

Les ATELIERS du SAL

**Numéro 7
2015**

Séminaire Amérique Latine (SAL)
Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les
Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC)
Université Paris-Sorbonne

Les Ateliers du SAL

ISSN 1954-3239

Directeur : Eduardo Ramos-Izquierdo, Université Paris-Sorbonne

Rédacteur en chef : Jérôme Dulou, Université Paris-Sorbonne

Secrétaires de rédaction : Paula García Talaván, Roberta Previtera, Université Paris-Sorbonne

Responsable des comptes-rendus : Victoria Ríos Castaño, Université Paris-Sorbonne

Comité scientifique

Federico Álvarez Arregui, UNAM

Françoise Aubès, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Trinidad Barrera, Universidad de Sevilla

Corin Braga, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Laurence Breysse-Chanet, Université Paris-Sorbonne

Rosalba Campra, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Maricruz Castro Ricalde, Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca

Elsa Cross, UNAM

Alai Garcia Diniz, Universidade Federal de Santa Catarina

Antonio Fernández Ferrer, Universidad de Alcalá

Paul-Henri Giraud, Université Charles de Gaulle Lille III

Javier Gómez-Montero, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Colegio de México

Théophile Kouï, Université de Cocody

María Rosa Lojo, Universidad del Salvador/Conicet

Covadonga López Alonso, Universidad Complutense de Madrid

Nadine Ly, Université de Bordeaux III

Giovanni Marchetti, Università di Bologna

Naín Nómez, Universidad de Santiago de Chile

Florence Olivier, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Héctor Perea, UNAM

Néstor Ponce, Université Rennes II

Pol Popovic Karic, Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey

Susanna Regazzoni, Università Ca' Foscari Venezia

Fabio Rodríguez Amaya, Università degli Studi di Bergamo

Rogelio Rodríguez Coronel, Universidad de La Habana

Gabriel Saad, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Adriana Sandoval, UNAM

László Scholz, Université Eötvös Loránd

Silvana Serafin, Università degli Studi di Udine

Roland Spiller, Goethe-Universität

Stefano Tedeschi, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Ana María Zubieta, Universidad de Buenos Aires

Comité éditorial

Anna Boccuti, Università degli Studi di Torino
Margherita Cannavacciuolo, Università Ca' Foscari Venezia
Inmaculada Donaire del Yerro, Universidad Autónoma de Madrid
Ana Gallego Cuiñas, Universidad de Granada
Penelope Laurent, Université Paris-Sorbonne
Joaquín Manzi, Université Paris-Sorbonne
Ramón Martí Solano, Université de Limoges
Jaume Peris, Universidad de Valencia
Federica Rocco, Università degli Studi di Udine
Ivonne Sánchez Becerril, UNAM
Andrea Torres Perdigón, Université Paris-Sorbonne

Comité de réception et de lecture

Sandra Acuña, Université Paris-Sorbonne
Marie-Alexandra Barataud, Université Paris-Sorbonne
Jessica Belmar, Université Paris-Sorbonne
Marisella Buitrago Ramírez, Université Paris-Sorbonne
Gerardo Centenera, Université Paris-Sorbonne
Eduardo Cortés, Université Paris-Sorbonne
Charles-Edouard Machet, Université-Paris Sorbonne
Enrique Martín Santamaría, Université Paris-Sorbonne
Raquel Molina Herrera, Université Paris-Sorbonne
Alexander Ortega, Université Paris-Sorbonne
Camilo Vargas, Université Paris-Sorbonne

Edition électronique

Maquette : Andrea Torres Perdigón et Gerardo Centenera
Montage et site : Jérôme Dulou, Paula García Talaván, Charles-Edouard Machet,
Raquel Molina Herrera

Réception des articles et contact

Marisella Buitrago Ramírez et Eduardo Cortés

Table des matières

Présentation	6
Articles	9
<i>Écritures du roman policier : expérimentation et perméabilité. Dossier monographique coordonné par Paula García Talaván</i>	10
<i>Paula García Talaván</i> Présentation	11
<i>Antonio Garrido Domínguez</i> <i>A timba abierta</i> o el caso del virus informático	15
<i>Sébastien Rutés</i> Detectives de ciencia ficción en México: métodos para investigar lo real	27
<i>Carlos van Tongeren</i> Alianzas paródicas y melancolía en Paco Ignacio Taibo II	40
<i>Paula García Talaván</i> La culture populaire comme signe d'identité dans la fiction néo-policiaire de Leonardo Padura	55
<i>Paula Martínez</i> Originalité et transgression dans le roman noir de Carlos Salem	66
<i>Raquel Molina Herrera</i> Robocop o <i>El arma en el hombre</i> : tras las pistas del personaje de Horacio Castellanos Moya	78
<i>Gerardo Centenera Tapia</i> Los inicios del policial en España: el papel de Pardo Bazán	88
<i>Inmaculada Donaire del Yerro</i> El neopolicial como respuesta al debate sobre los intelectuales: <i>Respiración artificial</i> de Ricardo Piglia	106

Mélanges	119
<i>Ana Vigne Pacheco</i>	
<i>Vertes demeures : voyage au cœur de la forêt</i>	120
<i>Cátia Goulart</i>	
Cuentos gardelianos: una biografía de la ausencia	132
Comptes-rendus	142
<i>Claudia Chantaca Sánchez</i>	
Lecturas del 1910 en México	143
<i>Edivaldo González Ramírez</i>	
Un hispanista sin libros. Un diálogo entre Alfonso Reyes y Zdeněk Šmíd	149
<i>Victoria Ríos</i>	
Ecos y reflejos de un autor	154
Entretien	158
<i>Paula Martínez</i>	
Carlos Salem, una mirada irónica y poética en las letras hispanas	159
Création	167
<i>Luisa Futoransky</i>	
6 poemas	168
<i>Alicia Dujovne</i>	
Volver	177
<i>Carlos Salem</i>	
El revés de las palabras	183
El charco	188

Présentation

Eduardo Ramos-Izquierdo
Université Paris-Sorbonne
eri1009eri@yahoo.com

Citation recommandée : Ramos-Izquierdo, Eduardo. « Présentation ». *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 6-8.

Ce septième volume de *Les Ateliers du SAL* réunit principalement les communications présentées lors de la Journée d'études « Les écritures du roman policier : expérimentation et perméabilité » qui a eu lieu en juin 2015 à la Maison de la Recherche de l'Université Paris-Sorbonne

Nous rappelons aux lecteurs que, cependant, nous conservons dans ce numéro la même structure que dans tous les numéros précédents. Le dossier portant sur cette manifestation scientifique est complété par les articles de « Mélanges », la section de « Comptes rendus », l'entretien d'un écrivain contemporain et, pour finir, des textes de création inédits.

Les articles du dossier sur le policier ont été réunis par Paula García Talaván, jeune docteur ès lettres, brillante spécialiste du sujet pour la littérature contemporaine. Il contient huit articles sur un corpus d'auteurs variés (Espagne, Mexique, Cuba, Argentine, Salvador) dans lequel on peut distinguer trois parties principales qui abordent les sujets suivants: l'hybridation générique et ses rapports avec la culture populaire ; la modification des structures narratives et des formules traditionnelles du genre policier ; les lectures policières d'œuvres qui n'appartiennent pas strictement au genre.

Dans la première partie, l'article initial analyse les traces du cinéma et les transgressions génériques dans le roman *A timba abierta* d'Óscar Urra, (Garrido) ; le deuxième article aborde l'hybridation du policier et de la science-fiction dans plusieurs romans mexicains (Rutés) ; le troisième fait ressortir le caractère parodique, mais aussi mélancolique dans l'œuvre de Taibo II (Van Tongeren) ; et le dernier présente une étude des formes de la culture populaire et des mass-médias dans les romans de Padura (García Talaván).

Le deuxième axe du dossier traite de la modification des structures narratives et des formules traditionnelles avec un premier texte qui analyse la déstabilisation du canon du genre noir dans l'œuvre de Salem (Martínez) et un second qui examine la reconstruction du personnage de Robocop dans plusieurs romans de Castellanos Moya (Molina).

La troisième partie propose deux *lectures policières* : d'abord sur les précédents du policier en Espagne et la conception du genre chez Pardo Bazán (Centenera) puis sur l'utilisation des procédés narratifs du policier élaborée par Piglia pour formuler sa propre conception du roman d'artiste.

La section « Mélanges » présente deux études particulièrement intéressantes pour la littérature et la culture latino-américaine : une lecture de *Green mansions* (Vertes

demeures) (1904) de l'écrivain anglo-argentin W. H. Hudson qui étudie les variations de la tradition du roman de la forêt vierge (Pacheco) et une analyse de *Os limites do impossível – Contos Gardelianos*, de García Schlee qui insiste sur l'évocation *absente* de Gardel dans le texte, examine l'hybridité générique et réfléchit à partir des perspectives de genre et de *colonialidad* de María Lugones.

Dans la section « Comptes rendus » nous proposons cette fois-ci des notes critiques sur trois publications récentes : Paul-Henri Giraud, Eduardo Ramos-Izquierdo, Miguel Rodríguez (eds.), *1910 : México entre dos épocas* (Claudia Chantaca); Gabriel Rosenzweig (comp.). *Procurando contactos a la literatura mexicana. Alfonso Reyes-Zdeněk Šmíd. Correspondencia (1932-1959)* (González Ramírez); Claudia Hammerschmidt, *"Mi genio es un enano llamado Walter Ego": estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante* (Victoria Ríos).

Par ailleurs, nous avons le plaisir de reproduire un entretien avec Carlos Salem (Paula Martínez), dans lequel l'auteur nous parle de son métier d'écrivain, entretien qui illustre le sujet du dossier portant sur le roman policier.

Pour finir, nous avons l'honneur d'inclure dans la section de création des textes inédits de trois auteurs argentins contemporains : six poèmes de Luisa Futoransky, un fragment d'un prochain roman d'Alicia Dujovne Ortiz et un poème et une prose de fiction de Carlos Salem.

Je tiens à remercier encore une fois les collègues qui ont participé au comité de rédaction et au comité scientifique pour le soin porté à la lecture et à la relecture des textes, et pour leurs observations toujours pertinentes. De même, je remercie le rédacteur en chef et toute l'équipe éditoriale pour sa disponibilité, son dynamisme, son dévouement et son enthousiasme dans la réalisation de ce numéro qui nous permet de partager, une nouvelle fois, notre passion plurielle pour la littérature.

ERI

Articles

**Écritures du roman
policier :
expérimentation et
perméabilité.
Dossier
monographique
coordonné par
Paula García Talaván**

Présentation

Paula García Talaván
Université Paris-Sorbonne /
Universidad de Salamanca
talavanpaula@hotmail.com

Citation recommandée : García Talaván, Paula. « Présentation ». *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 11-14.

Associé à un moyen d'évasion ou de relaxation tendant mécaniquement à la formule, le roman policier s'est retrouvé cantonné par une bonne partie de la critique littéraire dans la catégorie de « sous-littérature », conçue comme une manifestation populaire dénuée de toute valeur artistique face à la « grande littérature ». Cependant, celui-ci n'a cessé de se renouveler depuis ses débuts – qui se situent pour de nombreux théoriciens dans les récits publiés par Edgar Allan Poe entre 1841 et 1844 –, il y a plus d'un siècle et demi, confirmant ainsi sa nature transgressive. C'est précisément cette nature transgressive qui a favorisé son évolution et son adaptation progressive à des contextes divers, à des moments historiques différents.

Le roman néo-policier ibéro-américain, tel qu'il se pratique en espagnol et en portugais de part et d'autre de l'océan Atlantique depuis le milieu des années soixante-dix, en est une bonne illustration. Cultivé initialement par Rubem Fonseca au Brésil, Manuel Vázquez Montalbán en Espagne, Osvaldo Soriano en Argentine, Paco Ignacio Taibo II et Rafael Ramírez Heredia au Mexique, il est aujourd'hui pratiqué par une liste d'auteurs de plus en plus vaste. Contestataire – comme il l'est depuis le surgissement du roman noir nord-américain dans les années trente –, et absolument lié au contexte historique et transtextuel dans lequel il se produit, ce roman policier renouvelé s'est adapté aux contextes actuels des pays ibéro-américains, ainsi qu'aux inquiétudes spécifiques de leurs habitants. En partant de la réalité quotidienne dans laquelle ils vivent, les écrivains montrent une préférence particulière pour l'élaboration d'atmosphères et des personnages marginaux dans de grandes villes nouvelles. Ils tendent également à la représentation de la violence croissante dans un système répressif et chaotique où la population, oubliée par la classe politique, essaie de survivre.

Mais l'intérêt de ces écrivains est aussi clairement esthétique, et cela s'apprécie immédiatement. Ils s'occupent de donner un traitement artistique à leurs textes et soignent l'utilisation du langage. Certes, ils se sont éloignés du recours à l'enquête comme jeu formel propre à la formule classique. Cependant, ils reprennent chacune des structures et formules traditionnelles pour les transgresser et les adapter à la réalité de leurs sociétés respectives. En soulignant leur rôle de créateurs de fictions, ils introduisent des nombreuses références intertextuelles et des réflexions métafictionnelles dans leurs romans, où ils combinent toute sorte des genres littéraires et extralittéraires et incorporent

d'autres formes de la culture populaire, négligées tant par l'Académie que par la critique littéraire.

Les contributions réunies dans ce dossier monographique s'articulent autour de l'exercice d'expérimentation mis en œuvre par les écrivains des pays ibéro-américains pour démanteler le canon du roman policier, briser les frontières génériques et revendiquer la fin des limitations créatrices. Elles ont été organisées, selon leur contenu, sur trois axes. Il faut préciser que le critère du pays d'origine des écrivains étudiés – Espagne, Mexique, Cuba, Argentine, Salvador – n'a pas été retenu à l'heure de regrouper ces textes, car nous partons de l'idée que les romans néo-policiers des pays latino-américains et de la Péninsule Ibérique ont des traits communs et que les auteurs partagent la même intention idéo-esthétique. Ainsi, dans un premier temps, ont été placés les textes portant sur l'hybridation générique, formelle et discursive du roman néo-policier, où les manifestations de la culture populaire occupent une place importante.

L'article qui ouvre le dossier monographique, "*A timba abierta* o el caso del virus informático" d'Antonio Garrido, défend sans ambages la valeur esthétique du roman policier, qui a toujours servi comme espace d'expérimentation pour ce que l'on appelle la « grande littérature ». Il analyse les traces du cinéma dans le langage et les procédés narratifs du roman *A timba abierta* d'Oscar Urrea, dans lequel les formules du criminel, de la victime et du délit, liées dans ce roman au fonctionnement du réseau informatique, sont transgressées. Le deuxième article, "Detectives de ciencia ficción en México: métodos para investigar lo real" de Sébastien Rutés, aborde l'hybridation du policier et de la science-fiction dans plusieurs romans mexicains. La combinaison de ces deux genres, connectés à travers la figure d'un détective assez particulier, fait virer l'enquête, comme le montre l'auteur, vers le questionnement du concept de réalité. Le troisième article, "Alianzas paródicas y melancolía en Paco Ignacio Taibo II" de Carlos van Tongeren, vise à faire ressortir le caractère parodique, mais aussi mélancolique, des liens entre le détective Héctor Belascoarán Shayne et le populaire. Dans le quatrième, « La culture populaire comme signe d'identité dans la fiction néo-policrière de Leonardo Padura », je me consacre à l'étude des formes provenant de la culture populaire et des mass-médias présentes dans les romans de Leonardo Padura, lesquelles, intégrées à la narration, mettent en relief sa valeur artistique et sont comme les marques d'une identité culturelle.

Ensuite, nous trouvons les textes consacrés à la modification des structures narratives et des formules traditionnelles du genre

policier. L'article « Originalité et transgression dans le roman noir de Carlos Salem » de Paula Martínez se concentre sur la déstabilisation du canon du genre noir menée par cet écrivain dans ses romans, où s'entrecroisent des histoires et des personnages pour construire, comme l'affirme l'auteur, un univers littéraire fort atypique. Dans la même ligne, "Robocop o *El arma en el hombre*: tras las pistas del personaje de Horacio Castellanos Moya" de Raquel Molina se penche sur la reconstruction du personnage de Robocop, qui traverse plusieurs romans du salvadorien Castellanos Moya en questionnant son statut de criminel ou de victime d'une société extrêmement violente.

Enfin, une dernière partie est consacrée aux travaux contenant des lectures policières d'œuvres qui, sans appartenir strictement au genre, reprennent quelques-unes de ses stratégies narratives pour développer des réflexions littéraires. On y trouve "Los inicios del policial en España: el papel de Pardo Bazán", où Gerardo Centenera revient aux précédents du roman policier en Espagne pour réfléchir sur la conception du genre par Pardo Bazán et sur les difficultés de cet écrivain pour produire un roman policier classique pur. Finalement, par un retour au policier contemporain, "El neopolicial como respuesta al debate sobre los intelectuales: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia" de Inmaculada Donaire analyse l'utilisation par Ricardo Piglia des procédés narratifs du roman policier afin de formuler sa propre conception du roman d'artiste.

Un entretien avec l'écrivain polémique Carlos Salem, réalisé par Paula Martínez, est placé dans la section « Entretien » de ce numéro de la revue *Les Ateliers du SAL*, et vient compléter ce dossier monographique.

***A timba abierta* o el caso del virus informático**

Antonio Garrido Domínguez
Universidad Complutense de Madrid
agardo@filol.ucm.es

Citation recommandée : Garrido Domínguez, Antonio. "*A timba abierta* o el caso del virus informático ". *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 15-26.

Larga es a estas alturas la trayectoria de la novela policial y muchos los avatares sufridos a lo largo de su ya dilatada historia. Quizá uno de los fenómenos más llamativos sea el de los cambios que ha ido experimentando su consideración por parte de la denominada "gran literatura", que ha pasado de la indiferencia o menosprecio a valorar positivamente sus producciones. Con relativa frecuencia se olvida que su primer cultivador moderno es nada menos de Edgar A. Poe, a quien siguen muchos nombres con méritos suficientes para formar parte –al menos, alguna de sus obras– del canon literario. Afortunadamente, la situación ha ido cambiando hasta el punto de atraer a su causa a escritores prestigiosos como J.J. Borges, Bioy Casares, Paul Auster, Cortázar, Muñoz Molina... Si algo caracteriza a la novela policial es que ha funcionado como un banco de pruebas para la gran novela por varias razones, pero fundamentalmente por una: su exigencia de que no solo hay que saber contar una historia sino que ha de ser interesante para el lector. Pero, al igual que el género policial ha influido en el relato literario, la escritura narrativa en general –y, específicamente, la característica de la novela policíaca– se ha dejado seducir con mucha frecuencia por el lenguaje y las maneras de contar del séptimo arte. Y la verdad es que dicho influjo –después de tanto cine exhibido en las salas de cine convencionales o en las pantallas de los televisores y otros dispositivos– no ha sido realmente en vano. También cuenta –especialmente, para los narradores de los últimos treinta o cuarenta años– la seducción ejercida sobre la Posmodernidad por la imagen y el mundo de internet. Así, pues, hablar a estas alturas del influjo del cine sobre la literatura –y específicamente, sobre la novela policial– puede parecer una obviedad pero no lo es tanto cuando lo que se pretende es demostrar cómo se revela dicho influjo en su estructura, personajes, ritmo narrativo, etc.

Lo que me interesa, por consiguiente, a partir de este momento, es poner de manifiesto algunas novedades compositivas y, sobre todo, probar hasta qué punto el cine ha condicionado la estructura y la escritura de la novela de Óscar Urrea, *A timba abierta*, publicada en 2008 por Salto de Página y traducida muy pronto, al igual que otras novelas suyas, al alemán. La obra quedó, por lo demás, en segundo lugar en la XXIII edición del Festival du Premier Roman de Chambéry-Savoie y en 2009 fue también finalista del Memorial Silverio Cañada que concede la Semana Negra de Gijón a la mejor primera novela policial escrita en español. Una novela relativamente corta y ajustada en gran medida a las convenciones establecidas.

