

Referencias intermediales e intertextuales en la trilogía *Reina Roja* de Juan Gómez-Jurado¹

Emilio Ramón García

Universidad Católica de Valencia (España) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/dice.95027>

Recibido: 27 de junio de 2024 • Aceptado: 8 de octubre de 2024

ES Resumen: El autor de la trilogía criminal *Reina Roja* nunca ha ocultado su admiración por Arturo Pérez-Reverte, así como por otros escritores, directores de cine y artistas. El objetivo del presente trabajo es demostrar cómo Gómez-Jurado hace uso de la intertextualidad (Montaner 2003) y de las referencias intermediales (Rajewsky 2020; Prieto 2017) para recrear una experiencia humana en una atmósfera muy concreta. Y lo hace por medio de un vocabulario, un ambiente, un ritmo con rasgos cinematográficos y unos personajes que beben de numerosas fuentes; desde Sherlock Holmes y James Moriarty, hasta Harry Bosch pasando por Phillip Marlowe, V. I. Warshawski, Tom Ripley, o Pepe Carvalho, entre otros. Todo ello acompañado de una banda sonora propia, aderezado con humor y al ritmo de técnicas cinematográficas que conforman este producto híbrido (Winslow 2022) que es la ficción criminal.

Palabras clave: Juan Gómez-Jurado; ficción criminal, intertextualidad, referencias intermediales, *Reina Roja*.

ENG Intermedial and intertextual references in Juan Gómez-Jurado's trilogy *Red Queen*

Abstract: Juan Gómez-Jurado, author of the Spanish crime fiction trilogy *Red Queen*, has always confessed his admiration for Arturo Pérez-Reverte, as well as for several writers and film directors. My claim is that Gómez-Jurado not only uses them as inspiration, but also as intertextual (Montaner 2003) and intermedial (Rajewsky 2020; Prieto 2017) references for his texts. In doing so, he recreates the atmosphere and the human experience in a very concrete way. Thus, he makes use of a vocabulary, a pace, and a variety of characters that can be traced back to sources such as Sherlock Holmes, James Moriarty, Harry Bosch, Phillip Marlowe, V. I. Warshawski, Tom Ripley or Pepe Carvalho. The narration, accompanied by a soundtrack of its own, follows the quick pace of film techniques while adding a pinch of humor to create this hybrid product called crime fiction (Winslow 2022).

Keywords: Juan Gómez-Jurado; Crime Fiction, Intertextuality, Intermedial references, *Red Queen*.

Sumario: 1. Introducción. 2. Intermedialidad e intertextualidad. 3. Gómez-Jurado y el cine. 4. Gómez-Jurado y Arturo Pérez-Reverte. 5. Gómez-Jurado y algunos nombres de la novela criminal. 6. Un problema final: Sherlock Holmes. 7. Conclusión.

Cómo citar: Ramón García, E. (2024). Referencias intermediales e intertextuales en la trilogía *Reina Roja* de Juan Gómez-Jurado. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas* 42 (2024) 125-138. <https://dx.doi.org/10.5209/dice.95027>

Habraría de muchos que han sido importantes para mí: *La Tabla de Flandes*, que la leí con trece años ... yo soy escritor en buena parte gracias a él (Arturo Pérez-Reverte) y a Tolkien y a Stephen King.

Juan Gómez-Jurado

¹ Este artículo ha contado con la FINANCIACIÓN: CIAICO. Grupos Consolidados: CIAICO/2022/226 como parte de las Subvenciones para grupos de investigación consolidados. AICO 2023, de la Conselleria de Educación, Universidades y Empleo. CSV: VKRBTNBQ:2XRUFQFP:5AX3XM9R

La experiencia es lo valioso. La experiencia es la película contada por Scorsese o Steven Spielberg.
Juan Gómez-Jurado

1. Introducción

Periodista, escritor y podcaster, Juan Gómez-Jurado está considerado «el Ken Follet español» (Mata, 2024: 204), convirtiéndose en un fenómeno de ventas en la historia del thriller español superando los tres millones de ejemplares vendidos según su web.² Su trilogía *Reina Roja* se ha traducido a más de 40 lenguas, es recomendada por el *Washington Post* para los amantes de la ficción criminal (Meloan, 2023)³ y, entre los premios recibidos, destacan el *Premio de Bibliotecas de la Comunidad de Madrid*, el premio a la Mejor Novela de la *International Thrillers Writers Association* y el *VII Premio Internacional de Novela Ciudad Torre Vieja* (2008). Gómez-Jurado es también cocreador de los podcasts *Todopoderosos* y *Aquí hay dragones*, en los que desarrolla un sinnúmero de temas de diversas índoles, superando el medio millón de fieles oyentes. El propio autor es, junto a la guionista y directora global de contenido de *Dopamine*, Amaya Muruzabal, el encargado de la adaptación de la trilogía para Amazon Prime y de la adaptación de su novela *Cicatriz* para RTVE. El autor tiene además un acuerdo para el desarrollo de conceptos creativos para series y películas en español en exclusiva para *Amazon Prime Video*, convirtiéndose en el segundo creador en firmar un acuerdo de esta categoría con *Amazon Studios* en Europa. Un detalle nada banal para quien se declara admirador de Pérez-Reverte (El País, 2022: 7:39') y del cine (Entrevista, 2022; 2019: 543). De hecho, la propia Muruzabal explica que la adaptación de las novelas a la serie no fue complicada ya que «el medio original ya es muy cinematográfico» (Prieto, B., 2024: s.p.). Con todos estos antecedentes, el objetivo del presente trabajo es analizar el modo en que el escritor usa una serie de referencias intertextuales e intermediales para recrear unas experiencias humanas que beben de directores de cine, letras de canciones y escritores como Patricia Highsmith, Sara Paretsky, Michael Connelly o Arturo Pérez-Reverte, entre otros, sin olvidar al investigador más emblemático de la historia: Sherlock Holmes.

2. Intermedialidad e intertextualidad

En primer lugar, conviene definir el concepto de intermedialidad y diferenciarlo de otros como intertextualidad o interdiscursividad pues, «como ocurre con todo término que tiene fortuna crítica, el concepto ha pasado desde su emergencia en los años noventa a una fase de proliferación que conlleva un considerable nivel de ruido y dispersión polisémica» (Prieto, 2017: 8). Desde que J. Kristeva introdujera el término intertextualidad, entendido como un diálogo entre múltiples textos (Kristeva, 1974: 94), la intertextualidad o diálogo textual está presente y puede ser estudiada en los textos en todos los niveles textuales, tanto en la microestructura como en la macroestructura. La multitud de estudios que se han realizado desde entonces ha supuesto una ampliación gradual del campo de estudio y, de entre estos, resulta mención obligada Gerard Genet (1989) y sus cinco clases de transtextualidad, con especial mención a su concepto de hipertextualidad según el cual no hay obra literaria que en un grado u otro no evoque a otra, por lo que todas las obras son hipertextuales, es decir, todo texto B (hipertexto) mantiene una relación con un texto anterior A (hipotexto). Su estudio supone «la base del desarrollo del concepto de interdiscursividad, con conceptos como los de transtextualidad y de architextualidad presentes en este fenómeno interdiscursivo y que permiten diferenciar los distintos planos de relación de los textos, así como los distintos tipos de textos» (Gómez Alonso, 2017: 108-9). En este orden de cosas, señala Gómez Alonso,

Se vienen distinguiendo tres líneas en la concepción de la intertextualidad: por un lado, la defendida por J. Kristeva, J. Derrida o R. Barthes, que supone que el texto es una red de superposición y entrecruzamientos de texto interminable, entendiendo el texto como transtextualidad infinita y la intertextualidad como el factor de creación y transformación de textos. Por otro lado, la postura defendida por M. Riffaterre respecto a la lectura, como dialéctica de unos textos en otros a través del lector, lo que supone una lectura que da volumen al texto y no es una mera linealidad, en la que la intertextualidad marca esta lectura intensa. Y, por último, la de U. Eco, que define lo intertextual como una hipercodificación en la que el texto tiene elementos que pueden orientar la lectura. (Gómez Alonso, 2017: 110)

Ramírez Caro, por su parte, define la interdiscursividad como la manifestación de la polifonía de los textos o «la expresión de la ideología y la formación discursiva de las formaciones sociales por las que atraviesa el texto» (2000: 137). En este sentido, todo acto de habla deja huellas de la formación ideológica y del entorno social y cultural en el que se ha generado; huellas que posibilitarán que el lector active textos que tiene en su memoria e interactúe con ellos desde una perspectiva intertextual (Ramírez Caro, 2000: 149-150). La teoría de Ramírez Caro «presenta la intertextualidad como una estrategia de escritura, pero también como una metodología de lectura que supera la mera linealidad de la lectura y propone una relación de sentidos y una comprensión de los textos en su relación con otros textos» (Gómez Alonso, 2017: 112). En este orden de cosas, la interdiscursividad puede ser entendida como «las relaciones de todo tipo que hay entre unos discursos y otros, entre unas clases de discursos y otras, así como entre las disciplinas que se ocupan del

² <https://juangomezjurado.com>

³ Parte de la crítica prefieren llamarla negra, como es el caso de Martín Escribà y Canal i Artigas, mientras que otros como Gubern, Losada, Narcejac, Ramón, Valles Calatrava o Vázquez de Parga optan por el término novela criminal. Los motivos para elegir un término u otro son variados y exceden el espacio y el propósito de este trabajo.

estudio, producción e interpretación de los discursos» (Albaladejo, 2008: 258-259). El análisis interdiscursivo permite, por tanto, aproximarse a los discursos concretos, a los diferentes tipos de discursos y a las relaciones interdisciplinarias entre estos, en su construcción, transformación, recepción e interpretación en el plano general de la cultura-sociedad (Albaladejo, 2008; Gómez Alonso, 2017).

La evolución del análisis de la intertextualidad ha ido ampliando su área de estudio más allá de lo lingüístico y lo literario, y se ha adentrado en otras manifestaciones artísticas con códigos semióticos diferentes a los lingüísticos, alcanzando a otros medios como la pintura, el cine, etc. y analizando la «presencia efectiva de unos textos en otros, marcados mediante alusiones o citas, marcadas o no marcadas, ya sean endoliterarias o exoliterarias» (Gómez Alonso, 2017: 108). Como parte de este proceso evolutivo, llegamos a la intermedialidad. En este sentido, es necesario aclarar que

la intermedialidad no sustituye a la intertextualidad —más bien la complementa [...] aportando una metodología y una gama de herramientas críticas que permiten hacer visibles fenómenos que tendían a quedar fuera de foco desde la perspectiva del análisis textual, pero que esencialmente siguen formando parte del espectro de la intertextualidad en un sentido «expandido». En ese sentido diríamos que la intermedialidad, [...] sería una versión actualizada y mejorada [...] (una especie de «Intertextualidad 3.0», si se quiere). (Prieto, 2017: 9)

De hecho, en el caso de las obras literarias, apunta Prieto, «intermedialidad e intertextualidad son dimensiones fundamentales de toda obra literaria» (2017: 10). Pero ¿cómo diferenciar la intermedialidad de la intramedialidad o la intertextualidad en medio de tanta abundancia de conceptos?

