunda es una adaptación de *Asesinato en el comité central* (1982), dirigida por Vicente Aranda. Esta película se estrenó en agosto de 1982 en Madrid (Quesada, 1986: 454).

- ❖ De Eduardo Mendoza hemos querido destacar dos adaptaciones fílmicas, la primera se realizó a partir de su novela *La verdad sobre el caso Savolta* y, la segunda, a partir de *El misterio de la cripta embrujada*.
 - *La verdad sobre el caso Savolta* (1978), dirigida por Antonio Drove. El guión lo elabora Antonio Larrreta y Antonio Drove.
 - *La cripta* (1981), dirigida por Cayetano del Real y estrenada en diciembre del año señalado en Madrid³⁵.

³⁴ Esta película estuvo cuatro meses en los almacenes de la empresa distribuidora una vez que se había presentado en los medios informativos y el mundillo intelectual y artístico en 1977. En diciembre de ese mismo año es cuando se estrena en el cine Regio Palace de Barcelona (Quesada, 1986: 453).

- ❖ De Arturo Pérez-Reverte una cifra importante de los textos novelísticos ha sido adaptada al cine y, por tanto, se ha trasgredido del código de la lengua escrita a otros diferentes, más próximos a la ciberliteratura, a lo que aflora en el siglo XXI.
- *El maestro esgrima* (1992), dirigida por Pedro Olea.
- *La tabla de Flandes* (1994), dirigida por Jim McBride.
- *Territorio comanche* (1997), dirigida por Gerardo Herrero.
- *La novena puerta* (1999), dirigida por Roman Polanski y fundamentada en la novela *El club Dumas*.
- *Alatriste* (2006), dirigida por Agustín Díaz Yanes y basada en la serie de novelas del capitán Alatriste.
- *La carta esférica* (2007), dirigida por Imanol Uribe.
- *Quart. El hombre de Roma* (2007), dirigida por Jacobo Rispa como serie de televisión (emitida en Antena 3) que se realiza teniendo en cuenta el protagonista de la novela *La piel del tambor*.
- *La reina del sur* (2011), otra serie de televisión (emitida en Antena 3), que toma el nombre del título de la novela *La reina del sur*.

5.3. *Ámbito comparativo*

Resultan de interés los estudios llevados a cabo desde las últimas décadas del siglo XX en los dominios de la literatura comparada, porque en ellos, tras las precedentes y diferentes posiciones teórico-críticas elaboradas desde el positivismo de la escuela francesa por autores como M.-F. Guyard o C. Pichois y A.-M. Rousseau, entre otros, que inciden en la «relaciones de hecho» y en la importancia de las historias de las literaturas nacionales en

³⁵ «Queda una película agradable, con multitud de escenas humorísticas bien resueltas. Sobran escenas eróticas, traídas por los pelos, como la entrega nocturna de la joven profesora al quinquí, escena que no está en la novela y que es absurda aun dentro de lo disparatado de toda la narración. Cayetano del Real ha caído, como tantos jóvenes realizadores, en la tentación de “cargar” más de la cuenta la ración ideológica y erótica, presente en el libro, sí, pero insinuada una y esperpentizada la segunda» (Quesada: 1986: 461)

su dependencia de la literatura comparada, y de traspasar las fronteras nacionales o lingüísticas para el estudio comparativo. También desde el comparatismo americano, auspiciado por R. Wellek, para quien la literatura comparada puede ser ejercida dentro de una misma literatura nacional como paso previo a la literatura general o mundial (una literatura universal o *weltliteratur* ya apuntada por Goethe en 1827). Con posterioridad se ha destacado el valor que tiene la cuestión del canon literario como concepto teórico y la canonización de obras y autores; y lo que es más relevante a nuestros presupuestos, la percepción y análisis de la literatura de géneros menores (Gil-Albarellos, 2006: 14-28), entre los que podemos incluir los que engloba la subliteratura. Estos métodos de análisis se ocupan no solo de los productos literarios que guardan relación con otras facetas artísticas, como la pintura, la escultura, la música y el cine, sino también con otros aspectos de la cultura, relacionados igualmente con la novela popular, como puedan ser los concernientes a las antigüedades europeas, los temas y mitos literarios, los géneros literarios, los viajes literarios y aventuras, la imagología o imágenes del «otro», el interculturalismo, el multiculturalismo, y los estudios de género (Guillén, 1985; De Grève, 1995; Romero López, 1998; Vega Ramos y Carbonell, 1998; Gnisci, 2002; Sanz Cabrerizo, 2008). Se trata de unos productos literarios relativos a la subliteratura con un tono menor en lo que afecta a su literariedad, pero no por ello ajenos a una poética o teoría literaria de base comparatista en cuanto a diferencias y similitudes en los procesos de creación y producción literarias. Estas consideraciones posibilitan el análisis interdiscursivo de sistemas literarios análogos derivados de la subliteratura. Pues como bien afirma Albaladejo Mayordomo:

El análisis interdiscursivo se ofrece a la Literatura Comparada como instrumentalcrítico de práctica analítica y de fundamentación teórica que hace posible el acceso desde la Poética, desde la Teoría de la Literatura, a la constitución, la función y la pluralidad de los discursos como conjunto de construcciones lingüísticas existentes y posibles. El análisis interdiscursivo permite comparar los discursos sobre la base de sus semejanzas y de sus diferencias,

proyectando los rasgos de unas clases de discursos sobre otras con el fin de plantear las relaciones entre los mismos como un componente constitutivo de su realidad y presente en distintas clases de discursos (Albaladejo Mayordomo, 2008: 257).

Esta formulación la podríamos ejemplificar con el caso de *El Coyote*, de José Mallorquí, por su condición interdiscursiva al analizar y comparar los distintos discursos sobre semejanzas y diferencias, ya fuera en sus orígenes y creación, en su reproducción en tebeos o en series radiofónicas. Atendiendo a su creación, constatamos que José Mallorquí en sus inicios fue traductor, para la editorial Molino, de relatos sobre héroes del folletín como Búfalo Bill o Nick Carter. En cambio, será posteriormente para ediciones Clíper cuando inicie sus novelas sobre *El Coyote*, en cierto modo, inspiradas en *El Zorro*, personaje creado por Johnston McCulley. Son dos tipos de relatos, desde el ámbito narrativo y discursivo, merecedores de un análisis comparativo. Asimismo, las numerosas traducciones llevadas a cabo por José Mallorquí, ya fuera directamente del inglés o a través del francés³⁶, nos permiten valorar la transmisión cultural e interpretaciones llevadas a cabo por José Mallorquí y estipular la aportación de novelas populares extranjeras traducidas en el panorama de las producciones nacionales (Gugliemi, 2002: 293-294). De manera similar son dignas de contraste y un análisis interdiscursivo respecto a los citados José Mallorquí y McCulley las novelas de indios y vaqueros, con la figura del *sheriff* de Marcial Lafuente Estefanía, por las diferencias temáticas y agilidad narrativa, pese a la reiteración de motivos, con las que este dota a sus relatos. Son unos relatos de adecuada verosimilitud histórica y geográfica del oeste norteamericano, pues M. Lafuente Estefanía por su condición de ingeniero industrial entre 1928 y 1931 recorrió gran parte de los Estados Unidos lo que le facilitó la creación de ambientes y detalles para sus historias. También, durante algún tiempo, vivió en África, lo que le supuso una conciencia y un sentido comparatista.

³⁶ Como dato anecdótico es de reseñar que J. Mallorquí tenía un gran dominio del francés; sin embargo, el inglés lo leía y escribía perfectamente, pero nunca lo había hablado. Por ello durante alguna de sus estancias en Londres se hacía pasar por sordomudo y para comunicarse con los nativos recurría al inglés escrito (Mallorquí del Corral, 2000: 166).

Por otro lado, los tebeos o cómics de *El Coyote* gozaron de la máxima popularidad y difusión, resultando de gran interés para el análisis comparativo la integración de imagen y texto de las viñetas respecto al texto y discurso original novelístico. Destaca un mayor énfasis en el cómic del lenguaje coloquial (alargamiento de palabras, frases interrumpidas, reproducción de sonidos, etc.) y recursos retóricos (comparaciones, ironías, onomatopeyas, hipérbolos, etc.) (Gasca y Gubern, 1991). José Mallorquí en 1954 comenzó a trabajar para la radio en la cadena SER, con gran acierto y maestría en el manejo de la narración radiofónica (Premio Ondas en 1954 y 1964), por lo que pronto alcanzó gran protagonismo con sus seriales radiofónicos y radionovelas, y no solo con episodios de *El Coyote*, sino especialmente con la serie *Dos hombres buenos*, ambientada en el *Far West*. Muestra un dominio del relato radiofónico, en el que junto a la palabra, elemento esencial, la música y los efectos sonoros, la armonía y el ritmo secuencial, favorecen un mayor estímulo de los sentimientos e interactividad psicológica con el oyente, a diferencia de la simple información radiofónica. Además, en el caso de los seriales radiofónicos, al tratar sobre un mismo tema, hay un carácter secuencial que otorga al sintagma un valor imprescindible. De tal modo, el sintagma construye el discurso radiofónico, en el que el código de expresión del lenguaje radiofónico sobre-determina la producción imaginativo-visual en el radio-oyente (Balsebre, 1994: 141-142). En referencia al discurso cinematográfico, con la creación de guiones por parte de J. Mallorquí, de escasa calidad por cierto (Mallorquí del Corral, 2000: 159), basados en alguna de sus novelas, supone otra variante respecto a los antes citados casos del cómic y de la radionovela. Se observa, pues, cómo los textos de las novelas populares de José Mallorquí generan diferentes tipos o clases de discursos que posibilitan el análisis comparativo, incluso en los casos de difusión allende de nuestras fronteras.

Las posibilidades para un análisis interdiscursivo, según clases de discursos y diferentes códigos expresivos que acabamos de exponer respecto a José Mallorquí, también serían aplicables a la obra de Corín Tellado, cuyas numerosísimas obras fueron motivo de telenovelas,

preferentemente en Latinoamérica, series televisivas y adaptaciones cinematográficas. Y en el mismo sentido también se podrían citar ejemplos de novelas policiacas o de intriga, como serían los casos, entre otros, de Vázquez Montalbán o de Pérez-Reverte, cuyas obras fueron adaptadas al discurso televisivo y al cinematográfico, o bien, en el caso del segundo, al cómic.

Entre otras facetas consustanciales al ámbito de la literatura comparada se podrían citar en el marco de la novela popular española, y como antes hemos anotado, las referidas a los temas y mitos literarios, viajes literarios y aventuras, imagología, multiculturalismo y los estudios de género, como también para la novela corta de corte popular cultivada hasta los años 50 en relación con la *nouvelle* francesa (Pujante Segura, 2014b).

Si atendemos a personajes de ficción, como *El Coyote* o *El capitán Alariste*, aunque se puedan rastrear antecedentes temáticos en las innumerables obras folletinescas del siglo XIX y principios del siglo XX, en ambos casos, desde una perspectiva sincrónica, responden a lo que R. Trousson calificó como «temas de situación», en los que el héroe depende de un escenario narrativo y de la estructura de relaciones configuradas por él. Mientras, en la configuración del mito, se trataría de un protagonista que es capaz de ejercer una fascinación colectiva comparable a la de los mitos primitivos, es decir, mitos capaces de activar un determinado imaginario cultural y literario en una época concreta (De Grève, 1995: 13-42; Trochi, 2002: 136-151). Así, podemos comprobar cómo Don César de Echagüe (*El Coyote*), regresa a California, hacia mediados del siglo XIX, para emprender una lucha personal contra los invasores yanquis que han incorporado California a los Estados Unidos y tratan de apoderarse de las minas de oro y de las tierras propiedad de México y de los españoles allí residentes. Otros personajes como el tirano general Clarke al que combate, y aliados como su criado Julián, Greene, y Leonor, quienes conocen la secreta identidad del enmascarado Coyote, constituyen en correlación con el escenario californiano un conjunto de relaciones que ayudan a determinar la personalidad de Don César de Echagüe. Este personaje deviene en mito de

la rebelión y de las libertades frente a un régimen dictatorial, mito que en torno a los años cincuenta del siglo XX traspasó fronteras nacionales en diferentes traducciones.

En cuanto a la serie de novelas protagonizadas por el capitán Alatríste, ambientadas sobre todo en el Madrid del siglo XVII, así con referencia a otras ciudades extranjeras (Nápoles y Flandes), su figura responde a la del pícaro y aventurero soldado espadachín que se ve envuelto en múltiples intrigas palaciegas y peripecias que le llevan a batirse contra enemigos, como el espadachín italiano Gualteiro Malatesta; pero a la vez cuenta con amigos que le ayudan en sus lances, cual es el caso, entre otros, de Martín Saldaña. Se trata de un conjunto de narraciones en las que la ficción está salpicada de referencias y personajes históricos (Íñigo Balboa, Francisco de Quevedo, Conde de Olivares, etc.). La adscripción del capitán Alatríste a la condición de mito vendría determinada por un conjunto de rasgos procedentes de la tradición y asumidos por el imaginario cultural, que irían desde las intrigas en el *Miles gloriosus*, de Plauto, pasando por la figura del pícaro de nuestro Siglo de Oro, hasta las novelas folletinescas de capa y espada, como por ejemplo las de los españoles Manuel Fernández y González o Ramón Ortega y Frías, entre otros muchos, y las de ascendencia francesa como las relativas a D'Artagnan, Cyrano de Bergerac, o al espadachín Jean de Pardillan, personaje de la serie de novelas de Michel Zévaco, *Los Pardillan*, y que Pérez-Reverte activa por medio de la novela popular para deleite de los lectores actuales.

La denominada literatura de viajes representa un sector importante en el marco de la literatura comparada, en lo que concierne a la comunicación internacional e intercultural tanto en la producción de textos de creación literaria como en los catálogos de libros sobre viajes y viajeros. Ello provoca una cierta confusión como género literario autónomo, pues no es fácil el deslinde entre los *Diarios* de Cristóbal Colón, la novela *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, las guías de viaje o muchas novelas populares. Por ello, más que intentar una problemática definición, lo más oportuno es fijar el alcance de su naturaleza, que no es otra que la de traspasar fronteras para ver lo

que hay al otro lado, es decir, comparar el aquí y el allá, ir al encuentro con el «otro» y el «lugar otro», mirar más allá para comparar (Nucera, 2002: 241-243). Es un campo en el que, como hemos advertido, la subliteratura o novela popular nos aporta numerosos ejemplos, tanto en los folletines decimonónicos como en la época que estudiamos.

Así, volviendo a las novelas del *Coyote*, en ellas comprobamos la existencia de un amplio recorrido viajero por diversos lugares y ciudades mexicanas: Tejas, Monterrey, San Francisco, San Bernardino, Río Bravo, San Antonio de Rosario, Río Sauces, etc. Eduardo Mendoza, en su novela *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, desde las primeras páginas nos traza el itinerario por el que transita Pomponio hasta llegar a la pequeña ciudad de Nazaret: Ponto Euxino, Trapezunte, Cilicia, Cesarea, río Jordán; así como nos informa de las partes en que está dividida Palestina: Idumea, Judea, Samaria y Galilea. Por su parte, Matilde Asensi, con su novela de intriga *El último Catón*, «lleva» a sus lectores en un *tour* turístico por las ciudades de Roma, Rávena, Jerusalén, Atenas, Constantinopla, Alejandría y Antioquía.

Desde los estudios de la literatura de viajes es factible acceder a otros ámbitos de la literatura comparada, como puedan ser los estudios poscoloniales y la imagología. Si reincidimos en *El Coyote*, comprobamos como su autor, J. Mallorquí, desde la ficción, pero prestando relativa atención a factores histórico-sociales e ideológicos, aunque expuestos de manera sui géneris, nos narra situaciones en las que sin apenas incidir en el antiguo colonialismo español y posterior intento colonizador de Francia, se centra casi exclusivamente en los avatares de la recién incorporada California, habitada por una próspera sociedad hispana, a los Estados Unidos. En tanto desde la imagología, entre otras líneas de investigación, se atiende a determinados textos relacionándolos con su contexto histórico-social, destacando aspectos culturales, costumbres y modos de vida, además de las opiniones del escritor sobre otros pueblos que van más allá del simple dato histórico. Y de ello tenemos ejemplos, entre otros muchos relatos, en *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, cuando E. Mendoza nos

da detallada cuenta, y transmite juicios personales por medio del narrador, del modo de vida de los nabateos. Se trata de un grupo étnico árabe que con sus caravanas llevan una vida trashumante, dedicados al comercio; son monógamos y fieles a las mujeres que han conocido en sus viajes y, si tienen hijos, los dejan con sus madres y procuran su manutención para luego, al cumplir los siete años, incorporarlos a la caravana. Adoran a Hubal, a quien también llaman Alá (Mendoza, 2008: 8-11).

En la serie de novelas de carácter histórico de Santiago Posteguillo, también con una estrecha conexión con los dominios comparatistas de «antigüedades europeas», encontramos múltiples referencias a la literatura de viajes y a la imagología. Desde esta última perspectiva conocemos datos referidos al ambiente de las legiones romanas, de los gladiadores, de los cristianos y martirios, etc. Estos datos nos permiten establecer relaciones y comparaciones entre las visiones del «otro» (Escipión el Africano, Aníbal, Asdrúbal Barca, Trajano, Craso, etc.) según obras que le precedieron o bien subsiguientes; e incluso con otros medios de expresión como cine, que tuvo y tiene como referencia en la producción de muchos de sus filmes el mundo de la antigua Roma.

De las novelas rosas de Corín Tellado consideramos que merecen atención en los estudios sobre mujeres y los estudios de género, porque en ellas percibimos diferentes visiones de los discursos de los hombres y de las mujeres, según tres etapas que se pueden advertir en su muy popular y prolífica producción literaria. Ello entronca con la literatura comparada debido al encuentro con el «otro» por medio de semejanzas y diferencias presentes en los estudios sobre las mujeres y el género en los que prevalece una tendencia hacia lo transnacional (conviene recordar la amplia recepción que allende de nuestras fronteras tuvo la novelística de Corín Tellado, pues fue traducida hasta en veintisiete idiomas). No obstante, es de reconocer que el discurso ideológico y cultural que propone Corín Tellado en el conjunto de sus novelas no responde a la nueva visión de la crítica feminista; pero, en cuanto que lo sexual (como la raza) es una categoría que organiza la producción y recepción literarias y supera los límites de las literaturas

nacionales, sí tiene cabida en el comparatismo. Aunque debemos aceptar que la obra de Corín Tellado dista, y mucho, de una de las madres del feminismo, cual es Virginia Wolf, cuyos textos son una referencia fundamental del pensamiento crítico feminista. Sin embargo, en los textos de la primera época de Corín Tellado, desde que aparece su primera novela, *Atrevida apuesta* (1946), en una España en la que predomina la pobreza, una rígida censura, la moral católica, la imposición y el deber de la mujer de preservar su virginidad antes del matrimonio y mostrar sumisión ante la perfidia masculina, subyace una interpretación, distante de los presupuestos ideológico-culturales, sociales, e incluso antifeministas de la autora, en la que se vislumbra un sentido patriarcal y católico que coacciona a la mujer. Esta ha de refugiarse en los inalcanzables paraísos y vías de escape para soñar que le ofrecen las edulcoradas, sentimentales y románticas tramas novelísticas de Corín Tellado. Estos rasgos, como acabamos de apuntar, nos pueden ser útiles para mejor analizar y descifrar la opresora y desigual condición de la mujer frente al hombre en una época española concreta. Años después, a finales de los años sesenta y principios del siglo XX, nuevos aires de apertura y libertades se empiezan a percibir en España: el mayo del 68 francés, revueltas y huelgas estudiantiles, la lectura de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, la música de los Beatles, las discotecas, el lenguaje desinhibido y la libertad sexual de la mujer adquieren carta de naturaleza. Todos esos rasgos, entre otros, sociales y culturales Corín Tellado, en una segunda etapa, los empieza a incorporar a sus novelas, aunque sin perder el tono sensiblero y sentimental que las caracteriza, como por ejemplo, *No nos entendemos* (1969) o *Me has confundido* (1970).

Posteriormente, en 1979, en una tercera etapa, en consonancia con la denominada «época del destape», bajo el pseudónimo de Ada Miller, Corín Tellado propicia un fuerte giro en el desarrollo argumental de sus novelas hacia el erotismo e inicia una serie de relatos bajo la denominación *Especial Venus*, donde encontramos títulos tan sugerentes y afines a su estrategia comercial, como por ejemplo: *Fuego erótico*, *Quiero ser como soy* o *Trauma*

sexual. Y si un ligero y atenuado erotismo siempre ha estado presente en toda su producción, ahora se acentúa al presentar a la mujer como objeto sexual. Pero a la vez implica, en un sentido liberal, conceder a la mujer la libertad de disponer de su cuerpo, aunque lógicamente alejada de las propuestas feministas.

En su conjunto, la narrativa de Corín Tellado no supone un ejemplo de literatura femenina desde la perspectiva de la crítica feminista; pero, si responde a una dialéctica entre los sexos que bajo el influjo de un contexto socio-cultural e ideológico como el que se desarrolla en España a partir de los años cincuenta del siglo XX, en el que la mujer no es protagonista ni goza de independencia, puede merecer un estudio específico sobre mujeres y género para mejor comprender y desentrañar las causas que determinan la inferioridad y ausencia de igualdad del sexo femenino ante el sexo masculino.

Las consideraciones y ejemplos propuestos a partir de la novela popular española o subliteratura evidencian el alto rendimiento que esta parcela o «desviación» de la literatura, que puede ofrecer a los estudios de literatura comparada. Es más, nos atreveríamos a afirmar que los textos subliterarios, pese a su menor literariedad, suponen un amplio campo para el estudio comparativo que puede llegar a superar, en dominios concretos, al de la estricta literatura, dada su condición «mass-mediática» y mayor recepción popular que traspasa fronteras (Pujante Segura, 2011).