Como reza un viejo principio formalista, la literatura –y, específicamente, los géneros– ha de renovarse de cuando en cuando para seguir concitando el interés del público y, en definitiva, seguir subsistiendo. Lo que persigue la evolución literaria, según Iuri Tinianov (1924), es oxigenar, renovar un sistema caduco por repetir caminos trillados y, en definitiva, seguir interesando al lector. Es el fenómeno que Victor Sklovski (1917) denomina *extrañamiento* (del lector) que implica tanto una percepción diferente del objeto como una renovación de los procedimientos expresivos, lo que recuerda, por cierto, la afirmación de Friedrich Schlegel (1800) de que "el hombre es una mirada creadora" (232) así como las propuestas más recientes formuladas en el ámbito del constructivismo y la hermenéutica: Nelson Goodman (1978), Jérôme Bruner (1986) o Paul Ricoeur (1986). Otro formalista, Boris Tomachevski (1928), insiste, por su parte, en la importancia de los elementos populares para la renovación de los géneros cultos y, sobre todo, en el importantísimo papel de la parodia en todo proceso renovador. A algo parecido se refiere Iuri Lotman (1978) con su doble concepto: "estética de la identidad" *versus* "estética de la oposición" (354-357). Algo de todo ello –especialmente, la importancia del humor y algunas singularidades compositivas– puede rastrearse en la mencionada novela de Óscar Urrea.

Para empezar, es preciso señalar que en *A timba abierta* el verdadero delito no se consuma hasta las postrimerías de la narración, aunque pulula por toda ella camuflado tras el equívoco respecto de la identidad de Pandora (supuestamente una joven italiana, a la que todos –especialmente, el Botines y Nadia– quieren encontrar por razones aparentemente afectivo-sentimentales). El proceso de búsqueda alimenta la intriga en cuya resolución están todos interesados en diverso grado: lo que se esconde tras dicho nombre es en realidad un troyano, un potente virus, con el que se pretende atentar contra una importante institución europea. El resorte de la investigación no es, por tanto, el crimen inicial sino, eso se descubre mucho después, el robo del virus a la mafia italiana, que desplaza algunos hombres a Madrid para neutralizar a quien se ha atrevido a interferir en los negocios de la *Cosa Nostra*. La pericia informática perturba en este caso el normal desenvolvimiento de la delincuencia financiera, hecho que ha de verse sin duda como un tributo a la actualidad y a la creciente importancia de lo virtual en nuestras vidas.

Otro rasgo es que la labor investigadora recae en este caso sobre dos personas inevitablemente enfrentadas, como manda la tradición: una, Julio Cabria, un detective privado culto y poco

amante de la violencia innecesaria, y, en segundo lugar, el inspector Gregorio Meléndez, un tipo duro y directo, dos personajes cuya relación va mucho más allá de lo estrictamente profesional, ya que el agente de la ley está a punto de casarse con la exmujer del detective. Entre las aficiones de Cabria –que cuida poco tanto la alimentación como el aliño personal– figuran su sorprendente interés por la literatura española de la Ilustración (52-53, 71, 135), el cine y las timbas de cartas en que se juega dinero de verdad. El narrador externo no se detiene en su descripción física o psicológica sino que prefiere apoyarse en una presentación de carácter conductista: la acción arranca con el personaje situado en la azotea de su edificio a punto de lanzarse al vacío. Con Meléndez ocurre justamente lo contrario; disfruta de una presentación en la que rebosa la ironía:

Nunca nadie había visto al agente Meléndez sin chaleco o con prisa, y muy pocos dejar de sonreír, costumbre en la que había alcanzado matices no al alcance de todo los rostros: era su gestualidad afable, elegante y traicionera, y siempre en armonía con la voz modulada, con un deje suave y rasposo de vino urbano, fino y bien fermentado, pero de taninos envenenados. [...] su figura canija y canalla oscilaba de la comisaría de Leganitos al bar con la soltura de un orangután que pasa de una liana a otra liana. Erguido en sus trajes azules o morados se aplicaba a pisotear las colillas que veía encendidas en el suelo con sus zapatos color hueso, y ofrecía sin que se lo pidieran fuego de su mechero de plata (16).

En ese mundo, que tiene como epicentro la madrileña plaza de Tirso de Molina, Cabria se relaciona con otros personajes de menor nivel pero importantes: César, el camarero del bar El Portón, aficionado a la poesía y a las adolescentes de un colegio vecino, el Vitriolo, un personaje estrafalario pero el mejor informado de la zona, el informático anarquista Alfonso y su hermana Nadia, el Botines y sus guardaespaldas, los mafiosos italianos, el comisario Subirats... El narrador se detiene especialmente en el Vitriolo y su capacidad para escucharlo todo:

[...] cadencioso, cojo, agazapado sobre sí mismo, exhibiendo una enorme camisa con pájaros multicolores, cogida la rubia coleta tiesa y grasienta como una pequeña antena, adheridos a los poros de las piernas los pantalones de pitillo con el cinturón por encima del ombligo y vulgares las chanclas de goma, huidiza la mirada que se arrastraba lánguida y ausente por el suelo [...]. Se sabía que no había oreja más fina ni tímpano más afinado que los del Vitriolo, capaz de oír caer una lentilla en una moqueta mullida, de leer los labios, de escuchar varias conversaciones a un tiempo sin perder comba ni sentido en ninguna de ellas, de recuperar frases

de años atrás, con fecha y atribución, a veces en idiomas que él mismo no entendía (61).

Interesante es a todas luces la presentación de Alfonso, el informático y verdadero gurú del anarquismo del Madrid que se despeña desde Tirso de Molina hacia Lavapiés o se expande hacia el Rastro, cuyas arengas tratan de enardecer a los adeptos con la promesa de un futuro inmediato y liberador desde los epílogos o cierres de no pocos capítulos de la novela (pp. 28-30, 44, 50-51, 67, 94). Esas arengas rompen drásticamente en términos genéricos, discursivos e incluso tipográficamente con el entorno narrativo y, solo muy cerca del final, el lector comprende quién es el orador, cuáles son sus objetivos y, sobre todo, cuál es su encaje en la historia narrada. Esos islotes incorporan el discurso ideológico y constituyen la mejor justificación para la gran empresa que va a acometer: el comienzo de una nueva era gracias al poder de la informática. En cambio, los mafiosos y el Botines responden a la mejor tradición de la novela negra, sobre todo, el segundo, que cuenta –y aquí comienzan las influencias del cine sobre esta novela– con un homónimo riguroso en *Con faldas y a lo loco*, la película de Willy Wilder. Interesante es también el personaje del hermano cura de Julio Cabria, con el que se comunica únicamente a través del confesionario de su iglesia; es él quien suele facilitarle información muy valiosa para sus casos a cambio de una bolsita con una sustancia blanca en su interior, que le hace llegar a través de la rejilla de confesionario.

La existencia de un doble investigador condiciona de alguna manera la estructura de la narración favoreciendo la alternancia en la distribución del material: aunque es el detective Julio Cabria quien absorbe un mayor protagonismo, las indagaciones en paralelo del agente Gregorio Meléndez obligan al narrador a prestarle cierta atención de vez en cuando. La historia consta de una sola secuencia que abarca los siguientes momentos: denuncia de la desaparición de Pandora-investigación-revelación de la verdad-desenlace. El proceso narrativo discurre entre dos situaciones paralelas que afectan a Cabria –su estancia en la terraza del edificio donde vive a punto de lanzarse o ser lanzado al vacío–, lo que dota al relato de una especie de marco que abre y cierra la narración de manera idéntica. El protagonista está presente, como corresponde, en todos los momentos vitales de la narración, mientras el policía Meléndez se ve privado de la gloria final porque es herido en la refriega con los italianos y no puede participar en la resolución definitiva del caso.

La denuncia por separado de la desaparición de Pandora por parte del Botines y Nadia constituye el resorte de la investigación porque despierta las sospechas de Cabria de que hay algo extraño en la identidad de la persona buscada. Lo único cierto es que han muerto tres hombres de la banda del primero y ha desaparecido el hermano de la segunda, lo que parece tener alguna relación con la presencia en el centro de Madrid de un grupo de extranjeros. Las sospechas comienzan a confirmarse en el capítulo octavo cuando el Vitriolo es apresado por los mafiosos y logra zafarse de ellos (es ahí donde se dice que "uno de los matones era clavado, clavadito, a aquel entrañable matón de película") (75). El violento interrogatorio del Vitriolo no da resultado puesto que, en un momento determinado, Meléndez resbala, cae y se golpea la cabeza contra el suelo, perdiendo el conocimiento. Cuando vuelve en sí, Cabria lo hace partícipe del plan que han ideado: aunque sometido a una discreta vigilancia, dejarán que el Vitriolo se pasee solo por el barrio para ver si los italianos muerden el anzuelo y se dejan ver. El plan no da mucho de sí porque la presa desaparece sin que se perciba la presencia de sus captores. El capítulo XII terminará siendo importante de cara al desenlace: Cabria va al piso de Nadia en la calle Jesús y María 21, que es donde terminarán convergiendo todos los hilos de la historia. En el recorrido por la casa, que está en la cuarta planta del edificio, Nadia –verdadera Beatrice del detective en este proceso en busca del responsable último de la situación– le muestra el cuarto de Alfonso, una dependencia muy informatizada y decorada con la efigie de los grandes mentores de la acracia internacional: Durruti, Bakunin y Kropotkin. En el XIII una llamada telefónica despierta al comisario Subirats en plena madrugada, quien, antes de salir de casa, le comenta a su gato Fu Manchú: "Por fin, hemos cogido a Pandora" (18). Nada más lejos de la verdad porque el comisario es apresado por los mafiosos cuando intenta entrar en el piso de Jesús y María 21. La resolución arranca en realidad en el capítulo XV, cuando Cabria y Meléndez intuyen, por exclusión, que puede que el cine Alba, donde se exhiben películas porno, oculte algo importante en su interior. Así es y allí sorprenden a los que retienen al Vitriolo después de un incierto recorrido por las entrañas del viejo edificio; Meléndez los liquida uno a uno, pero recibe un disparo que lo inutiliza para continuar investigando. El Vitriolo informa ahora del domicilio de Alfonso, algo que Cabria ya conoce; allí se dirige y, después de neutralizar a los italianos, mantiene una conversación con el hermano de Nadia en la que este le revela quién es Pandora: un potentísimo virus inventado por la mafia

italiana y "capturado" por él. Y lo que se propone es nada menos que provocar el bloqueo inmediato de la gran banca europea; Cabria se lo impide destrozando a balazos la pantalla e inutilizando el ordenador (141-147). La historia remata, como se ha dicho, igual que había comenzado: con el detective en la terraza de su edificio a punto de ser lanzado al vacío por el Botines y sus matones supuestamente por no haber cumplido con su parte del trato. Lo salva la intervención providencial del Vitriolo.

La secuencia narrativa abarca, pues, quince capítulos y un epílogo, dentro de los cuales la verdadera unidad es la escena; su número oscila de una a cuatro por capítulo, siendo lo más común dos o tres. También es relativamente frecuente que la escena final de un capítulo se prolongue en la primera del siguiente: así ocurre en los capítulos I, V, XI, XII, XV y XVI (en el XIV, la escena segunda interrumpe la anterior, que continúa una vez finalizada esta; se trata, en realidad, de un recurso para dejar constancia de las actividades en paralelo del comisario Subirats y de Cabria). A ellas hay que sumar, las cinco intervenciones –arengas, fundamentalmente, o fragmentos narrativos– dedicadas al anarquista. Es un procedimiento muy eficaz de cara al interés narrativo y a la caracterización del personaje de Alfonso. Valga como ejemplo el texto que sigue (en cursiva en el original):

Por tanto, lancemos aquí y ahora la vieja consigna anarquista de la abolición de la propiedad privada –aspiración por supuesto legítima para construir la igualdad entre los seres humanos– que ha de ser alcanzada en nuestras sociedades gracias a los avances informáticos y a la capacidad de movimiento de las personas, por el que no solo se abandonará el infame y miserable concepto de terruño al que siempre se ha querido mantener sujeto al individuo (llámese pueblo, ciudad o nación), sino que además la misma célula básica que garantiza el sometimiento, esto es, la familia, se verá felizmente aniquilada [...] (50).

Como ya se insinuó, *A timba abierta* se acoge a un medio de presentación de los hechos consustancial al género policial, el conductismo, que se manifiesta en el interés por la acción –más que por sus motivaciones o resortes– y en la importancia del diálogo en el plano discursivo (algo, por cierto, muy propio del cine). En efecto, si se exceptúa el caso de Julio Cabria –y, en una proporción mucho menor, Meléndez– el interés por el mundo interior de los personajes es muy bajo o inexistente. Eso no impide que el narrador se asome de vez en cuando a la

conciencia de los personajes protagonistas para reflejar sus estados de ánimo a través incluso de una voz interior:

Las palabras de Subirats, envueltas en una nube de humo, entraron por una oreja de Meléndez y salieron por la otra antes de dispersarse pacíficamente: en mitad del camino tuvieron tiempo de encontrarse con sus homónimas confinadas en un amargo monólogo interior: Sí, hace quince años que fue lo de la *Operación Jaula* y el crimen de la calle Velázquez: mis dos últimos grandes servicios. También fue el año que enviudé, lo sabes bien, hijo de perra: bajé mis humos, perdí el olfato y si no acabé en la López Ibor fue porque yo mismo me até con las esposas a la vieja caldera, en el sótano de mi casa de Galapagar, hasta que salí del pozo (16).

Lo más habitual es que el narrador se parapete tras la tercera persona o cambie a la primera para facilitar, como acaba de verse, el afloramiento de la voz interior del personaje; en el primer caso, no es infrecuente que se apropie de la perspectiva de cualquiera de los protagonistas y haga llegar al lector la narración de los hechos o sensaciones desde su peculiar punto de vista (24, 26-27...). También pueden apreciarse construcciones en estilo indirecto libre, estilo directo narrativizado (69) y monólogo interior.

En cuanto al influjo del cine, habría que distinguir su presencia genérica en cuanto lenguaje dotado de una gran capacidad narrativa –no debe olvidarse que la edad de oro de la novela negra norteamericana discurre en paralelo al verdadero despertar del séptimo arte– de la influencia específica ejercida en determinados casos o sobre aspectos muy concretos. En primer lugar, habría que comenzar reseñando el claro influjo del Expresionismo alemán en una de sus versiones más tardías: específicamente, la que proclama el gusto por lo grotesco o la deformación y la intensificación del claroscuro. En la novela de Urra, las escenas clave –tanto la paliza que recibe Cabria por sus deudas de juego como la correspondiente a la búsqueda de los italianos por la entrañas del cine Alba y también el desenlace en Jesús y María 21– tienen lugar durante la noche. A ello hay que sumar la afición del detective al cine: en un momento determinado se alude a que va a ver una película y se queda dormido (26-27) y en otro se comparan los cines de antes con los de ahora en cuanto al comportamiento de los espectadores (119-120). Tampoco debe olvidarse la mención de la película *El bueno, el feo y el malo* (112) para referirse a la puesta en marcha del plan con el fin de hacer salir a los italianos de su escondite y, específicamente, a sus integrantes: Cabria,

Meléndez y el Vitriolo. También lo es la escena en que este logra escaparse de los mafiosos en el momento en que estaban a punto de zurrarle. El sigilo y las precauciones que adoptan tanto cuando entran en el cine como al saltar Cabria desde el balcón del vecino para introducirse, sin ser visto, en Jesús y María 21 responden también a la plasticidad y ritmo propios del cine (136-139) y lo mismo cabe decir de la intervención del Vitriolo en la escena final en el momento en que, pistola en mano, salva a Cabria de ser arrojado al vacío por los hombres del Botines (152-153). Está además el propio Botines que, como se dijo, tiene un paralelo exacto en un personaje de película.

Pero quizá donde más apreciable resulta el influjo del cine es en la estructura y diálogos de la novela. Para empezar, su presencia resulta bastante manifiesta en el arranque de la narración con el comienzo *in medias res*, esto es, con el detective protagonista en la terraza del edificio donde vive a punto de arrojar al vacío. También lo es el ya mencionado recurso –destinado sin duda, como en las series televisivas y la novela por entregas, a potenciar la intriga– de interrumpir la escena al final de un capítulo para continuarla en el siguiente. Con todo, son los diálogos los que mejor se adaptan a las exigencias del lenguaje cinematográfico. La mayoría son cortos, incisivos y trufados de una fina ironía. Los de Meléndez sirven, por lo general, para atemorizar y obtener información por esta vía; es lo que ocurre en los que mantiene con Julio Cabria, el Vitriolo o el hombre que asiste a una proyección de cine porno cuando él y el detective van tras el paradero de los italianos (34-35, 53-60, 91-92, 120-121, 131-133...). En cambio, los de Julio Cabria son más variados: hay comicidad en algunos de los que sostiene con los hombres del Botines (22-24, 36-37), cortante el primero con Nadia y más directo y cordial el segundo (36-40, 105-107), irónico en los que mantiene con Meléndez (53-60, 85-87), agresivo con el Botines (77-83), sagaz el que tiene con Alfonso en la escena fundamental desde el punto de vista de la resolución del misterio de Pandora.

Directo es por el tono y el léxico el de los matones con Cabria. Los diálogos parecen formar parte, por su carácter ligero y directo, del guion de una película y presentan una doble función: informativa, en primer término, y, siempre, caracterizadora respecto del personaje que se expresa:

Nadia servía un café humeante y espeso, igual que su voz, sin duda, pensó Cabria: cálida voz en un rostro frío como la sección de congelados de un supermercado.

-El problema es que mi hermano no aparece. ¿Quiere azúcar?

- No, gracias. ¿Desde cuándo?
- Desde hace diez días. Nunca ha faltado tanto. ¿Leche?
- Una gota, gracias. Fría, vale. Sin embargo, no avisa a la policía.
- Tiene treinta años. Y no le gusta dar explicaciones (105).

El hibridismo y la polifonía y, en menor medida, la intertextualidad constituyen rasgos destacados del discurso de la novela de Urra. El primero se observa sobre todo en los géneros empleados –narración, descripción, diálogo, discurso expositivo–, y los procedimientos de reproducción –estilo directo, estilo indirecto libre, monólogo interior, estilo directo narrativizado (148,151,153-154...)– mientras la polifonía hace inevitablemente acto de aparición cuando los diferentes grupos sociales entran en contacto: representantes de la ley, detectives, delincuencia organizada, gente del pueblo con los rasgos lingüísticos de su región de origen, el discurso anarquista, etc. Referencias intertextuales explícitas son sin duda las de Jorge Guillén (148) e implícitas las de Valle-Inclán. En cuanto al lenguaje figurado, la personificación desempeña también un papel relativamente importante: "[...] su apartamento lo vio entrar a las seis de la mañana [...]" (27), "Cargados de razón, los adoquines de la acera de los impares de la calle Doctor Cortezo le reclaman" (15). Lo mismo cabe decir de la metáfora y la comparación: "[...] el tosco cajón donde caen los cantos certeros como caen los años en la sucia tripa del Tiempo" (92), etc. Todo ello pone de manifiesto que el autor busca algo más que contar una historia al uso, esto es, adentrarse en el universo del arte. Poco hay que decir del tiempo porque el elemento verdaderamente importante es el espacio: especialmente, la ya mencionada plaza de Tirso de Molina y alrededores, verdadero epicentro de la acción narrativa, y, en su interior, los bares –lugares de encuentro y revelación de secretos y donde hacen planes tanto los delincuentes como los representantes de la ley–, además del despacho de Cabria –a él acuden los interesados en el paradero de Pandora– y Jesús y María 21, donde coinciden al final la mayoría de los personajes y se produce el desenlace de la historia. Otro rasgo destacado es el humor y la ironía que jalonan la narración y delatan la distancia del narrador respecto de la historia:

Mierda, mierdita, mierda, mierda de mi corazoón, canturreaba Meléndez cambiándole la letra a la copla maldiciendo de la mañana soleada, del tráfico de Madrid y del día en que nació. El café con el churro de mala muerte que había desayunado en compañía del comisario Subirats le daba vueltas en el estómago como las daba su coche alrededor de la atribulada plaza de Tirso de Molina: sin rumbo, sin sentido, con náusea. Y para completar su estúpida

manía circular, en su cabeza giraban como en un grotesco carrusel conceptos tales como jubilación anticipada, boda sin alegría, vejez sin consuelo (84).