Aquí conviene fijarse en el análisis sincrónico de las prácticas intermediales realizado por Irina Rajewsky (2002), quien distingue tres tipos de fenómenos intermediales: la *Medienwechsel* o intermedialidad en el sentido estricto de transposición medial, la cual está relacionada con la manera en que se crea un producto, es decir, con la transformación de un producto medial (un texto, una película, etc.) o de su sustrato en otro medio como, por ejemplo, la adaptación de una novela al cine; la *Medienkombination* o intermedialidad en el sentido estricto de combinación de medios, la cual incluye fenómenos como ópera, cine, teatro, *performances*, manuscritos ilustrados, instalaciones digitales o de arte sonoro, comics y demás combinación de medios; y la intermedialidad «en el sentido estricto de referencias intermediales; por ejemplo, las referencias a una película en un texto literario realizadas a través de la evocación o imitación de ciertas técnicas cinematográficas como el zoom, fundidos, transiciones y montaje» (Rajewsky, 2020: 443). En este sentido, las referencias intermediales,

deben ser entendidas como estrategias constructoras de sentido que contribuyen al significado global del producto medial [no se trata, por tanto,] de combinar diferentes formas mediales de articulación, [sino que] el producto medial tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio, convencionalmente distinto, a través del uso de sus propios procedimientos específicos. (Rajewsky, 2020: 443-4)

De esta manera, las referencias intermediales complementan a «las intertextuales o, concebidas más ampliamente, referencias intramediales» (Rajewsky, 2020: 444). Las primeras suponen un cruce entre medios mientras que las segundas permanecen en un medio único. Hacer esta distinción, en vez de usar la intertextualidad en el sentido expandido y metafórico antes mencionado, «da lugar, o al menos puede dar lugar, al llamado carácter ‘como si’ de las referencias intermediales, como también a la cualidad específica de generación de ilusión que les es inherente» (Rajewsky, 2020: 445). Este carácter ‘como si’ posibilita explicar que un texto literario pueda ser calificado de cinematográfico tal y como Muruzabal (2024), Ramón (2024) y Mata (2024) describen la obra de Gómez-Jurado.

Obviamente, un texto literario «no puede ‘realmente’ hacer zoom, montar, fusionar imágenes o usar las técnicas y reglas reales del sistema cinematográfico; necesariamente se mantiene dentro de su propio medio verbal, es decir, textual» (Rajewsky, 2020: 446), pero sí que puede imitar y/o evocar técnicas propias de otro medio de modo que las evoquen en el lector, dándole la ilusión de que está ante una «literatura cinematográfica» (Rajewsky, 2020: 447), como es el caso de la trilogía *Reina Roja*.

3. Gómez-Jurado y el cine

La pasión de Gómez-Jurado por el cine es manifiesta y en *Reina Roja* (2018) menciona, entre otros, a Rodrigo Cortés, el director de *Down a Dark Hall* (2018), estrenada en España como *Blackwood*. No en vano, su gusto por los capítulos cortos y los títulos de los mismos bien podrían formar parte de un *storyboard* cinematográfico: «Una interrupción» (Gómez-Jurado, 2018: 9), «Un encargo» (Gómez-Jurado, 2018: 17), «Un flashback» (Gómez-Jurado, 2018: 20), «Un baile» (Gómez-Jurado, 2018: 28), «Una videollamada» (Gómez-Jurado, 2018: 35), «Dos preguntas» (Gómez-Jurado, 2018: 39), «Un trayecto» (Gómez-Jurado, 2018: 45) y así hasta 68 capítulos que abarcan tanto narración presente como *flashbacks/analepsis*.⁴ La sensación que proporciona al lector es que «todo es cinematográfico para Gómez-Jurado» (Ramón, 2024: s. p.). De hecho, a lo largo de la trilogía relaciona situaciones o personajes con actores como Winona Ryder, Kirk Douglas, Burt Lancaster, Morgan Freeman, Dwayne Johnson, Léa Seydoux, Keanu Reeves y Liam Neeson, las películas *El Padrino*, *Blade Runner*, *American Psycho*, *Lo Imposible*, *El silencio de los corderos* y *La naranja mecánica*, de la que

⁴ Dado el carácter «como si» de la trilogía, hemos optado por usar tanto el término cinematográfico *flashback* como el literario *analepsis*.

reproduce parcialmente el experimento de obligar «a mirar una pantalla [y] reproducir un carrusel de imágenes [entre las que insertaban] material gráfico extremadamente violento» (Gómez-Jurado, 2020: 267-268), y series de TV como *CSI; Las Vegas*, de la que se ríe al comentar que un *software* de medio billón de euros que usan en Reina Roja, apareciese en la serie «cuando la tecnología estaba a lustros de ser viable [...] casi cada semana» (Gómez-Jurado, 2018: 142).

Para un declarado admirador de Scorsese y de Spielberg (El País, 2022: 7:39'), las menciones a James Gunn y John Carpenter en *Loba negra* (2019) no son baladí. A James Gunn se le conoce sobre todo por haber escrito guiones y dirigido películas tan taquilleras como *Guardians of the Galaxy* (2014), *Guardians of the Galaxy Vol. 2* (2017) o *The Suicide Squad* (2021), en las que destaca la acción y el ritmo rápido; características también de las novelas del escritor madrileño. Este versátil director/guionista/actor escribió, por ejemplo, el guion de *Scooby-Doo* (2002), *Scooby-Doo 2: Monsters Unleashed* (2004), el *remake* de *Dawn of the Dead* (2004), el guion de la película de terror *The Belko Experiment* (2016), y dirigió la película de terror-comedia *Slither* (2006), que fue incluida en la lista de las 50 mejores películas de terror de la historia en *Rotten Tomatoes* (Gunn IMDb). Su éxito y su versatilidad, como ocurre con escritores con amplia recepción entre el público como Gómez-Jurado, también ha sido menospreciado por algunos acusándolo de hacer cosas poco serias y sin alma, a lo que él responde que le molesta que la gente asuma que, porque hace grandes películas, les pone menos cariño, cuidado y atención que la gente que hace películas independientes o quienes hacen lo que se consideran películas de Hollywood más serias (2015: s.p.). Pero lo cierto es que la calidad y el éxito no son excluyentes y su capacidad para dirigir películas de tan diverso estilo y de escribir tanto guiones originales como *remakes* le ha valido el ser contratado en 2022 por DC para crear una nueva serie de películas que, dando un nuevo comienzo a sus protagonistas, unifiquen su universo cinematográfico de manera similar al que tiene Marvel, lo que en el lenguaje cinematográfico se denomina un *reboot* (Rodríguez de Austria e Iturbe Tolosa, 2022: 160).

Dentro del mundo cinematográfico, mucho antes que los *reboots* se venían haciendo los *remakes*; el uso de todo o parte de una película para hacer una nueva versión. En este sentido, uno de los grandes maestros del manejo de la intertextualidad cinematográfica es John Carpenter, a quien Rodríguez de Austria e Iturbe Tolosa definen como autor de «homenaje[s] ... que ... suele[n] responder a la pasión e incluso obsesión por determinados motivos o determinados autores» (2022: 165) entre los que se encuentra Howard Hawks: «un director clásico de Hollywood cercano por decisión propia a la cultura del *remake*» (Rodríguez de Austria e Iturbe Tolosa, 2022: 166). De hecho, Hawks llega a utilizar la fórmula del asedio de un pequeño grupo por parte de un enemigo superior en número en dos de sus películas más emblemáticas: *Río Bravo* (1959) y *El Dorado* (1966). Esta fórmula, admirada también por Carpenter, propone un escenario en el que un grupo de policías se encuentra asediado en un edificio y se ve en la necesidad de aliarse con un peligroso criminal para luchar contra un numeroso grupo de enemigos en el exterior. A lo largo de su cinematografía, Carpenter se revela como

un 'actualizador' de fórmulas (o estructuras argumentales) cinematográficas clásicas (el asedio, el rescate) y no tan clásicas (el asesino en serie contra el grupo de adolescentes). Como su admirado Howard Hawks, Carpenter utilizó la fórmula del asedio (una fórmula que había tomado precisamente de Hawks) en dos ocasiones (*Assault on Precinct 13* y *Ghost of Mars*), y la fórmula del rescate en otras dos ocasiones (*Escape from New York* y *Escape from L.A.*). (Rodríguez de Austria e Iturbe Tolosa, 2022: 176)

Y tanto la fórmula del rescate como, sobre todo, la del asedio son usadas por Gómez-Jurado. La primera presenta algunas similitudes con el rescate de Carla Ortiz y del hijo de Antonia en *Reina Roja* pero, sin duda, es la del asedio en *Loba Negra* la que supone un homenaje a Carpenter/Hawks. Apoyándose en un ritmo rápido, combinando los estilos de Gunn y Carpenter, traslada al lector la sensación de angustia, temor y rapidez con que se están moviendo Antonia y Jon en el capítulo 30, «Siete instantáneas»; compuesto por siete escenas rápidas numeradas y descritas en tan sólo tres páginas, 407-409. Una vez puestos en situación, comienza el ataque contra la casa en el bosque de Rascafría, «en un camino forestal en pleno Parque Nacional de la Sierra de Guadarrama. Una construcción de 1975 que hoy sería totalmente ilegal» (Gómez-Jurado, 2019: 446). Antonia y Jon se encuentran allí atrincherados junto a Irina Badia, asesina profesional, Lola, a quien todo el mundo busca, y Zenya, su asistente. Como es propio de esta fórmula, el grupo no tiene manera de escapar: «una está herida [...] las otras dos no tienen ropa adecuada» (Gómez-Jurado, 2019: 484) y la tormenta de nieve está arreciando. El mafioso Orlov y sus hombres, acompañados de dos policías corruptos, vienen dispuestos a hacerse con un microchip que tiene Lola y a no dejar testigos. Fiel a la fórmula iniciada por Hawks y continuada por Carpenter, a quien el escritor menciona en la página 543, el inopinado grupo tiene que fiarse de la sicaria porque, de lo contrario, nadie saldría de allí con vida. Tal y como ocurre en las películas de ambos directores, el pequeño grupo consigue salir con vida en lo que podría denominarse una nueva actualización de la fórmula.