6. CONCLUSIONES

- ❖ El planteamiento de la subliteratura española desde 1950, desarrollado desde distintos índoles genéricas como, por ejemplo, la amorosa sentimental, la del oeste o de aventuras y la policiaca, ha contribuido a demostrar lo apriorístico de la concepción de la novela popular al tiempo que lo divergente entre los distintos subgéneros y, con ello, a descubrir toda una problemática por la complejidad terminológica, así como por la consideración inferior o devaluación que se le ha adherido frente a la Literatura. El análisis que hemos trazado en este estudio, en su progresión cronológica e histórica, corrobora la persistencia y el solapamiento de ciertas problemáticas, además de la aparición de otras nuevas, las que traemos a colación en estas conclusiones para demostrar esa evolución que se apuntaba en la introducción y que hemos desglosado en los distintos apartados.

- ❖ En un primer momento, debemos deslindar la discusión terminológica al emplearse términos variados como *infraliteratura*, *paraliteratura*, *literatura de masas*, *literatura popular* y *subliteratura*, entre otros que, en su mayoría, han sido utilizados con la intención de aludir a un rango inferior de literatura; de hecho, muchos de ellos presentan una marca morfológica o léxica que denota y connota esa inferioridad. No obstante, esa devaluación literaria viene dada principalmente porque el propósito que persigue la subliteratura es entretener u ocupar el tiempo de ocio de las clases populares. Para ello, habría de construirse un modelo textual acrítico y elemental, sin pretensiones literarias ni intelectuales. De este modo, si el público lector pretende distraerse y entretenerse, los productos creados deberán trasladarlo de la cotidianidad temporalmente y permitirle que se evada en el momento de la lectura.

- ❖ Al tiempo que se ha venido polemizando sobre la subliteratura, calificándola negativamente e insertándola en niveles de escasa calidad literaria frente a la sobre-valoración de la literatura que se considera de «élite» o «superior», también encontramos estudios que constatan la compleja separación entre una y otra, difusos límites sobre los que también han expresado su opinión algunos escritores. Tal sería el caso de Arturo Pérez-Reverte, quien de manera clarividente y con su peculiar estilo nos exponía su juicio en una de las entrevistas realizadas, la que compartimos en estas conclusiones:

Decir que lo que lee mucha gente no es buena literatura es como decir que un libro no puede ser bueno si provoca muchas ganas de leerlo. Un escritor de verdad no tiene otra cosa que su artesanía. Y un escritor sin lectores desaparece. La única posibilidad que tiene este artesano es que lo lean. Lo que hay que darle al lector es algo que realmente le interese. Las tragedias griegas eran el entretenimiento de las masas, ¿no? A mí la calidad literaria, francamente, me importa un rábano; además, quién juzga quién tiene o no tiene esa «calidad literaria». Yo escribo para contar historias que a la gente le hacen vivir vidas que no han vivido. La calidad literaria es para mí que el lector lea tus páginas y no pueda dejar de leer tu libro. Lo demás son milongas (Pérez-Reverte, 2010).

De hecho, la equiparación entre literatura y subliteratura puede ser útil para interpretar mejor el alcance y valor de los acontecimientos socio-políticos e ideológicos inscritos en los textos de ficción, ya que en la evolución cronológica que hemos establecido tanto el lector de tipo medio o popular, que solo persigue la delectación, como el lector crítico, pueden experimentar diferencias textuales y discursivas en ambos dominios. También se ha comprobado así cómo las variantes o géneros subliterarios comparten rasgos comunes: recurrencia en los temas y motivos, personajes planos y prototípicos, redundancias estilísticas, expresiones coloquiales y específicos recursos retóricos. Rasgos que, en mayor o menor medida, se enfatizan según el tipo de género subliterario. No

obstante, en todos ellos se mantiene el precepto de un desenlace feliz y grato para el lector.

- ❖ A mediados del siglo XX, concretamente entre los años cuarenta y cincuenta, debido a las consecuencias sociales, políticas e ideológicas derivadas del fin de la Guerra Civil y la consecuente situación de precariedad y miseria en España, así como la férrea censura, la novela popular experimentará un auge y consumo inusitados que, sin embargo, con el transcurrir de esos años se irá extinguiendo paulatinamente. De los subgéneros de la novela popular de esa época centramos nuestro estudio en alguno de ellos. La novela rosa, dirigida preferentemente a un público femenino, aunque muy alejada de los principios de la crítica feminista, construye sus argumentos narrativos según el tópico del galán que pretende casarse con una mujer que le sea fiel y viceversa, es decir, presenta relatos que proporcionan a la mujer vías de escape para forjarse ilusiones y soñar. En cambio, en la novela del oeste, cuyo público lector es predominantemente masculino, destacan las luchas o combates del héroe, ya sea un pistolero o un espadachín, frente a los malvados; también en ellas se vislumbran connotaciones amorosas que, en ocasiones, devienen en una recompensa para el héroe de la mujer amada cuando consigue vencer en sus hazañas. La novela de aventuras, en concomitancia con la anterior, nos muestra a un personaje protagonista que por medio de múltiples aventuras en las que se ve envuelto, plenas de fantasías, siempre consigue vencer a los enemigos. La novela policiaca de los años cincuenta y principios de los sesenta, no obstante, no experimenta el apogeo del que gozará en las décadas siguientes de los setenta y ochenta: en las primeras, la base argumental de un crimen y su posterior investigación constituyen los elementos obligados de unos relatos en los que las deficiencias de una bien urdida intriga restan fuerza e interés al desarrollo narrativo.

❖ De las décadas de los setenta y ochenta en adelante, una vez consolidada la transformación socio-política e ideológica, en el tránsito de la dictadura a la democracia, se aprecia una renovación de la subliteratura en España en todas sus modalidades o géneros. En un principio se podría pensar que la libertad ideológica y total ausencia de la censura son causas que benefician un nuevo modelo y desarrollo de la novela popular; pero ello suscita dudas como las siguientes:

a) Los escritores siguen la estela anterior y están acomodados al uso de técnicas narrativas realistas y populares, en las que no caben los subterfugios, dobles sentidos u otras interpretaciones subyacentes al texto para evitar la censura, lo que les facilita la transmisión de un discurso directo y transparente. Por ello, cuando gozan de total libertad para exponer delicados asuntos sociales e ideológicos, o incluso escabrosas situaciones y descripciones eróticas, aunque resulte paradójico, se sienten encorsetados e inconscientemente parecen autocensurarse, por lo que les puede resultar complicado el proceso de escritura y su adecuación narrativa.

b) Junto a la novela popular convergen y se desarrollan otros medios técnicos de entretenimiento, en especial la televisión e internet, que llegan a devaluar el interés por el libro y la lectura.

c) Los géneros más emblemáticos de este tiempo son, pues, la novela policiaca, seguido de la novela histórica, que responden, por lo general, a los paradigmas narrativos decimonónicos y de principios del siglo XX, en los que importa más el *qué* se cuenta, quedando en un segundo lugar el aspecto formal del *cómo* se cuenta.

Además de los tres factores anotados, conviene reseñar que el lector de este periodo histórico no se interesa por las series novelescas articuladas en torno a un mismo héroe o personaje, sino que ante

todo muestra sus preferencias por relatos exentos e historias independientes, donde lo fundamental sea la acción e intriga. De ahí la aparición y éxito que empiezan a alcanzar géneros subliterarios que podríamos calificar de «impuros» o mixtos, puesto que en una misma novela se mezclan rasgos propios de las novelas policiacas, de aventuras y de las históricas.

- ❖ La evolución de los géneros o productos subliterarios en el periodo acotado nos posibilita el estudio y análisis interdiscursivos, desde los presupuestos que nos facilita la literatura comparada, ya sea entre los diversos géneros en diferentes etapas cronológicas, ya sea en la evolución o transformación que experimenta un género en la producción de un mismo autor, y de manera más significativa en el funcionamiento de la novela popular según los cauces que ofrece el comparatismo: temas y mitos, literatura de viajes y aventuras, imagología, interculturalidad y poscolonialismo, o estudios sobre la mujer o de género. De la producción en diferentes periodos es interesante evaluar, por ejemplo, el proceso interdiscursivo entre las novelas policiacas inspiradas en la novela negra norteamericana de Pedro Víctor Debrigode, con las de Francisco González Ledesma y las de este en su transición a las de Manuel Vázquez Montalbán; o bien las de aventuras, como las del citado P. V. Debrigode, con los casos de *El galante aventurero* y, en especial, de *El Pirata Negro*, respecto a las de A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste* o *La carta esférica*. En referencia a los diferentes géneros de la novela popular manejados por un mismo autor, estamos ante uno de los campos más insólitos por la abundante producción de algunos y su facilidad para el manejo de diversos registros discursivos y temáticos, sobre todo el policiaco y el del oeste, como es el caso de F. Ledesma González quien, a la vez que cultivó la novela policiaca, también prestó atención a la novela del oeste, bajo el pseudónimo de Silver Kane, y a la novela rosa, con el pseudónimo de Rosa Alcázar. De modo similar, y

más recientemente, A. Pérez-Reverte, de sus iniciales propuestas narrativas policiacas y de intriga (*El maestro de esgrima* o *El club Dumas*) ha transitado hacia la novela de aventuras con la serie *El capitán Alatriste*.

- ❖ Los difusos y complejos límites entre literatura y subliteratura, en los que hemos insistido a lo largo de nuestro estudio, representan una cuestión de difícil solución. Es más, desde diferentes propuestas como las establecidas a partir de estudios teórico-críticos sobre el canon y la canonicidad, la Teoría de los Polisistemas (con los conceptos de centro y periferia, fundamentalmente), la Estética de la Recepción o la Ciencia Empírica de la Literatura, según convenciones sociales, en el dominio de la comunicación literaria tampoco se ha obtenido una distinción clara y rigurosamente científica. De hecho, la inclusión de obras subliterarias en el canon literario es una constante que agrava el problema. Por ello, en nuestro trabajo, lejos de adentrarnos en estudios teórico-críticos, como los que acabamos de apuntar, en busca de una hipotética definición rigurosa de ambos dominios, hemos preferido establecer posibles interrelaciones que ayuden a fijar la conexión y, por ende, el deslinde entre *la secular tradición de la subliteratura ante la literatura*. De ahí nuestro propósito de establecer *un marco en el que integrar diversos subgéneros* que se asientan en las mismas coordenadas, aunque unos más relevantes que otros por su forma y estructura narrativa, para ofrecer una amplia perspectiva del acontecer de la novela popular española, en un marco temporal concreto, y de lo que supuso en el proceso de creación, y de recepción con miles de títulos para sus muy numerosos y entusiastas lectores.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARSETH, Espen J. (1997), *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins U. P.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1989), «Semántica y sintaxis del texto retórico: inventio, dispositio y *partes orationis*», en *Estudios de Lingüística*, 5, pp. 9-15.

_____ (1993), *Retórica*, Madrid, Síntesis.

_____ (2000), «Retórica en sociedad: entre la literatura y la acción política en el arte de lenguaje», en E. De Miguel, M. Fernández Lagunilla y F. Cartoni (eds.), *Sobre el lenguaje: Miradas plurales y singulares*, Madrid/Arrecife, Universidad Autónoma de Madrid/ Instituto Italiano de Cultura, pp. 87-99.

_____ (2001), «Retórica, tecnologías, receptores», en *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Vol. I, n. ° 1, pp. 9-18.

_____ (2005), «Retórica, comunicación, interdiscursividad», en *Revista de investigación lingüística*, Vol. VIII, pp. 7-33

_____ (2008), «Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo», en *Acta Poética*, Vol. 29, n. ° 2, pp. 245-275.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás y GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos (2000), «Mundos y submundos en el relato de intriga policial: *Los carros vacíos* de Francisco García Pavón», en *La nueva literatura hispánica*, 4, pp. 101-115.

ALEMÁN SAINZ, Francisco (1975), *Las literaturas de kiosko*, Barcelona, Planeta.

ALONSO, Santos (2003), *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Marenostrom.

ALONSO VALERO, Encarna (2011), «Cincuenta años de usos amorosos: el amor y la novela rosa», en *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, n. ° 9, pp. 33-43 [en línea], <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3628749>> [Consulta: 18/01/2017].

_____ (2012), «Corín Tellado y la novela rosa», en Jesús Félix Pascual Molina y Eva Álvarez Ramos (eds.), *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, n. ° 12, pp. 33-44 [en línea], <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3981541>> [Consulta: 18/01/2017].

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (1997), *Diccionario de literatura popular española*, Madrid, Ediciones Colegio de España.

AMORÓS, Andrés (1968), *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus.

_____ (1974), *Subliteraturas*, Barcelona, Ariel.

AMOSSY, Ruth y HERSCHBERG PIERROT, Anne (1997), *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan.

ANDERSON, Perry (1998), *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama.

ARISTÓTELES (1990), *Retórica* (4.ª ed.), en Antonio Tovar (ed. bilingüe griego-español, trad., prólogo y notas), Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.

ARNAUD, Noël, LACASSIN, Francis, et TORTEL, Jean (1970), *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon.

ASENSI, Matilde (2000), *Iacobus*, Barcelona, Planeta.

_____ (2001), *El último Catón*, Barcelona, Plaza & Janés.

_____ (2003), *El origen perdido*, Barcelona, Planeta.

_____ (2004), *Peregrinatio*, Barcelona, Planeta.

_____ (2007), *Tierra firme*, Barcelona, Planeta.

_____ (2010), *Venganza en Sevilla*, Barcelona, Planeta.

_____ (2012), *La conjura de Cortés*, Barcelona, Planeta.

_____ (2015), *El regreso del Catón*, Barcelona, Planeta.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1962), «Realismo y utopía en la literatura española», en *Studi ispanici*, I, pp. 7-28.

_____ (1998), *Qué es la novela, qué es el cuento* (3.ª ed., estudio preliminar de F. J. Díez de Revenga), Murcia, Universidad de Murcia.

BARBOSA CASTILLO, Gerardo (2004), «Estructura del proceso penal aproximación al proceso penal», en *Reflexiones sobre el nuevo Sistema Procesal Penal. Los grandes desafíos del Juez Penal colombiano*, Bogotá, Escuela Judicial Rodrigo Lara Bonilla.

BALIBREA ENRÍQUEZ, María Paz (2002), «La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación», en *Iberoamericana, América Latina, España, Portugal, Alemania*, pp. 111-118 [en línea], <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:cDbWSvloa6sJ:dialnet.unirioja.es/servlet/articulo%3Fcodigo%3D299326+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-a>> [Consulta: 23/01/2017].

BALSEBRE, Armand (1994), *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra.

BAÑÓN HERNÁNDEZ, Antonio Miguel (1999), «Hipertexto e internet. Nota sobre su aprovechamiento en los estudios lingüísticos», Díez de Revenga, P. y Jiménez Cano, J. M. (eds.), *Estudios de*

Sociolingüística II. Sincronía y diacronía, Murcia, Diego Marín, pp. 61-90.

BEAUGRANDE, Robert (1997), «The Story of Discourse Analysis», en T. A. van Dijk (ed.), *Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, Vol. 1, London, SAGE Publications, pp. 35-62.

BEAUGRANDE, Robert y DRESSLER, Wolfgang U. (1981), *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel.

BENJAMIN, Walter (2003[1936]), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. Andrés E. Weikert), México, Ítaca.

BLETON, Paul (1997), «Paralittérature: entre sérialité et innovation», en J. Migozzi (dir.), *Le roman populaire en question(s)*, Université de Limoges, PULIM, pp. 23-36.

BLOOM, Harold (1997), *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama.

BOBES NAVES, María del Carmen (1985), *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos.

BOLTER, Jay David (2006), «Ficción interactiva», en M. T. Vilariño y A. Abuín (eds.), *Teoría del hipertexto. La literatura de la era electrónica*, Madrid, Arco/Libros.

BORRÁS CASTAYNER, Laura (2012), «La literatura digital bajo el estigma de la comparación», en *Ciberliteratura y comparatismo*, Alicante, SELGYC/ Universitat d'Alacant, pp. 49-63.

BOTREL, Jean-François (1993), *Libros, prensa y lectura en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Ediciones Pirámide.

- BOURNEUF, Roland y OUELLET, Réal (1975), *La novela*, Barcelona, Ariel.
- BOYER, Alain-Michel (1992), *La paralittérature*, Paris, PUF.
- _____ (2008), *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin.
- BREMOND, Claude (2003), «Concepto y tema», en Cristina Naupert (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 167-180.
- CARMONA GONZÁLEZ, Ángeles (2002), *Corín Tellado. El erotismo rosa*, Madrid, Espasa Calpe.
- CARRILLO GUERRERO, Lázaro (2009), «Retórica: la efectividad comunicativa», en *Revista Rhêtorikê*, n.º 2, pp. 39-66.
- CICHOCKA, Marta (2012), «Algunas estrategias de la novela histórica contemporánea: desde un rompecabezas temporal hacia una dimensión intrahistórica», en *Verba Hispánica*, Vol. II, n.º 20, pp. 43-59.
- COLMEIRO, José F. (1994), *La novela policiaca española: teoría y práctica*, Barcelona, Anthropos.
- COMPÈRE, Daniel (2011), *Les romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- COUÉGNAS, Daniel (1992), *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil.
- CRUZ, Juan (1993), «El autor de *La tabla de Flandes* y *El maestro de esgrima* publica en Alfaguara *El Club Dumas*. La imaginación interminable de Arturo Pérez- Reverte», *Boletín de Alfaguara*, Madrid, Alfaguara, pp. 1-3.
- _____ (2007), «Soy un lector que escribe libros; si fuera sólo escritor, estaría muerto», en *El Mundo* (30 de octubre) [en línea],

<http://www.capitanalatraste.com/escritor.html?s=noticias/not_soyunlector> [Consulta: 28/01/2017].

CHARLO, Ramón (2001a), «Marcial Lafuente Estefanía y sus compañeros: los escritores de novela del oeste», en VV.AA., *La novela popular en España*, Vol. 2, Madrid, Robel, pp. 113-142.

_____ (2001b), «La novela sentimental», en VV. AA., *La novela popular en España*, Vol. 2, Madrid, Robel, pp. 177-231.

_____ (2005), *Autores y seudónimos en la novela popular*, Sevilla, Padilla libros, Editores & Libreros.

CHATMAN, Seymour (2003), «Acerca de la noción de tema en la narrativa», en Cristina Naupert (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 181-205.

CHICO RICO, Francisco (2012), «La narración literaria analógica y la narración literaria digital. Análisis interdiscursivo de *Il Castello Dei Destini Incrociati*, de Italo Calvino, y *Gabriella Infinita*, de Jaime A. Rodríguez Ruiz», en *Ciberliteratura y comparatismo*, Alicante, SELGYC/Universitat d'Alacant, pp. 63-75.

CHION, Michel (1995), *Como se escribe un guión*, Madrid, Cátedra.

DE GRÈVE, Claude (1995), *Éléments de littérature comparée II. Thèmes et mythes*, París, Hachette.

DE PRADA, Juan Manuel (2000), «Arturo Pérez-Reverte: El analfabetismo de los críticos ha hecho mucho daño», en J. M. López de Abiada y A. López Bernasochi (eds.), *Territorio Reverte*, Madrid, Verbum, pp. 389-496.

DÍEZ BORQUE, José María (1972), *Literatura y cultura de masas*, Madrid, Al-Borak.

- DIK, Simon C. (1997), *The Theory of Functional Grammar*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- DURAND, Jacques (1982), «Retórica e imagen publicitaria», en VV. AA., *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, pp. 81-115.
- ECO, Umberto (1968), *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.
- _____ (1980), *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- _____ (1995), *El superhombre de masas. Retórica e ideología de la novela popular*, Barcelona, Lumen.
- _____ (2000), *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, Barcelona, Lumen.
- EGUIDAZU, Fernando y TARANCÓN, Jorge (2008), *Del folletín al bolsilibro: 50 años de novela popular española (1900-1950)*, Guadalajara, Silente.
- ENKVIST, Nils Erik; SPENCER, John; GREGORY, Michel (1974), *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra.
- ESCARPIT, Robert (1965), *Sociología de la literatura*, Barcelona, Edima.
- ESCARPIT, Robert (1974), «Éxito y supervivencia literarios», en R. Escarpit *et al.*, *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa, pp. 260-283.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1999), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- FALCONES, Ildfonso (2006), *La catedral del mar*, Barcelona, Grijalbo.
- _____ (2009), *La mano de Fátima*, Barcelona, Grijalbo.

- _____ (2013), *La reina descalza*, Barcelona, Grijalbo.
- _____ (2016), *Los herederos de la tierra*, Barcelona, Grijalbo.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1998), *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1972), *La novela por entregas. 1840-1900*, Madrid, Taurus.
- FONDANÈCHE, Daniel (2005), *Paralittératures*, Paris, Vuibert.
- FORRADELLAS, Joaquín y MARCHESE, Angelo (1994), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1983), *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor.
- GARCÍA MATARRANZ, Félix (1987), «Borges y *El nombre de la rosa*», en *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 16, Madrid, Universidad Complutense, pp. 117-126.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GASCA, Luis y GUBERN, Román (1991), *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, Gérard (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi.
- GIL-ALBARELLOS, Susana (2006), *Introducción a la literatura comparada*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.