En suma, puede muy bien afirmarse, a modo de conclusión, que la novela policial sigue nutriéndose de esos resurgires periódicos, aparentemente sin importancia, que, de cuando en cuando, se producen y mediante los cuales incorpora novedades a través de las que consigue mantener la atención del receptor. Siempre a caballo entre el estereotipo y la innovación, este género novelesco ha permitido hacer experimentos de los que luego se ha beneficiado la gran novela en aspectos tan sensibles como los tipos de narrador y el punto de vista, las personas gramaticales en que se apoya su voz, la construcción de la trama al servicio del interés narrativo, una enorme galería de personajes que representan a todos los estratos sociales, los mecanismos temporales, la importancia del espacio y su valor simbólico en determinados casos y un ritmo narrativo difícilmente igualable. Como se dijo anteriormente, la novela policíaca ha sido sin duda un verdadero laboratorio para la experimentación de técnicas novedosas. Pero ha sido incuestionablemente mucho más y, en sus mejores versiones –y no son tan escasas– la novela policíaca se ha hecho merecedora, como quedó apuntado, de un mejor trato por parte de los que velan por la integridad del canon literario. Un menor desdén hacia los géneros que vienen “de abajo” y el uso de criterios menos restrictivos permitirían la inclusión en su interior al menos de los mejores ejemplos. Y esto no sería bueno solamente para la novela policíaca. Un ejemplo inmejorable de lo dicho es la obra de Óscar Urra que acabo de analizar.

Bibliografía

- Bruner, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles* (1986). Barcelona: Gedisa, 2004.
- Colmeiro, J.F. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Garrido Domínguez, Antonio. "M. Puig: Cine y literatura en *El beso de la mujer araña*". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29 (2000): 75-102.
- _____. "La trama de la novela policíaca y el gusto por la complicación". *La Nueva Literatura Hispánica* 4 (2000): 115-144.
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos* (1978). Madrid: Visor, 1990.
- Lotman, Iuri. *La estructura del texto artístico* (1970). Madrid: Istmo, 1978.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva* (1975). Madrid: Ediciones Europa, 1980.
- Pérez Bowie, José Antonio. *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad, 2008.
- Schlegel, Friedrich. *Ideas* (1800). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1987. 232-235.
- Sklovski, Victor. "El arte como artificio" (1917). Roman Jakobson *et al. Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965). Comp. T. Todorov. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 55-70.
- Tinianov, Iuri. "El hecho literario" (1924). *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*. Ed. Emil Volek. Madrid: Fundamentos, 1992. 205-225.
- Tomachevski, Boris. "Los géneros literarios". *Teoría de la literatura* (1928). Madrid: Akal, 1982. 211-215.
- Valles Calatrava, José. *La novela criminal española*. Granada: Universidad, 1991.
- Vázquez de Parga, S. *La novela policíaca española*. Barcelona: Ronsel, 1993.

Detectives de ciencia ficción en México: métodos para investigar lo real

Sébastien Rutés
Université de Lorraine
sebastienrutes@univ-lorraine.fr

Citation recommandée : Rutés, Sébastien. "Detectives de ciencia ficción en México: métodos para investigar lo real". *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 27-39.

Una de las particularidades de la ciencia ficción mexicana es su tendencia transgenérica. Varios de sus autores emblemáticos han indagado con igual suerte en la novela policial, como Gabriel Trujillo Muñoz, Gerardo Horacio Porcayo o Bernardo Fernández (BEF). Ricardo Guzmán Wolffer ha experimentado con la hibridación genérica a lo largo de su prolífica producción, recurriendo a los avatares del investigador Sepu¹ en novelas de zombis (*Sepu y el Milanesas contra los zombis políticos*) o de vampiros (*Silenciosos signos de guerra y sangre*), en el presente o en varios futuros distópicos, mezclando la ciencia ficción con lo fantástico, lo policial y el género de terror. A la inversa, la novela policial mexicana reciente padece de la hegemonía de la narconovela y recela de la hibridación, si bien no se pueden pasar por alto dos fundadores que exploraron varias facetas de la literatura de género: Rafael Bernal, autor del precursor *Complot mongol* (1969), pero también de *Su nombre era Muerte* (1947), novela fantástica que puede leerse como un intento de mexicanización del mito del vampiro²; y Paco Ignacio Taibo II, cuya novela corta *Máscara Azteca y el doctor Niebla* (1997) lleva a José Daniel Fierro, el escritor y jefe de policía de *La vida misma*, a una dictadura mexicana futura. La tendencia de la ciencia ficción mexicana a hibridarse con otros géneros se explicará posiblemente por factores económicos: si bien existe un *fandom* nacional, el género sigue padeciendo una marginalización editorial que durante años relegó sus producciones a las páginas de los fanzines. Pero, por otra parte, ¿en qué otro país un Carlos Fuentes publicó un *Cristóbal Nonato*, cuentos fantásticos como "Aura" o de ciencia ficción como "El robot sacramentado"? Por no hablar de la poesía de ciencia ficción de un Amado Nervo³ a principios del siglo XX. Es la hibridación, especialmente de géneros, una característica fundamental de la novela mexicana reciente⁴, como lo mostrará el estudio de unas novelas claramente identificadas como policiales –es decir con un protagonista investigador y una trama

1 || Con diferentes funciones investigadoras –periodista, abogado, policía judicial– y nombres –Sergio Lupus, Sergio Pulido, Serapio Puente, Sergio Puga–.

2 || Ver Sébastien Rutés. "Le vampire comme métaphore identitaire: trois réécritures mexicaines de *Dracula*". *América. Cahiers du CRICCAL* 34 (2006): 247-256.

3 || Ver el capítulo "Fundación del porvenir: poesía y ciencia ficción en México" en Gabriel Trujillo Muñoz. *Biografías del futuro*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2000. 309-329.

4 || Ver Eduardo Ramos-Izquierdo. "De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual". *L'hybride / Lo híbrido*. Dr. Milagros Ezquerro. Paris: Indigo, 2005. 59-104.

de pesquisa– pero que pertenecen al género de la anticipación y de la ciencia ficción. Como se verá, el análisis evidencia un patrón y un discurso común, lo cual no es de extrañar de parte de unos autores a los que la marginalización obligó a crear su propio corpus crítico, y que comparten relaciones personales y generacionales, así como un modelo fundacional de ciencia ficción policial: la película *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, inspirada en la novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) de Philip K. Dick, autor al que la ciencia ficción mexicana dedicó en 2001 un "tributo" que se considera la antología de referencia del género en México.

México 2.0: distopías mínimas

Aunque la ciencia ficción mexicana naciera bajo los auspicios de la utopía lunar con las "Sizigias y cuadraturas lunares" (1775) de fray Manuel Antonio de Rivas, la gran mayoría de las novelas actuales plantean futuros distópicos. Más todavía las novelas de ciencia ficción policial, en las que la carga crítica es generalmente mayor. Sin embargo, se trata de distopías mínimas, es decir, que presentan escasas diferencias con la realidad presente, y eso sea cual sea su amplitud temporal.

En cierta forma, se podría hablar de distopías realistas, cuyo recurso básico es una intensificación de lo real en la que los mundos distópicos resultan de una hiperbolización de las lacras que afectan a la sociedad mexicana actual, y están generalmente adornados con unas innovaciones tecnológicas tópicas que pertenecen más bien al folklor del género y cuya función es dar "color local" o un paradójico "efecto de realismo" intertextual: teléfonos-pantallas, implantes neuronales y puertas automáticas funcionan como marcadores mínimos de género y demuestran que la apuesta literaria no se encuentra en la imaginación tecnológica ni en la invención de diégesis deslumbradoras, tanto más cuanto que la mayoría de los inventos son ya obsoletos para los lectores de hoy.

La hiperbolización de lo real resulta evidente en lo que concierne a la representación de lo urbano, tópico del género advertido por el geógrafo Alain Musset en el artículo de "geoficción" en el que compara la urbanización de las capitales americanas con la de la ciudad-planeta de Coruscant en *Star Wars*:

la ciudad del futuro (o la de otra galaxia) parece diseñada sólo para reflejar el lado oscuro de las megalópolis contemporáneas, que padecen problemas y disfunciones presentados como insuperables: congestión, contaminación, degradación del medio ambiente, deficiencia de los servicios públicos, crecimiento de las

disparidades sociales y espaciales, conflictos étnicos, violencia permanente... (Musset, 66)

Lo cual es bastante claro en el caso de la ciudad de México, prototipo de las megalópolis disfuncionales y ciudad de ciencia ficción por antonomasia (Musset recuerda que la primera escena de *Total Recall* (1990) de Paul Verhoeven, adaptada de otro cuento de Philip K. Dick, fue filmada en el metro Insurgentes). Las problemáticas del "defectuoso"⁵ –posiblemente pasadas por el filtro de la tópica ciudad negra del neopolicial– se repiten en sus versiones futuristas: las dificultades de abastecimiento de agua orientan hacia el *ciberpunk* una novela como *Sin resaca* de Ricardo Guzmán Wolffer, y las repetidas averías del ascensor de la casa del detective en *Gel azul* de BEF cobran un valor satírico –ni en el futuro más tecnológico de la ciencia ficción funcionan los ascensores de México– y sugieren una sociedad de castas en la que el acceso a la tecnología marca una nueva forma de desigualdad entre los ciudadanos.

Casi todas las características listadas por Musset se encuentran en las representaciones del Distrito Federal futurista (o de alguna otra ciudad mexicana, como es el caso de la Oaxaca contaminada de *Sin resaca*, en la que los habitantes viven bajo tierra), aunque se enfatizan especialmente el gigantismo, la violencia y las desigualdades sociales.

- Gigantismo: en *La casa de K* de Héctor Toledano, México se convierte en ciudad-mundo, bajo el modelo de la Coruscant estudiada por Musset: hiperbolización extrema de la problemática de la explosión urbana, tratada en la literatura mexicana desde *La región más transparente* (1950) de Carlos Fuentes. "La ciudad y sus metástasis seguían cubriéndolo todo" (Toledano, 135), descubre el protagonista al intentar llegar a la naturaleza después de un sueño premonitorio; y la metáfora del cáncer recuerda la "ciudad lepra" (Fuentes, 146) de Ixca Cienfuegos en la novela de Fuentes. No hay escapatoria de la ciudad infinita; el caos urbano sin límites metaforiza el caos interior de sus habitantes, perdidos tanto geográfica como psicológicamente en un laberinto urbano, en el que la ausencia de naturaleza simboliza la pérdida de las raíces, aunque siga existiendo como un mito remoto ese "algo verde" que el protagonista cree vislumbrar a lo lejos, aunque "puede que lo haya imaginado" (Toledano, 135).

- Violencia: aunque sean múltiples las formas extremadas de la violencia en las novelas, Ricardo Guzmán Wolffer imagina una alegoría de la "monstruópolis" (Musset, 66), en la que animales

5 || Algunos de sus habitantes llaman así al D.F.

de tamaño descomunal simbolizan el retorno al salvajismo primitivo. Son los "chapulines transparentes de treinta centímetros de largo" de *Sin resaca* (Guzmán Wolffer, 85) y las ratas gigantes de *Que dios se apiade de todos nosotros*, parásitos convertidos en monstruos por ampliación del tamaño, procedimiento obvio de hiperbolización. En la última novela, la ciudad de México quedó aislada después de un accidente nuclear, no solamente hacia el exterior sino hacia el interior también:

Grandes superficies habían sido cercadas para que la locura no escapara de ellas: bardas de un kilómetros de profundidad y otro de altura impedían que los insectos y roedores mutantes escaparan, pesadillas dantescas que pululaban dentro de los cercos (Guzmán Wolffer, *Que Dios se apiade* 13).

Los monstruos están en la ciudad, y la ciudad es un monstruo. La barbarie es inherente e intrínseca, y, a pesar de los esfuerzos por contenerla, termina derramándose bajo la forma de plagas gigantescas.

- Desigualdad: era un tópico de la novela neopolicial la representación de la ciudad "desmembrada"⁶, en la que la fragmentación urbana dibujaba un *apartheid* social que en *La región más transparente* se encarnaba en dos países superpuestos, así como la ciudad azteca yacía bajo la ciudad moderna en la visión del zócalo de Ixca. Existe una versión horizontal del modelo urbanístico en *Gel azul* que intensifica las problemáticas de guetización: la ciudad rodeada por un *no man's land* –otra versión de la ciudad fortaleza sitiada por la nada– se organiza en zonas concéntricas que corresponden al estatuto social, aunque también remiten tópicamente al *Infierno* de Dante:

Al centro, en la Vieja Ciudad, están los centros corporativos. También ahí viven los ricos en casas y departamentos que podrían albergar varios departamentos de los que forman las unidades de la Zona Dos, que rodea como una dona la vieja metrópoli. Después viene la zona tres, las colmenas, donde se apretujan en millones de capullos de acrílico y aluminio los obreros y burócratas. Aún más allá están los Tiraderos, tierra de nadie, basureros tóxicos que prolongan el desierto que rodea al monstruo. Más allá no hay nada (BEF, 29).

Pero, más claramente dentro de la alegoría política distópica, la urbanización vertical plasma la escala social del sistema oligárquico clasista, como era el caso de Metrópolis en la película

6 || Ver el concepto de "dismembered city" en Persephone Braham. *Crimes against the State, Crimes against Persons*. Minneapolis: University of Minnesota, 2004.

de Friz Lang (1927), a la que alude el nombre de la ciudad de *Del cielo profundo y del abismo* de José Luis Zárate: Rotwang. En la ciudad-mundo de *La casa de K* se superponen cuatro niveles, "una maraña de puentes, rampas, trabes, columnas, curvas y carriles" (Toledano, 18). Ciudad caótica, metaforizada por el campo léxico de una naturaleza a la que se substituyó definitivamente –"la ciudad se levantaba en torno nuestro como un bosque de cuerpos verticales abrumado por el peso de una enredadera descomunal" (Toledano, 18)–, pero de la que conserva el salvajismo, la lucha por sobrevivir y las desigualdades fundamentales, simbolizadas por los cuatro niveles. Es finalmente una ciudad que no cumple con sus funciones, que segrega en vez de unificar –"para ser una ciudad tan grande resultaba sorprendente lo poco ciudad que era" (Toledano, 48)– y de la que la mayoría intenta escapar, lo que se plasma en la metáfora de la ciudad que no quiere existir: "era como si la ciudad quisiera desprenderse de sí misma, irse también a vivir en alguna otra parte" (Toledano, 18).

Perdedores futuros

Como se ve, las ciudades de ciencia ficción policial no ofrecen más que variantes futuristas de la ciudad de novela negra normalizada desde la Poinsonville de Dashiell Hammett en *Cosecha roja* (1929). De la misma forma, es casi literal la transposición del estereotipo del detective de novela negra, designado por múltiples marcadores intertextuales a veces paródicos (en *Del cielo profundo y del abismo*, un Superman desengañado, convertido en detective privado, vacila entre gabardina y capa roja). En particular, es constante la reivindicación del estereotipo del perdedor, largamente estudiada en el neopolicial⁷: el detective vive solo o tiene problemas de familia (Crajales es estéril y su mujer lo engaña en *Gel azul*), es un fracasado en su trabajo y un desengañado, malhablado, homófobo, alcohólico y fumador, siguiendo el modelo fundacional del Filiberto García de Bernal en *El complot mongol*, del que Guzmán Wolffer reivindica la influencia en *Sin resaca*.

La marginalidad del detective para con los círculos de poder se metaforiza en *Gel azul* mediante la desconexión de la realidad virtual: Crajales es un ex hacker que ya no tiene *interface* neuronal a la red desde que le provocaron un cortocircuito por robar bancos virtuales: "Me echaron a perder, me chingaron.

⁷ || Ver Ana María Amar Sánchez. "Sobrevivientes y perdedores. Política, ética y memoria en la narrativa latinoamericana en el fin del siglo XX". *América. Cahiers du CRICCAL* 30 (2003): 43-50.

Imagine que a un violinista le mochan la mano [...]. Me dejaron a un lado de la supercarretera de la información" (BEF, 27). Marginación doble; geográfica, al vivir Crajales en la Zona Dos, a cuatro horas de metro del centro, y temporal: al no poder conectarse al mundo virtual, Crajales tiene que vivir en la realidad real, como se hacía en el pasado. Clásico tópico del detective chapado a la antigua, en desfase con la modernidad, pero también detective sin acceso a la "información", lo cual lo anula en su misma función: en las sociedades autoritarias futuras, buscar la verdad es una aporía, y el detective no es un detective, así como la ciudad ni siquiera es una ciudad.

Por lo cual, el instrumento tradicional de acceso a la verdad resulta obsoleto: ninguno de los detectives de ciencia ficción policial ejercita su razón. Las causas son múltiples. Para empezar, en unas sociedades distópicas que hiperbolizan las lacras sociales actuales, la lógica no es un instrumento para entender sus funcionamientos arbitrarios, y resulta tanto más válido el análisis de Carlos Monsiváis en cuanto a la inadecuación de la novela detectivesca en México, según el que "en un medio regido por la compra de la justicia, poco importa la capacidad de establecer complicados seguimientos lógicos, la lectura portentosa de la mente criminal, los indicios leves de una psicología en crisis" (Monsiváis, 18). Por esta razón, la violencia les hace de método investigativo privilegiado, más si los detectives no son privados sino policías como Sepu o el narrador de *La casa de K*, ya que la impunidad en las sociedades distópicas encubre a sus agentes: les es legítimo ejercer la violencia más desaforada, la cual se convierte en el modo de relación privilegiado entre los seres, y su abuso es la única prerrogativa del representante de la ley.

¿Para qué recurrir a la razón en unas sociedades corruptas cuyos funcionamientos se fundan en lógicas de intereses personales convertidos en leyes? En tal contexto, no existe la posibilidad del libre albedrío. Se trata de otro tópico del *hardboiled* norteamericano hiperbolizado en la ciencia ficción policial: el detective manipulado. Si en las novelas de Chandler, un Marlowe siempre terminaba saliéndose con las suyas, los detectives futuristas mexicanos casi siempre se dejan manipular hasta el final, ya que no existe rebelión ni autonomía posible en las sociedades distópicas autoritarias. En *Gel azul*, Crajales es contratado precisamente por el banquero al que robó y que lo dejó inútil. Detective perdedor por antonomasia –"hay setenta y tres investigadores antes que yo en la Sección amarilla" (BEF, 26)–, precisamente vale por ser malo, porque se sabe que nunca llegará a investigar la verdad, ya que los responsables del tráfico

de miembros humanos "son los que te contrataron [...] te contrataron para que no lo descubrieras, sólo para quitarle el asunto a la policía" (BEF, 123). Asimismo, en *Sin resaca*, los superiores de Sepu le mandan investigar sólo para crear una cortina de humo, ya que ellos manejan el negocio de pornografía infantil. Es una constante: nadie quiere que se sepa la verdad en las sociedades distópicas porque todos son criminales. En *La casa de K* el narrador es un peón en la guerra entre los tres emporios para apoderarse de la ciudad, y en *Del cielo profundo y del abismo*, el señor K (por Clark Kent) es "el títere que sólo debe ahorcarse a sí mismo" (Zárate 48) usado como cebo por otros kriptonianos para descubrir si el arma creada por unos científicos humanos es letal contra su raza. Ni razón ni libre albedrío, el tópico del detective privado, individualista e independiente no funciona en las dictaduras distópicas. Por eso, en general, no hay final feliz: el caso no se resuelve, el sistema autoritario queda intocado y el detective o muere (Crajales y el señor K) o acepta el sistema (el narrador de *La casa de K* se deja comprar mientras Sepu es un corrupto notorio que aprovecha el poder para robar y violar).

Sin embargo, el caso paradójico de unos detectives seleccionados por su ineficacia –títeres con poder, desconectados de la red, que investigan la realidad virtual– plantea un problema de identidad: su marginalidad los coloca en un entre dos, una zona intersticial tanto a nivel identitario como urbano.

En la ciudad, circulan entre las distintas zonas, actualizando la función tradicional del detective *flâneur*; ponen en movimiento la jerarquía fijada en la arquitectura, simbolizada por las torres de los emporios en *La casa de K* y el edificio Supremo de los kriptonianos en *Del cielo profundo y del abismo* (no es casual que estos dirijan un consorcio de construcción); exploran las zonas intersticiales u olvidadas donde se conserva la memoria del pasado, como el *no man's land* alrededor de las ruinas del museo antropológico en *La casa de K*; relacionan lo céntrico con lo lejano (Crajales vive en la Zona Dos, pero tiene su oficina en el centro) y lo bajo con lo alto: el narrador de *La casa de K* es hijo de la sirvienta de la madre de K, la cual lo protegió cuando quedó huérfano, y ahora es empleado de K, por lo cual está habilitado para moverse entre diferentes esferas sociales, pero esto le provoca un cuestionamiento sobre quién es y a quién tiene que ser fiel.