4. Gómez-Jurado y Arturo Pérez-Reverte

Gómez-Jurado ha declarado en numerosas ocasiones que la primera obra que le marcó fue *El Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien pero que, cuando leyó *La Tabla de Flandes* de Arturo Pérez-Reverte con trece años, decidió que quería ser escritor (El País, 2022: 5:04'); una obra que le valió al escritor cartagenero el *Grand Prix de Littérature policière* 1993 y en la que el arte pictórico y el ajedrez juegan un papel fundamental para descifrar un crimen. Desde entonces, Pérez-Reverte ha ido cosechando premios y reconocimientos nacionales e internacionales entre los que se encuentra la toma de posesión del asiento letra T en la Real Academia de

la Lengua en 2003. En aquel acto pronunció el discurso titulado «El habla de un bravo del siglo XVII» en referencia al cuidado y esmero con que había preparado sus novelas del capitán Alatriste y le respondió en nombre de la corporación Gregorio Salvador con un «dialectologue de la *vieille garde*» (Montaner, 2003: 1). La conversación generada por ambos discursos da fe del cuidado lenguaje de las novelas de Pérez-Reverte; un escritor capaz de abordar desde el español que se hablaba en el Siglo de Oro de la literatura española hasta el del estado mexicano de Sinaloa en la segunda mitad del siglo XX. Para conseguir replicar el habla propia de Sinaloa en *La reina del Sur*, por ejemplo, «se pasó noches enteras en las cantinas, escuchando canciones, habló con la gente y se hizo un glosario de más de 500 palabras con las que trabajar» (Montaner, 2003: 3). Cuando el trabajo de campo no es posible, emplea numerosas horas de lectura de fuentes de la época para recrear la atmósfera propia de, por ejemplo, el siglo XVII español en *Alatriste* de un modo creíble, sin caer en el pastiche (Montaner, 2003: 4). El cuidado por el detalle del escritor cartagenero por el detalle es patente.

Su método de trabajo incluye también un buen uso de todo tipo de referencias intertextuales como se aprecia, por ejemplo, en *La Reina del Sur*, la cual viene a ser, señala Alberto Montaner, una variación muy interesante sobre los grandes temas de *El conde de Montecristo* (2003: 11), novela que para Gómez-Jurado es «el mejor libro de venganza de la historia» (2022: 4:05). Del autor cartagenero se fija además en la precisión de su vocabulario, su recreación del ambiente, que resulta esencial para ayudar a crear la atmósfera de la historia, el carácter de los personajes y, casi más importante que lo anterior, el ritmo con fluctuaciones contrastes para obtener los contrastes entre los momentos de clímax y anticlímax, de tensión y distensión, de acción y emoción (Montaner, 2003: 14). Todo ello logrado tras una labor de documentación de meses, algo que también realiza Gómez-Jurado (Mata, 2024: 220), empapándose de todo aquello que le permitirá transmitir una atmósfera dinámica y con diferentes ritmos a lo largo de la narración pues, como afirma la voz narradora de *Hombres buenos*, «los escenarios, aunque se limiten a unas pocas líneas. Facilitan el ambiente adecuado para los personajes y la trama, y en ocasiones forman parte de ésta» (Pérez-Reverte, 2015: 59). Las novelas de Pérez-Reverte suponen «una prueba de seducción y de falsificación» (Belmonte, 2002: 223) que atrapan al lector.

Gómez-Jurado sigue su ejemplo y sitúa con muy pocas líneas al lector en una época y una situación muy concreta para seducirlo desde el principio. Así se aprecia, por ejemplo, cuando describe el recibidor del piso donde vive Antonia Scott: un inmueble totalmente vacío, sin «un solo mueble, ni perchero, ni un triste cenicero con la tarjeta de descuento del Carrefour. Nada salvo una pila de túpers vacíos, resecos. Huelen a curry, a cuscús y a otros seis o siete países. Los mismos olores que emanaban de los pisos» (Gómez-Jurado, 2018: 29). En apenas tres líneas, da una idea tanto del estado emocional de la protagonista, como acerca de los habitantes de la calle Melancolía, en el barrio madrileño de Lavapiés. Y lo mismo hace con sitios foráneos a los que apenas otorga unas líneas, pero cuyo efecto es el mismo. Así describe la población en donde vive la abuela de Antonia, un «pueblo pequeñísimo de la campiña inglesa donde el calendario se detuvo hace siglos. Un pueblecito de postal. Con villa romana. Sus muros recubiertos de musgo. Su conexión de internet de alta velocidad a través de la cual Scott y Antonia hablan dos veces al día» (Gómez-Jurado, 2018: 35-36). Un típico lugar inglés pequeño de los que cuidan sus tradiciones, pero sin renunciar a las comodidades contemporáneas.

En esta línea, para recrear la atmósfera de la realidad contemporánea, recurre a un sinfín de pequeños detalles como, por ejemplo, la descripción de una sospechosa de haber matado a una mujer y dejado a otra en la UCI que encaja con la de la abuela potencial del personaje de dibujos animados infantiles *Peppa Pig*, o la descripción de cómo se levanta Jon de dormir, «a su ritmo, que es el de las placas tectónicas, el de los dinosaurios, el de las devoluciones de Hacienda» (Gómez-Jurado, 2019: 225). Sus líneas suelen estar salpicadas de toques de ironía y humor.

Madrid es el escenario principal de la primera novela y sus descripciones de la ciudad nos llevan, por ejemplo, al estudio de tatuajes de Ladybug en la calle Huertas para proporcionar al lector una idea no sólo de cómo es el barrio, sino de la diferencia que supone trabajar en aquello que gusta frente a hacerlo en con quien da dinero de verdad: los «TIB (Turistas Idiotas Borrachos)» (Gómez-Jurado, 2018: 354). En pocas líneas, Gómez-Jurado describe el cambio de humor que experimenta esta mujer de veinte años cuando le baja la regla y se convierte, afirma ella, en «*Mordor*» (Gómez-Jurado, 2018: 356), pues es consciente de que su drástico cambio de ánimo puede poner mal las cosas con sus conocidos. Gracias a la tatuadora, Antonia Scott y Jon Gutiérrez pueden identificar al autor de varios de los crímenes, el autodenominado Ezequiel, en el capítulo llamado «Una de vaqueros» (Gómez-Jurado, 2018: 366-373), en honor a la película protagonizada por Kirk Douglas y Burt Lancaster que está viendo su padre tetrapléjico. Significativamente, mientras Kirk Douglas escupe sangre en el OK Corral, el padre de Ladybug consigue, con mucho esfuerzo, darles la información imprescindible para que Antonia deduzca que la persona que buscan fue policía experto en bombas y amenazas nucleares, biológicas y químicas.

Al igual que Pérez-Reverte, el escritor madrileño también se informa de detalles históricos poco conocidos como puede ser el hecho de que la ciudad de Madrid fuese construida en el siglo IX por los árabes, con el nombre de Magerit, que «significa literalmente lugar abundante en aguas. Había decenas de arroyos, riachuelos y pantanos. Y por debajo de ellos, un acuífero formado hace diez millones de años, con más de 2600 kilómetros de extensión» (Gómez-Jurado, 2018: 494). Sus antiguos moradores construyeron cientos de galerías bajo el subsuelo y, cerca de ellos, se encuentran algunas estaciones fantasma del Metro de Madrid, como «la línea 2, que conectaba Goya con Diego León [y era usada para transportar el dinero de la recaudación del día cuando el tramo cayó en desuso, por lo que] era conocido como el *tren del dinero*» (Gómez-Jurado, 2018: 516). Fiel a su gusto por el detalle, también describe los anuncios de tabaco y de detergente de los años treinta de los túneles.

Gómez-Jurado también comparte con Pérez-Reverte el documentarse acerca de hechos reales contemporáneos. Su cuidada preparación le lleva, por ejemplo, a fijarse en la labor de policías como la del inspector jefe Antonio Rodríguez Puertas, a quien el autor agradece el haber incautado «en la vida real treinta y cuatro millones de euros en cocaína camuflada en Nutella» (Gómez-Jurado, 2019: 542), pues le sirvió de inspiración para la segunda entrega. Sólo con lo que los hombres y mujeres reales de la UDYCO hacen, afirma el autor

podría llenar tres novelas con hechos reales que, de haberlos reflejado yo en este libro, se me hubiera acusado de inverosímil [como, por ejemplo, los] ajustes de cuentas con bombas, asesinatos a tiros desde motos, desde bicicletas, con asalto a mansiones, con secuestro, con mutilaciones faciales a lo Joker, con Kalashnikov, en restaurantes... Y al salir de una comunión, que los malos también ven *El Padrino*. (Gómez-Jurado, 2019: 542)

También se inspira en la crónica periodística *Palabra de Vor: las mafias rusas en España* (2010) de Cruz Morcillo y Pablo Muñoz: «una investigación exhaustiva (y aterradora sobre la mafia rusa en España)» (Gómez-Jurado, 2019: 544) que da cuenta de cómo opera la mafia, que en realidad es una alianza de un centenar de organizaciones de trece países bajo la protección del *vor* de la *bratvá* principal. Describe a los colombianos, los argelinos, los suecos, los kosovares y los rumanos con apenas unas pinceladas que conforman un retrato vívido de cada eslabón de la cadena mafiosa (Gómez-Jurado, 2019: 146-7). También menciona cómo mueven el dinero por Belice, las Caimán, Delaware... hasta volver limpio al «continente a través de una telaraña de sociedades impenetrable. No tan buena como la de Google, pero casi. [...] Marbella y Málaga son la penúltima parada antes de que vuelva [...] a Moscú. A la *dacha* de Putin» (Gómez-Jurado, 2019: 109). Una red en la que no podía faltar Litvinenko, el espía de la KGB que levantó la liebre sobre la conexión entre la mafia y el gobierno ruso (Gómez-Jurado, 2019: 109).

Gómez-Jurado también comparte con Pérez-Reverte el cuidado de la lengua y se preocupa de dotar a Jon Gutiérrez de un lenguaje propio de alguien del País Vasco; una persona con «músculos de *harrija-sotzaille*» [levantador de piedras] (Gómez-Jurado, 2018: 18), que comienza la narración pensando que va a pasar unos años en la cárcel de Basauri o en alguna otra prisión más lejana a «donde su *amatxo* no podrá ir a visitarle. Ni llevarle una tartera con sus famosas cocochas de los domingos» (Gómez-Jurado, 2018: 23); uno de los platos típicos de la gastronomía vasca. El inspector usa también palabras típicas de Bilbao, como «la Barik. —La tarjeta de transporte público» (Gómez-Jurado, 2018: 204), o «*txakurra*» (Gómez-Jurado, 2018: 205), literalmente, perro en euskera, pero que se usa despectivamente para referirse a la policía por el entorno terrorista y de los simpatizantes de ETA. Sus comentarios y recuerdos recrean la atmósfera propia de cualquiera que sea de o haya vivido en Bilbao, por lo que no podía faltar la mención a cómo se refieren los vizcaínos a Bilbao y al Museo Guggenheim: «el Botxo [...] y la caseta del perro» (Gómez-Jurado, 2018: 449); una bilbainada que hace referencia al famoso perro decorado con flores que está al costado del museo.