- GNISCI, Armando (ed.) (2002), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GÓMEZ ORTIZ, Tomás (2000), «El seudónimo en la novela popular (1930-1936)», en VV. AA., *La novela popular en España*, Vol. 2, Madrid, Robel, pp. 133-146.
- GÓMEZ RUFO, Antonio (2006), *Balada triste en Madrid*, Barcelona, Planeta.
- _____ (2012), *La más bella historia de amor de Paula Cortázar*, Barcelona, Planeta.
- _____ (2016), *Madrid. La novela*, Barcelona, Ediciones B.
- GONZÁLEZ GARCÍA, María Teresa (1998), *Corín Tellado, medio siglo de novela de amor (1946-1996)*, Oviedo, Pentalfa.
- GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco (2000), «La tierra del bisonte rojo», en *California*, n.º 222, Barcelona, Ediciones B.
- _____ (2001), «Les presento a Silver Kane, divertido a la fuerza», en VV.AA., *La novela popular en España*, Vol. 2, Madrid, Robel, pp. 105-112.
- _____ (2014), *El adoquín azul*, Palencia, Menoscuarto.
- GONZÁLEZ LEJÁRRAGA, Antonio (2001), «Los ilustradores», en VV. AA., *La novela popular en España*, Vol. 2, Madrid, Robel, pp.293-306.
- GUBERN, Román (1970), *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets.
- GUGLIEMI, Marina, «La traducción literaria», en A. Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 291-345.
- HAMON, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.

- HASSON, Moisés (2001), «José Mallorquí: Más allá del escritor. Narraciones Terroríficas y Futuro. Dos tempranas muestras de edición en las publicaciones fantásticas en Castellano», en VV. AA., *La novela popular en España*, Vol. 2, Madrid, Robel, pp.285-291.
- HOLTZMAN, Steven R. (1998), *Digital Mosaics. The aesthetics of cyberspace*, Nueva York, Touchtone.
- ISER, Wolfgang (2010), «El proceso de lectura», en *Textos de teorías y críticas literarias*, Barcelona, Anthropos, pp. 311-328.
- IZQUIERDO, Jose María (2004), «Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003): El escriba y la ciudad democrática», en *Moderna sprak*, XCVIII, 1, pp. 94-107.
- JAMESON, Frederic (1995), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Planeta.
- KALIFA, Dominique (1997), «Le roman populaire peut-il être source d'histoire», en J. Miguzzi (dir.), *Le roman populaire en question(s)*, Presses Universitaires de Limoges, 1997, pp. 599-613.
- KERMODE, Frank (1990), *Historia y valor*, Barcelona, Península.
- KUNDERA, Milan (1986), «La desprestigiada herencia de Cervantes», en *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, pp. 11-33.
- LAFUENTE ESTEFANÍA, Marcial (1976), «Granujas del Yukon», en *Hombres del Oeste*, n.º 205, Barcelona, Bruguera.
- LANGA PIZARRO, Mar (2004), «La novela histórica española en la transición y democracia», en *Anales de literatura española*, pp. 107-120 [en línea], <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1160502>> [Consulta: 12/02/2017].

LARA LÓPEZ, Alfredo (2000), «La novela de aventuras», en VV. AA., *La novela popular en España*, Vol. 1, Madrid, Robel, pp. 97-120.

LÉVY, Pierre (2007), *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*, Barcelona, Anthropos.

LISSORGUES, Yvan (1992), «La novela detectivesca española actual: un posibilismo realista», en Asociación Internacional de Hispanistas (ed.), *Actas Irvine-92*, Vol. 4, pp. 173-182 [en línea], <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:F05NpT6x7CMJ:dialnet.unirioja.es/servlet/articulo%3Fcodigo%3D1957826+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-a>> [Consulta: 12/02/2017].

_____ (2009), «Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante. (Trabajo original publicado en Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991), [en línea], <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-de-la-renovacin-de-la-novela-espaoala-desde-1975-0/>> [Consulta: 12/02/2017].

LITS, Marc (2011), *Le genre policier dans tous ses états*, Limoges, PULIM.

LÓPEZ EIRE, Antonio (2000), *Esencia y Objeto de la Retórica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

LORENTE MUÑOZ, Pablo (2011), «Consideraciones sobre la literatura infantil y juvenil. Literatura y subliteratura», en *Didáctica (Lengua y Literatura)*, pp. 227-247 [en línea], <<http://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/36317/35162>> [Consulta: 12/02/2017].

LUKÁCS, Georg (1966), *La novela histórica*, México, Ediciones ERA.

MADRID MUÑOZ, Juan (1997), *Un beso de amigo*, Madrid, Alfaguara.

- _____ (2010), *Días contados*, Madrid, Alianza.
- MANUEL DEL VALLE, Luis (2001), «Pedro Víctor Debrigode Dugi», en VV. AA., *La novela popular en España*, Vol. 2, Madrid, Robel, pp. 113-142.
- MALLORQUÍ DEL CORRAL, César (2000), «José Mallorquí: el hombre tras la máscara», en VV. AA., *La novela popular en España*, Vol. 1, Madrid, Robel, pp. 155-175.
- MARCOS MARÍN, Francisco (1994), *Informática y Humanidades*, Gredos, Madrid.
- _____ (1998), «La lengua española e Internet», en *Semiosfera*, 9, pp. 5- 14.
- MARGOT, Jean-Paul (1988), «El nombre de la rosa o Los infortunios de la razón», en *Ideas y valores*, números 76-77, Bogotá, pp. 43-55.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, G. Gili.
- MARTÍN CEREZO, Iván (2005), «La evolución del detective en el género policiaco», en *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, n.º 10, pp. 362-384 [en línea], <<https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>> [Consulta: 12/02/2017].
- _____ (2006), *Poética del relato policiaco*, Murcia, Publicaciones Universidad de Murcia.
- MARTÍN CEREZO, Iván y RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (2011), «Agatha Christie y la invención de la novela policiaca», en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, María del Carmen Ruiz de la Cierva (eds.), *Estudios de narrativa contemporánea española: Homenaje a Hidalgo Bayal*, Madrid, CEU Ediciones, pp. 39 y 50.

- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1982), *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, Murcia, Publicaciones Universidad de Murcia.
- _____ (1990), *Lenguaje, texto y mass-media. A una encrucijada*, Murcia, Universidad de Murcia.
- _____ (1993) *La novela corta murciana. Crítica y sociología*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- _____ (2000), «La otra trama e intriga de A. Pérez-Reverte», en *La nueva literatura hispánica*, pp. 145-167.
- _____ (2003), *Los títulos literarios*, Madrid, Nostrum.
- _____ (2007), «Subliteratura y traducción», en M. V. Utrera y M. Romero (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 207-218.
- _____ (2010), «La necesaria ironía de Eduardo Mendoza», en *La Opinión de Murcia*, 5-XII-2010.
- _____ (2011), «El contexto socio-cultural e histórico y la interconexión genérica en los inicios del siglo XX. Novela, novela corta, teatro y cine», en A. L. Baquero Escudero, F. Carmona, M. Martínez Arnaldos y A. Martínez Pérez (eds.), *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, Murcia, Editum, pp. 241-260.
- _____ (2012), «La novela policiaca de humor española como estrategia paródica (1900-1936)», en *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, n. ° 23, [en línea], <<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/824/557>> [Consulta: 12/02/2017]

- MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Fernando (2000a), «La novela popular en España», en VV. AA., *La novela popular en España*, Vol. 1, Madrid, Robel, pp. 15-49.
- _____ (2000b), «La novela del oeste», en VV. AA., *La novela popular en España*, Vol. 1, Madrid, Robel, pp.53-84.
- MENDOZA, Eduardo (1992), *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral (1986).
- _____ (1993), *La verdad sobre el caso Savolta*, Madrid, Espasa Calpe.
- _____ (2008), *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (2010), *Riña de gatos. Madrid 1936*, Barcelona, Planeta.
- _____ (2015), *El secreto de la modelo extraviada*, Barcelona, Seix Barral.
- MERLO MORAT, Philippe (2000), «El folletín moderno. El regreso de un género decimonónico», en *RILCE*, pp. 607-624.
- MIGUZZI, Jacques (dir.) (1997), *La roman populaire en question(s)*, Limoges, PULIM.
- MOLINER, María (2007), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- MONTERO CARTELLE, Enrique (1986), «El mundo medieval en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco», en *Revista de Filología Románica*, IV, pp. 141-157.
- MOURALIS, Bernard (1978), *Las contraliteraturas*, Buenos Aires, El Ateneo.
- MURRAY, Janet (1999), *Hamlet en la holocubierto. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*, Barcelona, Paidós.

- NARCEJAC, Thomas (1986), *Una máquina de leer: la novela policiaca*, México, F. C. E.
- NAUPERT, Cristina (comp.) (2003), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros.
- NUCERA, Domenico, «Los viajes y la literatura», en A. Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 241-289.
- OCHOA, Ramón de la cruz (2003), «Control social y derecho penal», en *El otro derecho*, volumen 29, [en línea] <<http://ilsa.org.co:81/biblioteca/dwnlds/od/elotrdr029/elotrdr029-02.pdf>> [Consulta: 19/12/2016].
- ONG, Walter Jackson (1987), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, F. C. E.
- PASCUAL MOLINA, Jesús Félix (2008), «Un día de cólera», en *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, n.º 3, pp. 82-83.
- PÉNINOU, Georges (1976), *Semiótica de la publicidad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992), *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (1986), *El húsar*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (1988), *El maestro de esgrima*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (1990), *La tabla de Flandes*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (1993), *El club Dumas*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (1993), «Novelista/ El reportero de TVE publica “El club Dumas”. Entrevista con Miguel Ángel del Arco», *Tiempo* (14 de junio de 1993), pp. 120-121.

- _____ (1995), *La piel del tambor*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (1996-2007), *Las aventuras del capitán Alatriste*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (1996), *El capitán Alatriste*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (1997), *Limpieza de sangre*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (1998), *El sol de Breda*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (2000), *La carta esférica*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (2000), *El oro del rey*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (2002), *La reina del sur*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (2002), «Pérez-Reverte escribió Alatriste “para contar lo que los libros de Historia no contaron”», en *El Mundo* (9 de Abril de 2002), [en línea]<<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2002/04/09/anticuario/1018372867.html>> [Consulta: 12/02/2017].
- _____ (2003), *El caballero del jubón amarillo*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (2004), *Cabo Trafalgar*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (2006), *Corsarios de levante*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (2007), *El puente de los asesinos*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (2007), *Un día de cólera*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (2010), *El asedio*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (2010), «A mí, la calidad literaria me importa un rábano», en *ABC* (7 de abril de 2010), [en línea]:

<<http://sevilla.abc.es/20100407/sevilla-cultura-cultura/calidad-literaria-importa-rabano-20100407.html>>. [Consulta: 26/01/2017]

_____ (2013), *El francotirador paciente*, Madrid, Alfaguara.

_____ (2015), *Hombres buenos*, Madrid, Alfaguara.

_____ (2016), *Falcó*, Madrid, Alfaguara.

POSTEGUILLO, Santiago (2006), *Africanus: el hijo del cónsul*, Barcelona, Planeta.

_____ (2008), *Las lágrimas malditas*, Barcelona, Planeta.

_____ (2009), *La traición de Roma*, Barcelona, Planeta.

_____ (2010), *Los asesinos del emperador*, Barcelona, Planeta.

_____ (2013), *Circo Máximo*, Barcelona, Planeta.

_____ (2016), *La legión perdida*, Barcelona, Planeta.

POZUELO YVANCOS, José María (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (2000), *Teoría del canon, literatura española*, Madrid, Cátedra.

PUJANTE SEGURA, Carmen María (2011), «Formas inter-genéricas para eras inter-históricas: géneros narrativos y discursivos digitales en la post(modernidad) del siglo XXI», en A. L. Baquero Escudero, F. Carmona, M. Martínez Arnaldos y A. Martínez Pérez (eds.), en *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, Murcia, Editum, pp. 303-320.

- _____ (2012), «El análisis interdiscursivo en contexto (histórico): adaptaciones a la novelística corta popular de cine y seriales radiofónicos en los años 50», en *Literatura y espectáculo*, Alicante, SELGYC/ Universitat d'Alacant, pp. 487-496.
- _____ (2014a), «La retórica de la seducción en las novelas cortas erótico-pasionales en los años 20: Juan Puyol y Carmen de Burgos», en P. Cifre Wibrow y M. González de Ávila (eds.), *Culturas de la seducción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 199-206.
- _____ (2014b), *De la novela corta y la nouvelle (1900-1950)*, Madrid, Síntesis.
- QUESADA, Luis (1986), *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC.
- QUINTANA FRANCIA, Carlos (2008), «Del espacio sideral al lejano oeste», en *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de la Rioja*, n.º 6, pp. 58-61.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe 23.ª ed. [en línea] <<http://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/la-23a-edicion-2014>> [Consulta: 18/01/2017].
- RIQUER, Martín y VALVERDE, José María (1994), «Romanticismo y Realismo», en *Historia de la Literatura Universal*, Volumen VII, Barcelona, Planeta.
- RIVERA, Jorge B. (1968), *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- ROBINE, Nicole (1974), «La lectura», en R. Escarpit *et al.*, *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa, pp. 221-245.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier (1994), *Cómo leer a Umberto Eco*, Madrid-Gijón, Júcar.

_____ (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Osvaldo (1988), «El tema de la biblioteca como espacio laberíntico, en “El nombre de la rosa”, de Umberto Eco», en *Cuadernos de biblioteconomía y documentación*, n. ° 2, pp. 35-47.

ROMERO LÓPEZ, Dolores (ed.) (1998), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros.

ROMERO TOBAR, Leonardo (1995), «La narrativa popular», en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura (Literatura popular, conceptos, argumentos y temas)*, n. ° 166-167, pp. 25-29.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo (2004), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco/Libros.

SÁNCHEZ PARDO, Pedro, y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2014), *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

SANTIAGO MULAS, Vicente (1997), *La novela criminal española entre 1936 y 1975*, Madrid, Libris.

SANZ CABRERIZO, Amelia (2008), *Interculturales/Transculturales*, Madrid, Arco/Libros.

_____ (2012) «Literaturas e-comparadas: hacia un mapa de utilidades electrónicas para un comparatismo de hoy», en *Ciberliteratura y comparatismo*, Alicante, SELGYC/ Universitat d’Alacant, pp. 301-315.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1980), *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra.

_____ (1992), «La novela. Los nuevos nombres», en *Historia y crítica de la literatura española*, Tomo IX, Barcelona, Editorial Crítica, pp. 249-284.

_____ (2005), «Lectura de Arturo Pérez-Reverte», en Antonio Rey Hazas (ed.), *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*, Madrid, Eneida, pp. 67-95.

SAVATER, Fernando (2000), «Las aventuras de la nostalgia», en *El País* (30 de diciembre).

SENABRE, Ricardo (1986), *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo.

SOLDEVILLA ALBERTÍ, Joan Manuel (2009), «Pedro Víctor Degrigode y la novela popular española», en *RILCE*, pp. 378-397 [en línea], <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:QC6tSEtyq68J:dialnet.unirioja.es/servlet/articulo%3Fcodigo%3D2990928+&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-a>> [Consulta: 18/01/2017].

SOLLORS, Werner (2003), «La tematología hoy», en Cristina Naupert (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 53-86.

SOTO OJEDA, Diana Rocío, (2012), «Las tecnologías medievales y las lecturas de los niños y jóvenes: entre el canon literario y la subliteratura», en *Humanizarte* [en línea], <http://www.umb.edu.co/humanidades/revista/humanizarte/LAS_TECNOLOGIAS_MEDIALES.html> [Consulta: 22/02/2017].

SPANG, Kurt; ARELLANO, Ignacio y MATA, Carlos (1998), *La novela histórica: teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa.

- TADEO JUAN, Francisco (2001), «Guillermo López Hipkiss», en VV. AA., *La novela popular en España*, Vol. 2, Madrid, Robel, pp. 89-104.
- TELLADO LÓPEZ, María del Socorro (1948), «Atrevida apuesta», en *Pimpinela*, n.º 70, Barcelona, Bruguera.
- _____ (2004), *Frívola*, Madrid, Ediciones Martínez Roca.
- _____ (2011), *El regreso*, Barcelona, Vergara.
- THOVERON, Gabriel (1996), *Deux siècles de paralittératures: lecture, sociologie, histoire*, Liège, CEFAL.
- TROCCHI, Anna, «Temas y mitos literarios», en A. Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 129-165.
- TROUSSON, Raymond (2003), «Los estudios de temas: cuestiones de método», en Cristina Naupert (comp.), cit., pp. 87-100.
- VALLES CALATRAVA, José R. (1991), *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada.
- VARGAS LLOSA, Mario (2010), «La vasta producción de Corín Tellado quedará como muestra de un fenómeno cultural», en VV. AA., *La construcción editorial de Corín Tellado*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1993), *La novela policiaca en España*, Barcelona, Ronsel.
- _____ (2000a), «El género policiaco», en VV. AA., *La novela popular en España*, Vol. 1, Madrid, Robel, pp. 85-96.
- _____ (2000b), *Héroes y enamoradas: La novela popular española*, Barcelona, Glénat.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1976), *Tatuaje*, Barcelona, Esplugas de Llobregat.

_____ (1985), *El pianista*, Barcelona, Seix Barral.

_____ (1990), *Galíndez*, Barcelona, Planeta.

_____ (1997), *El escriba sentado*, Barcelona, Grijalbo Mondadori.

VEGA, María José y CARBONELL, Neus (1998), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos.

VICENTE GÓMEZ, Francisco (2012), «Semiótica y comparatismo. La búsqueda de sentido como narración», en *Ciberliteratura y comparatismo*, Alicante, SELGYC/Universitat d'Alacant, pp. 327-339.

VILLACASTÍN, Rosa (2011), «Libertad sin ira», prólogo en *El Regreso de María del Socorro Tellado López*, Barcelona, Vergara, pp. 6-10.

VOLKMAR, C., (1995) «Entre interprétation et évaluation: l'alchimie de l'autorité», en *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, n. ° 582, pp. 67-82.

VOUILLAMON, Nuria (2000), *Literatura e hipermèdia. La irrupció de la literatura interactiva: antecedents i crítica*, Barcelona, Paidós.

VV. AA. (1988), *Littérature populaire*, Limoges, Trames.

ZAMOSTRY, Jeffrey, y LARSON, Susan (2017), *Kiosk Literature of Silver Age Spain. Modernity and Mass Culture*, Bristol, Intellect.

ANEXOS

*Apéndice de las
colecciones
seleccionadas de
las editoriales
Bruguera, Molino y
Clíper*

EDITORIAL BRUGUERA³⁷

- Colección Alondra. 33³⁸
- Colección Audax. 6
- Biblioteca Iris. Serie Fantástica. 4
- Biblioteca Iris. Serie Oeste. 225
- Biblioteca Iris. Serie Policiaca. 22
- Biblioteca Iris. Serie Popular. 34
- Club Detective. Gran Formato. 8
- Club Detective. Serie Popular. 8
- Colección Congo. 26
- El Cruzado. 8
- Colección Detective. 6
- Colección Detective. 48
- Diego Montes. 6
- Dos Pistolas. 18
- El Dragón de Fuego. 16
- El Galante Aventurero. 20
- El Halcón. 10
- Héroes de la Pradera. 10
- Colección La Huella. 12
- Colección Iris. 16
- Jim Texas. 16
- Mi Novela. 14
- La Novela Fantástica. 8
- El Pirata Negro. 85

³⁷ A continuación, en las páginas que prosiguen a este apartado de los Anexos se pueden ver los títulos que constituyen algunas de las colecciones más significativas de la novela popular española de los diferentes géneros que se cultivan en los años cincuenta del siglo XX y que hemos expuesto en el cuerpo de esta tesis doctoral. Dichas colecciones aparecieron publicadas en alguna de las tres editoriales más destacadas del momento: Bruguera, Molino y Clíper que, además, es a estas a las que más atención le hemos prestado en el desarrollo de nuestro estudio y, por consiguiente, mostramos ejemplos de las mismas en este apartado.

³⁸ Este número hace referencia a las novelas que posee cada una de las colecciones, ordenadas de manera cronológica.

- La Secta de la Muerte. 15
- Superaventura. 8
- Superhombres. 16
- Tabú. 9
- Vidas Heroicas. 13

Colecciones de bolsillo

- Colección Alondra
- Colección Amapola
- Colección Camelia
- Colección Coral
- Colección Madreperla
- Colección Orquídea
- Colección Pimpinela
- Colección Rosaura
- Colección Arizona
- Colección Ases del Oeste
- Colección Bisonte
- Colección Búfalo
- Colección California
- Colección Colorado
- Colección Héroes del Oeste
- Colección Kansas
- Colección Pantera
- Colección Salvaje Texas
- Colección Servicio Secreto

COLECCIÓN BIBLIOTECA IRIS

Serie fantástica

Fecha de inicio: 1942

Fecha de fin: 1945

Portadista: T. Porto, Jofrey, Durán y otros

Ilustrador: Tomás Porto, Saló y otros

- *El desierto de hielo.* C.Royet.
- *El secreto de la luna.* A. Septama.
- *La plaga roja.* Rusell Hays.
- *Las extrañas teorías del Dr. Harris.* A. Warrill.

Serie oeste

Fecha de inicio: 1943

Fecha de fin: 1945

Portadista: S. Mestres, Jofrei y E. Vicente

Ilustrador. Salvador Mestres

- *Buck, el vengador.* Fidel Prado.
- *Cuadrilla de bandidos.* Fidel Prado.
- *Difícil de atrapar.* Frank C. Robertson.
- *El enigma de la cuchara de plata.* Robert MacBlair.
- *El lobo del desierto.* Fidel Prado.
- *El reyezuelo del noroeste.* F. Nebel.
- *El tigre de la laguna roja.* Fidel Prado.
- *En los ranchos de Arizona.* H. King.
- *Hasta el último aliento.* Fidel Prado.