Duda identitaria por lo tanto, explícita en la novela de José Luis Zárate, que recupera la tradición de la doble identidad de los superhéroes (que Paco Ignacio Taibo II multiplica hasta la

esquizofrenia en *Máscara Azteca y el doctor Niebla*), intensificando las dudas de Superman/Clark Kent acerca de sus orígenes y su humanidad, y añadiéndole la disyuntiva genérica detective/superhéroe y un debate moral sobre los superpoderes que sugiere el título dicotómico: sus poderes hacen de él ¿un héroe o un asesino?

El relato "Detective" de Blanca Martínez, en la antología homenaje a Philip K. Dick *El hombre en las dos puertas*, agudiza la problemática de la identidad recurriendo a la figura del clon: un alto directivo se encuentra con su clon, un detective enamorado de una mujer que él también amó tiempo atrás. Se confunden los dos –¿quién es un clon, quién es el original?– hasta la inversión final: el directivo tiene que huir y convertirse en detective, comprándose una gabardina. Blanca Martínez sugiere que no existe identidad verdadera –las raíces que el narrador de *La casa de K* buscaba en vano en la inexistente campiña–, sino invención artificial, la cual, aparte de relacionarse con el debate de la definición de la identidad mexicana, introduce la problemática de la realidad virtual en un mundo en el que nada es lo que parece.

Investigar la(s) realidad(es)

Por lo que vimos, en las sociedades distópicas autoritarias los detectives ya no investigan la verdad –como era el caso de la novela de detección– ni la sociedad –como en la novela negra– sino que investigan la realidad. Su modelo es el Rick Deckard de *Blade Runner*, cuya misión es detectar a los "replicantes", los androides de apariencia humana. Ya en la novela neopolicial mexicana existía la sensación de que el país era una mentira, un fraude, una versión oficial inventada por el poder y propagada por los medios, como advertía Paco Ignacio Taibo II en *Días de combate* (1976): "en el mundo de las torres y las antenas se inventaba todo. Aquí se creaba un país fraudulento que luego sería consumido por un país real" (Taibo II, 47). En las distopías, la realidad es menos confiable todavía, compite con lo virtual y se distorsiona bajo el efecto de los estupefacientes.

Años antes del auge de la narconovela, la legalización de las drogas era una constante de las novelas de ciencia ficción policial mexicana. En casi todas, el tráfico de la misma se abandonó por otros más lucrativos: el "tráfico de comida natural" (Wolffer, 8) en *Que dios se apiade de todos nosotros*; el "contrabando de cactáceas" (Wolffer, 24) en *Sin resaca*; el tráfico de miembros humanos para prótesis de lisiados de guerras en *Gel azul*. Las drogas pasan a ser parte de la vida cotidiana, incluso son recomendadas por los gobiernos, como en "Detective", relato en

que la realidad se desdobra por culpa de las drogas que ingiere el directivo Alan Matt, el cual tiene dificultades en la percepción del tiempo y alucinaciones, hasta el punto de no saber si él es el original o el clon. Matt es emblemático de la distorsión de la percepción de lo real y se convierte en una referencia incierta. A los detectives les toca investigarlo por la inestabilidad de su propia identidad (no solamente moral sino corporal: en *Que Dios se apiade de todos nosotros*, los accidentes que sufre Sepu lo obligan a recurrir a múltiples implantes y prótesis, convirtiéndolo poco a poco en un ser híbrido, más cercano al robot policial femenino que le sirve de colega y de pareja). Asimismo en *La casa de K* el narrador empieza a investigar, primero con órdenes de K, luego por su propia cuenta, y poco a poco la pesquisa se convierte en vagabundeo cuando sus superiores lo repudian por su "inusitado brote de independencia" (Toledano, 66): investigar lo real es perderse en sus apariencias.

En *Gel azul* alternan dos series de capítulos: la investigación de Crajales en la realidad, por una parte, y, por otra, la vida virtual de la hija de un magnate, que vive constantemente conectada a la red y sumergida en un módulo de gel azul, en el que fue misteriosamente violada. Estos últimos capítulos se titulan "Paraísos artificiales", como si lo virtual fuera una droga. De hecho, "la realidad virtual es adictiva" (BEF, 14), sentencia Crajales, que sueña con poder conectarse de nuevo. El deseo de escapar de la realidad distópica hacia lo virtual es tan fuerte que incluso Crajales pide al final, en retribución de sus servicios, morir conectado en un tanque de gel. Sin embargo, el "paraíso" anhelado no es tal paraíso. Al ser todo posible, nada termina por tener interés. Las metamorfosis permiten escapar del propio cuerpo, pero no del aburrimiento de los deseos inmediatamente colmados. En el mundo virtual, siempre acecha la amenaza de la apatía globalizada en la que un mundo mejor no es más que un sueño dentro del sueño: "la ciudad de los sueños", un programa arcaico olvidado desde hace mucho. Conclusión desengañada de BEF: no existe la felicidad en el futuro, ni siquiera en lo virtual (si no ¿por qué se tendrían que tomar drogas virtuales para olvidar la realidad virtual?). La felicidad es una posibilidad que existió en el pasado, y solamente perdura su recuerdo virtual.

En *La casa de K*, los cuatro niveles de la ciudad metaforizan los estratos de la realidad. La ciudad visible, alta, es la de los edificios de los poderosos; la ciudad encubierta, oscura, es la de los pobres: "arriba, las crestas de los edificios buscando el cielo y el sol; abajo, el territorio indistinguible de las sombras" (Toledano, 18). Solamente la caída social y profesional del

narrador le permite tocar tierra, abandonar la superficie de construcciones artificiales para llegar al caos informe de la realidad, "la ciudad anterior, compuesta por bolsones inconexos de construcciones cenizas, desvalidas, inconsecuentes, parchadas y vueltas a parchar tantas veces que ya casi no quedaba rastro de su forma original" (Toledano, 162). Símbolo del pasado, las ruinas del museo de antropología del que el narrador recorre los sótanos están "a la sombra" del edificio de la Casa de K. Ahora bien, K construyó su imperio sobre la "creación de contenidos" para programas televisivos: es esta sustitución de la cultura tradicional auténtica por otra artificial y propagandística la que metaforizan los niveles urbanos superpuestos.

El narrador entiende que la realidad es el producto no solamente de una invención sino de la competencia de las estrategias de marketing de las tres Casas que pelean por el monopolio económico. Por eso, ante su incapacidad para controlar las imágenes de las realidades virtuales, decide sumirse en ellas y desaparecer en las apariencias: se deja morir frente a su pantalla, consciente de que esta realidad no es menos real que la otra:

A la esfera de la ficción abiertamente ficticia correspondía otra esfera paralela ubicada en el supuesto mundo de verdad, donde los mismos entes ideales que cumplían los papeles protagónicos en la primera emprendían su pretendida vida real [...]. Una esfera era fabricada por libretistas, camarógrafos y directores; la otra por reporteros, columnistas y editores; ambas se desarrollaban en los diversos sectores de la pantalla y hubiera sido imposible decidir cuál ocupaba un mayor espacio en la imaginación colectiva (Toledano, 185).

Finalmente, "la realidad es un lugar tenebroso donde todo está siempre en disputa" (Toledano, 209) y, en el transcurso de su "largo error por la nada" (Toledano, 235), el narrador llega a preguntarse "si eso sería la realidad o sólo un modo de verla y si la realidad no es siempre al fin sólo un modo de verla" (Toledano, 52). Esto, antes de rendirse a las apariencias, al concluir que "la única manera de entender la realidad es estar del lado de quienes la fabrican" (Toledano, 135).

No por nada la ciudad de *Del cielo profundo y del abismo* se llama Rotwang, nombre del creador del robot María en *Metrópolis*: los extraterrestres que la controlan en secreto son "los padres de la mentira" (Zárate, 81). Por eso dirigen una empresa de construcción, llamada además Supremo: tienen el poder supremo de construir la realidad. Son los amos secretos

del mundo, que se esconden bajo una versión ficticia de lo real en la que la humanidad es dueña de su destino, de la misma forma que han tomado apariencia humana. Todo es una cuestión de máscaras, desde el traje de Superhéroe que Clark Kent ya no quiere usar hasta las metamorfosis de los monstruosos kriptonianos, que la investigación acaba por desenmascarar momentáneamente. Así se explica la derrota final del señor K: él ya no controla lo real, no lo falsifica, solamente lo padece: "¡Era él! Inmune a la realidad. Pero la realidad se impuso" (Zárate, 36). Para no terminar derrotado, solo dos soluciones se ofrecen: mantenerse del lado de quienes fabrican la realidad, como el narrador de *La casa de K*, o inventar por su propia cuenta una realidad alternativa, que no sea ni la realidad real ni la versión oficial del poder, como preconiza José Daniel Fierro en *Máscara azteca y el doctor Niebla*, una novela inspirada en el cómic de Alan Moore, *V de Vendetta*, en el que otro héroe enmascarado se vale de la cultura clásica prohibida por la dictadura, en particular del teatro shakesperiano, para convertir Londres en escenario de un espectáculo del que él es director.

Así, la estructura de pesquisa de la novela policial es adaptada de un modo particular al cuestionamiento de lo real común en la ciencia ficción. La figura del detective permite conectar las realidades y ponerlas en competencia, hasta que se revele su carácter artificial. Indudablemente, la investigación de lo real se tiene que relacionar con la cuestión de la verdad y la historia oficial en contextos autoritarios –temática clásica del neopolicial–, pero también con una reflexión más metafísica sobre nuestra forma de aceptar el mundo, sin cuestionarlo, desde su superficie; y, desde luego, con el papel de la literatura de ficción para crear versiones alternativas a las oficiales y promover una aprehensión en movimiento del mundo que nos rodea.

Bibliografía

- Fernández, Bernardo (BEF). *Gel azul*. México: Santillana, 2009.
- Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Guzmán Wolfffer, Ricardo. *Que Dios se apiade de todos nosotros*. México: Lectorum, 1993.
- _____. *Sin resaca*. México: Times ED., 1998.
- Martínez, Blanca. "Detective". *El hombre en las dos puertas*. Comp. Gerardo Horacio Porcayo. México: Lectorum, 2002. 18-28.
- Monsiváis, Carlos. "Prólogo". *La obligación de asesinar*. Antonio Helú. México: Porrúa, 1998. 15-21.
- Musset, Alain. "Entre la ciencia ficción y las ciencias sociales: el lado oscuro de las ciudades americanas". *Eure. Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos Regionales* 99, Vol. XXXIII (2007): 65-78.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Días de combate*. México: Planeta, 1998.
- _____. *Máscara Azteca y el doctor Niebla. Primavera pospuesta*. México: Joaquín Mortiz, 1999. 114-142.
- Toledano, Héctor. *La casa de K*. México: Mondadori, 2013.
- Zárate, José Luis. *Del cielo profundo y el abismo. La máscara del héroe*. Granada: Ed. AJEC, 2009.

Alianzas paródicas y melancolía en Paco Ignacio Taibo II

Carlos van Tongeren
Radboud Universiteit Nijmegen
c.vantongeren@let.ru.nl

Citation recommandée : van Tongeren, Carlos. "Alianzas paródicas y melancolía en Paco Ignacio Taibo II". *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 40-54.

Paco Ignacio Taibo II, generalmente reconocido como el más importante cultivador del género policiaco iberoamericano de las últimas décadas, es autor de una obra pluriforme. Su producción tanto literaria como historiográfica se deja leer como un laboratorio de ideas donde se cuecen con sutileza algunas de las preocupaciones de la izquierda mexicana tras la derrota del movimiento revolucionario de 1968. Por ejemplo, en su volumen ensayístico 68 Taibo II ha expresado la necesidad de "remitificar" el movimiento estudiantil y resistir las versiones "digeribles" sobre las revueltas de 1968 que fueron producidas por el Estado (118-119). El comentario resultaría aplicable a toda la obra de Taibo II, que explora la historia de la izquierda revolucionaria mediante una escritura ágil, lindante a ratos con el caos (Bosteels, *Marx* 262; Vital, 137), y repleta siempre de anécdotas cómicas y giros paródicos.

Este artículo examinará el carácter paródico de algunas de las luchas revolucionarias reunidas en el quinto volumen de la famosa saga policiaca protagonizada por el detective Héctor Belascoarán Shayne, titulado *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989). Siguiendo a Linda Hutcheon, entenderemos la parodia como la repetición distanciada, irónica, de un texto o discurso específico (*A Theory* 36). Hay diferentes opiniones sobre la naturaleza de la distancia que la parodia erige con respecto a su referente. ¿Esta distancia crítica implica siempre que el referente de la parodia sea considerado como inferior? ¿O puede la parodia dar cuenta también de cierto respeto o incluso homenaje con respecto al objeto parodiado? La respuesta a estas preguntas depende del modo exacto en que traducimos el propio término de la parodia. Hutcheon insiste en el hecho de que el prefijo *para* no solo puede ser traducido como *counter* o *against*, sino también como *beside* (32). Tradicionalmente, la traducción de la parodia como *counter-song* ha dado lugar a una concepción de la misma como un discurso ridiculizante (32), como *ridiculing comedy* (24). Para Hutcheon, sin embargo, la parodia puede también representar "an accord or intimacy instead of a contrast" con respecto al discurso parodiado (32).

Giorgio Agamben da un paso más allá de la apreciación de Hutcheon en un comentario sobre la novela *L'Ile d'Arturo* (1957) de la escritora italiana Elsa Morante. Agamben se enfrenta a una pregunta importante: ¿por qué la parodia no ofrece una representación directa de su objeto? (*Profanations* 40). Según el filósofo, Morante se sirve de un discurso paródico para poder relatar un acontecimiento inenarrable; esto es, para poder hablar de una vida inocente, no afectada por el paso del tiempo. La

autora recurre a *childish means*, retratando a sus personajes como si procedieran de un libro infantil (41). Con su lectura de Morante, Agamben ensaya una hipótesis general sobre la parodia, afirmando que esta expresa cierto lamento (40) y duelo (50) por la separación de su referente. Como veremos, para la obra de Taibo II resulta fructífero adoptar esta teoría y pensar que la falta de coincidencia entre la parodia y el objeto parodiado puede devenir una causa de tristeza.

El apoyo de la contrasociedad

En *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, el detective Héctor Belascoarán Shayne, que fue acribillado a balas por un grupo de paramilitares en el volumen anterior de la saga, resucita de la muerte para recibir un nuevo encargo: encontrar al novio de una mujer nicaragüense que es asimismo un agente de la CIA, conocido por diversos nombres (Luke Medina, Gary Ramos, Sidi Valdés-Vasco) e implicado en varias redes internacionales de contrabando y narcotráfico. Corre el rumor de que este agente se encuentra en la actualidad en Acapulco, desde donde trafica armas para la Contra, la organización paramilitar que en los años ochenta, bajo el tutelaje de la CIA, combatía a los sandinistas en Nicaragua. Medina ha hecho un trato con un cártel de narcotraficantes acapulqueños para desviar una parte de las armas de su destino. De esta manera, los narcotraficantes pretenden difundir el rumor de que Cuauhtémoc Cárdenas, el candidato del Partido de la Revolución Democrática para las elecciones generales en México en 1988, está implicado en el contrabando de armas "quién sabe con qué oscuros motivos" (Taibo II, *No habrá* 603). Así, la figura de Luke Medina cobra un papel axial en la violenta oposición a la lucha política de izquierdas tanto en Nicaragua como en México. Y como si esto fuera poco, el hermano del detective recibe una foto de Luke Medina que fue tomada en 1967, en el mismo pueblo boliviano donde en aquel año fue asesinado Ernesto Che Guevara. Medina, según un grupo de amigos anónimos del hermano del detective, primero interrogó y torturó al Che y después cortó las manos de su cadáver. De esta forma, Luke Medina acaba transformándose en una maligna encarnación de la lucha contrarrevolucionaria declarada al sandinismo en Nicaragua, al cardenismo en México y al guevarismo en Cuba y Bolivia.

Regreso toma buena parte de su contenido de un número de la revista *La Cultura en México*, dirigida entre marzo de 1987 y abril de 1988 por Taibo II (Bosteels, *Marx* 258-259). Una edición de la revista publicada en junio de 1987 indaga en el caso de *Irangate*, el escándalo surgido en torno a la implicación del

gobierno estadounidense en la venta de armas a Irán para financiar la lucha contrarrevolucionaria en Nicaragua (Cooper, 36-39). Un artículo del periodista Marc Cooper, incluido en la revista, esboza las biografías de varios agentes de la CIA que participaron en el caso. Uno de ellos se llama Luis Posada, alias Ramón Medina (38). El nombre y la biografía de este agente se parecen en muchos sentidos a los de Luke Medina, el delincuente de la novela de Taibo II. El autor del artículo, Marc Cooper, tiene a su vez cierta presencia en la novela a través del personaje de Dick, periodista norteamericano también, que por primera vez introduce al detective en la red de operaciones difusas de la que Luke Medina es partícipe. Al mismo tiempo, podemos reconocer en el personaje de Dick al escritor norteamericano de novela negra Dick Lochte, a quien Taibo II ha dedicado la obra (Taibo II, *No habrá* 505).

Si bien hay una clara continuidad temática entre la revista y la novela (Bosteels, *Marx* 256-260), también hay algunas diferencias significativas. Por una parte, *Regreso* no se limita a hacer una indagación narrativa en el caso, sino que además imagina una alianza popular capacitada para oponerse a Medina y a las instituciones por él representadas. Por otra parte —y esta será nuestra tesis principal—, tanto la investigación del caso como el movimiento de resistencia cobran un sentido paródico en *Regreso*.

A este respecto, es significativo que Belascoarán no contribuya de ningún modo al descubrimiento de los distintos rostros que se esconden detrás del nombre de Luke Medina. Las personas que le familiarizan con la compleja identidad del personaje son el periodista norteamericano Dick y los amigos anónimos de su hermano Carlos. El responsable de la entrega de la foto de Medina en Bolivia es "[u]n amigo de un amigo de los cubiches" (Taibo II, *No habrá* 576), indirectamente conectado con un grupo de cubanos que conocen a Luke Medina de su estancia en Cuba durante el régimen de Batista. La segunda interferencia de estos amigos desconocidos es igual de indirecta. Mejor dicho, en la segunda ocasión ni siquiera es seguro si se trata del mismo grupo de antes (587), dado que su carta está firmada misteriosamente por "algunos amigos que tenemos los mismos intereses que usted en este asunto" (587).

Estas interferencias dan cuenta de la función residual del detective, que probablemente no habría descubierto nada sobre Luke Medina si no fuera por estos amigos desconocidos. Estos amigos se manifiestan como una suerte de contraconspiración o "contrasociedad" (Piglia, 14), moviéndose por las sombras para

combatir una primera red conspirativa de delincuentes internacionales¹. Desde su primer contacto con los amigos, el detective se muestra propenso a mistificarlos como un grupo de "ángeles guardianes" (Taibo II, *No habrá* 583, 588, 594, 607). Solo en un momento Belascoarán se para brevemente a pensar sobre la identidad de los ángeles guardianes, pero acaba resolviendo la duda con mucha facilidad: "¿Quiénes eran los ángeles guardianes? Tenía una vaga idea, prefería no entrar demasiado en ella. Estaban por ahí, existían y ya" (594). De este modo, parece que no hay lugar para una rigurosa interrogación sobre la identidad de los distintos actores en la alianza. La mera presencia de un misterioso colectivo a la sombra del detective es suficiente para mitigar la impotencia de Belascoarán y añadir un tono confiado a la investigación.

Por ello, si leemos esta novela como parte de una indagación histórica sobre la izquierda latinoamericana (Bosteels, *Marx* 27, 260), sobre sus luchas en distintas partes del continente y sobre la violenta oposición a ellas, debemos tener en cuenta que se ausenta de la obra un análisis profundo sobre los orígenes y la identidad de los miembros de esa misma lucha de izquierdas. La novela se salta el paso de la búsqueda de una alianza comunitaria para inmediatamente declarar su existencia. Aun así, la ciega confianza del detective en el colectivo de ángeles guardianes no deja de tener un sentido paródico. El autor describe esta comunidad, insistentemente, en términos religiosos, resaltando de esta manera su carácter copiado e inauténtico. De hecho, la novela más tardía *Desvanecidos difuntos* (1990), que forma parte de la misma serie, contiene el mismo gesto de parodia con respecto a una alianza religiosa. En ella, Belascoarán se desplaza hacia la ciudad sureña de San Andrés para combatir a una red de políticos y empresarios corruptos. Para ello, puede contar de nuevo con un apoyo comunitario invisible pero omnipresente al mismo tiempo. Según José Independiente, un habitante de la ciudad que debe su nombre a una exitosa huelga de maestros, la localidad fue fundada hace décadas por José y María, dos militantes españoles que participaron en la lucha minera en Asturias (Taibo II, *No habrá* 762-764). El relato sobre la fundación de San Andrés alude paródicamente a la génesis bíblica, sugiriendo que José y María aportaron a la localidad un espíritu comunitario que sobrevive hasta el presente (762). Si en *Regreso* el apoyo proviene de un grupo anónimo en el presente, en *Desvanecidos* se trata de un apoyo espiritual generalizado en San Andrés, fruto

1 || Glen S. Close ha explorado la presencia de una visión conspirativa de las fuerzas del poder en la narrativa de Taibo II (37-47).

de las semillas que dos militantes asturianos plantaron hace tiempo en la localidad².