Para completar la atmósfera de la sociedad española contemporánea, Gómez-Jurado emplea algunos comentarios irónicos de diversa índole, como cuando habla de la planificación urbanística de Madrid y del lugar donde está ubicada la sede del proyecto Reina Roja; ubicada en «un lugar dejado de la mano de Dios y de sus superiores directos, los concejales de Urbanismo» (Gómez-Jurado, 2020: 49). Y para perfilar a un agente de policía relativamente joven, menciona que es un «*millennial*, pero tirando a los treinta, así que pertenece a esa generación que exprimió los últimos *flipar en colores* antes de que WTF se acabara imponiendo» (Gómez-Jurado, 2020: 465). El resultado es una recreación del habla y de la atmósfera del siglo XXI en tres localidades diferentes, Bilbao, Madrid y Málaga que recuerdan al proceso seguido por Pérez-Reverte en sus novelas.

De Pérez-Reverte la historiadora Carmen Iglesias destaca no sólo el mimo con el que reconstruye las épocas históricas, sino, también sus «secuencia[s] de acción verdaderamente cinematográfica[s]» (citado en Montaner, 2003: 5), lo cual dirige de nuevo nuestra atención al gusto por las historias adrenalinicas y trepidantes que también profesa Gómez-Jurado, quien admite que lo que más le divierte «es transmitirle al lector la misma sensación que tenía yo cuando era pequeño y empezaba a leer y leía a Verne, a Salgarí a Walter Scott y después a King y a Reverte y lo que sentía cuando estaba leyendo era: No quiero parar de leer» (El País, 2022: 0:25'). Dicho lo cual, hay que recordar que ni la adrenalina ni la épica son lo más importante para ninguno de los dos, pues la ficción de Pérez-Reverte es, ante todo, una manera «de *connaissance de l'homme... une anthropologie*» (Montaner, 2003: 5-6), lo cual subscribe Gómez-Jurado al afirmar que «lo único que importa en la literatura es la experiencia humana. Todo lo demás es irrelevante» (El País, 2022: 1:53'), pues llevamos experimentando las mismas cosas desde que existimos como especie. Para el escritor madrileño, lo importante, lo que hace universal un libro como *La isla del tesoro* no es lo que cuenta, pues «la historia es lo fácil, la historia es la serie de televisión que te pones cuando no quieres pensar. La experiencia es lo valioso. La experiencia es la película contada por Scorsese o Steven Spielberg» (El País, 2022: 7:39'). Por ese motivo, como por su parte asegura Pérez-Reverte, para contar experiencias que resulten valiosas para el lector, el escritor ha de ser flexible con las herramientas que ofrece cada época pues, «la novela exige ahora estructuras diferentes. [...] con armas tomadas al cine, a la televisión, Internet. Armas arrebatadas al enemigo. Todo vale para contar anhelos que habitan cualquier sueño. Eso no cambia» (en Ruiz Mantilla, 2008: n. p.).

La experiencia humana que narra Gómez-Jurado se vale también de la sensación transmitida por *Cantares de Inocencia y Experiencia* de William Blake; un canto a la inocencia de la juventud antes de ser corrompida por la sociedad y el sistema económico de su época. De ahí que uno de los versos preferidos del padre de Antonia Scott rece: «-¿Qué martillo, qué cadena? ¿En qué horno se forjó tu cerebro?» (Gómez-Jurado, 2018: 436), en un momento en que la narración da detallada cuenta de cómo algunos pocos han amasado fortunas mientras que la mayoría restante cada vez tiene menos.

La pérdida de la inocencia acompaña también a la búsqueda de la información veraz y los trabajadores que se inician ahora en el periodismo, que

sólo sienten respeto por los *youtubers*, por el número de seguidores en Twitter e Instagram, por el número de clics que ha conseguido un artículo. «Diez cosas que necesitas saber sobre [inserte nombre de famoso recién muerto].» Con sus diez correspondientes páginas, para que vayas pinchando y pinchando y el periódico aumente el número de impresiones y pueda seguir vendiendo a los anunciantes la vieja mentira. Somos relevantes, la gente aún nos hace caso. ¡Denos una limosna! (Gómez-Jurado, 2018: 248-249)

Con unas pocas líneas, Gómez-Jurado logra recrear la atmósfera que impregna hoy la carrera periodística, irremisiblemente dependiente de la economía contemporánea, lejos de los tiempos en que era relevante y, en muchos casos, carente de esfuerzo y estilo. Según un periodista de la vieja guardia, Lejarreta, si «hubiera que cubrir noticias [acerca de la banda terrorista ETA] al estilo de los *millenials*. [habría que empezar por] «¿Quieres saber a cuántos ha matado la última bomba de ETA? ¡La respuesta te sorprenderá!» (Gómez-Jurado, 2018: 249), y él no es el único que desprecia el sensacionalismo contemporáneo. A los medios de comunicación se los denomina «contenedores de basura matinales» (Gómez-Jurado, 2019: 28) que llevan diez años diciéndole a la gente lo que quiere oír porque lo que piensa ahora la gente es: «¿Cómo va a estar equivocado si es lo que yo pienso?» (Gómez-Jurado, 2020: 355-356). La búsqueda de la verdad ya no es relevante, sino las tendencias en las redes sociales, que afectan a todos los ámbitos; incluso a la policía. Mientras los agentes montan el operativo en el Centro Hípico para investigar el secuestro de la hija del hombre más rico de España, varios periodistas «reconocieron al heroico líder de la Unidad de Secuestros y Extorsiones de la Policía Nacional en las fotos que algunas personalidades del mundo del famoseo subieron a su Instagram y a su Twitter» (Gómez-Jurado, 2018: 315). La comidilla está servida, y los medios de comunicación se apresuran a pedirle una entrevista.

La inmediatez de las redes sociales, su necesidad de estar al tanto en el instante, su narcisismo y sus repercusiones afectan en más de una manera a las investigaciones, por lo que Antonia y Jon ni siquiera pueden ir a hacer preguntas en un colegio acerca de un alumno desaparecido ya que «a los seis minutos de que estuviésemos en el colegio uno de los chavales subiría nuestra foto a Instagram. Al cuarto de hora aparecerían los periodistas» (Gómez-Jurado, 2018: 117). El carácter depredador y moldeador de conciencias de las redes también imposibilita hacer pública la manera en que se encontró el cadáver desangrado de un chico por lo que se dirá que «fue meningitis. Una fiebre fulminante. Uno de nuestros médicos lo certificará» (Gómez-Jurado, 2018: 104). Si saliera a la luz,

su nombre aparece[ría] arrastrado en los programas de la mañana. [...] los lobos despedaza[rían] cada parcela de su vida cuando sea *trending topic* en Twitter. [y a su hermana], la hija de la presidenta del banco más grande de Europa. No la deja[rían] que lo olvide nunca. En cada reportaje en el que salga, en cada foto que le hagan, añadi[rían] «marcada por la tragedia». (Gómez-Jurado, 2018: 105)

Para bien o para mal, las redes moldean conciencias en todos los ámbitos y, así, los hípsters, «ansiosos de pagar sobreprecio —y subiendo— por vivir lo más cerca posible del centro, de sus bares con cerveza artesanal y de sus cafeterías estéticamente compatibles con sus *stories* de Instagram» (Gómez-Jurado, 2020: 319) son sus esclavos de buen grado.

En este mundo no podía faltar mención a Facebook, como cuando la voz narradora menciona que «para Antonia Scott las normas de tráfico son más bien sugerencias, recordatorios a los que hacer caso tan sólo cuando no tienes nada mejor que hacer, como cuando Facebook te notifica el cumpleaños de un primo» (Gómez-Jurado, 2020: 78), y a los vídeos de «YouTube sobre cosas interesantes [del tipo] Hay un malabarista coreano que hace trucos desnudo —como quitar el mantel de una mesa agarrando la tela con las nalgas» (Gómez-Jurado, 2019: 240). En internet se puede encontrar todo tipo de informaciones y objetos y donde cualquiera puede, por ejemplo, comprar una señal de tráfico personalizada, lo cual pone de los nervios a Jon: «Esto es lo que ha generado internet. No sólo pone nuestra dirección, nuestro teléfono, nuestros hábitos a disposición de cualquier puto loco. También facilita las herramientas para que nos haga daño» (Gómez-Jurado, 2018: 222). No obstante, también resulta útil a la hora de aprender cosas que ayudan a Antonia a resolver casos y para conseguir la colaboración de Ladybug en respuesta a una solicitud de ayuda enviada a todos los establecimientos tatuadores de Madrid.

Para recrear la atmósfera de la sociedad actual no se puede obviar el impacto de la tecnología y, así como se menciona la existencia de un super ordenador secreto que lo vigila todo, Hemdall, tampoco falta la mención jocosa a otro que vigila millones de hogares con el consentimiento de quienes lo adquieren, si bien su tecnología no es tan sofisticada. Por eso, cuando Jon le pregunta «-Oye, Siri. ¿Fascistas mágicos existen? [la máquina le responde] —He encontrado *Fast and Furious* Siete. ¿Quieres que la reproduzca?» (Gómez-Jurado, 2019: 169).

Llegados a este punto, es mención obligada hablar del sentido del humor; algo que, al igual que en la obra de Cervantes, salpica las páginas de la trilogía. La presencia del humor resulta en Cervantes, argumenta Adrienne Martin, un elemento terapéutico puesto que permite presentar el mundo en toda su ambigüedad; las cosas pierden su significado aparente, la gente se revela diferente de lo que parecía ser (Martin, 2002: 161). Su uso sirve de vehículo para mostrar temas de calado y relevancia con la distancia emocional apropiada (Martin, 2002: 162-164), posibilitando a la vez una ligera sonrisa en el lector y una bajada de ritmo entre acciones adrenalinicas. En este orden de cosas, aparte de algunas de las ironías mencionadas anteriormente, hay muchos otros ejemplos como el comentario de que quien decoró el centro del proyecto *Reina*

Roja se inspiró en la ferretería de la película *Blade Runner* o la costumbre de Jon de «rebautiza[r] en la mejor tradición española [los títulos de los sesudos libros que lee Antonia]. *Mi vecino siempre saludaba. Limpiar manchas de sangre es fácil si sabes cómo. Soñando, soñando, triunfé asesinando*» (Gómez-Jurado, 2019: 335). Tal vez sea este rasgo el motivo por el que, en los agradecimientos, también se mencionan a numerosos comediantes y monologuistas.⁵

Al igual que el uso del humor cambia el ritmo de la narración y marca el tono de la escena, Gómez-Jurado se vale de también de referencias musicales del mismo modo que hace Pérez-Reverte⁶ para hacer lo propio. Así, el comienzo de la segunda parte de *Reina Roja*, dedicada a la hija del mayor empresario textil de España y una de las fortunas mundiales, incluye el siguiente extracto de la canción de Joaquín Sabina y Pancho Varona: «Mentiras que ganan juicios/ tan sumarios que envilecen/ el cristal de los acuarios/ de los peces de ciudad» (2018: 141), en alusión al mundo del enriquecimiento a base de, entre otros medios, la explotación infantil y la evasión de impuestos. Tema en consonancia con el anteriormente mencionado poema de William Blake.