- *La ley del colt.* Fidel Prado.
- *Los dos rivales.* Robert MacBlair.
- *Los pastos sangrientos.* Fidel Prado.
- *Río grande.* Fidel Prado.

Serie policiaca

Fecha de inicio: 1942

Fecha de fin: 1945

Portadista: S. Mestres, Jofrei y E. Vicente

Ilustrador: Salvador Mestres

- *Cinco años después.* Lewis Earl Welleth.
- *Chantaje.* Fidel Prado.
- *Dos paquetes de cigarrillos.* L. E. Welleth.
- *El caso del clavel acusador.* O. Bentley.
- *El caso del secretario muerto.* J. Darbid.
- *El conflicto del inspector.* L. E. Welleth.
- *El detective de papel.* L. E. Welleth.
- *El enigma del cuaderno verde.* O. Bentley.
- *El legado de Mister Owen.* O.C. Tavin.
- *El loco asesinado.* Oscar B. Montenegro.
- *El macabro caso de Mister Turner.* O. C. Tavin.
- *El misterio del pañuelo azul.* O. B. Montenegro.
- *El robo de la escultura de porcelana.* Lemuel Debra.
- *Enigma en la vía férrea.* O. B. Montenegro.
- *Función de circo.* L. E. Welleth.
- *La amenaza de la doble x.* H. A. Waytorn.
- *La barrera de fuego.* O. C. Tavin.
- *La campana de la muerte.* Edison Marshall.
- *La diosa Kali.* H. A. Waytorn.
- *La llamada de la muerte.* M. Segura.

- *La sombra del fiscal*. O. C. Tavin.
- *Trece*. Luis Conde Vélez.

Serie popular

Fecha de inicio: 1941

Fecha de fin: 1944

Portadista: Salvador Mestres, Durán

Ilustrador: Salvador Mestres

- *A prueba de balas*. T. Flinn.
- *Cita en Malaca*. M. Castells.
- *Diamantes*. Patric Greene.
- *El anillo sagrado*. S. O'Larrin.
- *El barranco del jinete*. F. de Lucas Gilabert.
- *El cazador de pumas*. Marvin Edwards.
- *El diablo chino*. Federico Mediante.
- *El diablo del mar*. MacGruder Maury.
- *El diablo guarda el tesoro*. M. W. Nicholson.
- *El enviado del demonio*. E. S. Gardner.
- *El gran secuestro*. M. Bucklan,
- *El gringo*. F. Mediante Noceda.
- *El hijo del ballenero*. D. Waters.
- *El Jaguar*. M. Castells Vilardell.
- *El lago perdido*. J. J. Cochrane.
- *El valle trágico*. R. Hall.
- *En la jaula de oro*. Ray Cummings.
- *Hombres de bronce*. H. A. Waytorn.
- *Jim, el silencioso*. Jorge G. Henderson.
- *La amazona*. F. de Lucas Gilabert.
- *La estela del albatros*. C. Callejo.
- *La isla de las parcas*. Fred Mac Isaac.

- *La muerte negra*. Tom Roan.
- *La pirámide del trueno*. Arturo O. Friel.
- *La ruta trágica*. H. Bedford Jones.
- *Los dientes del perro*. F. Mediante Noceda.
- *Mares blancos*. F. Mediante Noceda.
- *Nido de buitres*. Guillermo West.
- *Oro marino*. W. R. Hocfer.
- *Río San Juan*. F. de Lucas Gilabert.
- *Simpático aventurero*. F. Mediante Noceda.
- *Tucson*. F. de Lucas Gilabert.
- *Ubangui*. M. Castells.
- *Un hombre malo*. F. de Lucas Gilabert.

COLECCIÓN PIMPINELA

Fecha de inicio: junio 1946

Fecha de fin: se desconoce con exactitud esta fecha

Portadista: V. Roso, E. Freixas, JMP, Juvé, L. Olivares y otros

Ilustrador: no hay

- N.º 1: *Imaginario marido*. Amelia Pina Vázquez.
- N.º 2: *La princesita*. Henry Greville.
- N.º 3: *El secreto de un secretario*. M. Teresa Albó.
- N.º 4: *La muchacha del batín dorado*. Joan Blair.
- N.º 5: *Duquesa entre semana*. Cristina Luján.
- N.º 6: *Aversión*. Loly Garrido.
- N.º 7: *El broche de coral rosa*. Carmen Martel.
- N.º 8: *Una voz en las tinieblas*. Cristina Luján.
- N.º 9: *Una aventura de amor*. Menkar Onell.
- N.º 10: *Una boda sin novio*. M. Adela Durango.
- N.º 11: *La viuda de Adrián Benasque*. María Verona.

- N. ° 12: *Limosna de amor*. Pilar Voney.
- N. ° 13: *Baile en la embajada*. Carmiña d' Almeida.
- N. ° 14: *Talismán de amor*. Primavera J. Flores.
- N. ° 15: *El heredero de Walezan*. Mary Carré.
- N. ° 16: *El único amor de su vida*. E. Aguilar de Rücker.
- N. ° 17: *Cupido en al aula tres*. María del Pilar Carré.
- N. ° 18: *Amor a las nueve*. M. Adela Durango.
- N. ° 19: *La rosa encendida*. A. Pina de Cuadro.
- N. ° 20: *Su gran delito*. M. Teresa Largo.
- N. ° 21: *La sombra del pasado*. M. Carmen Neira.
- N. ° 22: *La Venus de hielo*. Mercedes Flores.
- N. ° 23: *El castillo de las palomas*. María de la Cinta.
- N. ° 24: *Un alma soñadora*. M. Carmen Ortega.
- N. ° 25: *Tú eres mi destino*. Matilde Redón Chirona.
- N. ° 26: *El error de Mónica*. Águeda de Vianney.
- N. ° 27: *Amor en Shangai*. María Martí.
- N. ° 28: *Un marido para dos*. Amaya Elola.
- N. ° 29: *Se alquila un piso*. M. Adela Durango.
- N. ° 30: *El misterio de sus vidas*. M. Teresa Largo.
- N. ° 31: *Un beso al amanecer*. Carmiña d' Almeida.
- N. ° 32: *Prefiero amar*. Pilar Voney.
- N. ° 33: *La aventura de Mari-Juana*. Amparo Gimeno Clemente.
- N. ° 34: *La locura de un rapto*. Trini de Figueroa.
- N. ° 35: *La pequeña Yanqui*. M. del Pilar Carré.
- N. ° 36: *La herencia de Los Monteluna*. Cristina Luján.
- N. ° 37: *Cupido se divierte*. Sirio.
- N. ° 38: *Dulce tormento*. M. de las Nieves Grajales.
- N. ° 39: *El excéntrico Felipe*. M. Victoria Guerrero.
- N. ° 40: *Señorita de compañía*. M. Teresa de Albó.
- N. ° 41: *Al morir la tarde*. Primavera J. Flores.
- N. ° 42: *Tempestad en las almas*. E. Aguilar de Rücker.
- N. ° 43: *La mentira de Mari-Flor*. Anita Serrano.

- N. ° 44: *Orquídeas azules*. M. Redón Chirona.
- N. ° 45: *Boda fracasada*. Lina Datzy.
- N. ° 46: *Prometida por seis días*. T. de Figueroa.
- N. ° 47: *Yo-lan*. Cristal Casasola.
- N. ° 48: *Su gran pasión*. Matilde Redón Chirona.
- N. ° 49: *Xenia*. Mary Carré.
- N. ° 50: *Perdida entre la niebla*. M. Adela Durango.
- N. ° 51: *Azucena*. M. Carmen Ortega.
- N. ° 52: *La mujer solada*. Carmen de Villalobos.
- N. ° 53: *¡Nadie toque esta mujer!* T. de Figueroa.
- N. ° 54: *La rebelde aurea*. María Martí.
- N. ° 55: *Niebla en el corazón*. Matilde Redón Chirona.
- N. ° 56: *Una extraña institutriz*. M. Pilar Carré.
- N. ° 57: *La noche es nuestra*. A. Pina de Cuadro.
- N. ° 58: *Por un préstamo, una esposa*. T. de Figueroa.
- N. ° 59: *El único hombre*. M. Teresa Largo.
- N. ° 60: *Un marido fantástico*. Pilar de Molina.
- N. ° 61: *El triunfo de Lucille*. María Martí.
- N. ° 62: *El otro amor*. Ángel Climent.
- N. ° 63: *Fascinación*. M. de las Nieves Grajales.
- N. ° 64: *En guardia contra el amor*. T. de Figueroa.
- N. ° 65: *Destruyó su alma*. Pili G. Rua.
- N. ° 66: *La inquieta Beatriz*. M. Redón Chirona.
- N. ° 67: *Cuando llega el perdón*. María Teresa Largo.
- N. ° 68: *Manda el corazón*. F. Carrasquer.
- N. ° 69: *El honor no se subasta*. T. de Figueroa.
- N. ° 70: *Atrevida apuesta*. Corín Tellado.
- N. ° 71: *El beso decisivo*. M. Pilar de Molina.
- N. ° 72: *Cuando el sol vuelve a lucir*. Mary Carré.
- N. ° 73: *Esclava de un juramento*. Maruja Ruiz Sierra.
- N. ° 74: *Torbellino de pasiones*. T. de Figueroa.
- N. ° 75: *Un marido presentable*. M. Pilar Carré.

- N.º 76: *La gran aventura de Elizabeth*. E. Aguilar de Rücker.
- N.º 77: *Sol en la isla*. Matilde Redón Chirona.
- N.º 78: *Cruel estigma*. T. de Figueroa.
- N.º 79: *Ilusiones muertas*. Águeda de Vianney.
- N.º 80: *La heredera fugitiva*. María Adela Durango.
- N.º 81: *Extraña venganza*. Cristina Luján.
- N.º 82: *Cuando llegue la primavera*, M. Redón Chirona.
- N.º 83: *Isabel y Fernando se casan*. Amelia Pina de Cuadro.
- N.º 84: *Una mentira apasionada*. T. de Figueroa.
- N.º 85: *El reto de Adriana*, María Teresa Largo.
- N.º 86: *Ella frente al mar*. M. Adela Durango.
- N.º 87: *Una intrusa en el gran mundo*. M. del Pilar Carré.
- N.º 88: *Ahora te lo diré*. M. de las Nieves Grajales.
- N.º 89: *No quiero tu compasión*. T. de Figueroa.
- N.º 90: *Fierrecilla Montaraz*. Mary Carré.
- N.º 91: *El soberano de Briauskie*. Matilde Redón Chirona.
- N.º 92: *Pirata de amor*. Marisé Salcedo.
- N.º 93: *Flor del desierto*. M. de la Cinta.
- N.º 94: *Déjame adorarte, Emperatriz*. T. de Figueroa.
- N.º 95: *Maleficio*. E. Aguilar de Rücker.
- N.º 96: *Melodía de añoranzas*. M. de las Nieves Grajales.
- N.º 97: *El precio de una venganza*. M. Carré.
- N.º 98: *Calcuta hotel*. M. Adela Durango.
- N.º 99: *Extraño despertar*. Matilde Redón Chirona.
- N.º 100: *Sahyli*. T. de Figueroa.
- N.º 101: *Incomprensión*. Corín Tellado.
- N.º 102: *Nuestro secreto*. M. Teresa Largo.
- N.º 103: *Se precisa una esposa*. M. Carré.
- N.º 104: *Lección de coquetería*. Cristina Luján.
- N.º 105: *Escándalo en la clínica*. T. de Figueroa.
- N.º 106: *Y la dicha llegó con alas*. Amelia Pina de Cuadro.
- N.º 107: *Amor en Hawai*. Matilde Redón Chirona.

- N. ° 108: *Paulina Misterio*. Sirio.
- N. ° 109: *Ella es él y él es ella*. M. de las Nieves Grajales.
- N. ° 110: *La muchachita de Grenoch*. Trini de Figueroa.
- N. ° 111: *Un marido por venganza*. Laura Tur.
- N. ° 112: *Vals sentimental*. M. Redón Chirona.
- N. ° 113: *Primavera en el alma*. C. G. González de Mendoza.
- N. ° 114: *Los dos primos de Annabella*. M. Pilar Carré.
- N. ° 115: *Dos páginas en blanco*. T. de Figueroa.
- N. ° 116: *Aquel marino de Cádiz*. C. Martel.
- N. ° 117: *Sombras en su vida*. E. Aguilar de Rücker.
- N. ° 118: *Tempestad de celos*. M. Adela Durango.
- N. ° 119: *Por unos ojos negros*. Sergio Duval.
- N. ° 120: *Paréntesis sin amor*. Nylhama.
- N. ° 121: *Huyendo del amor*. M. Carré.
- N. ° 122: *La llama oculta*. Sergio Duval.
- N. ° 123: *El alma cincelada*. T. de Figueroa.
- N. ° 124: *Cita con el ogro*. M. Redón Chirona.
- N. ° 125: *Mi primo y yo*. María de la Cinta.
- N. ° 126: *Adorada*. Sergio Duval.
- N. ° 127: *A cambio de tres besos*. T. de Figueroa.
- N. ° 128: *El ogro de Green House*. May Carré.
- N. ° 129: *Un marido en América*. Matilde Redón Chirona.
- N. ° 130: *El enemigo*. Cristina Luján.
- N. ° 131: *Un millón por una sonrisa*. M. Martí.
- N. ° 132: *El beduino*. M. Pilar Carré.
- N. ° 133: *Este hombre es mío*. Ángel Climent.
- N. ° 134: *Expiación*. Sergio Duval.
- N. ° 135: *Como una esfinge*. T. de Figueroa.
- N. ° 136: *Un retrato en el desván*. M. Carré.
- N. ° 137: *Buscando a la más bonita*. A. Pina de Cuadro.
- N. ° 138: *Volver a vivir*. Ernesto de Monteluna.
- N. ° 139: *El precio del amor*. M. Redón Chirona.

- N. ° 140: *El alma perdida*. Sergio Duval.
- N. ° 141: *Amanece a media noche*. César de Monterrey.
- N. ° 142: *La viajera del Cliper*. M. Adela Durango.
- N. ° 143: *Recuerdo de una noche*. M. Carré.
- N. ° 144: *Por un beso, una boda*. A. Pina de Cuadro.
- N. ° 145: *Semilla de odios*. Corín Tellado.
- N. ° 146: *Ciencia y amor*. Nylhama.
- N. °147: *Sin quererla*. E. Aguiar de Rücker.
- N. ° 148: *No era amor*. M. Pilar Carré.
- N. ° 149: *Juventud redimida*. T. de Figueroa.
- N. ° 150: *Nosotros dos*. M. de la Cinta.
- N. ° 151: *Tras las tinieblas*. Sergio Duval.
- N. ° 152: *La muchacha de la Pimpinela*. Cristina Luján.
- N. ° 153: *Reconquista*. M. Carré.
- N. ° 154: *Venganza truncada*. Mercedes Muntó.
- N. ° 155: *Yo soy mi rival*. Matilde Redón Chirona.
- N. ° 156: *Doncellita de mi corazón*. Laura Tur.
- N. ° 157: *Se cierra una puerta*. Maricé Salcedo.
- N. ° 158: *El pecado de Saly Anna*. M. Adela Durango.
- N. ° 159: *La isla dorada*. Corín Tellado.
- N. ° 160: *Mi amada eres tú*. Lía Ramos.
- N. ° 161: *Todavía*. Josefina María Rivas.
- N. ° 162: *Ama de fuego*. Sergio Duval.
- N. ° 163: *Siempre te amaré*. Teresa Gúzman.
- N. ° 164: *Un corazón en peligro*. M. Carré.
- N. ° 165: *Lucha de corazones*. Mercedes Muntó.
- N. ° 166: *Fracaso sentimental*. M. Pilar Carré.
- N. ° 167: *¡Si nunca volvieras!* T. de Figueroa.
- N. ° 168: *El... y los otros*. Desabel.
- N. ° 169: *Corazones sedientos*. Sergio Duval.
- N. ° 170: *Aquella niña tonta*. Laura Tur.
- N. ° 171: *Segundo plano*. M. Carré.

- N. ° 172: *Sueño imposible*. Nylhama.
- N. ° 173: *Noche de amor*. Lía Ramos.
- N. ° 174: *Mi príncipe azul*. M. Pilar Carré.
- N. ° 175: *Rencor invencible*. Mercedes Muntó.
- N. °176: *Llegó la caravana*. M. Nieves Grajales.
- N. ° 177: *Bruma en el alma*. E. Aguilar de Rücker.
- N. ° 178: *Alma*. Corín Tellado.
- N. ° 179: *Compañera eterna*. A. Pina de Cuadro.
- N. ° 180: *Sortilegio*. T. de Figueroa.
- N. ° 181: *Solamente tú*. Julio Mayo.
- N. ° 182: *Aquella mujer rubia*. J. María Rivas.
- N. ° 183: *La sombra de Amy*. Agueda de Vianney.
- N. ° 184: *Una sombra en el pasado*. Matilde Redón Chirona.
- N. ° 185: *Un novio a plazos*. Mercedes Muntó.
- N. ° 186: *Trío de corazones*. César de Monterrey.
- N. ° 187: *Procesado de mi vida*. Nylhama.
- N. ° 188: *Cita en la luna*. M. Adela Durango.
- N. ° 189: *La novia blanca*. Desabel.
- N. ° 190: *Cuando pasa una mujer*. M. Pilar Carré.
- N. ° 191: *Timidez y pasión*. Cristina Luján.
- N. ° 192: *Inquietud*. Loly Garrido.
- N. ° 193: *Tocas blancas*. M. Adela Durango.
- N. ° 194: *Dulce revivir*. César de Monterrey.
- N. ° 195: *Tamara la divina*. M. Redón Chirona.
- N. ° 196: *Sucedió en un museo*. Isabel Salueña.
- N. ° 197: *Retorno*. Amparo Martínez.
- N. ° 198: *Talismán de corazón*. T. de Figueroa.
- N. ° 199: *Camino entre dos amas*. César de Monterrey.
- N. ° 200: *La indomable*. Sergio Duval.
- N. ° 201: *Como conseguí su amor*. Luis Masota.
- N. ° 202: *Miss Cowling*. M. Pilar Carré.
- N. ° 203: *La última noche*. Corín Tellado.

- N. ° 204: *Escala en el Pacífico*. Desabel.
- N. ° 205: *Loto*. M. Carré.
- N. ° 206: *La prisionera de Baroda*. M. Adela Durango.
- N. ° 207: *Barreras infranqueables*. M. Muntó.
- N. ° 208: *Joka, El cingaro*. Lía Ramos.
- N. ° 209: *Su mayor victoria*. Nylhama.
- N. ° 210: *El hombre de su vida*. A. Pina de Cuadro.
- N. ° 211: *Cobardía*. T. de Figueroa.
- N. ° 212: *Eres un sueño*. Laura Tur.
- N. ° 213: *El pasado vuelve*. Ana Marcela García.
- N. ° 214: *Una rica heredera*. M. Pilar Carré.
- N. ° 215: *A Reno por un divorcio*. C. Luján.
- N. ° 216: *¡Por qué no eres como todos!* Corín Tellado.
- N. ° 217: *Kalay, La Salvaje*. C. G. González.
- N. ° 218: *Llegó en el tren de las once*. M. Adela Durango.
- N. ° 219: *El camino fácil*. Sergio Duval.
- N. ° 220: *¿Quién tuvo la culpa?* Corín Tellado.
- N. ° 221: *El amante invisible*. Cristina Luján.
- N. ° 222: *La pasión incierta*. César de Monterrey.
- N. ° 223: *Su destino era él*. Amparo Lara.
- N. ° 224: *¡Amarga venganza!* E. Aguilar de Rücker.
- N. ° 225: *La musa humilde*. María Nieves Grajales.
- N. ° 226: *¿Cuál es mi marido?* M. Teresa Lago.
- N. ° 227: *Si no fueras tú*. Corín Tellado.
- N. ° 228: *La Cenicienta del camino*. S. Duval.
- N. ° 229: *La hija del emir*. María Adela Durango.
- N. ° 230: *Unidos por una duda*. Lía Ramos.
- N. ° 231: *El gavián y la paloma*. María Teresa Albó.
- N. ° 232: *Ella, él y «Alex»*. Agatha Mor.
- N. ° 233: *Niña Katy*. Matilde Redón Chirona.
- N. ° 234: *La vida es distinta*. M. Pilar Carré.
- N. ° 235: *El ídolo de las damas*. María Martí.

- N. ° 236: *Quince margaritas*. T. de Figueroa.
N. ° 237: *Fue sobre la nieve*. Pilar G. Rua.
N. ° 238: *Retorno al pasado*. M. Muntó.
N. ° 239: *¡Hundida en el olvido!* E. Aguilar de Rücker.
N. ° 240: *El rapto de Madame*. José Martí.
N. ° 241: *Las perlas de Valeria*. M. Adela Durango.
N. ° 242: *Lina, La Tímida*. Isabel Salueña.
N. ° 243: *Cupido lleva disfraz*. Sergio Duval.
N. ° 244: *Almas sicilianas*. L. Masota.
N. ° 245: *¡Todo por ella!* Corín Tellado.
N. ° 246: *Crepúsculo*. M. Nieves Grajales.
N. ° 247: *Supo esperar*. M. Teresa Largo.
N. ° 248: *Nina Preovich*. Matilde Redón Chirona.
N. ° 249: *Bendito silencio*. T. de Figueroa.
N. ° 250: *Bajo el cielo del Sahara*. Nylhama.