El folclore al rescate de la revolución

Hacia el final de *Regreso*, el detective va a contar con el apoyo de un segundo colectivo para combatir al agente secreto de la CIA. Junto con el periodista norteamericano, Belascoarán se propone sorprender a Luke Medina durante una de sus negociaciones con los narcotraficantes acapulqueños. Pero, en vez de acercarse silenciosamente al lugar de la negociación, los personajes deciden llevar consigo un ruidoso ejército de mariachis, equipados con cornetas, violines y pistolas de verdad pero sin balas.

Como recuerda el narrador de *Regreso*, la labor principal de los mariachis consiste en recordarles a los paseantes en las calles del Distrito Federal que "en todo tiempo pasado se ligaba mejor, se cojía mejor, se cantaba mejor" (Taibo II, *No habrá* 605). Pero, si bien los cantos de los mariachis siempre privilegian el pasado sobre el presente, la operación contra Luke Medina se lleva a cabo precisamente para superar una serie de métodos de lucha anticuados. Así, cuando el detective y el periodista están a punto de sorprender a Luke Medina, el narrador evoca a varios antecedentes históricos de la lucha armada en México, observando que la planeación estratégica en ese país siempre ha de ir acompañada por una buena dosis de locura. En México, "[n]o es suficiente contar con la razón, el amor patrio, la justificadísima rabia, el poder de la dialéctica hegeliana y ese tipo de cosas" (604). Tampoco vale copiar las consagradas "fórmulas villistas como caballo y muchos güevos" u otros métodos heredados de la Revolución Mexicana de comienzos del siglo XX. En cambio, lo que realmente se precisa para triunfar son los siguientes factores:

hace falta detrás la artillería de mi general Felipe Ángeles, la moral de Guillermo Prieto, que fue ministro de Hacienda y murió en la miseria; el sentido de la orientación de un chofer de ruta 100, la originalidad del señor Cuauhtémoc para las frases históricas cuando le estaban quemando los pies, la buena estrella continuada

2 || La tierra de Asturias simboliza en toda la serie Belascoarán una autoridad paternal para la lucha revolucionaria. En *Cosa fácil*, por ejemplo, el detective y sus hermanos reciben una carta de su padre fallecido, un militante sindical asturiano que conoció a su esposa en las filas de las Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil española (Taibo II, *No habrá* 266-271). No casualmente, Paco Ignacio Taibo II es él mismo hijo de padres asturianos. Además, el escritor ha dedicado un voluminoso ensayo historiográfico a la resistencia minera en Asturias (Taibo II, *Asturias*).

de los hermanos Ávila, eternos triunfadores trapeceistas del circo Atayde, la habilidad de Hermenegildo Galeana para no dislocarse la muñeca en el uso del machete, la paciencia del santo niño Fidencio y la puntería de un tomochiteca (604).

El detective y el periodista, junto con el ejército de mariachis, se inspiran en la sabiduría eminentemente cotidiana de un "chofer de ruta 100" y en una colección de anécdotas históricas. Un ejemplo de estas es la "paciencia" del Niño Fidencio, un curandero que es idolatrado en la cultura popular mexicana como un mesías campesino, pero que jamás ha recibido reconocimiento alguno de la Iglesia Católica (Monsiváis 119-128). Al apoyarse en Fidencio para la batalla contra Luke Medina, el detective y el periodista parecen alinearse implícitamente con una cosmovisión campesina, opuesta a la institución eclesiástica. Es así como una primera tradición, de ciertos métodos de lucha consagrados, es sustituida por una segunda tradición, compuesta por un ciclo de anécdotas folclóricas que, a primera vista, meramente distraen del combate armado. Rescatar estas tradiciones folclóricas es necesario para hacer emerger un concepto alternativo y antiinstitucional de mexicanidad, no relacionado con la planeación estratégica de una batalla sino ante todo con la locura, la irracionalidad y el caos. Los mariachis, el chófer de la ruta 100 y el Niño Fidencio son todos elementos indispensables para que la guerra contra Medina pueda ser, en palabras del narrador, "auténticamente mexicana" (605). En estas características de la nación, en esos flujos de "locura" y "desmadre" (607) que circulan diariamente por carreteras, barrios periféricos y zonas rurales, se cifraría la verdadera fuerza necesaria para triunfar ante Luke Medina³.

El distanciamiento paródico de las luchas consagradas en *Regreso* recuerda el análisis que Rebecca Biron ha realizado de tres novelas mexicanas que parodian ciertos discursos pedagógicos sobre la identidad nacional. En su artículo "Joking

3 || Este factor identitario parece hacerse reconocible incluso cuando se carece de un conocimiento profundo y detallado del folclore mexicano. Esto lo indica la presencia del periodista norteamericano, que se involucra en la trama ante todo para poder llevarse a casa un relato sensacional sobre el país vecino (605). En momentos anteriores, Dick ya había hurgado en la prensa local en busca de típicas "[h]istorias mexicanas" como pruebas de su estancia en el país vecino (595). Curiosamente, la prensa consultada por el periodista se encuentra en las bajas esferas del periodismo mexicano, bien por ser rotundamente sensacionalista (*Alarma*) o bien por tener una escasa difusión a nivel nacional (*El Porvenir* de Monterrey y un diario anónimo de Chilpancingo) (595-596). Desde la perspectiva del norteamericano, estas "historias mexicanas", en su calidad de murmullo local que sale publicado solo en los diarios de menor impacto, condensa precisamente lo más llamativo del país.

Around With Mexican History: Parody in Ibargüengoitia, Castellanos and Sainz", Biron considera la mexicanidad no como un discurso oficial o pedagógico, sino más bien como una comunidad que se establece a partir del disfrute de la parodia en el momento presente de la lectura:

In *Relámpagos*, *El eterno femenino*, and *Fantasmas aztecas*, *lo mexicano* exceeds the historical, political, geographical and textual borders presupposed by nationalistic rhetoric. It becomes an imagined community produced through shared laughter at the ironic impasse. It finds its home in the space of parodic intertextuality and in the present tense of the joke (642)⁴.

Esta interpretación de Biron evoca no solo el conocido concepto de la "comunidad imaginada" de Benedict Anderson, que apunta al hecho de que una identificación comunitaria puede configurarse incluso entre los habitantes de un país que no se conocen y que viven en lugares distintos. Asimismo, el análisis de Biron recuerda lo que Jacques Rancière llama el efecto "micropolítico" del arte: la capacidad supuesta o real de una obra artística para interferir en los vínculos comunitarios existentes en el mundo o para crear vínculos nuevos en él (*Malaise* 34).

Sin embargo, en la lectura de Biron, tanto la comunidad imaginada como el efecto micropolítico de las obras de Castellanos, Ibargüengoitia y Sáinz mantienen un estatus plenamente virtual. Es decir, Biron no emprende una investigación sobre las lecturas que efectivamente se han realizado de las obras de Castellanos, Ibargüengoitia y Sáinz. Ahora bien, el análisis de Biron puede sernos de provecho en otros sentidos. En primer lugar, nos permite alinear a Taibo II con José Agustín, Jorge Ibargüengoitia y otros autores de La Onda⁵, a partir de su manejo compartido de la parodia para retratar una cultura nacional institucionalizada. En segundo lugar, resulta instructivo que el estudio de Biron llame la atención sobre el tiempo presente (*present tense*) en que se enuncian, en

4 || "En *Relámpagos*, *El eterno femenino* y *Fantasmas aztecas*, *lo mexicano* excede los límites históricos, políticos, geográficos y textuales presupuestos por la retórica nacionalista. Se convierte en una comunidad imaginada producida a partir de la risa compartida sobre el *impasse* irónico. Se establece en el espacio de la intertextualidad paródica y en el tiempo presente del chiste". (Traducción personal).

5 || Algunos representantes conocidos de la llamada "literatura de La Onda" son José Agustín, Gustavo Sáinz y Gerardo de la Torre. El movimiento, surgido en los años sesenta, no se limitaba sin embargo a la literatura. Se trataba de una cultura juvenil ampliamente compartida por estudiantes y jóvenes de distintas clases sociales (Zolov, 161). Ilán Stavans ya ha señalado el nexo entre la obra de Taibo II y la literatura de La Onda (12).

el caso de su estudio, la parodia y el chiste. Es a partir de dicho disfrute momentáneo que se abre, según Biron, una nueva comunidad imaginada. En *Regreso* es igualmente en el presente en el que los personajes disfrutan de su participación en una guerra folclórica. Si nos parásemos a pensar en los efectos a largo plazo de dicha batalla, pasaríamos a evaluar el combate descabellado contra Medina en términos de eficacia. Mas tal vez la novela no trate tanto de imaginar una solución eficaz para el enfrentamiento con Medina, sino más bien de representar el placer momentáneo que una batalla puede acarrear, a pesar de o gracias precisamente a su falta de credibilidad.

El detective, por ejemplo, participa de lleno en el disfrute de esta guerra folclórica y se anima a ensayar con los mariachis una canción de Cuco Sánchez llamada "Arrieros somos", cuya letra evoca la Revolución Mexicana. En la segunda novela del ciclo en torno a Héctor Belascoarán Shayne, titulada *Cosa fácil*, la misma canción había aparecido en el marco de un programa nocturno de radio dirigido por el Cuervo Valdivia, un compañero de armas del detective en su lucha desde los márgenes y muy proclive a la difusión de canciones de protesta (Taibo II, *No habrá* 237). En *Regreso*, la tonada de Cuco Sánchez da muestras del subtexto revolucionario de la lucha contra Luke Medina. Pero a diferencia de *Cosa fácil*, que caracteriza la letra como "melancólica y broncuda" (237), en *Regreso* el detective la reproduce con diversión, aullando la letra "como loquito enfurecido": "Si a fin de cuentas, veniiimos de la naaada... Y a la naaada, por Dios que volveremooooos..." (606). La elástica transcripción de la letra no resulta gratuita en el contexto de nuestro análisis, pues, de este modo, la novela no solo mimetiza la voz aullante del detective, sino que tiene el efecto añadido de crear una mayor duración para el canto a lo largo de la página. La reproducción aullante de la letra puede considerarse por lo tanto como una alusión al disfrute que el canto genera en el presente, al margen de su posible utilidad para combatir eficazmente a Medina.

Hasta ahora, no hemos visto sino el telón de fondo de la verdadera pasada a la acción. El ataque contra Medina se completa cuando aparece milagrosamente la enigmática novia del detective, generalmente apodada como "la muchacha de la cola de caballo", para arrojar una bomba sobre los camiones que habrán de transportar las armas a Nicaragua. Aunque el ataque a Medina se apoyaba inicialmente en una tradición de folclore mexicano, ahora encontramos también una referencia a las películas de acción comerciales en que los personajes entran en escena siempre en el momento adecuado para salvarse unos a otros. De hecho, en un fragmento anterior de la novela, donde

Belascoarán es secuestrado por algunos colaboradores de Medina, también es la muchacha de la cola de caballo la que aparece inesperadamente para liberarlo (603). Resultaría demasiado simple interpretar tales maniobras como burlas de cierto código realista con las que no se aspira a más que a la parodia burlesca, o sea, a un tipo de parodia que pretende resaltar la falta de credibilidad de la acción parodiada. Más bien, con esta novela, el autor pretende contribuir a la creación de un panteón de héroes laicos (Rutés, 160) donde el cine comercial, el folclore nacional y otros imaginarios asociados a las esferas bajas de la cultura puedan cobrar tanta o más fuerza que la retórica elevada tradicionalmente vinculada con la lucha revolucionaria.

Si bien la operación contra Medina acaba siendo exitosa en *Regreso*, el detective no deja de prever que la red contrarrevolucionaria a la que Medina pertenece seguirá existiendo y operando con impunidad en el futuro. Pero inmediatamente después de reconocer el poder de la CIA, Belascoarán imagina un final feliz para el conflicto: "Quedaba una pequeña duda. Algún día encontraría a otros Medinas a la vuelta del mundo, al tornar una esquina. Y ese día les daría dos patadas en los güevos y les cantaría *Only You*" (Taibo II, *No habrá* 608). El detective rebaja la lucha a términos abarcables, a la calle, como si se tratara de una pelea que puede resolverse con una buena paliza. Una vez más, la novela plantea la lucha contra los "Medinas" en términos paródicos, sin esforzarse demasiado por esconder la incongruencia radical entre este planteamiento y la complejidad de las instituciones enemigas.

La capacidad imaginativa de la melancolía

Si los fragmentos que hemos analizado hasta el momento parecen confirmar la existencia de ciertas comunidades populares, otros momentos en la serie indican precisamente que la búsqueda de una alianza comunitaria desde los márgenes es más bien ardua y compleja. Para terminar, entonces, ampliaremos nuestra perspectiva desde *Regreso* hacia algunos otros fragmentos del ciclo Belascaorán Shayne, donde podremos ver mejor que la creación de fuerzas opositoras no siempre sucede con tanta confianza y facilidad. Especialmente significativa en este contexto es la segunda novela, titulada *Cosa fácil*, que tematiza el anhelo del detective de superar el hecho de no haber sido siempre investigador. Como saben los lectores asiduos de la serie, en el pasado Belascoarán trabajaba de ingeniero y gozaba de una muy cómoda posición económica. Y

por mucho que en la actualidad haya adoptado la profesión detectivesca y se haya mudado a una zona periférica de la ciudad, lo cierto es que ese pasado no quiere irse y continuamente le enfrenta con la distancia que incluso en el presente persiste entre él y otros personajes militantes.

El peso del pasado resulta especialmente claro en el segundo de los tres casos a los que el detective se enfrenta en *Cosa fácil*: aclarar los asesinatos de una serie de ingenieros en una plantilla industrial que es asolada por varias huelgas sindicales. Las visitas del detective a la zona fabril inevitablemente le enfrentan con recuerdos incómodos sobre su pertenencia al gremio ingeniero en el pasado. Al contemplar la "cochambre" del capitalismo mexicano en la zona industrial (Taibo II, *No habrá* 193), el protagonista se siente culpable y se pregunta si en algún momento se borrarán las huellas de su pertenencia anterior a la clase media representada por los ingenieros (196). Igualmente le atormenta que los capataces de la fábrica hayan contratado sus servicios por considerarlo como parte de la "familia" (196).

Aparentemente, el detective acumuló en el pasado una voluminosa culpa simbólica para la que ahora debe "encontrar el pago" (224). No se siente endeudado con "la profesión y el oficio", sino con "su sumisión al ambiente, con su desprecio por los trabajadores, con sus viajes por los barrios obreros como quien cruza zonas de desastre" (224). El modo en que pretende saldar esas deudas es emprendiendo un segundo viaje alternativo por las zonas obreras (Braham 84), esta vez sin desdén sino más bien con un deseo de pertenencia. Ahora siente la necesidad de ser un "[m]exicano de todos los días" y de mantenerse cerca de "la gente" (Taibo II, *No habrá* 167). Estas observaciones del detective parecen haber influido decisivamente en la composición de un volumen como *No habrá final feliz* (1981), la cuarta novela de la saga, que da mucho protagonismo a las voces de dicha "gente", dedicando un capítulo entero a las biografías y a las cómicas "frases afortunadas" de los compañeros de oficina del detective (440-448).

Sin embargo, *Cosa fácil* no tematiza un acercamiento exitoso a estos personajes secundarios, sino antes bien el deseo del detective de superar la distancia que incluso en el presente existe entre él y los obreros. Por ello, cabe matizar las observaciones de William Nichols, para quien el cambio de profesión de Belascoarán Shayne refleja asimismo un abandono de su posición "as a member of the bourgeois order" (51), así como las de Alberto Vital, que afirma, por su parte, que la red de amigos opera como una fuente exitosa de información y un espacio de colaboración basado en la "similitud de

circunstancias" de los personajes, quienes "comparten ciertos riesgos como consecuencia de su sitio en la sociedad" (143). Bien mirado, Belascoarán trata de establecer un vínculo estable con un México marginal pero sin dejar de reconocer la precariedad de ese mismo vínculo. Su necesidad de participar en las quejas sobre asuntos cotidianos, de evitar convertirse en un "marciano" y de mantenerse lejos de los privilegios del poder (Taibo II, *No habrá* 167-168) responden, según la voz narrativa de *Cosa fácil*, a un "humanismo elemental, primitivo, [a] una valoración de la situación eminentemente superficial" (167). Con esta observación, el narrador claramente cuestiona la posesión del vínculo con "la gente", reconociendo que la cercanía del detective con respecto a los quehaceres cotidianos de otros mexicanos es un vínculo en cierto modo imaginario y simplificado. El propio detective parece participar en esta reflexión en la novela más tardía *Desvanecidos difuntos*, donde contempla una huelga de rabiosos maestros de escuela, quienes "lo inundaban de una vaga y difusa sensación de culpa. Eran como él, pero él no era como ellos" (740).

Al arrojar dudas sobre la existencia real del vínculo entre el detective y otros habitantes de las zonas marginales del país, estas novelas tematizan una compleja lógica de pérdida y posesión que ha preocupado igualmente a distintos teóricos de la melancolía. Giorgio Agamben, siguiendo la definición psicoanalítica de la melancolía de Sigmund Freud, ha resaltado la dificultad de identificar claramente al objeto perdido en el que se origina el estado de la melancolía (*Stanzas* 20). Agamben, en cierto modo, lleva este problema a un extremo, conjeturando que el objeto perdido tal vez no fuera poseído nunca, es decir, que se trata de un objeto cualquiera que el melancólico recrea o imagina como si lo hubiese perdido. De tal manera, la melancolía se haría entendible como una peculiar *imaginative capacity*, que hace emerger un objeto como si hubiera sido perdido, a pesar de que no ha sido perdido aún y no tiene por qué perderse nunca (20). La única manera en que la melancolía consigue apropiarse de un objeto anhelado, propone Agamben, sería afirmando la pérdida de dicho objeto (20)⁶.

De acuerdo con esta teoría, la relación que Héctor Belascoarán

6 || Bruno Bosteels ha emprendido una reflexión más amplia sobre la trayectoria melancólica de la izquierda mexicana posteriormente a su derrota en 1968, particularmente en lo que respecta a la "extraña sensación" sentida por algunos pensadores radicales de que "en aquel entonces, algo se les fue de las manos que no debería[n] haber dejado que se escapara o peor, que quizá ni siquiera antes de la pérdida haya[n] poseído de verdad" ("Travesías" 734).

Shayne mantiene con las zonas obreras en México, igual que con otros ámbitos de la sociedad mexicana que antaño desdeñaba, consiste en la recreación de tales zonas marginales como objetos que amenazan con alejarse de nuevo en un futuro inminente. El detective procura que su "distancia" (Taibo II, *No habrá* 167) con respecto a una comunidad marginal no vuelva a crecer — amenaza que puede interpretarse, de acuerdo con la teoría de Agamben, como una hipotética pérdida del objeto amado en el futuro—. El detective debe empeñarse continuamente en afirmar la posesión del vínculo con las personas de su entorno, viviendo con ellos y adoptando su lenguaje, pero sabiendo también que ese vínculo se perdería enseguida si se mudara a otra oficina o si dejara de expresarse mediante un lenguaje eminentemente coloquial.