Para comenzar la tercera parte de la primera entrega, «Antonia», Gómez-Jurado añade un extracto de un poema de Rosalía de Castro, «Adiós, sombras queridas;/ adiós, sombras odiadas./ Yo nada temo en el mundo/ que ya la muerte me tarda» (2018: 427), en clara referencia a las veces que la protagonista contempla la posibilidad del suicidio como parte de su rutina diaria y a la ausencia de miedo a perder su propia vida si no consigue salvar a su hijo. En esta línea, Jon pone la canción *19 días y 500 noches* para escuchar «historias de peces de hielo, de malas compañías que son las mejores» (Gómez-Jurado, 2019: 411), que sirve, además, de banda sonora de toda la narración en *Loba Negra*. Poco después, Jon escucha la canción *Peor para el sol* de Sabina cuando se siente sólo y desamparado (Gómez-Jurado, 2020: 144) y comenta con ironía la negativa de Antonia a admitir su adicción a las pastillas acompañándolo de un «no, no, no a lo Amy Winehouse» (Gómez-Jurado, 2020: 145).

5. Gómez-Jurado y algunos nombres de la novela criminal

Las listas de agradecimientos mencionan también a Michael Connelly, «uno de los genios de este oficio» (Gómez-Jurado, 2020: 523). Connelly, que decidió dedicarse a la escritura cuando descubrió los libros de Raymond Chandler, comenzó a trabajar como reportero de crímenes en 1980 en periódicos de Florida antes de mudarse a Los Ángeles, la ciudad en la que Chandler había escrito sus novelas. Autor de treinta y siete novelas, con más de ochenta millones de copias vendidas y traducidas a cuarenta y cinco idiomas, Connelly ha sido reconocido con varios galardones como el prestigioso *Mystery Writers of America Edgar Award for Best First Novel* en 1992, el *Diamond Dagger from the CWA* en 2018, y el *Outstanding Contribution To Crime Writing Award* en 2022. Su estilo se presta a ser adaptado cinematográficamente, como ocurre con *Blood Work* (1998), dirigida y protagonizada por Clint Eastwood en 2002, o con la adaptación de *The Lincoln Lawyer* (2005) protagonizada por Matthew McConaughey en el papel de Mickey Haller en 2011. Su gusto por incluir canciones en sus novelas ha llevado a sus fans a preguntar por las mismas, por lo que ha añadido el listado de todas ellas en su propia web. Productor ejecutivo de *Bosch* y *Bosch: Legacy*, la serie de Amazon Studios basada en su personaje Harry Bosch, Connelly está también involucrado en la serie *The Lincoln Lawyer* de Netflix. Entre sus múltiples facetas, es el creador y anfitrión de los podcasts *Murder Book* y *The Wonderland Murders & The Secret History Of Hollywood*. Aparte de la coincidencia de que Gómez-Jurado también trabaje para un estudio potente, de que su trilogía *Reina Roja* y su novela *Cicatriz* hayan sido hechas series, de tener sus podcasts y de usar canciones, la admiración del escritor madrileño se aprecia también en los rasgos de sus personajes.

Para Christiana Gregoriu, uno de los personajes más famosos de Connelly, el detective en la división de robos y homicidios en la policía de Los Ángeles en el distrito de Hollywood Hieronymus (Harry) Bosch, destaca por su fama de insubordinado, de no encajar en ninguna parte y de saltarse las reglas, lo cual le supone que a menudo se le considere «as a contemporary reincarnation of the classic private eye detective» (2007: 2). De hecho, Bosch resulta ser un caso de excentricidad de manual pues «not only does the character act independently, deviantly, and relentlessly against authority [sino que, además] it is his deviancy as a character that makes him to be so prone to danger and death» (2007: 156), resultando en un paradigma de excentricidad, desafío y desdén por según qué reglas que le abocan a vivir a filo de la navaja. Algo que también se da en las novelas de Gómez-Jurado al combinar a Jon con Antonia.

Jon, que plantó drogas en el coche de un chulo que pegaba con frecuencia a su pareja y prostituta con la intención de proteger a la chica y acabó siendo *rending topic* y suspendido de empleo y sueldo, es el más proclive a desdeñar alguna que otra regla. Su comisario comenta con ironía que el plan para quitar de la calle

A esa basura [...] era estupendo. El problema fue que le pareció tan bueno que se le ocurrió contárselo a la Desi. Para que supiera que ese ojo morado y esos cardenales y esa costilla fisurada iban a ser los últimos. Y a la Desi, cocidita de jaco, le dio pena su chulo, pobre. Y se lo contó. Y el chulo instaló a la

⁵ Menciona a Dani Rovira, Álex O'Dogherty, Agustín Jiménez, Berta Collado, Ángel Martín, Luis Pedrahita, Goyo Jiménez, Berto Romero, Arturo González-Campos y Javier Cansado, a los periodistas Mónica Carrillo, María Gómez, Raquel Martos, Roberto Leal, Carme Chaparro, Miguel Lago, a Clara Lago, actriz, a Manuel Loureiro, escritor y abogado, y a Rodrigo Cortés, guionista, director y productor.

⁶ Véase, por ejemplo Emilio Ramón «El Francotirador Paciente: Una "Storia Falsa" que amenaza la identidad de una comunidad imaginada global» y Emilio Ramón «De hombres menores y mujeres formidables: el hombre a la sombra de Mecha Inzunza en *El Tango de la Vieja Guardia* de Arturo Pérez-Reverte».

Desi en una esquina, pero escondida y grabando con el móvil. Y el vídeo se lo vendieron a la Sexta por trescientos euros —que me lo quitan de las manos—, al día siguiente de la detención del chulo por narcotráfico. Y se lio bien gorda. Portada en todos los periódicos, el vídeo en todos los informativos. (Gómez-Jurado, 2018: 22)

Una situación que refleja la avidez de la sociedad actual por contenidos amarillistas e inmediatos. En poco tiempo el vídeo se hizo viral y Jon, suspendido de empleo y sueldo iba a ser procesado cuando aparece el líder del proyecto Reina Roja, Mentor, y le ofrece participar en el mismo: una oferta a la que no se puede negar. Una oferta que no implica que sintiera aprecio por lo que hizo Jon, pues lo tildó de mierdista:

—¿Ha visto jugar a un equipo italiano? Tienen una máxima, los italianos: Nessuno ricorda il secondo. A ellos les importa poco cómo ganen, mientras ganen. Simular un penalti no es ninguna deshonra. Dar una patada forma parte del juego. Un sabio llamó a esta filosofía mierdismo. [...] Usted es un mierdista, [...] Claro que la idea es que el árbitro no le vea, inspector Gutiérrez. Y menos aún que la repetición de la jugada acabe en las redes sociales con el hashtag #DictaduraPolicial. (Gómez-Jurado, 2018: 25-26)

Si bien la preocupación de Mentor es más una cuestión de evitar la publicidad, dado que es un grupo secreto. Por su parte, Antonia tilda su acción de bajeza moral y le pregunta si ese «tipo de irregularidades son habituales en [su] comportamiento» (Gómez-Jurado, 2018: 43). Con el tiempo, Antonia se da cuenta de que, pese a operar en los márgenes de la legalidad, Jon es una persona que se preocupa por los demás. De hecho, el inspector Gutiérrez es un hombre de honor al estilo en que Raymond Chandler define a su detective Phillip Marlowe: el mejor hombre posible para el mundo en el que vive, un hombre «who is not himself mean, [...] The detective in this kind of story must be such a man... [...] a man fit for adventure» (1995: 1991-1992), continuando, en este sentido, con las referencias a Chandler / Connelly.

También presenta cierta similitud con Bosch al sentirse que no encaja en ninguna parte. De hecho, admite que, en cierta manera, se hizo policía para tener un poco de seguridad pues, pese a su corpulencia y años de experiencia, ha «tenido miedo siempre. [...] A todo. A los atentados, cuando era un adolescente. A que me rajaran a la vuelta del cole. A los accidentes, a que me peguen el sida, yo que sé. Trabajar de policía ayuda [...] Te da una especie de escudo mágico» (Gómez-Jurado, 2018: 74). Lo cual no evita que, como ocurre con Bosch, su vida esté repleta de accidentes y atentados.

En cuanto a la excentricidad de Bosch, ese rasgo correspondería a la Antonia Scott de Gómez-Jurado. Su ritual diario de pensar en el suicidio, el vivir en un piso totalmente vacío, sin el más mínimo interés respecto a qué ropa ponerse o a qué comer, pues no puede percibir sabores, la hacen una excelente candidata. Pero las similitudes no acaban ahí. Antonia, por ejemplo, es capaz de aprender a jugar a las cartas y a contarlas en unos minutos para ganar una cantidad concreta de dinero en el casino y así conseguir la cooperación de dos guardias de seguridad, pero ni siquiera se le pasa por la cabeza sacar nada extra para su provecho ni volver a jugar a las cartas para ganar dinero.

La combinación de Antonia y Jon dirige la atención del lector no sólo hacia la resolución de los crímenes, sino, sobre todo, hacia cómo logran pasar de una situación extrema a una de aparente calma. En este sentido, Connelly afirma que el arte de escribir una novela de misterio reside en «the art of turning chaos into calm [...] That is what the mystery is all about. Not the solution to the puzzle but the act of putting the pieces together» (1998) y Gómez-Jurado hace justamente eso. La clave, como señala al mencionar a Scorsese y Spielberg, está en la manera de contar la historia.