COLECCIÓN EL PIRATA NEGRO

Fecha de inicio: marzo de 1946

Fecha de fin: julio de 1949

Autor: Pedro Víctor Debrigode Dugi (Arnaldo Visconti)

Portadista: Provensal

Ilustrador: Cifré, Bernet

- N. ° 1: *La espada justiciera*
N. ° 2: *La bella corsaria*
N. ° 3: *Sucedió en Jamaica*
N. ° 4: *Brazo de hierro*
N. ° 5: *La carabela de la muerte*
N. ° 6: *El leopardo*
N. ° 7: *Cien vidas por una*

- N.º 8: *La bahía de los tiburones*
- N.º 9: *El corso maldito*
- N.º 10: *Rebelión en Martinica*
- N.º 11: *Los filibusteros*
- N.º 12: *La primera derrota*
- N.º 13: *La dama enmascarada*
- N.º 14: *Los tres espadachines*
- N.º 15: *Los mendigos del mar*
- N.º 16: *El rey de los cíngaros*
- N.º 17: *Noches fantasmales*
- N.º 18: *Montbar, el exterminador*
- N.º 19: *La tumba de los caballeros*
- N.º 20: *Frente a frente*
- N.º 21: *Esclavitud y rescate*
- N.º 22: *Deuda saldada*
- N.º 23: *El holandés fantasma*
- N.º 24: *Mezzomorto*
- N.º 25: *Mares africanos*
- N.º 26: *Enemigos irreconciliables*
- N.º 27: *La ciudad invisible*
- N.º 28: *El capitán Lezama*
- N.º 29: *Contra viento y marea*
- N.º 30: *Manopla de terciopelo*
- N.º 31: *El caballero errante*
- N.º 32: *Sucedió en Sevilla*
- N.º 33: *La tizona toledana*
- N.º 34: *Máscara de flores*
- N.º 35: *Angus, el tenebroso*
- N.º 36: *La furia española*
- N.º 37: *Dos españoles en París*
- N.º 38: *Intriga macabra*
- N.º 39: *La mujer vampiro*

- N. ° 40: *El castillo de Civry*
N. ° 41: *Los cuervos*
N. ° 42: *Odisea en Italia*
N. ° 43: *Los cuatro dogos*
N. ° 44: *La princesa azul*
N. ° 45: *Tres amigos*
N. ° 46: *Escala en Tinerfe*
N. ° 47: *Los negreros*
N. ° 48: *Rumbo al Caribe*
N. ° 49: *Conspiración criolla*
N. ° 50: *El hijo del pirata*
N. ° 51: *El chacal*
N. ° 52: *La legión del mar*
N. ° 53: *La amazona*
N. ° 54: *Un violín en la tormenta*
N. ° 55: *Tres trotamundos*
N. ° 56: *El marquesito*
N. ° 57: *Reunión en palacio*
N. ° 58: *El león plateado*
N. ° 59: *El pirata novel*
N. ° 60: *El reto del chacal*
N. ° 61: *La costa dorada*
N. ° 62: *En pos del chacal*
N. ° 63: *El león y el chacal*
N. ° 64: *Aguas revueltas*
N. ° 65: *La voz de la sangre*
N. ° 66: *El verdugo espera*
N. ° 67: *Tres cabezas*
N. ° 68: *Las damas del arco*
N. ° 69: *La fortaleza sitiada*
N. ° 70: *Manada de lobos*
N. ° 71: *Una familia peligrosa*

- N.º 72: *La dama del mesón*
N.º 73: *Cara y cruz*
N.º 74: *Hogar, dulce hogar*
N.º 75: *Pañuelo negro*
N.º 76: *La hija del virrey*
N.º 77: *Capitanes de fortuna*
N.º 78: *El violinista aristócrata*
N.º 79: *Arenas movedizas*
N.º 80: *El brujo del mar*
N.º 81: *El lince desorientado*
N.º 82: *Los montañeros*
N.º 83: *Señuelos vivos*
N.º 84: *Los sentenciados*
N.º 85: *Un epílogo feliz*

COLECCIÓN *BISONTE*

Fecha de inicio: desde diciembre de 1947

Fecha de fin: no se conoce con exactitud

Portadista: Provensal, Cifré, A. Pardo y otros

Ilustrador: Provensal, Cifré, A. Pardo, E. Giner, Macabich y otros

- N.º 1: *El caballero del oeste*. Raf Segrram.
N.º 2: *Tempestad en el valle maldito*. Michael Kuss.
N.º 3: *Tom, «El Ingenuo»*. Raf Segrram.
N.º 4: *Kansas, «El Espía»*. James Newman.
N.º 5: *Jack, «El Lince»*. Raf Segrram.
N.º 6: *Sonrisa de nieve*. M. de Silva.
N.º 7: *La senda sangrienta*. Michael Kuss.

- N. ° 8: *El paria de Liliville*. Raf Segrram.
- N. ° 9: *La última hazaña*. M. Kuss.
- N. °10: *El solitario*. Raf Segrram.
- N. ° 11: *El fanfarrón*. Alan Richmond.
- N. ° 12: *La reina del sol poniente*. M. Kuss.
- N. ° 13: *Máscara gris*. Raf Segrram.
- N. ° 14: *Los cuervos del lago salado*. M. Kuss.
- N. ° 15: *El asalto de la diligencia*. L. Cripts.
- N. ° 16: *La muerte salió de ronda*. Raf Segrram.
- N. ° 17: *La justicia del yanqui*. M. de Silva.
- N. ° 18: *El jinete siniestro*. M. Kuss.
- N. ° 19: *El aprendiz de vaquero*. Raf Segrram.
- N. ° 20: *Los lobos de sierra blanca*. M. Kuss.
- N. ° 21: *Las tres promesas de Big-Boy*. A. Luis Pérez.
- N. ° 22: *El usurpador*. M. Kuss.
- N. ° 23: *La gran dama*. Raf Segrram.
- N. ° 24: *El paso tenebroso*. M. Kuss.
- N. ° 25: *Rifle certero*. Alan Richmond.
- N. ° 26: *El rey de las llanuras*. M. Kuss.
- N. ° 27: *El regreso de John Wild*. Raf Segrram.
- N. ° 28: *La ley del desierto*. M. Kuss.
- N. ° 29: *El rancho misterioso*. H. Enberg.
- N. ° 30: *Larry, «El simpático»*. Raf Segrram.
- N. ° 31: *El indomable*. M. Kuss.
- N. ° 32: *Intriga en el oeste*. M. de Silva.
- N. ° 33: *La ciudad fantasma*. M. Kuss.
- N. ° 34: *Batalla de titanes*. Raf Segrram.
- N. ° 35: *La senda del desierto*. M. Kuss.
- N. ° 36: *El club de los hombres pacíficos*. Raf Segrram.
- N. ° 37: *Sobre el abismo*. R. C. Lindsmall.
- N. ° 38: *Cinco condenados*. M. Kuss.
- N. ° 39: *El señorito del este*. M. de Silva.

- N. ° 40: *El sembrador de tormentas*. Raf Segrram.
- N. ° 41: *Los buitres de trinidad*. M. Kuss.
- N. ° 42: *El vencedor de la muerte*. M. D'Olay.
- N. ° 43: *El zanquilargo*. M. Kuss.
- N. ° 44: *El novato y el «Gunman»*. Juan Silva.
- N. ° 45: *Los jinetes de la frontera*. M. Kuss.
- N. ° 46: *El cacique*. Raf Segrram.
- N. ° 47: *El forastero*. M. Kuss.
- N. ° 48: *Dan, el aventurero*. H. Enberg.
- N. ° 49: *El rebelde*. M. Kuss.
- N. ° 50: *El puma*. Raf Segrram.
- N. ° 51: *La voz del diablo*. M. Kuss.
- N. ° 52: *El maligno Dudley*. M. de Silva.
- N. ° 53: *El lobo solitario*. M. Kuss.
- N. ° 54: *Los valientes*. Raf Segrram.
- N. ° 55: *Connole, hijo del conde Connole*. A. Gregory.
- N. ° 56: *La senda perdida*. M. Kuss.
- N. ° 57: *El reducto de sierra brava*. R. C. Lindsmall.
- N. ° 58: *El aguilucho*. Raf Segrram.
- N. ° 59: *La mina sangrienta*. Walter Higgins.
- N. ° 60: *«Gunman» y caballero*. M. de Silva.
- N. ° 61: *Tierra de nadie*. M. Kuss.
- N. ° 62: *El cantor de Cedar*. Raf Segrram.
- N. ° 63: *Connole salva el apuro*. Alone Gregory.
- N. ° 64: *El cowboy y la reina*. M. de Silva.
- N. ° 65: *El protegido*. Raf Segrram.
- N. ° 66: *Por el honor de Roy*. M. de Silva.
- N. ° 67: *De hombre a hombre*. Raf Segrram.
- N. ° 68: *El valle codiciado*. R. C. Lindsmall.
- N. ° 69: *El buitre de Overton*. Raf Segrram.
- N. ° 70: *El guerrillero de Tejas*. M. de Silva.
- N. ° 71: *El intruso*. Peter Doom.

- N.º 72: *La ruta de Alan Connole*. Alone Gregory.
- N.º 73: *El bandido de la frontera*. Evan Evans.
- N.º 74: *El salvaje*. Raf Segrram.
- N.º 75: *Fama de forajido*. M. de Silva.
- N.º 76: *Cuesta arriba*. Raf Segrram.
- N.º 77: *Dos hombres y una pistola*. Peter Doom.
- N.º 78: *Cara a cara*. Raf Segrram.
- N.º 79: *Alan Connole, contra «Máscara Negra»*. Alone Gregory.
- N.º 80: *El juramento*. Peter Doom.
- N.º 81: *El rancho «Dama Negra»*. M. de Silva.
- N.º 82: *La tigresa*. Raf Segrram.
- N.º 83: *Sangre en la frontera*. R. C. Lindsmall.
- N.º 84: *El último cowboy*. Peter Doom.
- N.º 85: *El infierno negro*. Fidel Prado.
- N.º 86: *Cuando aparece Connole*. Alone Gregory.
- N.º 87: *El último del rancho*. Raf Segrram.
- N.º 88: *Burlando a la muerte*. M. de Silva.
- N.º 89: *Una silla de montar*. Peter Doom.
- N.º 90: *La «Comstack Lodi»*. Fidel Prado.
- N.º 91: *Johnny Richmond*. M. L. Estefanía.
- N.º 92: *El amo de la montaña*. M. de Silva.
- N.º 93: *El espectro*. Raf Segrram.
- N.º 94: *El último disparo*. R. C. Lindsmall.
- N.º 95: *Por la pendiente*. Fidel Prado.
- N.º 96: *Cachorro de pistolero*. M. L. Estefanía.
- N.º 97: *Camino de la horca*. M. L. Estefanía.
- N.º 98: *Siete tiros*. Raf Segrram.
- N.º 99: *Sangre celta*. Fidel Prado.
- N.º 100: *Un hombre sin marca*. Peter Doom.
- N.º 101: *La loba mansa*. Raf Segrram.
- N.º 102: *Cuadrilla de expoliadores*. Fidel Prado.
- N.º 103: *Viento del oeste*. Peter Doom.

- N. ° 104: *La última oportunidad*. Raf Seggram.
- N. ° 105: *La última voluntad de Harry Hich*. Fidel Prado.
- N. ° 106: *Tom O'Day compra un rancho*. Peter Doom.
- N. ° 107: *El rey de nevada*. Raf Seggram.
- N. ° 108: *Riña de lobos*. Fidel Prado.
- N. ° 109: *Tres hombres juntos*. Peter Doom.
- N. ° 110: *Huracán de odios*. M. de Silva.
- N. ° 111: *Al volver a la vida*. Raf Seggram.
- N. ° 112: *Ráfagas del desierto*. R. C. Lindsmall.
- N. ° 113: *El que quiso ser pistolero*. Fidel Prado.
- N. ° 114: *Un torbellino*. Peter Doom.
- N. ° 115: *Tres amigos de verdad*. Raf Seggram.
- N. ° 116: *Borracho de pólvora*. M. de Silva.
- N. ° 117: *Campo dorado city*. Fidel Prado.
- N. ° 118: *Peligro en la ruta*. Alone Gregory.
- N. ° 119: *El domador de potros*. Peter Doom.
- N. ° 120: *Jeff, el invencible*. Raf Seggram.
- N. ° 121: *El valle de los siete ojos*. John F. Aboot.
- N. ° 122: *Pueblo de ventajistas*. M. L. Estefanía.
- N. ° 123: *En el camino de Dodge*. J. de Cárdenas.
- N. ° 124: *El peor de los cow-boys*. M. de Silva.
- N. ° 125: *El final del sendero*. Fidel Prado.
- N. ° 126: *Uno que vale por cien*. Raf Seggram.
- N. ° 127: *¡California Kid!* Francisco Escaño.
- N. ° 128: *Jugando con la muerte*. Peter Doom.
- N. ° 129: *Cara de Póker*. Fidel Prado.
- N. ° 130: *Duro de pelar*. Raf Seggram.
- N. ° 131: *A mil dólares la vida*. M. de Silva.
- N. ° 132: *A cara o cruz*. Peter Doom.
- N. ° 133: *¡Estaba escrito!* Fidel Prado
- N. ° 134: *El grandullón*. Raf Seggram.
- N. ° 135: *Un equipo tejano*. M. L. Estefanía.

- N. ° 136: *Una bala para tres*. R. C. Lindsmall.
- N. ° 137: *El fugitivo*. Peter Doom.
- N. ° 138: *Entre fieras*. Raf Segrram.
- N. ° 139: *¡Adelante Willy!* M. de Solevó.
- N. ° 140: *Los pastos del río*. Joe Bennet.
- N. ° 141: *El fantasma de tierra amarilla*. J. de Cárdenas.
- N. ° 142: *Mercaderes sin ley*. R. C. Lindsmall.
- N. ° 143: *El justiciero*. Raf Segrram.
- N. ° 144: *Perdonavidas*. Peter Doom.
- N. ° 145: *El que mató a Duncan Suiza*. Alone Gregory.
- N. ° 146: *Ciudad de plata*. R. C. Lindsmall.
- N. ° 147: *El desesperado*. Raf Segrram.
- N. ° 148: *El pistolero del Sudoeste*. M. L. Estefanía.
- N. ° 149: *La ruta de los malditos*. Fidel Prado.
- N. ° 150: *Un pobre diablo*. Raf Segrram.
- N. ° 151: *Seis cartuchos*. M. L. Estefanía.
- N. ° 152: *El drama de una vida*. Fidel Prado.
- N. ° 153: *Titanes del oeste*. M. de Silva.
- N. ° 154: *Alias Montana*. Alone Gregory.
- N. ° 155: *La sombra del muerto*. Raf Segrram.
- N. ° 156: *El imperio del «colt»*. M. L. Estefanía.
- N. ° 157: *Pistoleros a sueldo*. Fidel Prado.
- N. ° 158: *El secreto del Gun-Man*. M. de Silva.
- N. ° 159: *El dominador*. Raf Segrram.
- N. ° 160: *Los justicieros de Dodge*. John F. Abbot.
- N. ° 161: *Nido de Gun-Men*. M. L. Estefanía.
- N. ° 162: *El diablo amarillo*. Alone Gregory.
- N. ° 163: *El renegado*. Raf Segrram.
- N. ° 164: *Bautismo de sangre*. Fidel Prado.
- N. ° 165: *Pueblo seco*. Joe Bennet.
- N. ° 166: *King el gato*. Raf Segrram.
- N. ° 167: *El barranco de la muerte*. Fidel Prado.

- N.º 168: *El valle sangriento*. Raf Segrram.
- N.º 169: *Maldición en la pradera*. M. de Silva.
- N.º 170: «*Corazones*» Bradley. Joe Bennet.
- N.º 171: *La hiena del valle*. Raf Segrram.
- N.º 172: *La incógnita de Jack Smith*. Raf G. Martyn.
- N.º 173: *El terror de los cuatrerros*. Raf Segrram.
- N.º 174: *Rancho quemado*. Fidel Prado.
- N.º 175: *Galopando con la muerte*. Raf Segrram.
- N.º 176: *Plomo en Arizona*. Joe Bennet.
- N.º 177: *El tiranuelo*. Raf Segrram.
- N.º 178: *Lo que puede un hombre*. Fidel Prado.
- N.º 179: *La trocha maldita*. Raf Segrram.
- N.º 180: *Los gigantes de Oklahoma*. Joe Bennet.
- N.º 181: *El sabueso de Texas*. Raf Segrram.
- N.º 182: *Buscando fama*. Peter Doom.
- N.º 183: *Un buen amigo*. Raf Segrram.
- N.º 184: *Un tejano en Road Creek*. Orland Garr.
- N.º 185: *Razones de plomo*. M. L. Estefanía.
- N.º 186: *La oveja negra*. Raf Segrram.
- N.º 187: *Persecución a muerte*. Fidel Prado.
- N.º 188: *En el cubil de la fiera*. Alone Gregory.
- N.º 189: *La frontera peligrosa*. Fidel Prado.
- N.º 190: *El espectro de la cabaña*. Preston Slathery.
- N.º 191: *Caprichos del destino*. Fidel Prado.
- N.º 192: *El pasado de un hombre*. J. de Cárdenas.
- N.º 193: *El infalible*. Raf Segrram.
- N.º 194: *La capitana*. Fidel Prado.
- N.º 195: *La banda de «El Negro»*. Raf Segrram.
- N.º 196: *¡Aquel forastero!* Tex Taylor.
- N.º 197: *La última pelea*. Edward A. Svareth.
- N.º 198: *Hombres malos*. Joe Bennet.
- N.º 199: *De la misma sangre*. Fidel Prado.

- N. ° 200: *Río perezoso*. Joe Bennet.
- N. ° 201: *Los diablos rojos*. Fidel Prado.
- N. ° 202: *De Kansas a Virginia City*. M. L. Estefanía.
- N. ° 203: *De poder a poder*. Raf Segrram.
- N. ° 204: *Plomo en el valle*. Henry S. James.
- N. ° 205: *El misterioso Stokey*. Fidel Prado.
- N. ° 206: *Un hombre que no persona*. Raf Segrram.
- N. ° 207: *Rurales de Texas*. Orland Garr.
- N. ° 208: *Los cinco últimos*. Tex Taylor.
- N. ° 209: *Cruces en la pradera*. Fidel Prado.
- N. ° 210: *Ventajistas en Silver City*. M. L. Estefanía.
- N. ° 211: *Un triste vaquero*. Raf Segrram.
- N. ° 212: *Tip Top*. Peter Doom.
- N. ° 213: *Dos testarudos*. Fidel Prado.
- N. ° 214: *La ley del rodeo*. M. L. Estefanía.
- N. ° 215: *Un vaquero en la ciudad*. Joe Bennet.
- N. ° 216: *Por el mismo sendero*. Fidel Prado.
- N. ° 217: *Pajarito cantor*. Raf Segrram.
- N. ° 218: *Camino de El Paso*. Orland Garr.
- N. ° 219: *La fiera*. Raf Segrram.
- N. ° 220: *Granujas en sacramento*. Raf Segrram.
- N. ° 221: *Herencia peligrosa*. Alone Gregory.
- N. ° 222: *El jinete solitario*. Orland Garr.
- N. ° 223: *Cinco corazones*. Peter Doom.
- N. ° 224: *La cantina*. Fidel Prado.
- N. ° 225: *Dos hombres*. Tex Taylor.
- N. ° 226: *La última sonrisa*. Raf Segrram.
- N. ° 227: *La muerte tras sus pasos*. Peter Doom.
- N. ° 228: *Corazón de niño*. M. de Silva.
- N. ° 229: *El fugitivo del este*. Orland Garr.
- N. ° 230: *Aquel viejo fusil*. Peter Doom.
- N. ° 231: *La doble misión de Billy*. M. de Silva.

- N. ° 232: *El valle de la muerte*. Rogers Kirby.
- N. ° 233: *Pistolero y bravucón*. Tex Taylor.
- N. ° 234: *Dos rivales de nervio*. Fidel Prado.
- N. ° 235: *El cazador de la frontera*. Orland Garr.
- N. ° 236: *Odio, amor y plomo*. Tex Taylor.
- N. ° 237: *El rancho embrujado*. Raf Segrram.
- N. ° 238: *Aves de rapiña*. Tex Taylor.
- N. ° 239: *Tierra para descansar*. Fidel Prado.
- N. ° 240: *Trágico desenlace*. Tex Taylor.
- N. ° 241: *La cabaña de Vance*. M. de Silva.
- N. ° 242: *El mago del «Colt»*. Rogers Kirby.
- N. ° 243: *Al sur de Río Bravo*. Henry S. James.
- N. ° 244: *Forajido por error*. Alone Gregory.
- N. ° 245: *Una estrella de cinco puntas*. Alone Gregory.
- N. ° 246: *El extraño bandolero*. M. de Silva.
- N. ° 247: *La venganza de Wic Tobey*. Rogers Kirby.
- N. ° 248: *Aquí murió un valiente*. Fidel Prado.
- N. ° 249: *Sangre en Las Vegas*. Cliff Bradley.
- N. ° 250: *Todo un vaquero*. Peter Doom.
- N. ° 251: *El último de la lista*. Fidel Prado.
- N. ° 252: *El desheredado*. Raf Segrram.
- N. ° 253: *La marca fatal*. Peter Debry.
- N. ° 254: *Soldados sin bandera*. M. de Silva.
- N. ° 255: *El juramento de Mallory*. Fidel Prado.
- N. ° 256: *La mentira de Harry Jensen*. Rogers Kirby.
- N. ° 257: *El cobarde*. Henry S. James.
- N. ° 258: *La herencia maldita*. John F. Abbot.
- N. ° 259: *Muerte en la ruta*. Jim Gart.
- N. ° 260: *Sangre de forajido*. Tex Taylor.
- N. ° 261: *Juramento cumplido*. Louis King.
- N. ° 262: *Mano de hierro*. Raf Segrram.
- N. ° 263: *Forastero peligroso*. Orland Garr.