Así pues, en momentos puntuales pero significativos, las voces que confluyen en la narrativa de Taibo II desenmascaran las alianzas populares a las que el detective aspira continuamente. Siguiendo la perspectiva del narrador de *Cosa fácil*, solo podemos contemplar estas conexiones manteniéndonos en la superficie y rechazando o suspendiendo una reflexión profunda. Más aún, desear una conexión con lo cotidiano y popular puede convertirse en un anhelo melancólico por recuperar un vínculo que tal vez nunca se haya perdido, o que, de por sí, sea muy difícil de poseer. Tanto la parodia como la melancolía emergen entonces como recursos importantes para la imaginación de nuevas alianzas populares en la obra de Taibo II. Sus personajes emprenden esta búsqueda con decidida diversión, aunque también con algo de incomodidad.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Profanations*. Trad. Jeff Fort. New York: Zone Books, 2007.
- _____. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Trad. Ronald L. Martínez. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Biron, Rebecca E. "Joking Around with Mexican History: Parody in Ibarguengoitia, Castellanos, and Sainz". *Revista de Estudios Hispánicos* 34.3 (2000): 625-644.
- Bosteels, Bruno. *Marx and Freud in Latin America. Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. London & New York: Verso, 2012.
- _____. "Travesías del fantasma: Pequeña metapolítica del 68 en México." *Metapolítica: Revista trimestral de teoría y ciencia de la política* 12 (1998): 733-768.
- Braham, Persephone. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Close, Glen S. *Contemporary Hispanic Crime Fiction. A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Cooper, Marc. "De los pasillos del Pentágono a las playas de Nicaragua: Instrucciones para un juego secreto llamado Irangate". Trad. Paco Ignacio Taibo II. *La Cultura en México* 1313 (1987): 36-38. Web. 3 jul. 2015 <<http://izquierda.library.cornell.edu/cgi/t/text/pageviewer-idx?c=izquierda;cc=izquierda;idno=izq1313;didno=izq1313;view=image;seq=1>>.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press, 1985.
- Monsiváis, Carlos. *Mexican Postcards*. Trad. y ed. John Kraniauskas. London: Verso, 1997.
- Nichols, William J. *Transatlantic Mysteries: Crime, Culture and Capital in the 'Noir Novels' of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*. Lewisburgh: Bucknell University Press, 2011.
- Piglia, Ricardo. "Teoría del complot." *Ramona: revista de artes visuales* 23 (2002): 4-14.
- Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- Rutés, Sébastien. *Lénine à Disneyland: une étude littéraire sur l'œuvre de Paco Ignacio Taibo II*. Paris: Editions L'atinoir, 2010.
- Stavans, Ilán. *Antiheroes. Mexico and its Detective Novel*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1997.
- Taibo II, Paco Ignacio. 68. México D.F.: Planeta, 2008.
- _____. *Asturias. Octubre 1934*. Barcelona: Crítica, 2013.
- _____. *No habrá final feliz. La serie completa de Héctor Belascoarán Shayne*. New York: Harper Collins, 2009.

- Vital, Alberto. "Paco Ignacio Taibo II, un anarquista moderno." *Bang! Bang!: pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*. Eds. Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores. México D.F.: UNAM, 2005. 133-152.
- Zolov, Eric. *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

La culture populaire comme signe d'identité dans la fiction néo-policrière de Leonardo Padura

Paula García Talaván
Université Paris-Sorbonne
Universidad de Salamanca
talavanpaula@hotmail.com

Citation recommandée : García Talaván, Paula. "La culture populaire comme signe d'identité dans la fiction néo-policrière de Leonardo Padura". *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 55-65.

En référence à la mise en scène du populaire, Néstor García Canclini soutient dans son œuvre *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* que :

Lo popular es [...] lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos « legítimos »; los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos, « incapaces » de leer y mirar la alta cultura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos. [...] Lo popular suele asociarse a lo premoderno y lo subsidiario (191).

Bien que nous n'aborderons pas la participation du populaire dans la scène mais plutôt sa présence dans la narration littéraire, l'appréciation de García Canclini nous semble très opportune pour dénoncer le manque d'attention que ce secteur de la culture a subi de la part de l'institution académique dans le domaine de la création artistique jusque très récemment.

Plus concrètement, dans le domaine de la littérature, les critiques se sont traditionnellement basées sur des critères sociologiques pour établir une distinction entre l'art « savant » ou « noble » et l'art populaire ou « inférieur » et les ont situés sur des plans isolés l'un de l'autre. Cette distinction entre l'art savant et l'art populaire coïncide avec une autre différence, basée sur des principes esthétiques, qui éloigne la « littérature » de la « sous-littérature »¹. La première est considérée comme érudite, de valeur artistique et cataloguée comme « grande littérature ». La seconde est considérée comme populaire, dépourvue de valeur artistique, et jugée comme littérature tendant à la formule, de divertissement, et donc inférieure, voire même prémoderne et subsidiaire si nous reprenons les termes utilisés par García Canclini.

Selon cette différenciation, le roman policier – qui, à l'origine et particulièrement à partir du succès massif des récits d'Arthur Conan Doyle, a produit de très nombreuses œuvres sujettes à la répétition mécanique des mêmes formules narratives – a été immédiatement associé à une certaine forme d'évasion ou de détente et classé dans le domaine de la « sous-littérature ». D'où le fait qu'il n'ait pas obtenu l'attention de la critique littéraire ni de l'académie et, comme le signale Javier Sánchez Zapatero,

1 || Nous utiliserons des guillemets pour les qualificatifs « savant », « noble », « supérieur », « petit » et « inférieur », tout comme pour les termes « sous-littérature » et « grande littérature » car nous n'adhérons pas aux critères élitistes qui justifient cette distinction rigide.

qu'il soit resté absent des manuels historico-critiques de la littérature du XXe siècle (Cabello *et al.* 93)².

Cette situation change à partir des années quatre-vingt avec la théorisation de la pensée postmoderne, qui s'attache aux différences, à la relativité, et qui accepte l'impossibilité de formuler des mesures exactes pour la légitimation du discours. C'est alors que l'importance du marginal commence à se faire sentir et que, du point de vue littéraire, s'initie la révision des grands romans du passé et que l'on opte pour la représentation d'une réalité plurielle et diverse. Dans ce contexte, le monde académique reconnaît la valeur de certains genres jusqu'à présent considérés comme mineurs, comme dans le cas du roman policier, et commence à revendiquer la culture de masse.

En ce qui concerne la littérature populaire et la littérature de masse, il est important de signaler, comme le font les éditeurs de l'ouvrage *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, qu'elles s'entremêlent et concordent en de nombreux aspects. Néanmoins, nous pensons, tout comme eux, qu'il est possible de les considérer comme deux domaines maintenant une spécificité propre et une filiation différente :

La primera puede asociarse al acervo cultural que emana de un pueblo determinado, como caudal de conocimientos, valores y rasgos identitarios. En este ámbito, la oralidad y el peso de la tradición son factores decisivos, así como los medios de transmisión y otros aspectos relativos a una crítica de corte etnográfico y antropológico. [...]

Con el término literatura de masas, por su parte, suele hacerse referencia al conjunto de obras dirigidas a un público muy amplio, sin una formación o entrenamiento específico en la lectura de textos literarios y cuyos intereses no están estrechamente vinculados a los de la decodificación « culta » (Cabello, 11).

Conformément aux éditeurs de l'ouvrage en question, il est important de signaler qu'aujourd'hui la littérature de masse bénéficie d'une visibilité et d'une diffusion plus importante que celle des ouvrages dits « canoniques », grâce à l'attention portée par l'industrie, le marché éditorial et une partie de la critique littéraire (11). Compte tenu de l'incorporation rapide de nouvelles technologies et de nouveaux formats dans le circuit de production et de consommation de ce genre de littérature, ainsi

2 || En effet, Sánchez Zapatero se réfère aux manuels de roman policier espagnol, mais cette exclusion se perçoit dans la production historico-critique de la plupart des pays dans lesquels ce genre a été cultivé. Concrètement, il en est de même dans les pays ibéro-américains, où l'intérêt d'étudier ce genre de littérature est relativement récent.

que de l'indiscutable entrée de celle-ci dans les médias de masse, la critique littéraire a réorienté son intérêt vers l'analyse des processus de création et de réception, favorisant de cette manière la légitimation de ce genre de narration jusqu'à présent sous-estimée.

En ce qui concerne le roman policier – considéré, comme nous l'avons signalé, littérature de masse, c'est à dire « sous-littérature », jusqu'aux années quatre-vingt –, nous pouvons affirmer que celui-ci s'est adapté à de nouveaux supports – comme le livre numérique, la bande-dessinée ou le jeu vidéo –, a conquis différents médias – tels que la télévision par exemple –, jouit d'un grand succès de vente et a obtenu l'attention de l'académie et de la critique littéraire, comme le démontre la prolifération de prix et de congrès qui lui sont dédiés, l'inauguration de revues spécialisées ainsi que l'ouverture de librairies et de bibliothèques, parfois exclusivement destinées à ce genre.

En nous focalisant sur la littérature policière des pays ibéro-américains depuis le milieu des années soixante-dix – nommée néo-policière au début des années quatre-vingt-dix³ – nous souhaitons souligner deux aspects : le premier est que celle-ci est cultivée par un nombre non-négligeable d'auteurs prestigieux, décidés à rompre les clichés et les conventions génériques des modèles traditionnels ; l'autre est que l'un des principaux traits de ce genre de littérature, consciemment mis en avant par les auteurs, est la combinaison des éléments de la « haute » culture et de la culture « populaire ».

Précisément, celui-ci est l'un des mérites que le jury du Prix Princesse des Asturies 2015 catégorie littérature – décerné le 10 juin dernier en Espagne – reconnaît dans l'œuvre du lauréat Leonardo Padura, le plus haut représentant du roman néo-policière cubain. Reprenant les mots de Darío Villanueva, président du jury et directeur de la Real Academia de la Lengua Española depuis 2014, Padura est un écrivain « arraigado en su tradición y decididamente contemporáneo ; un indagador de lo culto y lo popular ; un intelectual independiente, de firme temperamento ético » (Vicent, 27).

L'œuvre néo-policière de Padura – composée des romans : *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997), *Paisaje de otoño* (1998), *Adiós, Hemingway* (2001), *La neblina del ayer* (2005), *La cola de la serpiente* (2011) et *Herejes* (2013), avec comme protagoniste, Mario Conde, lieutenant puis ex-agent de police – est une preuve irréfutable de

3 || Le mot fut forgé par Paco Ignacio Taibo II (Argüelles, 14).

deux faits relatifs au genre : le premier est que le roman policier reste en constante évolution, se transformant et s'adaptant à de nouveaux contextes et événements historiques, comme nous pouvons le constater dans les romans de cet écrivain, parfaitement adaptés à la réalité et aux préoccupations de la société cubaine contemporaine ; le second est que, bien qu'ayant été méprisé par des préjugés élitistes, celui-ci peut faire preuve d'une très grande complexité artistique. Il n'y a aucun doute sur le fait que la prose de Padura est soumise à un travail esthétique très élaboré : elle est écrite avec un langage précis et très soigné, a constamment recours à l'ironie et à la métaphore et contient de nombreuses références culturelles facilement reconnaissables par les cubains, ainsi que des références à de grandes œuvres de la littérature et à des œuvres d'art universelles. Elle recueille aussi de nombreuses réflexions à propos du genre policier et de l'art narratif. Toutefois, outre ces références et considérations, de nombreuses formes littéraires et extralittéraires provenant de la culture populaire et des médias de masse sont aussi rigoureusement traités avec une attention particulière au langage.

Quant aux formes littéraires, certains éléments de la tragédie, cataloguée comme genre « majeur » depuis la *Poétique* d'Aristote, sont aussi reconnaissables dans l'œuvre néo-policrière de cet auteur ; ceux-ci sont particulièrement percevables dans les drames familiaux cachés derrière les crimes que Conde enquête. Fabienne Viala, qui a étudié les masques de la tragédie dans les romans néo-policiers de Padura, analyse l'aspect tragique des personnages d'Alberto Marqués et de Conde – respectivement le clown triste au visage blanc et *Augusto* ou le clown au nez rouge – et de l'histoire de l'assassinat d'Alexis Arayán aux mains de son père dans *Máscaras*, du fratricide perpétré par Amalia Ferrero dans *La neblina del ayer* et de l'assassinat commis par Panchito – filleul de Juan Chion et fils de son meilleur ami – dans *La cola de la serpiente* (Viala, 146-151).

Mais nous y retrouvons aussi des échos du roman picaresque européen et du roman feuilleton, que l'on apprécie dans les histoires des personnages humbles, humiliés et offensés, ainsi que dans leurs multiples ruses de survie. On peut également remarquer certains éléments du mélodrame, de type feuilleton, par exemple dans les lettres écrites par La Nena dans *La neblina del ayer*, ou dans le parcours des bas-fonds de la ville de Faustino Arayán – diplomate très influent – et de son fils Alexis – homosexuel non ouvertement déclaré – dans *Máscaras*, ou dans l'histoire de l'institutrice de bonne famille qui se mélange avec certains étudiants à la trajectoire plutôt sombre, et qui

s'adonne à fumer de la marihuana avec eux dans *Vientos de Cuaresma*.

On y retrouve clairement l'influence de la tradition carnavalesque dans la présence de personnages populaires enclins à la plaisanterie et au rire, comme c'est le cas des compagnons d'enquête de Conde – Manolo et Yoyi el Palomo –, dans le propre personnage de Conde, attaché au terrestre, à la moquerie et à certaines traditions populaires, ainsi que dans la récurrence à des espaces ouverts et pleins de monde, de bruits et de couleurs des rues de La Havane. Nous y trouvons aussi différents éléments du roman policier classique, du roman policier psychologique ou de mœurs, du roman policier noir et du roman policier révolutionnaire cubain – tous considérés comme littérature populaire, et de ce fait « mineure », jusqu'aux années quatre-vingt – par le biais desquels est établi un jeu de rapprochement et de distanciation, de récupération et de transgression de la norme, qui met en évidence le caractère d'artefact, de création fictive, du propre texte de Padura.

Sans vouloir faire un simple inventaire, il est inévitable de mentionner l'importance d'autres formes populaires incluses dans les romans de cet auteur, comme l'est la chanson. De plus, il est important de souligner que toutes les manifestations de la culture populaire dans ses romans – qui sont nombreuses – apparaissent non seulement mentionnées, mais aussi intégrées dans la narration, composant une partie fondamentale de la trame dramatique. Il en est ainsi, par exemple, dans *La neblina del ayer* où, comme le souligne Néstor Ponce, « Padura no se contenta con rendir homenaje a un clásico del bolero y a utilizar el título, sino que el género musical invade la estructura y la temática de la ficción » (« Historia »). En effet, dans ce roman, tout est musical. Sa structure est divisée, tel un vinyle, en deux parties : « Cara A : Vete de mí » – qui est le titre d'un boléro de Virgilio et Homero Expósito – et « Cara B : Me recordarás » – titre d'un boléro de Frank Domínguez. Les paroles de ces deux compositions apparaissent en partie dans le roman, mais en outre, leurs vers se répètent en boucle dans la tête de Conde tout au long de l'enquête, ce qui l'aide à comprendre la personnalité de l'artiste disparue, Violeta del Río, et à songer à sa propre existence et à l'amour qu'il ressent pour Tamara depuis son adolescence. À cela doit s'ajouter, comme le note Ponce, la présence de l'atmosphère musicale havanaise prérévolutionnaire comme *leitmotiv*.

En ce qui concerne la thématique du roman, nous devons reconnaître, tout comme ce critique, que celle-ci est typique du

boléro : « amores traicionados, asesinatos, infidelidades, muchachas pobres que, como Cenicienta, son amadas por hombres ricos y poderosos » (« Historia »). De cette manière, ses personnages sont aussi des personnages de boléro s'agitant au sein des tensions de l'époque et permettant que ce genre musical envahisse leur ressenti, leur langage et même leur point de vue (« Historia »). Il convient d'ajouter à ces appréciations que dans les romans de Padura, le boléro se manifeste comme partie intégrante de la mythologie collective cubaine, des connaissances partagées par tout un peuple ; d'où l'idée que ses vers soient utilisés par les personnages pour soutenir leurs affirmations, comme le fait, à titre illustratif, Rafael Giró, un théoricien du mambo, quand il précise : « Aunque todo sea mentira: puro teatro, ya lo dijo la Lupe » (Padura, *La neblina* 90)⁴.

Quant aux formes extralittéraires, nous découvrons aussi, dans le récit, des recettes de cuisine de Juan Chion, et spécialement celles de Josefina, qualifiées de rêves gastronomiques dans *La cola de la serpiente* (87), compte tenu de leur éclat en plein contexte de pénurie et de rationnement. Comme nous avertit Patrick Collard, les recettes de Josefina, commentées – tout comme dans les romans de Manuel Vázquez Montalbán – par les personnages dans les scènes dialoguées, manquent de style descriptif propre aux livres de cuisine (« El Conde en la cocina » 344). Cela est dû, d'après Rita de Maeseneer, au fait que « Jose se asocia a la cultura culinaria que siempre se ha originado desde abajo, desde los hogares de mujeres subalternas que transmiten sus conocimientos oralmente » (*Devorando a lo cubano* 171). En comparant Josefina à Nitza Villapol – une célèbre cuisinière cubaine qui, comme le remarque Vázquez Montalbán, avait inventé de nombreuses recettes sans viande lors de la Période Spéciale (*Y Dios* 220) –, De Maeseneer découvre que la première est une contre-figure de la seconde et que face à la cuisine de Villapol, associée à l'invention et à la subsistance dans un moment de crise maximale, celle de Josefina peut s'interpréter dans le même contexte comme « un espacio de maravilla, el locus amoenus que procura momentos de felicidad y de huida del mundo circundante » (*Devorando a lo cubano* 171).

Comme nous le signalions au début de cet article, ces formes populaires s'associent au patrimoine culturel émanant d'un peuple déterminé – dans ce cas précis, celui de Cuba – comme

4 || La Lupe est le nom de scène de la chanteuse cubaine Lupe Victoria Yolí Raymond (1936-1992), qui interpréta, parmi de nombreuses chansons, la très fameuse « Puro teatro ».

source de connaissances, valeurs et caractéristiques identitaires. Par conséquent, celles-ci aident à configurer l'identité culturelle cubaine, revendiquée par l'auteur dans ses romans, face à l'insistance du gouvernement révolutionnaire qui tente depuis plus de cinquante ans de construire une société uniforme, à parti unique et par conséquent contraire au métissage et à la diversité culturelle qui la caractérisent depuis ses origines. Dans le domaine de la littérature populaire, comme nous l'avons signalé, l'oralité et le poids de la tradition sont des facteurs décisifs. De cette manière, du point de vue linguistique, Padura se préoccupe de caractériser les différentes voix incluses dans ses romans – des voix affectées par les caractéristiques et les variations typiques de l'espagnol parlé à Cuba – avec différents modes d'expression, en particulier avec le langage parlé.

Les particularités du langage de quelques personnages concrets sont aussi représentées, comme dans le cas de Yadine, la jeune *émo* qui, dans *Herejes*, rallonge et met l'accent sur les mots qu'elle veut souligner dans son discours. Cette affectation est signalée à l'écrit dans le roman à l'aide de l'italique : « Es que Judy me vuelve *looca* [...]. Me gusta no, me vuelve *loca*, *loca*... » (411). De façon similaire est reproduite la prononciation plus particulière de certaines personnes, comme par exemple celle des citoyens d'origine chinoise qui n'arrivent toujours pas à prononcer le « r ». C'est le cas de Juan Chion, qui conserve ce trait identitaire par choix comme il l'explique à Conde : « no me da la gana de hablar como ustedes [...]. No seas bluto, Conde, la rrrreee no existe en chino... » (*La cola* 35).

Simultanément, le langage oral qui caractérise les personnages contraste avec le langage écrit des slogans, des panneaux publicitaires, des lettres, des e-mails, des notes, des épitaphes, des textes littéraires et journalistiques, des rapports de police, des rapports médico-légaux ainsi que des plaintes déposées, que l'on retrouve dans les romans. De cette manière, le contraste existant entre le langage oral des conversations en face à face – spontané, vif et participatif – et le langage écrit – plus réfléchi et posé – qui n'attend pas de réponse, tout du moins immédiate, d'aucun interlocuteur, est encore plus marquant.

De la même façon, dans tous les romans, les traditions profondément ancrées occupent une place particulière, comme, entre autres, les dominos, autour desquels les voisins d'un quartier avaient l'habitude de se réunir dans la rue; les combats de coqs, qui furent interdits par les autorités ; ou le baseball, qui, comme précise Padura – appréciation de ce sport national que nous étendons au reste des traditions –, « este es – estas

son – señas de identidad cubana » (García Talaván, 321). Ces traditions sont incluses aussi au récit, en particulier le baseball, dont les personnages remémorent les matchs auxquels ils ont participé ou qu'ils ont vu à la télévision ou au stade, ce qui leur permet de retrouver la scénographie du terrain et les termes propres au jeu, comme le *pitcher*, le *dogout*, le *centerfield*, le *rolling*, le *inning*, le *swing* et bien d'autres encore.