Si Raymond Chandler supone la fuente inicial para Michael Connelly, también lo es para otras firmas del género de misterio como Patricia Highsmith o Sara Paretsky aunque sea para distanciarse del modelo del *hard-boiled* tradicional. Highsmith, considerada una de las más completas escritoras de ficción criminal del siglo XX, presenta un estilo que, para algunos críticos, «se parece al de directores como Alfred Hitchcock o David Lynch [Y sus obras se centran] en los antihéroes, aquellos que consciente y deliberadamente actúan fuera de la ley» (Ramón, 2022: 58), a quienes dota de mentes prodigiosas. De estos cabe destacar a su talentoso asesino Tom Ripley; un personaje incapaz de regirse por ninguna regla moral o afectiva al que lo único que le mueve es su ambición y su falta de escrúpulos. Tanto en *The Talented Mr. Ripley* (1955), como en la mayoría de sus obras, Highsmith tiene como elemento central la fijación del protagonista por otra persona, su obsesión por poseer algo de la otra persona y la facilidad con la que, una vez alguien se lo propone, puede llegar a destruir a la otra persona. En el caso de *Reina Roja*, la fórmula del asesino de mente prodigiosa y obsesionado con otra persona se aplica a dos personajes: Sandra y el Señor White; ambos brillantes, ambos incapaces de sentirse atados a ninguna norma moral o valor ético y ambos obsesionados con Antonia. El nombre del segundo, por cierto, recuerda al antagonista de las películas de James Bond 007 en *Casino Royale* (2006), *Quantum of Solace* (2008), *Skyfall* (2012) y *Spectre* (2015). Frente a tan brillantes mentes criminales, Gómez-Jurado propone la no menos brillante mente de Antonia, a quien Jon compara con Clarice Sterling (2018: 41), la protagonista de las películas *El silencio de los corderos* (1991), interpretada por Jodie Foster, y *Hannibal* (2001), protagonizada por Julianne Moore, y de la serie *Clarice* (2021), protagonizada por Rebecca Breeds.

Highsmith es famosa también por su gusto por la verosimilitud. Cuando Tom Ripley lleva a cabo su primer asesinato, lejos de suceder rápido y a la primera, como suele presentarse en Hollywood, Tom tiene que golpear con el remo a su víctima hasta ocho veces para conseguir matarlo. Ese gusto por los detalles verosímiles es algo de lo que Gómez-Jurado también hace gala a lo largo de la trilogía. Sirva de ejemplo el modo en que la voz narradora explica que

los gases que genera una explosión de estos elementos pueden expandirse a más de diez mil metros por segundo. La bomba de cloro se fabrica con ingredientes que valen menos de treinta euros en

cualquier Leroy Merlín, pero tiene que conformarse con una detonación de unos humildes cuatro mil quinientos metros por segundo. Son suficientes, no obstante, para convertir el aire que desplazan en fuego, aunque éste va por detrás de la onda expansiva, siguiéndola como una cola a su perro. (Gómez-Jurado, 2018: 397)

A esta sencilla, pero precisa, descripción le sigue una detallada narración de cómo estos ingredientes afectan uno por uno a los miembros del equipo policial en función de la distancia a la que cada uno estaba de la bomba y de los elementos físicos que los rodeaban en esos terribles segundos y a lo largo de seis desgarradoras páginas.

Si Highsmith reina con sus descripciones de mentes prodigiosas, personas obsesionadas y su cuidado por la verosimilitud, Sara Paretsky destaca por presentar a unas detectives capaces de enfrentarse a cualquier tipo de riesgo en un mundo en el que, siguiendo la estela dejada por el *Continental Op* y por Sam Spade, los empresarios y los políticos son, fundamentalmente, corruptos. Su ficción combina el *hardboiled* con la tradición criminal anterior pues, de hecho, su detective Warshawski comenta que el método que sigue en sus investigaciones es propio de Sherlock Holmes (1983, 485); una referencia que se refuerza cuando, años después, la detective se plantea tomarse un respiro de su trabajo e irse de vacaciones a las cataratas donde Arthur Conan Doyle planteó la muerte de Holmes. Warshawski es una mujer brillante que ha estudiado dos grados en una prestigiosa universidad estadounidense, pese a lo cual, consciente de que no puede resolver los crímenes por sí sola, recurre en más de una ocasión a los antiguos compañeros policías de su difunto padre y a una red de amigos y conexiones en diferentes ámbitos de la sociedad. Se trata de una mujer que, aunando tradición y modernidad, se mueve cómodamente en un mundo todavía dominado por hombres y que también fue llevada al cine con Kathleen Turner como protagonista y con la propia Paretsky como coguionista.

El número de investigadoras brillantes es, sin duda, amplio y diverso, y haría falta mucho más que estas líneas para profundizar en las similitudes de Antonia Scott con otras grandes protagonistas de ficción. No obstante, sí que merece la pena mencionar brevemente a la dra. Kay Scarpetta de Patricia Cornwell y la dra. Temperance Daessee Brenan de Kathy Reichs pues las dos, muy brillantes profesionales, pasan por la desgraciada tesitura de que la vida de sus seres queridos corra peligro debido a su profesión; como también le sucede a Antonia.

Del mismo modo que Antonia presenta similitudes con varios personajes de la tradición criminal, Jon también puede relacionarse, aparte del mencionado Bosch, con otros personajes como puede ser el inefable Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán. Con este comparte el gusto por el buen comer y menciona en repetidas ocasiones la comida tradicional vasca que prepara su madre. No obstante, al contrario que Carvalho, lejos de disfrutar de platos sofisticados, en más de una ocasión Jon ingiere unas viandas que invitan a alzar una ceja o a soltar una carcajada, como cuando come en

un chigre infecto, a una sola cucaracha de que lo cierre una inspección de Sanidad. Pesadilla en la Cocina se *negaría a grabar aquí* piensa. Pero luego llega la comanda y oh, los prejuicios. Al inspector Gutiérrez le sirven un tercio y un entrecot con pimientos —tan grande que tiene su propio código postal— que le hacen reconciliarse con la humanidad. (Gómez-Jurado, 2018: 186)

Más que el refinamiento, lo que prima es el hambre después de tiempo sin comer y su descripción invita quizás a pensar en el detective sin nombre de Eduardo Mendoza. El único plato que Jon prepara en la trilogía es una tortilla de patatas, un bocado exquisito gracias a su toque especial: «la doble fritura es la clave» (Gómez-Jurado, 2018: 323).

También le une a Carvalho el estar «dotado de su propia ética» (Sánchez y Martín 2011, 47). Por medio de su personaje, Vázquez-Montalbán consigue visitar aquellos lugares anónimos o secretos relacionados con los ricos o los poderosos que, de otra manera, sería imposible conocer. De esta manera, el lector de Vázquez-Montalbán, y el de Gómez-Jurado, puede no sólo acceder a casas majestuosas y realidades opulentas sino, además, descubrir de qué manera se consiguieron estos lujos (Ramón, 2014). El escritor madrileño lleva al lector a «una urbanización de superlujo para millonarios celosos de su intimidad [...] Empresarios, jugadores de fútbol. El precio de las casas alcanza los veinte millones de euros» (Gómez-Jurado, 2018: 47-8). Una urbanización exclusiva en la que, dentro de la misma, como si fuera «una zona VIP dentro de la urbanización VIP» (Gómez-Jurado, 2018: 48), se halla la propiedad de la familia banquera. Su piscina «mide, al menos, diez metros» (Gómez-Jurado, 2018: 57), el suelo es de roble, las alfombras son de hilo tejido a mano en la India y la televisión vale más que los sueldos de la mayoría de los españoles. Lo que allí hay supera todo lo que Jon se imaginaba acerca del lujo. Jon recuerda que su *amatxo* tenía unos amigos a los que visitaban de vez en cuando. Gente de

apellidos dobles, terrenos, coches, Joselito cortado a mano para merendar, Vega Sicilia las más de las noches, alguna montería los domingos [...]. Y tras visitarles, [...] te dormías creyendo que habías tocado el cielo.

Y años más tarde entras en aquel salón y comprendes que no sabías ni de qué color era el cielo. [El lujo es tal que] *Nadie que viva aquí puede tener el más mínimo contacto con la realidad, ni la más remota idea de lo que es ser humano.* (Gómez-Jurado, 2018: 58)

Lograr ese nivel económico está fuera del alcance de la mayoría y se abre la puerta la posibilidad de visitar mundos como los que visitaba Sam Spade.

Entre los medios usados para amasar semejante fortuna está la técnica del dueño del imperio textil Ramón Ortiz de no sacar a tienda más que lo necesario para que se agote pronto y que los clientes vuelvan

cada diez días, una cuestión legal y brillante. Pero también se menciona el usar niños como mano de obra en Argentina, Marruecos, Turquía y Bangladesh «porque los dedos más pequeños son mejores para quitar el hilvanado» (Gómez-Jurado, 2018: 413). Con lo que cuesta el vestido para el *Bal Des Debutantes* de su hija Carla, veinte mil euros, se pagaría «el sueldo de mil niños durante un mes» (Gómez-Jurado, 2018: 414). Los métodos presentados en la trilogía van desde los brillantes y legales hasta los ilegales en España, pero legales en otros países, y los que son plenamente ilegales, como los negocios que realizan los mafiosos. Y estos no son realizados únicamente por los rusos en *Rey Blanco*, sino, también, por aquellos que «no venían de las estepas de Rusia sino de las de Soria [en] una época en la que no se escondían, sino que hacían campaña para la alcaldía en la portada de *As* y de *Marca*» (Gómez-Jurado, 2019: 243), en clara alusión al empresario, exalcalde y ex presidente del Atlético de Madrid Jesús Gil y Gil. Las múltiples referencias recrean la atmósfera con detalle, pero este estudio estaría incompleto si no se comparase la brillantez de Antonia con la del detective más famoso de la historia, Sherlock Holmes, y su fórmula.

6. Un problema final: Sherlock Holmes

La figura de Sherlock Holmes sigue siendo un modelo a la hora de escribir ficción criminal, ya sea para imitarla o para distanciarse de ella. Para su creación, Arthur Conan Doyle se inspiró en el profesor de medicina del propio autor, el doctor Joseph Bell, para lo referente a los métodos deductivos, y en el personaje de Edgar Allan Poe Auguste Dupin: ambos personajes fríos, analíticos, sumamente inteligentes y de costumbres extravagantes (Palacios Martín, 2014: 345). El detective presume de sus conocimientos científicos pues, «no sólo [...] estaba al corriente de la ciencia criminológica de su tiempo, sino que, además, era conocedor e incluso innovador de las técnicas criminalísticas y forenses utilizadas para la investigación criminal de su época» (Ruiz Molina, 2016: 40). No obstante, cabe señalar que no todos los saberes científicos que maneja se podrían considerar hoy correctos o fiables pues algunos de ellos, muy en boga en el siglo XIX, hoy son considerados totalmente inadmisibles. Este sería el caso de la creencia en que los rasgos faciales y el color de piel eran determinantes a la hora de saber si una persona era propensa a cometer actos criminales o la de que la gente de clase baja y las mujeres en general son más fácilmente manipulables; siendo la excepción Irene Adler, quien posee «the mind of the most resolute of men» (Doyle, 1981: 166; Jann, 1990: 685-708). Sus conocimientos son, además, bastante selectivos pues en más de una ocasión desdeña saber acerca de cosas que no considera que le puedan servir, ya que no quiere que le ocupen parte de su memoria (Didierjean y Gobet, 2008: 7) y así explica su capacidad para realizar las «automatic implicit inferences» (Didierjean y Gobet, 2008: 4) que le conducen hasta su aforismo más famoso proclamado en *The Sign of Four's*: «When you have excluded the impossible, whatever remains, however improbable, must be the truth».