- N. ° 264: *Solo un vagabundo*. Alone Gregory.
- N. ° 265: *Los vencedores de la pradera*. Mark Lugger.
- N. ° 266: *Belleza maldita*. Mark Lugger.
- N. ° 267: *La muerte visita El Rancho*. Fidel Prado.
- N. ° 268: *Destino de Gun-Man*. Sam Fletcher.
- N. ° 269: *El triunfo de un hombre*. Kid Manner.
- N. ° 270: *El pecoso*. Raf Segrram.
- N. ° 271: *El terror de Oklahoma*. Rogers Kirby.
- N. ° 272: *Sucedió en Kansas*. Orland Garr.
- N. ° 273: *Juego peligroso*. Cliff Bradley.
- N. ° 274: *El otro Larry*. Tex Taylor.
- N. ° 275: *Colorado*. M. L. Estefanía.
- N. ° 276: *Odio a muerte*. Raf Segrram.
- N. ° 277: *Oro, semilla de muerte*. Sam Fletcher.
- N. ° 278: *Matanza en Las Vegas*. M. L. Estefanía.
- N. ° 279: *El aventurero loco*. Raf Segrram.
- N. ° 280: *El secreto de «Gold Mill»*. John F. Abbot.
- N. ° 281: *Muerte City*. Fidel Prado.
- N. ° 282: *Rencillas trágicas*. Cliff Bradley.
- N. ° 283: *El sanguinario*. Raf Segrram.
- N. ° 284: *Amigo del peligro*. Sam Fletcher.
- N. ° 285: *Un arma de doble filo*. Fidel Prado.
- N. ° 286: *Un vaquero vagabundo*. Tex Taylor.
- N. ° 287: *Sorpresa en la divisoria*. Fidel Prado.
- N. ° 288: *Cazadores de Apaches*. Alar Benet.
- N. ° 289: *El caballero bandido*. Raf Segrram.
- N. ° 290: *Alma de luchadora*. Joe Sheridan.
- N. ° 291: *¡Si fuese Sheriff!* Fidel Prado.
- N. ° 292: *Una bala para cada hombre*. John F. Abbot.
- N. ° 293: *La domadora de hombres*. Raf Segrram.
- N. ° 294: *Cadena de sangre*. Fidel Prado.
- N. ° 295: *El jinete enlutado*. George H. White.

- N. ° 296: *Golpe por golpe*. Raymond Pratt.
- N. ° 297: *El «Dandy»*. Tex Taylor.
- N. ° 298: *Un garito en Coolgardie*. Fidel Prado.
- N. ° 299: *La ley de los desesperados*. Joe Sheridan.
- N. ° 300: *Venganza en Oregón*. Kent Wilson.

EDITORIAL MOLINO

- Alce Bill. 6³⁹
- Alce Blanco. 12
- Búfalo Bill. 10
- Black Boy. 6
- Bill Barnes. 58
- Billy Colt. 6
- Biblioteca Oro. 232
- Biblioteca Oro. 2.ª. 330
- Biblioteca Oro. Serie Amarilla. 68
- Biblioteca Oro. Serie Azul. 44
- Biblioteca Oro. Serie Roja. 38
- Biblioteca Oro. Bolsillo. 107
- Biblioteca Oro. Bolsillo Serie Azul. 23
- El Capitán. 11
- Ciclón. 6
- Duke. 10
- El Duque y su Perro. 8
- Doc Savage. 97
- Famosas Novelas. 68+1
- Hércules. 6
- Jim Wallace. 40
- Colección Jovencitas. 12
- Mi Biblioteca. 12
- El Mago. 6
- Colección Molino. 51
- Colección Molino. Nueva Serie. 48
- La Novela Deportiva. 12
- Old Jeep & Marcassin. 10
- Omnibus de Aventuras. 3

³⁹ Este número alude al número de novelas con el que cuenta cada una de las colecciones de la editorial Bruguera. Estas colecciones se han ordenado de manera cronológica.

- Colección Popular Oro. 20
- Pete Rice. 30
- Relatos de Pesadilla. 5
- Serie Popular Molino. 135
- Selecciones de Biblioteca Oro. 300
- La Sombra. 96
- El Susurrador. 11
- Tres Hombres Buenos. 14
- El Vengador. 24
- Colección Violeta. 69
- Yuma. 14

Argentina

- Biblioteca Oro. 370
- Famosas Novelas. 82
- Famosas Novelas. Nueva Serie. 16
- Colección Molino. 109
- Colección Molino. Nueva Serie. 19
- Mundo Femenino. 14
- Narraciones Terroríficas. 76
- La Novela Deportiva. 44
- Serie Popular Molino. 33
- Selecciones de Biblioteca Oro. 66
- Colección Violeta. 131

COLECCIÓN LA NOVELA DEPORTIVA

Fecha de inicio: 1939
Fecha de fin: 1941
Autor: José Mallorquí
Portadista: Bocquet
Ilustrador: Bocquet
Editorial Molino (Argentina)

- N.º 1: *Un portero excepcional*
N.º 2: *Lucha de bólidos*
N.º 3: *En el séptimo round*
N.º 4: *Una gran carrera*
N.º 5: *Un pequeño gran hombre*
N.º 6: *Por la victoria de Yale*
N.º 7: *La vida de Urigoyen*
N.º 8: *El orgullo de cerro pequeño*
N.º 9: *Campeonato*
N.º 10: *El rayo azul*
N.º 11: *La última cumbre*
N.º 12: *Pies planos*
N.º 13: *¡Oh, el deporte!*
N.º 14: *Los skies verdes*
N.º 15: *El minuto final*
N.º 16: *Chomo Lungma*
N.º 17: *La herencia de un deportista*
N.º 18: *Ciclón*
N.º 19: *Romeo*
N.º 20: *K. O. Técnico*
N.º 21: *Los mosqueteros de Yale*
N.º 22: *La voz fantasma*
N.º 23: *La flecha escarlata*
N.º 24: *Los deportistas de la muerte*

- N.º 25: *Jim el honrado*
N.º 26: *El secreto de Mark Brown*
N.º 27: *Falso campeón*
N.º 28: *Tres amigos*
N.º 29: *El desquite*
N.º 30: *Aventura*
N.º 31: *Aguirrebengoa*
N.º 32: *Enemigos*
N.º 33: *Máscara negra*
N.º 34: *El comilón de Yale*
N.º 35: *El solitario*
N.º 36: *Rengo*
N.º 37: *El mimado de mamá*
N.º 38: *Doctor campeón*
N.º 39: *Deporte del noroeste*
N.º 40: *Corcel de acero*
N.º 41: *Viejo campeón*
N.º 42: *Deuda saldada*
N.º 43: *Luchador*
N.º 44: *El favorito*

COLECCIÓN BIBLIOTECA ORO⁴⁰ (SERIE AMARILLA)

Fecha de inicio: noviembre de 1933

Fecha de fin: 1940

Autor: varios

Portadista: Bocquet, Bosch, Longoria, Tomás, E. Vicente y otros

Ilustrador: Bocquet, Bosch, Longoria, Tomás, E. Vicente y otros

⁴⁰ Se ha incluido una relación de novelas de la Serie Amarilla y, posteriormente, la Serie Roja de la colección *Biblioteca Oro* porque esta alcanza una reconocida importancia a mediados del siglo XX y resulta conveniente, dado que hemos hecho mención de la misma en el cuerpo del texto, traerlo a los Anexos para poder visualizarla.

- N.º 1: *La banda de la «rana»*. Edgar Wallace. N.º 2. *Antonio Trent, «El perfecto ladrón»*. Wyndham Martyn.
- N.º 3. *El verdugo espera*. Valentin Williams.
- N.º 4. *El secreto del «coche de plata»*. Wyndham Martyn.
- N.º 5. *Nick de Nueva York*. E. Phillips Oppenheim.
- N.º 6. *El dragón del estanque*. S.S. Van Dine.
- N.º 7. *El tesoro de los gánsters*. E. Phillips Oppenheim.
- N.º 8. *La sonrisa de Moran*. E. Phillips Oppenheim.
- N.º 9. *La respuesta de la muerte*. Valentin Williams.
- N.º 10. *Siete tabernas de Marsella*. E. Phillips Oppenheim.
- N.º 11. *Garland el misterioso*. W. Martyn.
- N.º 12. *El asesinato de Rogelio Akroyd*. Agatha Christie.
- N.º 13. *Ídolos robados*. E. Phillips Oppenheim.
- N.º 14. *El visitante de medianoche*. S. S. Van Dine.
- N.º 15. *Maniquí*. Valentin Williams.
- N.º 16. *El regreso de Trent*. Wyndhan Martyn.
- N.º 17. *El astuto Mr. Reeder*. Edgar Wallace.
- N.º 18. *El cuaderno de taquigrafía*. E. Phillips Oppenheim.
- N.º 19. *El escarabajo sagrado*. S. S. Van Dine.
- N.º 20. *El diván naranja*. Valentin Williams.
- N.º 21. *El mono de oro*. Herbert Adams.
- N.º 22. *La esfera trágica*. Frank L. Packard.
- N.º 23. *La muerte de Lord Edwards*. Agatha Christie.
- N.º 24. *Las hijas de la noche*. Edgar Wallace.
- N.º 25. *El león y los corderos*. E. Phillips Oppenheim.
- N.º 26. *El demonio amarillo*. Sax Rohmer.
- N.º 27. *El secuestro de Trent*. Wyndhan Martyn.
- N.º 28. *El misterio del tren azul*. A. Christie.
- N.º 29. *La falange sagrada*. Sax Rohmer.
- N.º 30. *El asesinato del casino*. S. S. Van Dine.
- N.º 31. *¡Arde, Bruja, arde!* A. Merritt.

- N. ° 32. *El lobo solitario*. Louis Joseph Vance.
- N. ° 33. *El cuento del Dr. Thorndyke*. R. Austin Freeman.
- N. ° 34. *El prisionero del ópalo*. A. E. W. Mason.
- N. ° 35. *El diabólico doctor*. Sax Rohmer.
- N. ° 36. *El tesoro de Martin Hews*. E. Phillips Oppenheim.
- N. ° 37. *La cacatúa blanca*. Mignon G. Eberhart.
- N. ° 38. *Tragedia en tres actos*. A. Christie.
- N. ° 39. *El territorio prohibido*. Dennis Wheatley.
- N. ° 40. *La hija del Dr. Fumanchú*. Sax Rohmer.
- N. ° 41. *Garras de terciopelo*. E. S. Gardner.
- N. ° 42. *Aventuras de Jim Dale*. Frank L. Packard.
- N. ° 43. *Eran trece*. Earl Derr Biggers.
- N. ° 44. *El misterio de los tres robles*. Edgar Wallace.
- N. ° 45. *Crimen sociedad limitada*. D. Hume.
- N. ° 46. *El vengador*. Wyndham Martyn.
- N. ° 47. *El misterio de Sittaford*. A. Christie.
- N. ° 48. *El malvado pastor*. E. Phillips Oppenheim.
- N. ° 49. «*Alias*» *el lobo solitario*. L. Joseph Vance.
- N. ° 50. *Riña de lobos*. Herbert Adams.
- N. ° 51. *El loro chino*. Earl Derr Biggers.
- N. ° 52. *La sabiduría del padre Brown*. G. K. Chesterton.
- N. ° 53. *El caso de la joven arisca*. Erle Stanley Gardner.
- N. ° 54. *Cuarto creciente*. Valentin Williams.
- N. ° 55. *El caso Tolliver*. R. A. J. Walling.
- N. ° 56. *El caso Garden*. S. S. Van Dine.
- N. ° 57. *El intérprete*. Edgar Wallace.
- N. ° 58. *El misterio de la mandarina*. Ellery Queen.
- N. ° 59. *Un hombre peligroso*. David Hume.
- N. ° 60. *Un testigo silencioso*. R. Austin Freeman.
- N. ° 61. *Muerte en las nubes*. Agatha Christie.
- N. ° 62. *La tragedia de X*. Barnaby Ross.
- N. ° 63. *El caso de las piernas bonitas*. Erle Stanley Gardner.

- N.º 64. *La isla de los crímenes*. W. Martyn.
N.º 65. *El criado chino*. Earl Derr Biggers.
N.º 66. *La pérdida del Jane Vosper*. Freeman Wills Crofts.
N.º 67. *El sello gris*. Frank L. Packard.
N.º 68. *El gato persa*. Stuart Palmer.

COLECCIÓN BIBLIOTECA ORO (SERIE ROJA)

Fecha de inicio: noviembre de 1933

Fecha de fin: 1940

Autor: varios

Portadista: Bocquet, Bosch, Longoria, Tomás, E. Vicente y otros

Ilustrador: Bocquet, Bosch, Longoria, Tomás, E. Vicente y otros

- N.º 1. *Los tres mosqueteros*. Alejandro Dumas.
N.º 2. *El conde de Montecristo I*. Alejandro Dumas.
N.º 3. *El conde de Montecristo II*. Alejandro Dumas.
N.º 4. *El halcón del mar*. Rafael Sabatini.
N.º 5. *Veinte años después I*. Alejandro Dumas.
N.º 6. *Veinte años después II*. Alejandro Dumas.
N.º 7. *Susana de Bellecour*. Rafael Sabatini.
N.º 8. *Bellarion*. Rafael Sabatini.
N.º 9. *El cisne negro*. Rafael Sabatini.
N.º 10. *El lazo*. Rafael Sabatini.
N.º 11. *El santo errante*. Rafael Sabatini.
N.º 12. *En el umbral de la muerte*. Rafael Sabatini.
N.º 13. *El hombre de paja*. Rafael Sabatini.
N.º 14. *Bardelys, el Magnífico*. Rafael Sabatini.
N.º 15. *Los miserables*. Víctor Hugo.
N.º 16. *Ascanio*. Alejandro Dumas.
N.º 17. *La máscara veneciana*. Rafael Sabatini.

- N. ° 18. *Las dos dianas*. Alejandro Dumas.
- N. ° 19. *Caprichos de la fortuna*. Rafael Sabatini.
- N. ° 20. *Ivanhoe*. Walter Scott.
- N. ° 21. *La bandera del toro*. Rafael Sabatini.
- N. ° 22. *La hija del capitán*. A. Puchkin.
- N. ° 23. *Amor bajo las armas*. Rafael Sabatini.
- N. ° 24. *El paje del Duque de Saboya*. Alejandro Dumas.
- N. ° 25. *El judío errante*. Eugenio Sue.
- N. ° 26. *El vizconde de Bragelone*. Alejandro Dumas.
- N. ° 27. *La flota pirata*. E. V. Timms.
- N. ° 28. *El príncipe romántico*. Rafael Sabatini.
- N. ° 29. *El horóscopo*. Alejandro Dumas.
- N. ° 30. *Nuestra Señora de París*. Víctor Hugo.
- N. ° 31. *Hidalguía*. Rafael Sabatini.
- N. ° 32. *La reina Margarita*. Alejandro Dumas.
- N. ° 33. *El favorito*. Rafael Sabatini.
- N. ° 34. *El noventa y tres*. Víctor Hugo.
- N. ° 35. *Rebelión a bordo*. Charles Nordhoff y John N. Hall.
- N. ° 36. *Hombres contra el mar*. Charles Nordhoff y John N. Hall.
- N. ° 37. *La isla de Pitcairn*. Charles Nordhoff y John N. Hall.
- N. ° 38. *Españoles en California*. J. Gregory.

EDITORIAL CLÍPER⁴¹

- Agatha Marmour. 16
- Autores Británicos. 29
- Colección Bazooka. 92
- Bruce Nolan. 16
- Colección Bwana. 8
- Cliper Film. 24
- Cliper Policiaca. 8
- El Corsario Azul. 12
- El Coyote. 129
- El Encapuchado. 62
- El Encapuchado. Bolsillo. 18
- Colección Fantástica. 10
- Colección Fantástica Extra. 8
- Fred Custer. 23
- Hombres del Oeste. 149
- Colección Jíbaro. 12
- Mac Larry. 35
- Colección Miedo. 7
- Mike Palabras. 12
- Colección Misterio. 43
- Colección Misterio. Bolsillo. 12
- Novelas del Norte. 43
- Nuevo Coyote. 62
- Novelas del Oeste. 100
- Novelas del Oeste. Bolsillo. 40
- Novelas del Oeste. Azul. 80
- Policía Montada. 12

⁴¹ El número que se indica al lado de cada una de las colecciones enunciadas tras el título general de *Editorial Clíper* hace referencia al número de novelas con el que cuenta cada colección, ordenadas estas de manera cronológica. En este caso en particular, hemos hecho mención a la editorial Clíper porque en ella se publican dos de las colecciones de la novela popular más importantes de mediados del siglo XX, que son *El Coyote* y *El Encapuchado*.

- Pueblos del Oeste. 22
- Ray Miller. 8
- Serie Wallace. Bolsillo. 14

COLECCIÓN *EL COYOTE*

Fecha de inicio: septiembre de 1944

Fecha de fin: marzo de 1951

Autor: José Mallorquí

Portadista: F. Batet

Ilustrador: F. Batet

- N. ° 1: *El Coyote*
- N. ° 2: *La vuelta del Coyote*
- N. ° 3: *Huracán sobre Monterrey*
- N. ° 4: *El valle de la Muerte*
- N. ° 5: *La sombra del Coyote*
- N. ° 6: *El Coyote acorralado*
- N. ° 7: *El otro Coyote*
- N. ° 8: *Victoria secreta*
- N. ° 9: *Sierra de oro*
- N. ° 10: *El exterminio de la Calavera*
- N. ° 11: *La justicia del Coyote*
- N. ° 12: *La primera aventura del Coyote*
- N. ° 13: *La victoria del Coyote*
- N. ° 14: *La mano del Coyote*
- N. ° 15: *El hijo del Coyote*
- N. ° 16: *La marca del Cobra*
- N. ° 17: *El precio del Coyote*
- N. ° 18: *Otra lucha*

- N. ° 19: *El final de la lucha*
- N. ° 20: *La diadema de las ocho estrellas*
- N. ° 21: *El secreto de la diligencia*
- N. ° 22: *Tras la máscara del Coyote*
- N. ° 23: *El Diablo en Los Ángeles*
- N. ° 24: *La esposa de don César*
- N. ° 25: *La hacienda trágica*
- N. ° 26: *Don César de Echagüe*
- N. ° 27: *Los jarrones del virrey*
- N. ° 28: *Al servicio del Coyote*
- N. ° 29: *La ley de los Vigilantes*
- N. ° 30: *Toda una señora*
- N. ° 31: *El secreto de Maise Syer*
- N. ° 32: *Rapto*
- N. ° 33: *Cuando el Coyote avisa*
- N. ° 34: *Cuando el Coyote castiga*
- N. ° 35: *Otra vez el Coyote*
- N. ° 36: *La huella azul*
- N. ° 37: *Mensajero de paz*
- N. ° 38: *Galopando con la muerte*
- N. ° 39: *La senda de la venganza*
- N. ° 40: *Vieja California*
- N. ° 41: *El jinete enmascarado*
- N. ° 42: *Trueno Negro*
- N. ° 43: *Una sombra en Capistrano*
- N. ° 44: *Padre e hijo*
- N. ° 45: *Cachorro de Coyote*
- N. ° 46: *La roca de los muertos*
- N. ° 47: *El enemigo del Coyote*
- N. ° 48: *Un caballero*
- N. ° 49: *Eran siete hombres malos*
- N. ° 50: *Un ilustre forastero*

- N. ° 51: *La firma del Coyote*
N. ° 52: *El secreto roto*
N. ° 53: *El código del Coyote*
N. ° 54: *Máscara blanca*
N. ° 55: *Los servidores del círculo verde*
N. ° 56: *Seis tréboles*
N. ° 57: *Guadalupe*
N. ° 58: *El rescate de Guadalupe*
N. ° 59: *Reunión en Los Ángeles*
N. ° 60: *Luces de California*
N. ° 61: *El último de los Gándara*
N. ° 62: *El Rancho de la T*
N. ° 63: *El Cuervo en la pradera*
N. ° 64: *De tal palo...*
N. ° 65: *Tres plumas negras*
N. ° 66: *La reina del valle*
N. ° 67: *Calavera López*
N. ° 68: *Luchando por su hijo*
N. ° 69: *Los apuros de don César*
N. ° 70: *El charro de las Calaveras*
N. ° 71: *Analupe de Monreal*
N. ° 72: *La caravana del oro*
N. ° 73: *Un hombre acosado*
N. ° 74: *Río turbulento*
N. ° 75: *Los motivos del Coyote*
N. ° 76: *Seis balas de plata*
N. ° 77: *La última bala*
N. ° 78: *Dinero peligroso*
N. ° 79: *El regreso de Analupe*
N. ° 80: *Los hombres mueren al anocheecer*
N. ° 81: *El sol camina hacia el oeste*
N. ° 82: *Sangre en la cuenca del Amarillo*