Différentes formes provenant des moyens de communication de masse tels que la presse, la télévision ou la radio sont également intégrées dans la narration. Par exemple, dans le journal, Conde lit les informations du jour, qu'il commente aussitôt pour lui-même, et plaisante en relisant les pages internationales – selon lesquelles « el mundo parecía estar bastante jodido » (*Máscaras* 153) –, et les pages nationales – « [que] demostraban que la isla no estaba nada mal » (*Máscaras* 153) –, ainsi que les informations des rubriques économiques et culturelles. Les havanais écoutent en général la musique populaire cubaine à la radio, surtout les boléros. À la télévision, on regarde des feuilletons qui, momentanément, vident pratiquement les rues de la ville, et dont le générique de fin rappelle à Conde qu'il est déjà neuf heures et demie du soir (*Vientos* 193). Josefina regarde les émissions télévisées de Nitza Villapol, la cuisinière mentionnée ci-dessus, et le programme *Escriba y Lea*, dans lequel les candidats doivent découvrir l'identité d'un personnage. C'est aussi à la télévision que sont diffusées les séries nord-américaines contemporaines comme *Without a Trace*, *Criminal Minds* ou *Doctor House*, comme nous le découvrons dans *Herejes*. Mais c'est également face au téléviseur ou parfois aussi à la radio que Conde et Carlos el Flaco, son meilleur ami, prennent plaisir à suivre les matchs de baseball des *Industriales*, une équipe havanaise dont ils sont de fervents supporters.

Les médias de masse mentionnés sont ainsi représentés comme un instrument quotidien – fréquemment utilisé et assez ancré au sein de la population – duquel les habitants ont une opinion singulière et auquel ils donnent une valeur concrète. Ainsi, les personnages ironisent sur le contenu de la presse et des programmes de télévision, considérés comme des propagateurs du discours officiel du régime, et ils soulignent l'importance des feuilletons, ainsi que des parties de dominos et des matchs de baseball qui permettent au peuple de se réunir.

En définitive, comme nous avons pu le constater, Padura, tout comme d'autres écrivains de romans néo-policiers, non seulement pratique consciemment un genre littéraire méprisé jusqu'à la fin du XXe siècle, mais a aussi recours à d'autres

formes et manifestations populaires également négligées par la « haute » culture, avec l'intention de revendiquer l'importance de celles-ci dans la conformation de cette identité culturelle cubaine qui lui est propre et que le pouvoir révolutionnaire a tenté de manipuler comme il le laisse entendre dans ses romans. En donnant à l'ensemble de ces formes et manifestations populaires un traitement esthétique, Padura montre que la discrimination du populaire comme « mineur », « secondaire », « prémoderne » et « subsidiaire » – selon les termes de García Canclini – est infondée et intéressée ; que le populaire est une partie indispensable de l'identité culturelle d'une société – de l'identité cubaine dans ce cas précis –, et que dans le domaine de la création littéraire il n'y a aucune raison à ce qu'il y ait de distinction entre le « haut » et le « bas », le « supérieur » et l'« inférieur » – ce avec quoi nous sommes absolument d'accord –. Ce qu'il faut finalement distinguer c'est ce qui peut être considéré comme une œuvre de qualité, artistiquement élaborée, et une œuvre médiocre qui n'est, elle, peu ou pas du tout travaillée d'un point de vue littéraire.

Bibliographie

- Argüelles, Juan Domingo. « Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad ». *Tierra adentro* 49 (1990): 13-15.
- Cabello, Ana, Miguel Carrera, Malvina Guaraglia, Federico López-Terra y Cristina Martínez-Gálvez, éd. *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*. Madrid: Catarata, 2011.
- Collard, Patrick. "El Conde en la cocina de Jose". *Saberes y sabores en México y el Caribe*. Éd. Rita De Maeseneer y Patrick Collard. Ámsterdam – Nueva York: Rodopi, 2010. 335-349.
- De Maeseneer, Rita. *Devorando a lo cubano. Una aproximación gastrocrítica a textos relacionados con el siglo XIX y el Período Especial*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2012.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- García Talaván, Paula. "Ha cambiado mucho el país y he cambiado mucho yo'. Entrevista con Leonardo Padura". *Les Ateliers du SAL* 1-2, deuxième époque (2012): 311-335. Web. 25 juillet 2015 <<http://lesateliersdusal.com/numeros-antteriores/segunda-epoca-2/numero-1-2/>>.
- Padura, Leonardo. *Pasado Perfecto* (1991). Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. *Vientos de Cuaresma* (1994). Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. *Máscaras* (1997). Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. *Paisaje de otoño* (1998). Barcelona: Tusquets, 2009.
- _____. *La neblina del ayer* (2005). Barcelona: Tusquets, 2008.
- _____. *Adiós, Hemingway* (2001). Barcelona: Tusquets, 2006.
- _____. *La cola de la serpiente*. Barcelona: Tusquets, 2011.
- _____. *Herejes*. Barcelona: Tusquets, 2013.
- Ponce, Néstor. "Historia, memoria, policial en La neblina del ayer". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 47 (2011). Web. 7 août 2015 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/neblina.html>>.
- Viala, Fabienne. *Leonardo Padura. Le roman noir au paradis perdu*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Vicent, Mauricio. "Padura, cronista de la Cuba real, Princesa de Asturias de las Letras". *El País*. 11 juin 2015. Cultura: 27.

Originalité et transgression dans le roman noir de Carlos Salem

Paula Martínez

Université François Rabelais, Tours

pmartinez@univ-tours.fr

Citation recommandée : Martínez, Paula. « Originalité et transgression dans le roman noir de Carlos Salem ». *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 66-77.

Depuis la publication en 2007 de son premier roman, *Camino de ida*, qui a gagné, entre autres, le prestigieux prix Memorial Silverio Cañada de la Semana Negra de Gijón, l'écrivain argentin Carlos Salem a publié sept autres romans noirs¹.

Ses créations ont éveillé l'intérêt des lecteurs et des critiques autant en Espagne, son pays d'adoption, qu'en France, où tous ses romans ont été traduits. Il compte, dans les deux pays, sur un public fidèle qui apprécie son univers littéraire, fort atypique, créé sur la base du roman noir canonique, qu'il transgresse, en utilisant des stratégies peu fréquentes dans ce genre littéraire, jusqu'à trouver un équilibre entre le classicisme et les éléments novateurs.

Nous souhaitons explorer, dans un premier temps, les traits caractéristiques de ces romans qui nous mènent à les inclure dans le genre noir et, postérieurement, ceux qui transgressent la norme et qui nous semblent essentiels pour comprendre l'originalité de l'écriture de Carlos Salem.

1. Les indispensables du genre

Sans chercher forcément l'exhaustivité, nous voulons signaler quelques-unes des caractéristiques récurrentes dans les romans noirs que l'on retrouve également dans l'œuvre de l'écrivain objet de notre étude.

On retrouve, bien évidemment, des meurtres et des intrigues savamment dosées pour tenir en haleine le lecteur. Dans certains cas les crimes sont l'épicentre de l'énigme, comme dans *En el cielo no hay cerveza*, où le détective Poe enquête sur *un serial killer* qui tue des journalistes de télé-réalité. Dans d'autres romans, le lecteur connaît depuis le début l'identité du tueur, comme dans *Muerto el perro*, car la meurtrière, Piedad de la Viuda, est le personnage principal. Dans ce cas l'intrigue tourne autour de la recherche de la cachette où le mari de Piedad a caché l'argent qu'il lui avait volé avant de mourir. Mais, dans tous les cas, le suspense est maintenu jusqu'à la fin du récit.

En ce qui concerne les personnages en charge de résoudre les énigmes, bien que Salem n'ait pas créé une série avec un même détective, il a réussi à construire un univers qui lui est propre. Les personnages passent souvent d'une œuvre à l'autre. De ce fait, comme par clin d'œil, le lecteur devient complice de leurs histoires personnelles. Dans la plupart des cas ce sont des

¹ || Il s'agit de *Matar y guardar la ropa*, *Pero sigo siendo el rey*, *Un jamón calibre 45*, *Yo también puedo escribir una jodida historia de amor*, *El huevo izquierdo del talento*, *Muerto el perro* et *En el cielo no hay cerveza*.

personnages masculins, qui changent de statut, au gré des romans, devenant protagonistes ou acteurs secondaires.

C'est le cas du commissaire Arregui, personnage secondaire dans *Matar y guardar la ropa*, où il enquête sur les décès causés par la pique d'une drôle d'araignée et qui se trouve toujours sur le chemin de Juanito Pérez Pérez, le protagoniste du roman. Ce même personnage devient central dans *Pero sigo siendo el rey*, où il a comme mission de sauver le roi d'Espagne, qu'un entrepreneur corrompu veut assassiner. Arregui apparaît également dans d'autres romans de l'auteur : *Yo también puedo escribir una jodida historia de amor* et *En el cielo no hay cerveza*.

De la même façon, Octavio Rincón et Raúl Soldati, personnages principaux de *Camino de ida*, deviennent secondaires dans *Pero sigo siendo el rey*, roman dans lequel ils accueillent les protagonistes dans un restaurant qu'ils viennent d'ouvrir à Madrid. Plusieurs scènes de *Muerto el perro* se passent également dans ce même restaurant, où Soldati et Piedad se voient pour dîner et danser le tango.

Dans un autre registre, quelques-unes des tournures utilisées par les personnages se répètent dans presque tous les romans, créant ainsi un lien entre eux. Par exemple, la phrase prononcée par Soldati : « si hay miseria, que no se note » est reprise très fréquemment par lui-même ou par d'autres personnages.

Tous ces éléments contribuent à la création d'une atmosphère particulière qui entretient, chez le lecteur, l'impression de complicité avec l'auteur. À notre avis, ils ont également comme fonction de lui transmettre, en même temps, les clefs pour lire une histoire globale, que les différents ouvrages viennent construire pour former un tout.

Dans cette même perspective d'une lecture d'ensemble, on constate que presque tous les personnages masculins partagent certaines caractéristiques, tout en conservant celles propres à chacun des romans, qui les rapprochent de la figure de l'antihéros. Prenons, par exemple, Octavio Rincón, protagoniste de *Camino de ida*, qui vit sous l'influence de sa femme, dont il a peur, et de laquelle il n'arrive à se libérer que quand il la croit morte.

Même les personnages que l'on imagine, à priori, moins pathétiques, possèdent des zones d'ombre. C'est le cas de José María Arregui (Txema). Il apparaît initialement comme le justicier qui défend les petits contre les grands, mais le lecteur découvre que Txema n'est pas celui qu'il croit à partir du moment où il montre sa faiblesse devant le sbire envoyé par l'entrepreneur corrompu Zuruaga : « comienzo a llorar. Me apoyo en la pared porque mis piernas son de papel y ni siquiera pienso

en correr [...]. Saca del abrigo una pistola y me apunta [...]. Me mira con asco y descubro que me he meado encima » (Salem, *Pero sigo siendo el rey* 99). De la même façon, l'histoire qu'il raconte sur les circonstances de la mort de sa petite amie qui, selon sa version, s'est produite au moment où il était en train de sauver le roi d'Espagne, est fictive. Son beau-frère le dévoile vers la fin du récit :

Prefiero que me pegues un tiro a oírte decir, cuando te pones pedo, que mataron a Claudia mientras estabas salvando al Rey. Lo del Rey fue a mediodía y lo de tu novia casi al anochecer. No acudiste a la cita y te quedaste bebiendo conmigo en el Malone hasta la madrugada (Salem, 309).

Les lecteurs de *Matar y guardar la ropa*, roman antérieur de Salem, savent en plus que Claudia avait quitté Arregui pour Juanito Pérez Pérez et que le rendez-vous manqué avait comme but de le lui dire.

Les multiples références intertextuelles sont un autre trait caractéristique des romans noirs. Chez Salem, elles sont particulièrement nombreuses et variées, même si elles sortent souvent du cadre classique. Le romancier montre, notamment, une connaissance approfondie des auteurs du roman noir classique et contemporain : Chandler, Poe, Hammett, Conan Doyle, Camilleri, etc.

Il fait souvent référence au cinéma, mais aussi à la télévision : le couple Bogart-Bacall (Salem, *Muerto el perro* 168-169), James Bond (Salem, *Muerto el perro* 115), Mac Gyver (Salem, *En el cielo no hay cerveza* 346) ou le Torrente de Santiago Segura (Salem, *Muerto el perro* 169). Sans parler des renvois à des jeux vidéo dans *Muerto el perro* et à la bande dessinée, concrètement aux déguisements de Mortadelo et Filemón dans les costumes utilisés par les personnages de Don Juan Carlos (le roi d'Espagne), Arregui et Diosito.

Une forte critique sociale, inhérente au genre, est aussi présente. Nous voudrions nous arrêter sur ce point afin de signaler quelques exemples. Dans *Pero sigo siendo el rey* l'étrange région où les personnages arrivent après avoir traversé un fleuve sans nom représente l'allégorie d'une Espagne qui est restée bloquée dans le temps. À ce propos, Salem réagit, lors d'une interview en 2009, quand le journaliste le questionne sur le surréalisme de son récit :

En realidad, no creo que todo lo que ocurre en la novela sea surrealista. Hay una parte, la segunda del libro, que usa ese lenguaje para hablar de cosas que de otro modo sonarían a

moraleja y coñazo: la España frenada a doscientos metros de muchas autovías, la guerra civil que sigue sin acabar para mucha gente, o la gloriosa sensación de país a medio hacer que te asalta en cualquier esquina. Todo esto visto desde dentro, con cariño. En mi primera novela, *Camino de ida*, uno de los personajes que también aparecen aquí, Soldati, señalaba que en España se sentía como en la Argentina, « porque acá también lo atan todo con alambre » (Crenes).

Dans un roman postérieur, *Muerto el perro*, la réflexion de la protagoniste, Piedad, après avoir lu la presse du jour renvoie à un contexte familier pour le lecteur espagnol :

Llevo más de un mes sin leer la prensa, pero tengo la impresión de que es anterior a la muerte de Benito. Una segunda lectura me permite comprobar las diferencias. Lo que antes estaba mal, ahora está peor. Y lo poco que aún estaba bien, ahora está mal. Uno de los futbolistas mejor pagados del mundo sufre ataques de melancolía, y un ministro cualquiera anuncia nuevos recortes en servicios sociales. El presidente dice que se atisba una luz al final del túnel, pero por su expresión insegura en la foto debe temer que sea la luz de un tren que viene de frente y a toda velocidad (Salem, *Muerto el perro* 219).

Citons également son dernier roman, *En el cielo no hay cerveza*, où l'auteur parle de sujets d'actualité tels que le déclin culturel du pays, reflété dans la télévision et la presse espagnoles, et la grave crise économique qui touche de plein fouet le pays depuis quelques années : « Comprendo. Esto es el piso piloto de una de tantas megaurbanizaciones que han quedado a medio terminar por la crisis, Poe. Para encontrar rastros de vida tienes que recorrer varios kilómetros » (Salem, *En el cielo no hay cerveza* 294).

Les points traités jusqu'à présent montrent que, bien que l'auteur prenne appui sur les fondamentaux du genre, il les réinterprète de façon originale.

2. Prise de distance avec les classiques

L'innovation vient également d'autres techniques littéraires qui éloignent le romancier du canon et avec lesquelles Carlos Salem joue afin de construire sa vision particulière de la société qui l'entoure. Nous voudrions ici parler de quatre d'entre elles : l'éloignement de la description mimétique de la réalité, le recours au discours métafictionnel, l'humour et le rapprochement avec les cultures populaires.

2.1. Une fiction fréquemment saugrenue

Même si la construction des romans de Salem part d'une trame initialement cohérente avec le monde réel, très vite l'auteur inclut des anachronismes, des éléments qui ne semblent pas très réalistes et d'autres totalement invraisemblables. Dans son premier roman, *Camino de ida*, la narration paraît dans un premier temps tout à fait plausible au lecteur, avant de ne plus l'être. Il s'agit de la vie d'Octavio Rincón, fonctionnaire de l'état civil en vacances avec son épouse dans un hôtel de Marrakech. Celle-ci décède soudainement, à la grande joie de Rincón qui pense, néanmoins, que la police ne croira jamais à une mort naturelle. Il s'enfuit, alors, de l'hôtel et met fin à sa vie maussade et monotone. Il rencontre par hasard un Argentin qui devient son ami, Raúl Soldati, qui a créé une entreprise pour vendre des glaces artisanales en plein désert. Ensembles, ils croisent Claudio Grimaldi, réalisateur de cinéma qui, depuis des années, tourne un film sans pellicule dans l'Atlas. Ils font connaissance avec Carlos Gardel, pour qui le temps semble s'être arrêté ; celui-ci se promène au XXIème siècle déguisé en hippy, poursuivant Julio Iglesias, qu'il veut tuer pour l'empêcher de continuer à estropier ses chansons.

On pourrait citer également, parmi beaucoup d'autres exemples possibles, celui du dernier roman de Salem, *En el cielo no hay cerveza*, où le protagoniste, appelé Poe, cherche son ami Diosito, deuxième fils de Dieu, arrivé sur terre avec l'intention d'éclipser le succès de son frère Jésus, dont il est jaloux. Le lecteur assiste alors à des scènes surnaturelles de lévitation, multiplication et autres petits miracles quotidiens :

Volví a casa. Tenía mucho trabajo atrasado y había que ponerse manos a la obra. Me detuve en seco. El cuarto en el que trabajaba, el mismo que la noche anterior estaba hasta el techo de bolsas con piezas para armar bolígrafos, estaba vacío. Por completo. Antes de que pudiera preguntar Diosito se justificó:

–Joder, Poe, era lo menos que podía hacer por ti. Se los llevaron esta mañana. Armados. En este sobre está la pasta que te dejaron. No me mires así. Si fue un segundo. ¿Sabes qué? Creo que empiezo a controlar lo de los milagros, porque cuando estoy solo, sin testigos, me salen bastante bien. [...] También había limpiado la casa y multiplicado el contenido de la nevera. Lo malo es que no miró dentro antes de hacerlo, y tras ver el resultado de su milagro, me pregunté qué haría yo con trescientas zanahorias pochadas, diez docenas de huevos pasados de fecha y cincuenta filetes fosilizados, pero la intención era lo que contaba. Por fortuna, en mi nevera de la noche anterior quedaba media botella de « bourbon », convertida en una docena de medias botellas. Sabía a néctar de los dioses. Palabra (Salem, *En el cielo no hay cerveza* 120-121).

2.2. Un lecteur actif

Comme nous le disions précédemment, une autre des caractéristiques des romans de Carlos Salem est le recours au discours métafictionnel, qui essaye de provoquer une réaction du récepteur face au texte lu.

L'auteur propose souvent des histoires qui s'entrecroisent de façon à créer une perspective spéculaire. C'est le cas de *Camino de ida*, où le protagoniste, Octavio Rincón, offre le récit de sa vie à Mowles, un écrivain réputé sur le point de recevoir le prix Nobel mais qui s'avère n'avoir écrit aucun livre authentique². L'autobiographie qu'il lui offre est incomplète, comme Mowles fait remarquer à Octavio : « No me ha dicho el final –reclamó » (Salem, *Camino de ida* 154). La réponse d'Octavio est la suivante :

- Decídalo usted.
- Es su historia, Octavio, no la mía.
- Que termine en un cruce de caminos, que haya un piano y una muchacha.
- Suenan raro –dijo–, pero tiene gancho. Cuente con ello (154).

Le livre que le lecteur a entre les mains finit tel qu'Octavio l'avait souhaité, c'est-à-dire, comme celui que Mowles va écrire :

- Me quedé en el cruce, fumando un cigarrillo. Un coche destartado se detuvo y bajó una mujer rubia y delgada. Miró con curiosidad y caminé hacia mí. Aparté unas maderas de la caja y dejé al descubierto su contenido. El piano tenía una pata rota y la tapa estaba quebrada. Puse los dedos en el teclado y los dejé hablar. Dijeron algo parecido a la canción de *Casablanca*, pero luego pasaron a los acordes de *El día que me quieras*.
- El gato salió de la bolsa y me miró.
- La muchacha llegó a mi lado.
- Hola Ingrid –le dije–. Te esperaba (213-214).