Gracias a la combinación de rapidez mental y conocimientos científicos Sherlock Holmes descubrirá a uno de los primeros asesinos en serie de la narrativa criminal, Adelbert Gruner, el protagonista de *El Cliente Ilustre*, quien, sin llegar a la altura del famoso Moriarty, resulta ser un brillante y peligroso psicópata. Pese a aparentar ser un hombre educado y de buenas maneras, Gruner «esconde una de las personalidades más perversas, destructivas, egoístas y faltas de empatía que existen, sin contemplaciones para apartar de su camino a aquellas personas que le resultan incómodas o insidiosas con tal de satisfacer sus ambiciones» (Ruiz Molina, 2016: 42). Se trata de un psicópata inteligente, organizado, perverso y falto de empatía como también lo es la brillante criminal que trabaja para el Sr. White en la trilogía: Sandra.

Sandra hace gala de una mente tan brillante y manipuladora como para lograr en la primera novela que el expolicía Nicolás Fajardo cometa una serie de crímenes que van en contra de su conciencia. Su altísimo coeficiente intelectual la llevaron a ser entrenada para ser la reina del grupo del proyecto *Reina Roja* en España y, de hecho, el programa usado para elegir el candidato más inteligente le dio una puntuación superior a la de Antonia Scott: «según los desarrolladores, solo una persona de cada veintitrés millones daría una respuesta así» (Gómez-Jurado, 2020: 169). Fría y calculadora, demuestra poseer en todo momento «la astucia del animal atrapado, del lobo que huele a la oveja más lenta» (Gómez-Jurado, 2020: 303). Pero, para ella, la vida humana es prescindible y afirma sin reparo que «sin cadáveres, no hay gloria. Lamentarlo sería como lamentar las mondas de naranja» (Gómez-Jurado, 2020: 305).

Cuando se entera de la existencia de una segunda candidata, Antonia, se las ingenia para espiarla, lo cual le provoca, al principio, un destello de fascinación por haber encontrado a alguien con una inteligencia casi sobrenatural como la suya pero

La fascinación se convirtió en odio unos segundos más tarde. Cuando las matemáticas se impusieron, y comprendió que dos de algo es menos valioso que uno de ese mismo algo.

El odio se convirtió en despecho —mucho más peligroso que el odio [...]— cuando escuchó a Mentor [dirigirse] a la Otra por su nombre. Con suavidad, con cariño. Nada de la brutalidad y el desprecio que guardaba para ella. (Gómez-Jurado, 2020: 351-352)

Y de esta manera comienza su obsesión por Antonia.

Su evaluación clínica dictamina que

actúa con deliberación y sin escrúpulos [...] Sin temor ni aprensión alguna ante las posibles consecuencias. [...] explotadora, manipuladora, falsa, egocéntrica y dominante. [...] incapaz de vincularse con personas o principios compartidos. Carencia absoluta de sentimiento de culpa, remordimiento o temor genuinos. Capaz de fingirlos en cierto grado, cuando está en calma. No reacciona bien bajo presión. (Gómez-Jurado, 2020: 154)

Lo cual supone que no es la persona más apta para este tipo de trabajo. Ante el peligro que podría suponer, Mentor la encierra en un manicomio y allí se le aparece el Sr. White, un hombre que «se parece un poco al actor ese que hacía de padre en *Lo Imposible*» (Gómez-Jurado, 2020: 354), para ofrecerle trabajo. Dado que primero la llamaron a luchar «en el lado de los ángeles [y] no salió bien, [el que la quieran reclutar ahora] para el lado contrario [...] le parece bien. [...] Los villanos siempre eran los personajes más interesantes» (Gómez-Jurado, 2020: 354) por su ausencia de ataduras éticas o morales.

Sandra comparte con el protagonista de *El cliente ilustre* su absoluto desprecio por los demás, pero, mientras Grudener mata para seguir disfrutando de su alto nivel de vida, Sandra lo hace sencillamente por placer o por seguir practicando sus destrezas. Entre estas se encuentra

apuñalear a alguien en la base del cráneo con un tenedor [...] en dos ocasiones, ambas momentos especiales, que atesora con enorme deleite [...] Ninguno de los dos asesinatos había tenido otro propósito que el del mero desarrollo personal. [...] También había aprendido a manejar y detonar explosivos [...] El húngaro le había contado todos sus trucos sucios [...] para causar el mayor daño posible. Había disfrutado con cada pequeño descubrimiento. [...] La guinda del pastel fue, por supuesto, volar al propio húngaro cuando concluyó su entrenamiento. (Gómez-Jurado, 2020: 375-376)

Para ella todo vale con tal de lograr su obsesión: vengarse. En el momento en que se dirige al centro donde la entrenaron para acabar con Mentor y con todo el equipo, Gómez-Jurado sigue proporcionando bandas sonoras a sus escenas y, en este caso, la música escogida es la canción de *Los Ronaldos* «Adiós Papá» (Gómez-Jurado, 2020: 401-2).

Si Sandra presenta algunas similitudes con Grudener, el Sr. White es el equivalente a James Moriarty. Manejando los hilos desde las sombras, White lleva años urdiendo su plan y echando sus redes. Antonia tenía claro que este «diabólico» criminal (Gómez-Jurado, 2018: 559) estaba detrás de todo lo que venía ocurriendo en los últimos cuatro años, pero lo único que recibía por parte de Mentor eran «sonrisas indulgentes, cuando no la insinuación de que había perdido la cabeza» (Gómez-Jurado, 2018: 65). Su *modus operandi* consiste en encontrar «la vulnerabilidad de una persona, y [utilizarla] en su propio beneficio [de un modo tan complejo que] sólo así se explica que lleve tantos años en activo. Sin que nadie lo haya detectado» (Gómez-Jurado, 2020: 116-7). Siguiendo el modelo de «James Moriarty [...] the Napoleon of crime, [el Sr. White] can thus administer criminal activity without getting his own hands dirty» (Jann, 1990: 701) y así consigue lo impensable; cazar a los miembros de los diferentes equipos europeos, «uno por uno. Todos los miembros del proyecto Reina Roja. [...] Inglaterra, Holanda, Alemania» (Gómez-Jurado, 2020: 64) al tiempo que ataca al grupo de España para «minar [su] confianza. Matar a todos [sus] compañeros. Cortar [sus] lazos con la policía» (Gómez-Jurado, 2020: 456). Así, una vez descabezados y sin conexiones con la policía española, White fuerza a Antonia a resolver «tres crímenes [para supuestamente hacer] justicia» (Gómez-Jurado, 2020: 85). Su brillantez, como la de Moriarty, sólo puede estar a la altura de la de Holmes.

Didierjean y Gobet, en línea con el estudio de Radford (1999) acerca de la capacidad intelectual del famoso detective, confirman que Holmes posee «an extremely high level of intelligence» (2008: 14), si bien apuntan a que no se trata únicamente de algo adquirido a base de poner en práctica sus conocimientos. Según se desprende del siguiente diálogo entre Sherlock y Watson en *The Greek Interpreter*, a su entrenamiento sistemático se le suma un componente hereditario que le viene de su abuela y que se aprecia también en el hecho de que «my brother Mycroft possesses it in a larger degree than I do» (Doyle, 1981: 435), lo cual le posibilita estar a cargo del servicio secreto británico. En esta línea, la mente de Antonia Scott también es tan poderosa como para liderar un grupo dentro del servicio secreto europeo. Su mente es capaz de, «en décimas de segundo [reparar mentalmente seis datos relativos a la investigación y] la conclusión llega, nítida, un instante después» (Gómez-Jurado, 2018: 392-3). Un proceso que repite una y otra vez. Su cabeza es capaz de funcionar a ese nivel incluso cuando acaban de raptar a Jon y lo meten en una furgoneta. Consciente de que echar a correr detrás del vehículo es inútil, en sólo diez segundos es capaz de «-Calcular las tres rutas más probables de salida del casco urbano. /-Recuperar mentalmente todos los detalles de la furgoneta y los secuestradores. /-Decidir un curso de acción para salvar la vida de Jon» (Gómez-Jurado, 2020: 10) y llama a Mentor para que centren efectivos policiales en una ruta concreta de entre el laberinto de calles y avenidas que es Madrid. Su capacidad intelectual no sólo está a la altura de la del famoso detective, sino también de la de dos mujeres: «Marilyn Vos Savant, con un cociente intelectual de 228 [...] y Edith Stern, que a los dieciséis años ya era profesora de Matemáticas Abstractas en la Universidad de Michigan» (Gómez-Jurado, 2018: 561).

Con Holmes también comparte el uso de drogas, pero mientras que el detective usa heroína por experimentar, ella está adicta a las pastillas que han diseñado para que su cerebro no se vuelva loco por el exceso de conexiones neuronales que tiene en todo momento. Y, al contrario que Holmes, que se precia de olvidar conocimientos que dice no necesitar, eso resulta imposible para ella. Nunca olvida nada.

Holmes se caracteriza además por una manera de entender la justicia que poco tiene que ver con el cumplimiento de la ley, ya que «sigue la corriente filosófica victoriana del utilitarismo promulgada por Henry Sidgwick en su *Methods of Ethics*, según la cual lo primordial es procurar el mayor provecho para la mayor cantidad de gente independientemente de la religión, la moral o la ley» (Ramón, 2022: 30). Sidgwick considera que lo primordial es siempre hacer «what will produce the greatest amount of happiness on the whole [por lo que la obediencia a las leyes debe contemplarse solo cuando] any de facto government [...] isn't governing very badly» (2017: 216), de lo cual se deduce que, si una ley o norma social resultara más perjudicial que beneficiosa, uno no está obligado a contemplarla. A eso lo denomina «ideal justice» (2017: 216), y por ella se rige Holmes, de modo que, en más de una ocasión, no entrega el criminal a las autoridades pues considera que es más perjudicial que beneficioso. En este sentido, y aprovechando unos versos de la canción *Noches*

de boda de Sabina, la voz narradora resume la visión de Jon y de Antonia de un modo que recuerda al utilitarismo de Sherlock: «Jon es partidario de que los que matan se mueran de miedo, que ser cobarde no valga la pena. Antonia también, pero mirando el precio de la factura. Si en ella va a sufrir quien no lo merece, prefiere romperla» (Gómez-Jurado, 2020: 203), como haría Holmes.