- N. ° 83: *La hacienda El Capitán*
- N. ° 84: *El hombre de ningún sitio*
- N. ° 85: *El Cobra vuelve*
- N. ° 86: *La sepultura vacía*
- N. ° 87: *Los hijastros del odio*
- N. ° 88: *Otra vez el pasado*
- N. ° 89: *Plomo en una estrella*
- N. ° 90: *Muerte Punto de destino*
- N. ° 91: *El aullido del Coyote*
- N. ° 92: *«Ojos verdes» en Monterrey*
- N. ° 93: *El Coyote en el Valle*
- N. ° 94: *La traición del Coyote*
- N. ° 95: *A la caza del Coyote*
- N. ° 96: *Los voluntarios del Coyote*
- N. ° 97: *Apostando su vida*
- N. ° 98: *Se alquila un asesino*
- N. ° 99: *Caín de Rancho Murillo*
- N. ° 100: *Sierra Blanca*
- N. ° 101: *El mensajero del Coyote*
- N. ° 102: *El ahijado de don Goyo*
- N. ° 103: *Las angustias de don Goyo*
- N. ° 104: *El último de los siete*
- N. ° 105: *La gloria de don Goyo*
- N. ° 106: *Camino de «El Miedo»*
- N. ° 107: *Traición en Monte Brumas*
- N. ° 108: *El pasado de Sarah Marsh*
- N. ° 109: *Diligencia a Monterrey*
- N. ° 110: *El Diablo, Murrieta y el Coyote*
- N. ° 111: *El proscrito de las Lomas*
- N. ° 112: *La hija del Coyote*
- N. ° 113: *Una niña peligrosa*
- N. ° 114: *El muerto que volvió*

- N. ° 115: *La sangre de Simón Salter*
- N. ° 116: *Carne de horca*
- N. ° 117: *La sentencia se cumple al amanecer*
- N. ° 118: *La leyenda de «Chico» Romero*
- N. ° 119: *El capataz del «Ocaso»*
- N. ° 120: *El código de los hombres sin Ley*
- N. ° 121: *Protegido del Coyote*
- N. ° 122: *Aguas prohibidas*
- N. ° 123: *La casa de los Valdez*
- N. ° 124: *Donde habita el peligro*
- N. ° 125: *El hogar de los valientes*
- N. ° 126: *El tribunal del Coyote*
- N. ° 127: *Tres buenos enemigos*
- N. ° 128: *El retrato de Nelly Dunn*
- N. ° 129: *Los compañeros del silencio*
- N. ° 130: *Alias el Coyote*
- N. ° 131: *Vuelve el Coyote*
- N. ° 132: *Rancho Desilusión*
- N. ° 133: *La prueba del plomo*
- N. ° 134: *Senda de balas*
- N. ° 135: *La legión del Lobo*
- N. ° 136: *El valle de los 13 ahorcados*
- N. ° 137: *El azote de la frontera*
- N. ° 138: *El tesoro de las misiones*
- N. ° 139: *Su seguro servidor el Coyote*
- N. ° 140: *Cuidado con el Coyote*
- N. ° 141: *Guerra en la cuenca del Río Sauces*
- N. ° 142: *Al servicio del sur*
- N. ° 143: *Al norte del río Bravo*
- N. ° 144: *El Coyote en gris mayor*
- N. ° 145: *El juez usaba antifaz*
- N. ° 146: *El hijo de Thalia Coppard*

- N. ° 147: *Las armas de Guadalupe*
- N. ° 148: *La última carta de Frank Hartman*
- N. ° 149: *Siete bonzos amarillos*
- N. ° 150: *Siete Coyotes*
- N. ° 151: *El apacible Gerald Carlson*
- N. ° 152: *La hora del Coyote*
- N. ° 153: *El pastor de Sierra Palmera*
- N. ° 154: *El hombre que mató a Jesse Ahmes*
- N. ° 155: *El hombre que volvió*
- N. ° 156: *La contraseña*
- N. ° 157: *El premio del Coyote*
- N. ° 158: *La herencia del Coyote*
- N. ° 159: *El hombre que murió demasiado tarde*
- N. ° 160: *Un coronel de Maximiliano*
- N. ° 161: *El Coyote al rescate*
- N. ° 162: *Cuestión de sangre*
- N. ° 163: *Cuando el Coyote no olvida*
- N. ° 164: *La dama de San Bernardino*
- N. ° 165: *El hombre tras la máscara*
- N. ° 166: *Los caballeros no usan revólver*
- N. ° 167: *Episodio en Monterrey*
- N. ° 168: *Una vida por siete*
- N. ° 169: *Los rehenes*
- N. ° 170: *Crisantemos para el Coyote*
- N. ° 171: *Morir no cuesta nada*
- N. ° 172: *Hace falta el Coyote*
- N. ° 173: *El perfume de la dama de azul*
- N. ° 174: *La Ley termina en San Rosario*
- N. ° 175: *Siempre ocurre en California*
- N. ° 176: *El penúltimo viajero*
- N. ° 177: *Murió violentamente*
- N. ° 178: *La princesa y el Coyote*

- N.º 179: *La venganza pertenece al Coyote*
N.º 180: *Han condenado a «Silver» Davy*
N.º 181: *Regreso a San Francisco*
N.º 182: *El hombre que perdió su pasado*
N.º 183: *El hermano del Coyote*
N.º 184: *Monte Fracaso*
N.º 185: *Póquer de damas*
N.º 186: *Cosas de don César*
N.º 187: *El Coyote allá en Holbrook*
N.º 188: *El Coyote pierde la partida*
N.º 189: *La segunda muerte de P.G. Garrison*
N.º 190: *La rosa de oro de los Echagüe*
N.º 191: *«Thunder» Hall: Comisario*
N.º 192: *Los asesinos llegan a Monterrey*

COLECCIÓN *EL ENCAPUCHADO*

<p>Fecha de inicio: octubre de 1946 Fecha de fin: julio de 1950 Autor: Guillermo López Hipkiss Portadista: J. Moreno, F. Batet, T. Porto Ilustrador: F. Darnís</p>

(Orden que realiza el autor, Guillermo López Hipkiss)

- N.º 1: *El encapuchado en Nueva York*, publicado en *El Coyote*, n.º 6.
N.º 2: *El encapuchado y la herencia del Castillo Rootmore*, publicado en *El Coyote*, n.º 10.
N.º 3: *El encapuchado y el gran premio de Nueva York*, publicado en *El Coyote*, n.º 9.

- N. ° 4: *El encapuchado y el terror de Black Forest*, publicado en El Coyote n. ° 8.
- N. ° 5: *El encapuchado y la fábrica del crimen*, publicado en El Coyote, n. ° 11.
- N. ° 6: *El encapuchado y el azote de Nueva York*, publicado en El Coyote, n. ° 7.
- N. ° 7: *El encapuchado y el gran secreto de la guerra*, publicado en El Coyote, n. ° 13.
- N. ° 8: *El encapuchado extermina a la banda del gorila*, publicado en El Coyote, n. ° 12.

Títulos publicados en 1946

- N. ° 1: *La antorcha*
- N. ° 2: *Frente a frente*
- N. ° 3: *Noche de sorpresas*
- N. ° 4: *La muerte navega*
- N. ° 5: *Cargamento humano*
- N. ° 6: *Nido de criminales*

Títulos publicados en 1947

- N. ° 7: *Mercaderes del dolor*
- N. ° 8: *Perlas y sangre*
- N. ° 9: *La isla del marjal*
- N. ° 10: *La llamada angustiosa*
- N. ° 11: *La trampa*
- N. ° 12: *La muerte falla*
- N. ° 13: *Los documentos del fiscal*
- N. ° 14: *Fuerzas siniestras*
- N. ° 15: *El palacio de las sombras*
- N. ° 16: *El antifaz verde*
- N. ° 17: *El castillo Maldito*

- N. ° 18: *Noche macabra*
N. ° 19: *La muerte acecha*
N. ° 20: *Víctima propiciatoria*
N. ° 21: *La boda del encapuchado*
N. ° 22: *La misión de la antorcha*
N. ° 23: *La ceremonia nupcial*
N. ° 24: *La misión termina*
N. ° 25: *De la llama de la antorcha*
N. ° 26: *La muerte sintética*

Títulos publicados en 1948

- N. ° 27: *La arquilla de cristal*
N. ° 28: *Bajo la sombra del cadalso*
N. ° 29: *Fardos, tablonos y tiros*
N. ° 30: (Extraordinario) *Cae el antifaz*
N. ° 31: *Tortura infinita*
N. ° 32: *Sangre del dragón*
N. ° 33: *La caja de pandora*
N. ° 34: *Chang*
N. ° 35: *Lucha en el lago*
N. ° 36: *El dilema de Oliver Grimm*
N. ° 37: *El secreto de Laura Plantkon*
N. ° 38: *La pitonisa*
N. ° 39: *Al fuego con fuego*
N. ° 40: *Tarántula*
N. ° 41: *Un cargamento de estrellas*
N. ° 42: *Paraíso recobrado*
N. ° 43: *Donde menos se piensa...*

Títulos publicados en 1949

- N. ° 44: *La dama de los brillantes*
N. ° 45: *Terrible sentencia*

- N.º 46: *La traición de Ivonne*
N.º 47: *El país de los fantasmas*
N.º 48: *El idilio del Bob Derril*
N.º 49: *A río revuelto*
N.º 50: *El quinto jinete*
N.º 51: *Nostalgia*
N.º 52: *La doncella del Nilo*
N.º 53: *La herencia de Bill Garth*
N.º 54: *Fósiles humanos*

Títulos publicados en 1950

- N.º 55: *La leyenda del castillo*
N.º 56: *Con la vida en un hilo*
N.º 57: *Cadáveres desplazados*
N.º 58: *Alquimia*
N.º 59: *La tumba de piedra*
N.º 60: *La muerte de Ivonne*
N.º 61: *Sandy*
N.º 62: *El hijo del sol*

COLECCIÓN HOMBRES DEL OESTE

Fecha de inicio: 1947

Fecha de fin: 1954

Portadista: J. Blasco, Batet, Batllé y otros

Ilustrador: T. Porto, V. Roso, A. Blasco, Alex Coll y otros

- N.º 01: *Murieron con las botas puestas. General Custer. Wally Klyne y A. MacKenzie.*
N.º 2: *Veteranos en la frontera. Walter Ryan. J. León.*

- N.º 3: *El Quetzal de Tejas. Peta Nokoni.* J. León.
- N.º 4: *El cabecilla. Longueville.* J. León.
- N.º 5: *El llanero. Búfalo Bill.* J. León.
- N.º 6: *El hombre malo de Montana. Jack Slade.* J. León.
- N.º 7: *El diablo blanco de Wellovstone. Wild Bill Hickok.* J. León.
- N.º 8: *Virginia City. (Oro, amor y sangre).* Kerry Brandford. Robert Buckner.
- N.º 9: *A la brava. Pancho Villa.* J. León.
- N.º 10: *La reina de Dodge City. Pepe Lorca.* J. León.
- N.º 11: *La sombra del pasado. Jeb Brand.* Niven Buch.
- N.º 12: *El último «desesperado».* Temple Houston. J. León.
- N.º 13: *El centauro del sur. Jeb Stuart.* J. León.
- N.º 14: *El indio blanco. Simón Girty.* J. León.
- N.º 15: *Cabalgata sangrienta. Los hermanos Dalton.* J. León.
- N.º 16: *Guerra en Lincoln County. Billy el niño.* J. Mallorquí.
- N.º 17: *Hombres de azul. Melvin King.* J. León.
- N.º 18: *La ruta de Tejas. Bill Ryan.* J. Mallorquí.
- N.º 19: *Oro negro. Johnny Maroon.* J. León.
- N.º 20: *La ruta del Oregon. Gran rifle.* J. Mallorquí.
- N.º 21: *La defensa del álamo. Bill Travis.* J. León.
- N.º 22: *Contra la ley. Jesse James.* J. Mallorquí.
- N.º 23: *La fiebre del oro. John A. Sutter.* J. León.
- N.º 24: *«Cinco» gana la partida. Juan Ignacio Ayamonte.* J. León.
- N.º 25: *Justicia de plomo. Benson.* J. Mallorquí.
- N.º 26: *Pony Express. Kit Harrison.* J. León.
- N.º 27: *San Antonio. Clay Hardin.* Alan Le May y W. R. Burnett.
- N.º 28: *El vengador del Sudoeste. Joaquín Murrieta.* J. León.
- N.º 29: *El barón de Arizona. James Adson Reaves.* H. Barscombe.
- N.º 30: *Tashunka Witko. Caballo loco.* J. León.
- N.º 31: *Los «noventa y siete».* Klondike Lou. J. León.
- N.º 32: *La conquista de las llanuras. John Charles Fremont.* J. León.
- N.º 33: *La hermandad del río. Eddy Vernon.* Harold Batscombe.
- N.º 34: *Las murallas de Adobe. Billy Dixon.* J. León.

- N. ° 35: *Misión especial*. Allan Pinkerton. Harold Batscombe.
- N. ° 36: *¡Seguid la bandera!* Bernardo de Gálvez. J. León.
- N. ° 37: *La muerte de los valientes*. Juan Antonio Banderas. J. León.
- N. ° 38: *Dodge, ciudad sin ley*. Wade Hatton. Robert Bruckner.
- N. ° 39: *Su mejor aventura*. Antonio Agüero. J. León.
- N. ° 40: *Pawnee Scouts*. Mayor Frank North. J. León.
- N. ° 41: *El estado de la hierba azul*. Daniel Boone. A. Valle.
- N. ° 42: *Pasión salvaje*. Marsah Jeems. J. León.
- N. ° 43: *Rebelión en la frontera*. Kit Carson. J. León.
- N. ° 44: *El cantor de Texas*. Jim Abell. J. Mallorcaquí.
- N. ° 45: *Reclamado por asesinato*. Harvey Logan. J. León.
- N. ° 46: *El regreso de Kidd Garnett*. Patrick Garnett. J. Mallorcaquí.
- N. ° 47: *Un capitán de rurales*. John R. Hughes. J. León.
- N. ° 48: *La ciudad sin ley*. James Regan y S. Stone. J. Mallorcaquí.
- N. ° 49: *El destino de los hombres*. Ben Thompson. J. León.
- N. ° 50: *El «tigre» y sus compañeros*. Joe Tompkins. J. Mallorcaquí.
- N. ° 51: *La bandera de los realistas*. Gral. Félix María Calleja. J. León.
- N. ° 52: *La división del norte*. Joaquín de Arredondo. J. León.
- N. ° 53: *La Hermandad del Águila desplegada*. A. Sotomayor. J. León.
- N. ° 54: *El último baluarte*. General José Dávila. J. León.
- N. ° 55: *Río de plata*. Mike McComb. J. León.
- N. ° 56: *Squaw-Man*. Amos Chapman. J. León.
- N. ° 57: *El diablo de la llanura*. Jerónimo. J. León.
- N. ° 58: *El gran sendero*. Lew Maxwell. J. León.
- N. ° 59: *La niña Chole*. José F. Céspedes. J. León.
- N. ° 60: *El guerrero de la cara partida*. Taintie-Caeme. J. León.
- N. ° 61: *La última campaña*. Tom Horn. J. León.
- N. ° 62: *Su mayor victoria*. Dallas Stoudemire. J. León.
- N. ° 63: *La ramada del arroyo*. Luis Infantes. J. León.
- N. ° 64: *Mister Malins muere a medianoche*. Pedro Iturralde. J. León.
- N. ° 65: *La ruta de Chissum*. Jess Chischolm. J. León.
- N. ° 66: *En busca del culpable*. Hermann Junger. J. León.

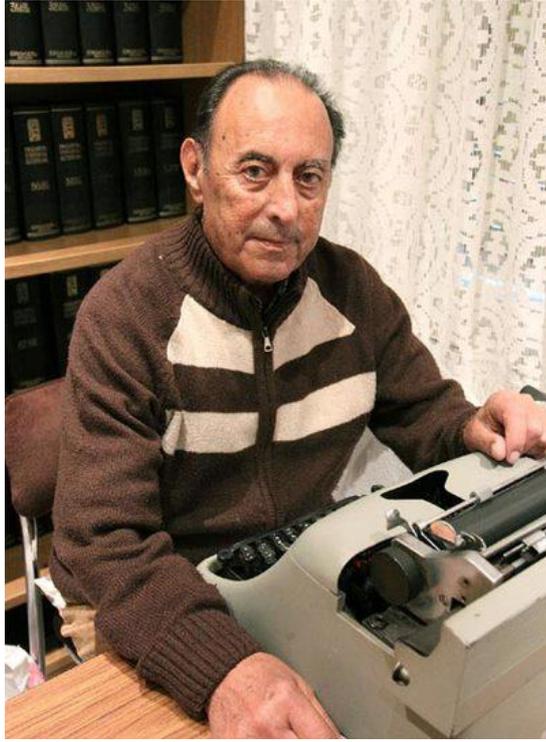
- N. ° 67: *Luchas en la ciudad*. Simón Roberts. J. León.
- N. ° 68: *El cazador de caballos*. Pete Macey. J. León.
- N. ° 69: *Fuera de la ley*. Craig Kessler. J. León.
- N. ° 70: *La fundación de un ejército*. Alberto de Valdivieso. J. León.
- N. ° 71: *El gran sacrificio*. Tecumseh. J. León.
- N. ° 72: *Tres desalmados*. Johnny «Virginia». J. León.
- N. ° 73: *Rastro de sangre*. Frank James. J. León.
- N. ° 74: *Juntos hasta la muerte*. Wess Mcqueen. J. León.
- N. ° 75: *El tigre de la frontera*. William Quantrell. J. León.
- N. ° 76: *Guerra en la frontera*. John Brown. J. León.
- N. ° 77: *¡Hurra Irlanda!* John O'Neil. J. León.
- N. ° 78: *Hombres sin miedo*. Jack Hays. J. León.
- N. ° 79: *La gran carrera*. Ben Holliday. J. León.
- N. ° 80: *Barbary Coast*. «Diamond» Ferrari. J. León.
- N. ° 81: *Camino de perdición*. Miguel «Charrasqueado». J. León.
- N. ° 82: *Galope en la tormenta*. «Portugel» Phillip. J. León.
- N. ° 83: *Toro sentado*. Totanka-Yotanka. J. León.
- N. ° 84: *Una mujer en su vida*. John Farrington. J. de Cárdenas.
- N. ° 85: *Tiradores de Morgan*. Daniel Morgan. J. León.
- N. ° 86: *Pasión en California*. Lola Montes. J. León.
- N. ° 87: *La conspiración de Pontiac*. Pontiac. J. León.
- N. ° 88: *4 sendas*. Strap Buckner. J. de Cárdenas.
- N. ° 89: *El 5 fronterizo*. Nelson A. Miles. J. de Cárdenas.
- N. ° 90: *El Jaguar de Los Llanos*. Cajen. J. León.
- N. ° 91: *El coronel*. Jim Bowie. J. de Cárdenas.
- N. ° 92: *El proscrito*. Tom O'Hara. J. León.
- N. ° 93: *Army Scout*. Stanley Dowall. J. León.
- N. ° 94: *Soldado y caballero*. General Robert E. Lee. J. de Cárdenas.
- N. ° 95: *El hombre de Wyoming*. Jim Bridger. J. León.
- N. ° 96: *La senda de los bosques*. Dick Curtis. J. de Cárdenas.
- N. ° 97: *Camino del mal*. John Berling. J. de Cárdenas.
- N. ° 98: *En defensa de la ley*. Donald McMillan. J. León.

- N. ° 99: *La fuerza de la raza*. Jim Whiteface. J. León.
- N. ° 100: *El trompeta de Fort Dolores*. Bobby Maloney. J. León.
- N. ° 101: *La rebelión de una raza*. Cetan Wakam Mani. J. de Cárdenas.
- N. ° 102: *Por la felicidad de Liliam*. Frank Calami. J. León.
- N. ° 103: *Hacia el abismo*. Pat Hanna. J. de Cárdenas.
- N. ° 104: *Ambición*. Jim Warren. J. de Cárdenas.
- N. ° 105: *Desesperados*. Fred Hardy. J. León.
- N. ° 106: *La matanza de Meeker*. Persune. J. León.
- N. ° 107: *El ocaso de los Cheyennes*. Pequeño lobo. J. de Cárdenas.
- N. ° 108: *Misión especial*. Guillermo de Valcárcel. J. León.
- N. ° 109: *El camino de hierro*. Betsy Donahue. J. León.
- N. ° 110: *Pasión arrolladora*. Tim Mac Stevens. J. León.
- N. ° 111: *El juez de Domglas*. Milton Footner. J. León.
- N. ° 112: *Jim, el Apocado*. J. Mallorquí.
- N. ° 113: *El hombre de Tejas*. J. Mallorquí.
- N. ° 114: *Un hombre llamado Ortega*. J. Mallorquí.
- N. ° 115: *La última jugada de Jack Hamlin*. J. Mallorquí.
- N. ° 116: *La mujer bandido*. Judy Maoon. J. León.
- N. ° 117: *Coronel y pistolero*. Joe McDonald. M. L. Estefanía.
- N. ° 118: *Billy el niño*. J. Mallorquí.
- N. ° 119: *Emiliano Zapata*. J. León.
- N. ° 120: *John Archer Carson y Joe R. Wilson*. M. L. Estefanía.
- N. ° 121: *Redención*. Gary Cameron. J. de Cárdenas.
- N. ° 122: *Guerra sobre la lava*. «Capitán Jack». J. de Cárdenas.
- N. ° 123: *La última deuda*. Leick Quinton. J. de Cárdenas.
- N. ° 124: *En defensa de la justicia*. Don Cawdray. J. de Cárdenas.
- N. ° 125: *Sangre en Pelton River*. Harry Bedford. J. de Cárdenas.
- N. ° 126: *La odisea de los membrinos*. Mangas coloradas. J. de Cárdenas.
- N. ° 127: *El hombre de ninguna parte*. Jack Nowhere. J. de Cárdenas.
- N. ° 128: *Tragedia tejana*. «Pecos» Bob. J. de Cárdenas.
- N. ° 129: *Hierba ensangrentada*. James Moore. J. León.
- N. ° 130: *Buscador de rutas*. Chas Duncar. J. de Cárdenas.

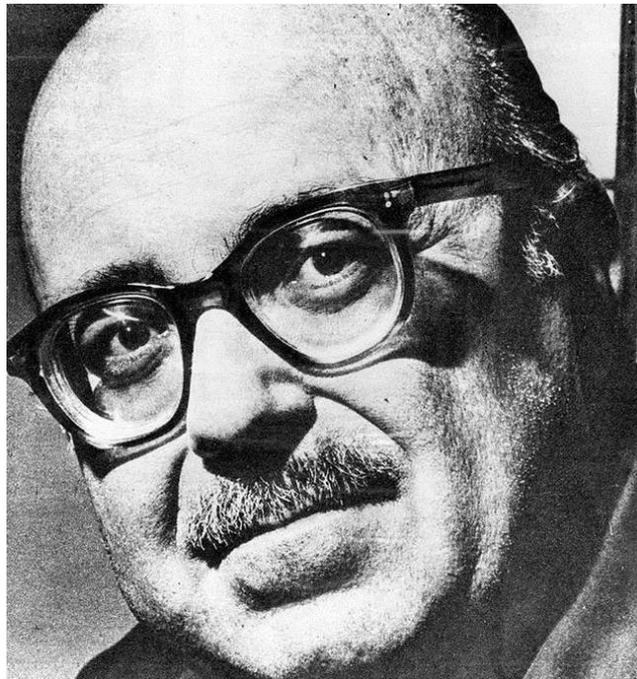
- N. ° 131: *Venganza de plomo*. Ames H. Custer. M. L. Estefanía.
- N. ° 132: *El renegado*. Denis Donally. J. de Cárdenas.
- N. ° 133: *Pasión que redime*. Jim Erskine. J. León.
- N. ° 134: *El hombre de hierro*. John Warner. J. de Cárdenas.
- N. ° 135: *El valle de cristal*. Kid Flanagan. J. de Cárdenas.
- N. ° 136: *Bosque ensangrentado*. Melancholy Sutton. J. de Cárdenas.
- N. ° 137: *Estrella plateada*. Lex Corey. J. de Cárdenas.
- N. ° 138: *El sheriff de los cabellos largos*. Perry Owens. J. de Cárdenas.
- N. ° 139: *El buscador de rutas*. Charles Goddnight. J. de Cárdenas.
- N. ° 140: *El cobarde*. Colorado Rob. J. de Cárdenas.
- N. ° 141: *Senda Tortuosa*. Wess Fletcher. J. de Cárdenas.
- N. ° 142: *Trágico camino*. Agustín Chacón. J. de Cárdenas.
- N. ° 143: *El ladrón*. Bill Harvey. J. de Cárdenas.
- N. ° 144: *El alguacil y el rebelde*. Jim Fitz. J. León.
- N. ° 145: *La senda de una mujer*. Dalla Evans. J. de Cárdenas.
- N. ° 146: *El orgullo de los rurales*. Chad Wycombe. J. León.
- N. ° 147: *El eterno camino*. Palmer Forsythe. J. de Cárdenas.
- N. ° 148: *Su mejor recompensa*. John Harrison. J. de Cárdenas.
- N. ° 149: *El hombre de las montañas*. Neil Holden. J. de Cárdenas.

*Apéndice de fotografías
de los autores que
cultivan la novela popular
desde 1950 hasta
nuestros días*

Escritores de los años cincuenta del siglo XX



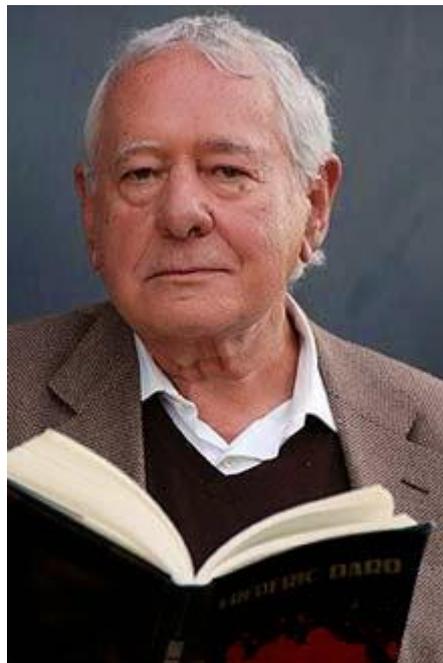
MARCIAL LAFUENTE ESTEFANÍA (1903-1984)



JOSÉ MALLORQUÍ (1913-1972)



MARÍA DEL SOCORRO TELLADO LÓPEZ (1926-2009)



FRANCISCO GONZÁLEZ LEDESMA (1927-2015)

Escritores de los años setenta en adelante



MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN (1939-2003)

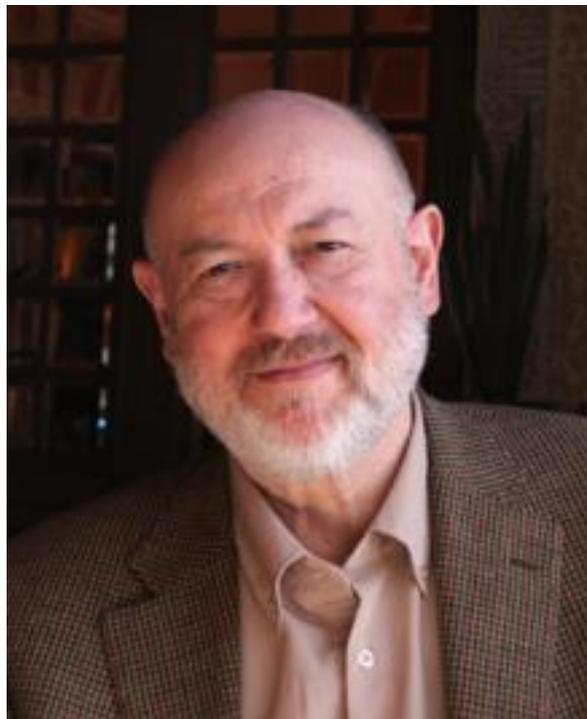


EDUARDO MENDOZA (1943)

Premio Cervantes 2017



JUAN MADRID (1947)



JUAN ESLAVA GALÁN (1948)



ARTURO PÉREZ-REVERTE (1951)



ANTONIO GÓMEZ RUFO (1954)



ILDEFONSO FALCONES (1958)



MATILDE ASENSI (1962)



SANTIAGO POSTEGUILLO (1967)

*Apéndice con
ilustraciones de las
portadas de las
publicaciones de las
novelas populares en la
década de los cincuenta
del siglo XX*

NOVELA ROSA

SELECCIÓN
Corin Tellado

**DEJAME
CONTARTELO**

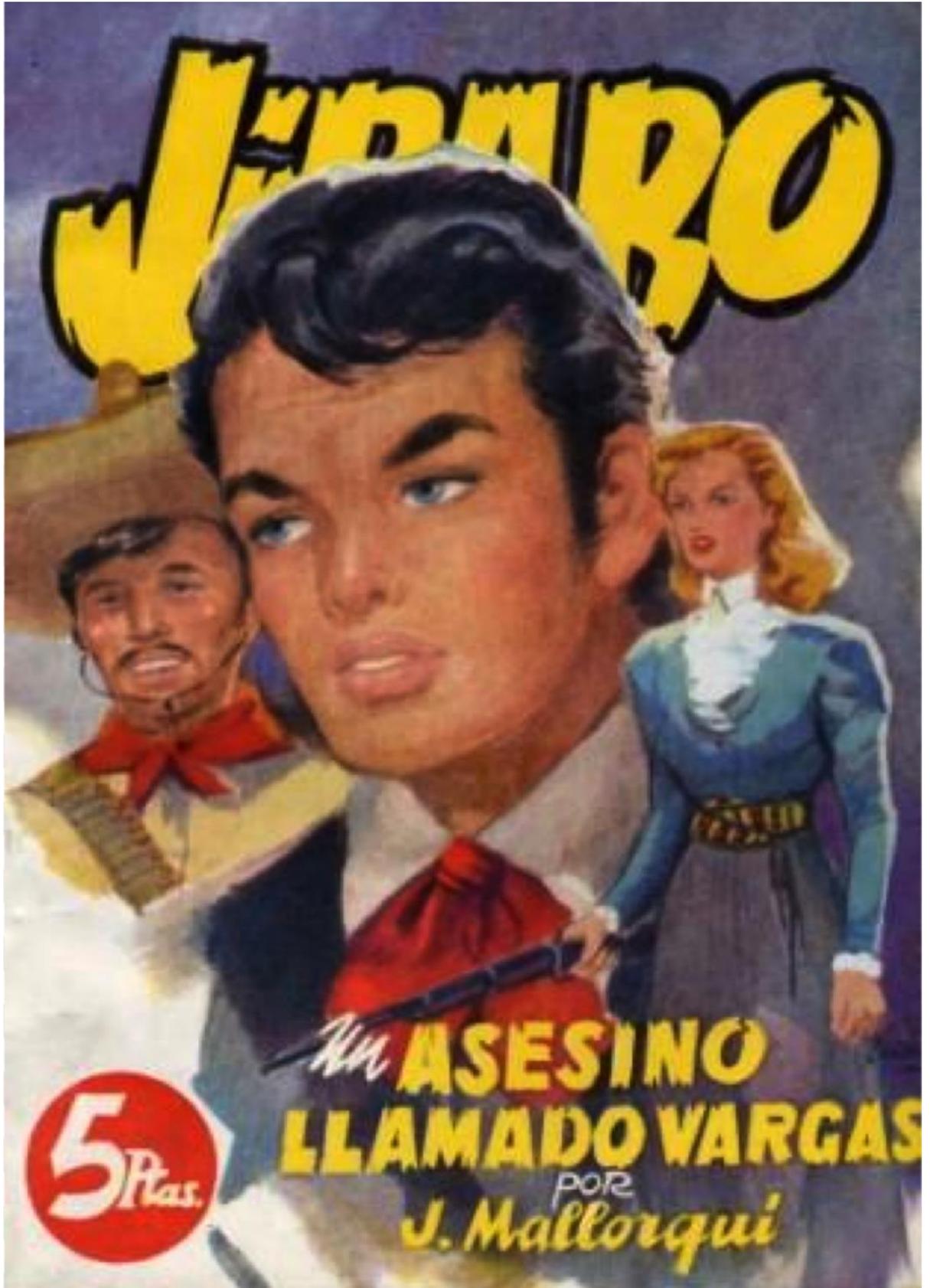


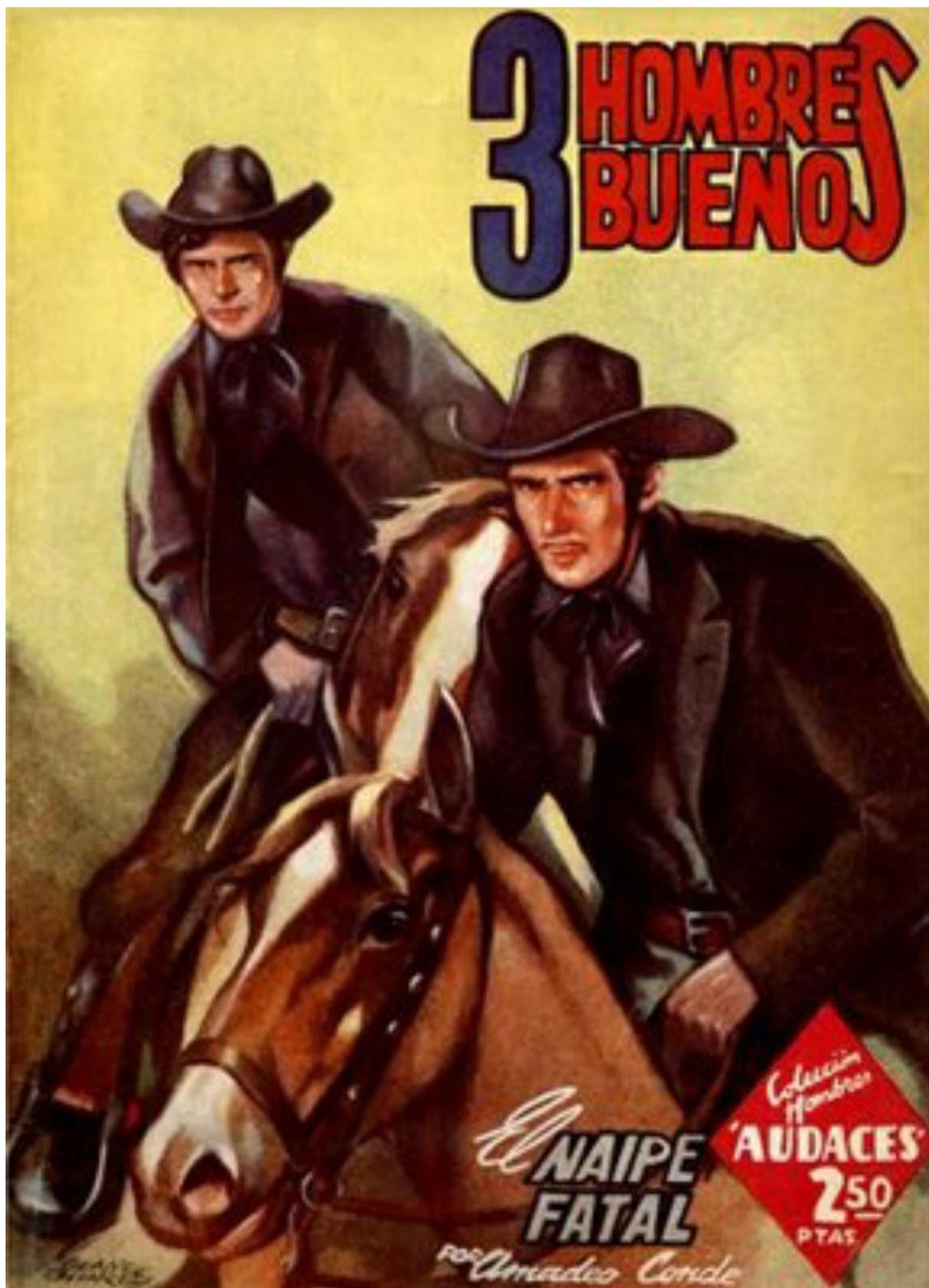
Edición ilustrada

BRUGUERA

NOVELA DEL OESTE

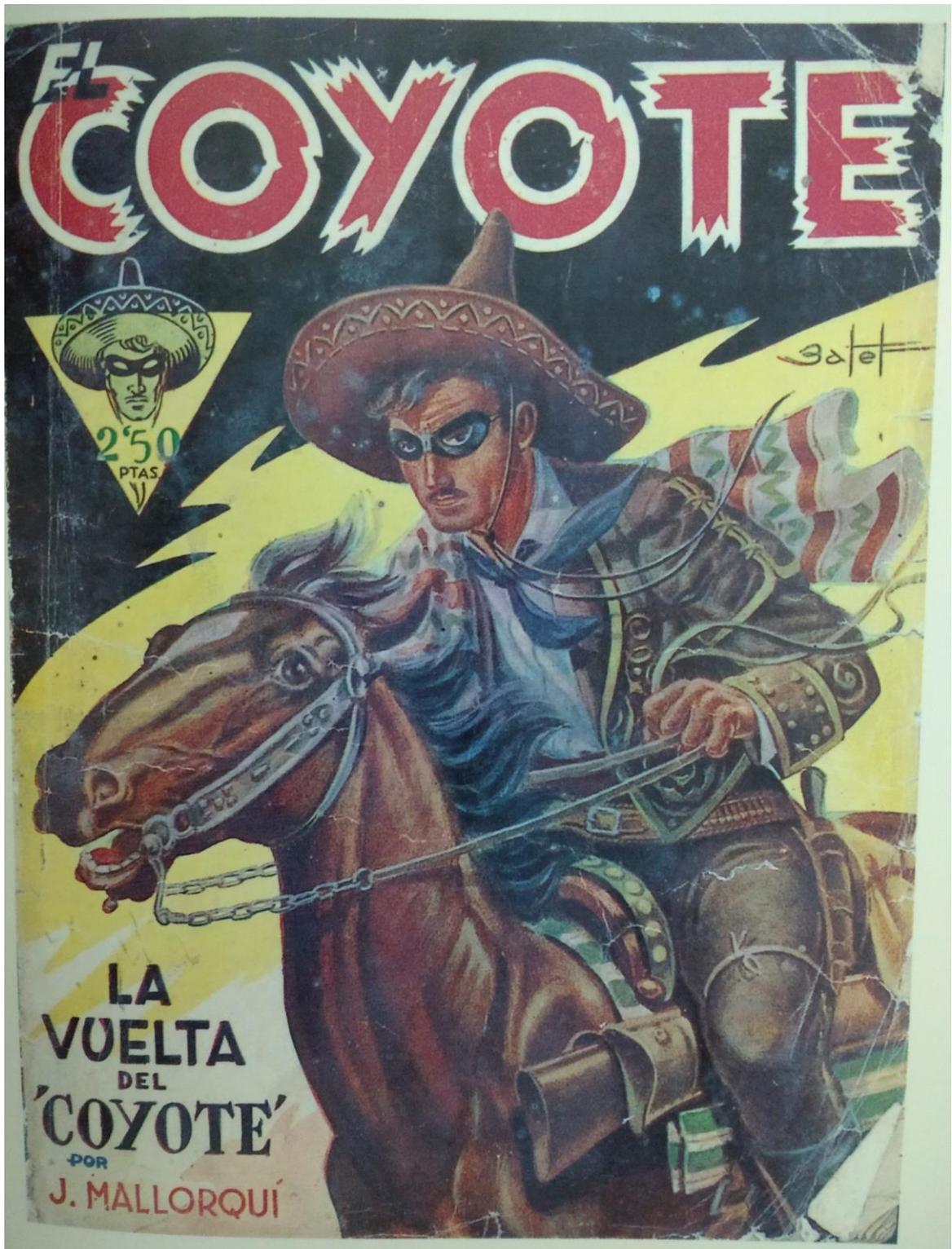




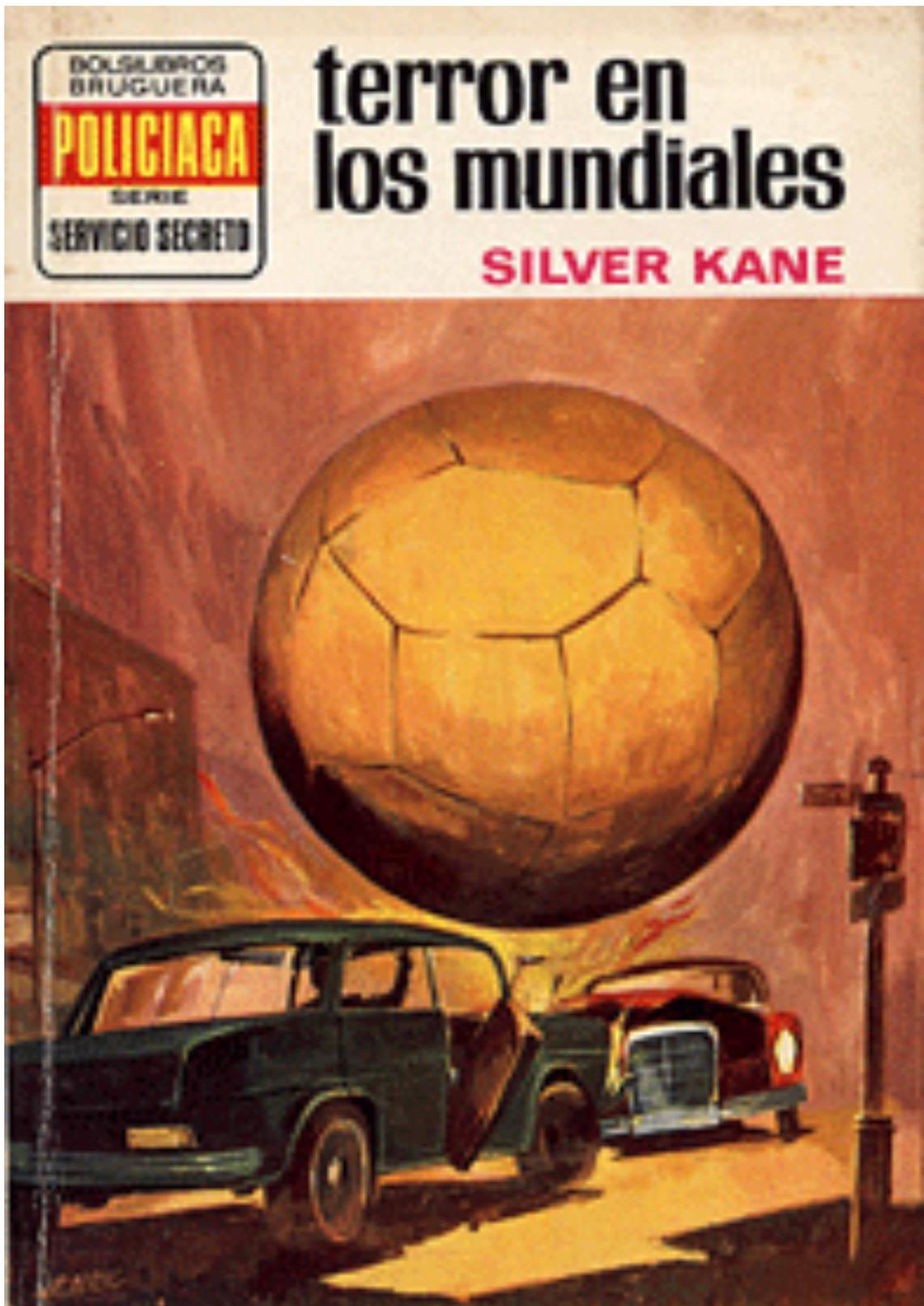




NOVELA DE AVENTURAS



NOVELA POLICIACA



**ILUSTRACIÓN DE BOCQUET PARA LA COLECCIÓN DE
BIBLIOTECA ORO (EDITORIAL MOLINO)**