Como colofón, Antonia y Jon entran en el escenario de la jugada final; la embajada británica en el día de la 64ª Conmemoración del día de la *Commonwealth* con la canción *Uprising* de Muse, «They will not force us / They will stop degrading us/ They will not control us» (Gómez-Jurado, 2020: 473), de banda sonora. Jon y Antonia, hija del embajador de Inglaterra e inglesa como Sherlock, suben a la decimotercera planta de la Torre Espacio, (actualmente llamada Torre Emperador Castellana). Allí se encuentran con su padre, con Sandra y con el Sr. White. Como no podía ser de otra manera, el capítulo 23 se llama «Un problema final» (Gómez-Jurado, 2020: 497), en clara referencia al relato *El problema final* (1893) en el que Doyle decidió despedir a su detective por la puerta grande, creando una némesis a la altura de su inteligencia, James Moriarty, y haciendo caer a Holmes por las cataratas de Reichenbach. Con semejantes antecedentes, el final no podía ser otro que acabar con White y Antonia «enganchados, [cayendo] al vacío» (Gómez-Jurado, 2020: 501). Es una caída de cuatro segundos hasta impactar contra el suelo en los que Antonia es capaz de:

- calcular la velocidad a la que se desplazan (cuadrática, depende del cuadrado del tiempo de caída). Cada segundo que pasa, caen el doble de pisos que el segundo anterior debido al movimiento acelerado que provoca la única religión verdadera: La Ley de la Gravedad.
- comprobar que mientras cae, White aprieta el botón que activa la bomba del cuello de Jon, sin darse cuenta de que el Bluetooth tiene un rango muy reducido, de alcance de menos de quince metros, y que la caída le ha separado demasiado de sus objetivos;
- sentir una extraña sensación de paz al saber que, ocurra lo que ocurra, habrá salvado a su amigo. (Gómez-Jurado, 2020: 502-503)

Incluso cuando la inteligencia de White parecía haberlo previsto todo y había ganado la partida, Antonia fue capaz de hacer algo que ni el mismísimo Moriarty podría prever.

7. Conclusión

Gómez-Jurado afirma que lo importante es el cómo se cuenta, la experiencia humana, lo cual nos invita a recordar el conocimiento de la antropología humana que Montaner señala en Pérez-Reverte o el modo de juntar las piezas del puzzle que comenta Michael Connelly. Para lograrlo, coincide con Pérez-Reverte en su gusto por el tema de la venganza, su documentación previa, su atención al vocabulario y al detalle, algo muy importante también para Sara Paretsky, su recreación del ambiente y en un ritmo con cambios constantes de tensión y distensión, de acción y emoción. Unas características que Iglesias y Montaner califican de verdaderamente cinematográficas y que se perciben también en Gómez-Jurado. De hecho, la narrativa del escritor madrileño a menudo tematiza, evoca o imita elementos o estructuras del medio cinematográfico por medio de modos de narrar y/o referencias a directores como James Gunn y John Carpenter y a escritores que también han sido calificados de ese carácter «como si» fuera cinematográfico como ocurre con Michael Connelly o Patricia Highsmith. Para completar esta atmósfera, presenta unos personajes que se hacen eco, a su vez, de otros personajes como Bosch, Warshawski o Mr. White, quienes, a su vez, remiten al Continental Op, a Sam Spade, a Sherlock Holmes y a Moriarty, y los acompaña de una serie de poemas y canciones a modo de banda sonora y de un uso del humor que sirve tanto para llamar la atención del lector como para acompasar el ritmo de la acción. El resultado es un entramado de referencias intermediales e intertextuales que contribuye de manera significativa a la atmósfera y al significado global de *Reina Roja*.

Obras Citadas

- Albadalejo, Tomás (2008): «Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo», *Acta Poetica*, 29/2, otoño, pp. 245-275.
- Belmonte Serrano, José (2002): *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*, Murcia, Nausicaä.
- Castro, Rosalía de (1943): *Follas Novas* https://centros.edu.xunta.es/ceipcampolongo/Archivos/ENL/Escritores_actividades_L_G/Rosalia/ROSALIA%20_PARA_SEMPRE/3_FOLLAS_NOVAS/FOLLAS_NOVAS.pdf
- Chandler, Raymond (1995): *Later Novels and Other Writings*, Nueva York, Library of America.
- Connelly, Michael <https://www.michaelconnelly.com> [Consulta 1-03-2023]
- Connelly, Michael (1998): «The Mystery of Mystery Writing» http://michaelconnelly.com/Other_Words/the_mystery_of_mystery_writing.htm [Consulta 1-03-2023]
- Didierjean, André y Fernand Gobet (2008): «Sherlock Holmes – An expert's view of expertise», *British Journal of Psychology*, 99 (1), pp. 109-125. <https://doi.org/10.1348/000712607X224469>
- Doyle, Arthur Conan (1981): *The Penguin complete Sherlock Holmes*, Londres, Penguin.
- El País* (2022): «Soy escritor gracias a Arturo Pérez-Reverte, Tolkien y Stephen King» <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=rxDPdkURMDk> [Consulta 1-06-2022]
- Entrevista Juan Gómez Jurado (2022): *Página Dos* | La 2. <https://www.youtube.com/watch?v=MaD2RNJ7xjM> [Consulta 1-03-2023]
- Ette, Ottmar (1995): «Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad», *Lateinamerika Studien: Culturas del Río de la Plata*, 36, pp. 13-35.
- Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017): «Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario, 1, pp. 107-115.
- Gómez-Jurado, Juan (2018): *Reina Roja*, Madrid, Penguin Random House.
- Gómez-Jurado, Juan (2019): *Loba Negra*, Madrid, Penguin Random House.
- Gómez-Jurado, Juan (2020): *Rey Blanco*, Madrid, Penguin Random House.
- Gómez-Jurado, Juan (2024): <https://juangomezjurado.com/> [Consulta 24-04-2024]
- Gregoriu, Christiana (2007): *Diviance in Contemporary Crime Fiction*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Gubern, Román (2022): *Máscaras de la ficción*, Madrid, Anagrama.
- Gunn, James (2023): <https://www.imdb.com/name/nm0348181/> [Consulta 1-03-2023]
- Gunn, James (2023): «I didn't really find the Jack Black superhero jokes offensive» <https://www.facebook.com/jgunn/> [Consulta 1-03-2023]
- Jann, Rosemary (1990): «Sherlock Holmes codes the social body», *ELH*, 57(3), pp. 685-708.
- Kristeva, Julia (1974): *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen.
- Martin, Adrienne (2002): Humor and Violence in Cervantes en Anthony J. Cascardi, ed., *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 160-185.
- Mata Induráin, Carlos (2024): «Cervantes (y Shakespeare) en *La leyenda del ladrón* (2012) de Juan Gómez-Jurado» en Emmanuel Marigno y Carlos Mata Induráin, eds., *La recepción de Cervantes: huellas, recreaciones y reescrituras (siglos XVII-XXI)*, New York, Idea, pp. 201-223.
- Meloan, Becky (2023): «10 noteworthy books for March. A celebrated Spanish thriller gets an English translation, and a cult survivor documents her upbringing», *Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/books/2023/03/01/best-books-march/> [Consulta 1-03-2023]
- Montaner Frutos, Alberto (2003): «Arturo Pérez-Reverte, Académicien?», texte inédit d'une conférence publique à ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE LSH 15, Parvis René Descartes, 69007 Lyon. DOI: 10.13140/RG.2.1.4147.3440
- Palacios Martín, Ángela (2014): «El mito de Sherlock Holmes en la literatura española. Los casos de Rodolfo Martínez y Carlos Pujollos», *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 6, pp. 343-365. http://dx.doi.org/10.5209/rev_AMAL.2014.v6.46530
- Paretsky, Sara (1983): *V. I. Warshawski*, Londres, Penguin Books.
- Pérez-Reverte, Arturo (2015): *Hombres Buenos*, Madrid, Alfaguara.
- Prieto, Belén (2024): «Tras las cámaras de 'Reina Roja', la serie de Amazon donde 'Antonia y Jon son los nuevos Quijote y Sancho'», *El Español*, https://www.elespanol.com/series/amazon-prime-video/20240122/camaras-reina-roja-serie-amazon-antonia-jon-nuevos-quiote-sancho/826167380_0.html [Consulta 22-01-2024].
- Prieto, Julio (2017): «El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, V (1), pp. 7-18.
- Rajewsky, Irina O. (2020): «Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad», trad. Brenda Anabella Schmunck, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 6 (6), pp. 432-461.
- Ramírez Caro, Jorge (2000): «Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica», *Letras*, 32, pp. 137-161.
- Ramón García, Emilio (2014): «Miradas negras sobre Barcelona: desde Vázquez Montalbán y Mendoza a Riera», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 313-340.
- Ramón García, Emilio (2017): «El Francotirador Paciente: Una 'Storia Falsa' que amenaza la identidad de una comunidad imaginada global?», *The Bulletin of Hispanic Studies*, 94(2), pp. 183-198. <http://dx.doi.org/10.3828/bhs.2017.12>
- Ramón García, Emilio (2018): «De hombres menores y mujeres formidables: el hombre a la sombra de Mecha Inzunza en *El Tango de la Vieja Guardia* de Arturo Pérez-Reverte», *Revista de Literatura*, LXXX (160), pp. 541-565. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.02.021>
- Ramón García, Emilio (2022): *La ficción criminal de Dolores Redondo: la criminología forense y lo sobrenatural*, Berlín, Peter Lang. DOI 10.3726/b19618 10.3726/b19618
- Ramón García, Emilio (2024): «¿Por qué está de moda la ficción criminal española?», *The Conversation*, <https://theconversation.com/por-que-esta-de-moda-la-ficcion-criminal-espanola-224121> [Consulta 29-02-2024].
- Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, A. M. y Andoni Iturbe Tolosa (2022): «Intertextualidad en la obra cinematográfica de John Carpenter: del remake al homenaje filmico», *RAE-IC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación* 9 (17), pp. 160-179. <https://doi.org/10.24137/raeic.9.17.7>
- Ruiz Mantilla, Jesús (2008): «Arturo Pérez-Reverte se enrolla en la tropa literaria de infantería», *El País*. <http://icorso.com/hemeroteca/MAESTROS/PRENSA/m1.htm> [Consulta 1-07-2008]
- Ruiz Molina, Luis (2016): «Dossier III: Sherlock Holmes captura a un asesino serial», *Quadernos de criminología: revista de criminología y ciencias forenses*. 34, pp. 40-46.
- Sabina, Joaquín y Pancho Varona (2001): «Peces de ciudad» <https://www.youtube.com/watch?v=kX1xubB7xao> [Consulta 1-03-2023]
- Sánchez Zapatero, Javier y Àlex Martínez Escribà (2011): *Género negro para el siglo XXI: Nuevas tendencias y nuevas voces*, Barcelona, Laertes.
- Sidgwick, Henry (2017): *Methods of Ethics*, EarlyModernTexts <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/sidgwick1874.pdf>