Nous trouvons un autre cas évident de réflexion sur la littérature dans *Matar y guardar la ropa*. Dans ce polar le personnage principal, Juan Pérez Pérez, raconte l'histoire de sa vie, travestie en fiction, à un vieil homme, écrivain à succès, qui se fait appeler Andrés Camilleri. Son nom est un pseudonyme « adaptación del nombre de un excelente escritor siciliano de novela negra » (Salem, *Matar y guardar la ropa* 236). Quand Juan lui avoue que cette histoire est réelle, Camilleri rétorque : « si hubiera escrito algo así en alguna de mis novelas, la crítica me hubiera destrozado por fantasioso » (218).

2 || Tous les livres qu'il a écrits jusqu'à présent sont des collages réalisés à partir des œuvres de grands auteurs de la littérature universelle.

Les réflexions sur la littérature continuent quand l'écrivain propose à Juan son aide en échange du droit d'utiliser son histoire pour écrire un roman :

–En fin, amigo Juan. Tal vez ya sea hora de vivir en la realidad algo de lo que llevo años escribiendo. Sólo pongo una condición: cuando todo acabe, tiene que darme su permiso para utilizarlo en alguna novela. No importa cuántas ficciones haya escrito; siempre soñé con escribir algo así, pero que fuera real, aunque nadie vaya a creerlo (219).

Une histoire qu'il écrit et qui pourrait être celle que le lecteur est en train de lire :

También supe, por una revista literaria, que la sensación de estas Navidades será la primera novela de un misterioso autor siciliano de origen español, que oculta su verdadera identidad tras un pseudónimo tan evidente como Juan Pérez Pérez. Nadie se llama así. Ni siquiera yo, ahora. Tal vez compre la novela de Número Dos, cuando la publiquen. Igual hasta salgo en ella (241).

À un autre moment du récit, le protagoniste de *Matar y guardar la ropa* lit *Camino de ida*, « primera novela de Carlos Salem, autor desconocido y dado a las extravagancias » (233) et explique « [...] la leí en el viaje. Me gustó, aunque el autor debe estar mal de la cabeza » (241). Ce type de réflexion sur sa propre littérature ou de dialogue intra textuel est assez fréquent chez Salem.

Nous concluons ce point avec un autre exemple tiré de son dernier roman *En el cielo no hay cerveza*. Son protagoniste, Poe, est en train d'écrire un manuel sur les femmes propriétaires de chats, comme celui qu'il a inclus en 2008 dans l'ouvrage *Yo también puedo escribir una jodida historia de amor*. À l'intérieur de celui-ci, sept ans avant la publication de *En el cielo no hay cerveza* nous lisons :

Mujeres con gato [...] Boceto de una obra de mayores pretensiones, iniciada por el ex periodista y el ex escritor al que [...] sus escasos amigos llaman « el Poe », tras conocer a Angélica de la Guarda y enamorarse de ella. Angélica, obviamente, era una mujer con gato. El porqué el estudio sobre las misteriosas relaciones entre las mujeres con gato y sus gatos no alcanzó una mayor extensión y profundidad epistemológica, se comprende, de modo implícito, al leer la novela *El hijo pequeño de Dios*³, todavía

3 || Le roman qui aurait dû s'intituler *El hijo pequeño de Dios* a été publié en mai 2015 avec le titre *En el cielo no hay cerveza*. La traduction française, chez Acte Sud, a conservé le premier titre proposé par l'auteur : *Le plus jeune fils de Dieu*.

inédita al publicar estos textos [...] (Salem, *Yo también puedo escribir una jodida historia de amor* 168).

Il nous semble que ces jongleries entre les différentes compositions sont essentielles pour comprendre l'œuvre de Carlos Salem. Elles contribuent, sans doute, à la création d'un univers qui lui est propre, en même temps qu'elles provoquent un dialogue avec le lecteur, qui se reconnaît ainsi comme élément participant à cet univers.

2.3. Un humour libérateur

Le recours à l'humour et à la parodie du genre est également présent dans les romans qui nous occupent. On le trouve aussi bien dans les situations que vivent les personnages que dans leur façon de les affronter. Par exemple Piedad de la Viuda, protagoniste de *Muerto el perro*, imite les détectives de fiction : « [...] me alejo hacia la puerta. Pero me detengo en los sillones cercanos, desde donde puedo ver quien llega sin ser vista. Como un personaje de una serie de espías, me oculto tras los periódicos del día » (Salem, *Muerto el perro* 219).

L'humour est aussi présent dans les descriptions des personnages, surtout lorsqu'il s'agit de détectives. Dans *Un jamón calibre 45*, l'enquêteur Felipe Mar Flórez (nom hispanisant clairement inspiré du Philip Marlowe de Chandler) apparaît comme contrepoint burlesque du héros de polar dès sa première apparition : « Cuando me vio llegar se hizo un lío con el diario y trató de tumbarse en el asiento. Se golpeó con algo y el ruido retumbó en la calle vacía, a dúo con el quejido » (Salem, *Un jamón calibre 45* 75). Le personnage a entre « cuarenta y diez mil años y la resignación pintada en su cara era tan vieja como la primera derrota » (76). Et plus loin : « Su cara era delgada y pálida, con un par de ojos pequeños que mantenía entrecerrados en una expresión que a él se le antojaría la de un tipo duro, pero a mí me recordaba a un viejo casi dormido en el jardín de un asilo público » (76). Il possède une flasque en argent, « que ya hubiera querido Dashiell Hammett para uno de sus personajes » (79), qui contient au lieu de whisky une infusion de tilleul pour les nerfs. Le protagoniste, qui l'appelle Philip et non Felipe, dit à son propos qu'il est « como una mala copia de Bogart » (76).

Dans son dernier roman, *En el cielo no hay cerveza*, le personnage de Diosito est décrit humoristiquement par Poe :

No lo hizo guapo, esa es la verdad [...]. En lugar de delgado y frugal lo hizo regordete con tendencia a la rechonchez, y un poco estrábico. Y aunque pudiera sonar herético, no tengo más remedio

que decirlo: al hijo pequeño de Dios le olían bastante los pies. [...] Y hasta he llegado a sospechar que esa mirada infrecuente y sugestiva, mitad santo en éxtasis, mitad perro san Bernardo excedido con la siesta, se debía más al estrabismo antes mencionado que a su carácter divino (Salem, *En el cielo no hay cerveza* 153).

2.4. Une littérature populaire

Il n'est pas étonnant qu'un écrivain qui parle de lui-même comme d'un « poeta excesivo, canalla y callejero, que hace poesía con las palabras de comprar el pan » (Galindo) se rapproche également de la culture populaire dans ses romans. Nous faisons référence au terme populaire au sens large, ce qui nous permet d'y inclure les proverbes, la musique, les séries télévisées, la bande dessinée ou même la Bible.

Nous commencerons en soulignant l'importance de la musique, et concrètement du tango dans ses romans. Dès le premier roman, *Camino de ida*, il prend une place capitale en ce qui concerne le rythme narratif. L'ouvrage se divise en trois parties, qui commencent chacune avec un fragment de tango : le premier, *Sus ojos se cerraron* ; le deuxième, *Cuesta abajo* et le troisième, *Volver*. Ces extraits introduisent et anticipent l'action qui se développe dans chaque chapitre, à savoir la mort du protagoniste dans le premier, des poursuites sans fin dans le deuxième et le retour du héros dans le troisième.

Dans ce même roman, le tango a parfois un rôle plus surprenant, notamment quand il est utilisé comme arme contre la violence :

Los ojos de los marroquíes quemaban de odio y estaban a punto de saltar sobre nosotros, cuando la voz de Gardel partió la tarde en dos.

–Mi Buenos Aires querido, cuando yo te vuelva a ver, no habrá más penas ni olvido...

Nuestros asesinos en potencia se desconcertaron y juraría que más de uno conocía parte de la letra. Cuando terminó, aplaudieron y pidieron otra.

–Era cierto, nomás –dijo Soldati–, que la música calma a las fieras (Salem, *Camino de ida* 166).

Un schéma équivalent est utilisé dans *Muerto el perro*, mais le tango est remplacé par le boléro, les proverbes et les citations. Chacun des chapitres, correspondant à un des jours de la semaine pendant laquelle a lieu l'action, est précédé d'un fragment de boléro qui l'anticipe. Par exemple, celui consacré au lundi, correspondant au premier jour de l'intrigue quand Piedad se rappelle les derniers moments de vie de son mari, est

introduit par le boléro très populaire « Espérame en el cielo » composé par Francisco López Vidal en 1954 : « Espérame en el cielo, corazón, / si es que te vas primero. / Espérame que pronto yo me iré, / para empezar de nuevo ». Et ainsi successivement. Les proverbes et les citations jouent également un rôle similaire de piliers pour la construction du roman. Ils sont très variés et balayent des époques différentes. Dès Sénèque – « aquel que tiene gran poder debe usarlo livianamente » (Salem, *Muerto el perro* 197) – et Platon – « la libertad está en ser dueños de su propia vida » (Salem, *Muerto el perro* 160) – à Shakespeare, Fernando de Rojas ou Sartre – « felicidad no es hacer lo que uno quiere sino querer lo que uno hace » (Salem, *Muerto el perro* 164).

Conclusion

À travers ces pages, nous avons essayé de dessiner les traits qui nous semblent essentiels pour comprendre l'originalité des romans de Carlos Salem. L'auteur, en partant des fondamentaux du roman noir classique et contemporain, qu'il connaît bien, s'écarte de la norme, créant un roman hybride, mélange de littérature classique et de roman populaire, d'éléments réalistes et surréalistes, de langage poétique et d'argot, d'opéra et de tango.

Bibliographie

- Crenes Castro, Pedro. « El humor combate la solemnidad de la literatura ». *Revista de letras*. 4 noviembre 2009. Web. 1 octubre 2015 <<http://revistadeletras.net/carlos-salem-el-humor-combate-la-solemnidad-de-la-literatura/>>.
- Galindo, Juan Carlos. « El poeta negro del alma femenina ». *El país*. 19 marzo 2014. Cultura. Web. 4 octubre 2015 <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/19/actualidad/1392814590_958465.html>.
- Guyard, Emilie. « La novela negra disparatada de Carlos Salem ». *El género negro. El fin de la frontera*. Ed. Javier Sánchez Zapatero et Àlex Martín Escribà. Santiago de Compostela : Andavira, 2012. 311-318.
- _____. « Carlos Salem: La [re]invención del detective privado ». *La (re)invención del género negro*. Ed. Javier Sánchez Zapatero et Àlex Martín Escribà. Santiago de Compostela : Andavira, 2014. 123-131.
- Salem Sola, Carlos. *Camino de ida*. Madrid : Salto de página, 2007.
- _____. *Matar y guardar la ropa*. Madrid : Salto de página, 2008.
- _____. *Yo también puedo escribir una jodida historia de amor*. Madrid : Ediciones escalera, 2008.
- _____. *Pero sigo siendo el rey*. Madrid : Salto de página, 2009.
- _____. *Un jamón calibre 45*. Barcelona : RBA, 2011.
- _____. *Muerto el perro*. Barcelona : Navona negra, 2014.
- _____. *El huevo izquierdo del talento*. Madrid : Ediciones escalera, 2013.
- _____. *En el cielo no hay cerveza*. Barcelona : Navona negra, 2015.

Robocop o *El arma en el hombre*: tras las pistas del personaje de Horacio Castellanos Moya

Raquel Molina Herrera
Université Paris IV Sorbonne
rmh2102@hotmail.com

Citation recommandée : Molina Herrera, Raquel. "Robocop o *El arma en el hombre*: tras las pistas del personaje de Horacio Castellanos Moya". *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 78-87.

De acuerdo con Andrés Pau, el conjunto de novelas de Castellanos Moya puede dividirse en dos temáticas: las novelas furiosas y las novelas de la familia Aragón¹. Las primeras son novelas cortas, narradas por un único narrador que respeta el orden cronológico y cuyo tono es agresivo, dado que los narradores están trastornados o perturbados, y, por lo tanto, "noquean al lector en menos tiempo" (Pau, "La mirada furiosa" párr. 17). Las novelas sobre la familia Aragón, por su parte, son más extensas y están narradas por múltiples narradores con diferentes puntos de vista; estas novelas tienen diferentes estructuras y no respetan el orden cronológico (Pau, párr. 14-18).

Del mismo modo que el autor ha empleado varias veces algunos de sus personajes en sus distintas novelas hasta crear un pequeño mundo, nosotros haremos un paseo por algunas de sus obras para hablar de Robocop, un ex militar que comete un asesinato –entre otros crímenes– y trata de descubrir quién es el cerebro que dirige las operaciones que él mismo debe realizar sin miramientos. Nuestro objetivo es, entonces, rastrear desde las primeras informaciones o indicios referidos a dicho personaje, pasando por los datos complementarios, hasta llegar a la obra que justifica y define mejor a Robocop. Con ello quisiéramos mostrar que este es, quizás, el método de creación de los personajes utilizado por el propio autor.

Las apariciones de Robocop en las novelas de Horacio Castellanos Moya

Para crear su personaje, Castellanos Moya se inspira en el héroe de la película homónima de Paul Verhoeven de 1988. El Robocop del escritor no es un policía mitad hombre, mitad robot sino un criminal que aterroriza al pueblo salvadoreño de los años siguientes a la guerra civil. Este personaje aparece en tres novelas cortas: *El asco*, *La diablo en el espejo* y *El arma en el hombre*. El común denominador dentro de estos relatos es el asesinato de Olga María de Trabanino, una mujer de la alta sociedad.

1 || Dentro de las primeras se encuentran *El asco* (1996), *La diablo en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001) e *Insensatez* (2005); mientras que entre las novelas de la familia Aragón tenemos *Donde no estén ustedes* (2003), *Desmoronamiento* (2006) y *Tirana memoria* (2008); obras publicadas hasta 2009, año en el que Pau escribe su artículo. A esta segunda temática podemos agregar *La sirvienta y el luchador* (2011) y *El sueño del retorno* (2013).

*El asco*², de 1996, que se inspira en una obra del escritor austriaco Thomas Bernhard, es una crítica ácida de la sociedad. Edgardo Vega, un salvadoreño que ha adoptado la nacionalidad canadiense y ha cambiado su nombre por el de Thomas Bernhard, está de paso en San Salvador y explica a su amigo Moya que la sociedad y la cultura salvadoreñas son, como lo anuncia el título del relato, un asco. El asesinato perpetrado por Robocop es uno de los tantos ejemplos que ilustran el malestar de este narrador.

El asesinato de la señora de Trabanino será el tema principal de *La Diabla en el espejo*, novela publicada en el año 2000. En esta obra, la narradora, Laura Rivera, amiga y confidente de Olga María, nos refiere los hechos y, como veremos más adelante, es quien se da a la tarea de realizar sus propias investigaciones con la finalidad de descubrir al autor intelectual del crimen.

El arma en el hombre, publicada en 2001, hace de Robocop su héroe. En esta obra conocemos su identidad ya que es él quien relata su propia historia. De este modo, hacia el final del relato, sabemos que el verdadero nombre de Robocop es Juan Alberto García, un ex militar que después de la guerra civil se encuentra sin trabajo y se enrola en una serie de actividades más o menos ilícitas que lo harán pasar por una serie de experiencias dignas de ser contadas.

Veamos las primeras descripciones que de Robocop se hacen en las novelas. En *El asco* se le presenta como "[...] un maleante que no roba nada, sólo quiere matar" (*El asco* 113). Cuatro años más tarde, Castellanos Moya escribe que:

[...] el criminal era un tipo alto y fornido, un grandulón que no usaba ni barba ni bigote, con el pelito corto, como si fuera cadete, que vestía un bluyin [sic] y calzaba unos tenis blancos de esos como de astronauta [...] dijo que caminaba como Robocop, ese robot policía que aparece en la televisión (*La diabla en el espejo* 16).

Mientras que, cuando la narración corre por cuenta del mismo Robocop, tenemos la siguiente descripción:

Los del pelotón me decían Robocop, pero a mis espaldas. De frente debían cuadrarse y decirme "mi sargento", no sólo porque yo era su jefe, sino porque ni a golpes, ni con el cuchillo, ni a tiros alguno de ellos pudo ganarme [...].

Tuve ventajas. No soy un campesino bruto, como la mayoría de la tropa: nací en Ilopango, un barrio pobre, pero en la capital; y

2 || Esta novela ha tenido buena acogida por la crítica literaria y también ha sido el objeto de amenazas de muerte para el autor.

estudié hasta octavo grado. Destaco por algo más que mi estatura y mi corpulencia (*El arma en el hombre* 10-11).

Estas descripciones van de lo general a lo particular; de la simple mención de un criminal, pasando por una serie de elementos que permiten compararlo al héroe de ciencia ficción, hasta llegar al autorretrato que nos ofrece, finalmente, una descripción más completa del personaje.

La primera citación es una presentación muy simple del criminal, aunque ya vemos los primeros trazos que nos indican que él actúa maquinalmente: "no roba nada, sólo quiere matar". En la segunda novela Robocop ha tomado forma. Se señala su complexión robusta, se le asimila a un militar por su corte de pelo y, muy importante, el parecido con el personaje de ciencia ficción queda establecido a partir de su manera de caminar³.

El héroe de *El arma en el hombre* vendrá a confirmar y completar lo que de él se ha dicho. En efecto, Robocop hace los honores a su sobrenombre porque nadie puede vencerlo y porque cuenta con una serie de virtudes (su estatura, su corpulencia y un cierto grado de inteligencia) que hicieron de él un destacado soldado durante la guerra civil. Esto último no es fortuito puesto que el ejército necesitaba de hombres como él (fuertes y con la inteligencia necesaria para poderlos formar, es decir, entrenarlos y controlarlos a su antojo).

El asesinato de la señora de Trabanino

Este asesinato cumple tres funciones denunciatorias en las tres obras de Horacio Castellanos Moya: en primer lugar, pone en evidencia el alto nivel de violencia que se vive en El Salvador justo después de la guerra civil; después, nos permite observar la importancia mediática que puede alcanzar un crimen cuando la víctima es una mujer de la alta sociedad, y, por último, revela la impunidad que está ligada al abuso del poder.

En *El asco*, aunque Vega solo está de paso en El Salvador, está al tanto de lo que ha sucedido. Como el resto de la población, está asombrado por la violencia con la que el crimen se ha cometido. Se apresura a dar todos los detalles que conoce y, con la repetición, enfatiza la exaltación y el desasosiego del personaje:

3 || Podemos suponer que el parecido con el personaje de ciencia ficción también puede estar motivado por la vestimenta del personaje. En efecto, el "bluyin" y los "tenis blancos como de astronauta" son muestra del importante influjo de la cultura norteamericana en América Latina a principios de los años noventa.

Ahí está el caso de la señora de Trabanino, del que hablan todos los noticieros a toda hora. Tremendo, Moya: un maleante la sorprende cuando ella estaciona en la cochera de su casa, luego la obliga a entrar a la sala para matarla a tiros frente a sus dos pequeñas hijas. Tremendo Moya, *el maleante la mata por puro placer* frente a las niñas, *un maleante que no roba nada, sólo quiere matar* (*El asco* 113)⁴.

La narradora de *La diabla en el espejo* tiene información de primera mano puesto que fue la mejor amiga y, por lo tanto, la confidente de Olga María, lo que le hace pensar que se encuentra en primera posición para enterarse de todo lo ocurrido y así poder sacar sus propias conclusiones. En este caso, la descripción del crimen es la reproducción del testimonio que da la hija de la víctima:

[...] Olguita me contó lo del criminal que sólo llegó a matar a Olga María: ella le dijo que se llevara el auto, lo que quisiera, pero que no les hiciera daño, sobre todo ella temía por las niñas; pero *el criminal no quería nada más que matarla, como si alguien lo hubiera enviado, como si ya traía [sic] la orden precisa*. Algo me huele raro, en especial porque Olga María no podía tener enemigos (*La diabla* 14-15).

Constatamos nuevamente que la violencia del acontecimiento no está vinculada a un robo sino al único objetivo de dar muerte. Pero en este caso vemos algo más, el crimen ha tomado por sorpresa a la narradora y despierta su curiosidad. Por desgracia no reúne todas las informaciones necesarias y el crimen queda impune.

El testimonio del asesino en la tercera novela no va a aportarnos más información de la que ya poseemos hasta ahora:

La sorprendí en la cochera. Venía con sus dos pequeñas hijas. Creyó que era un asalto: me entregó las llaves del auto y me pidió que no les hiciera daño. Les ordené que entraran a la casa. Ella me dijo que podía llevarme lo que quisiera, que por favor no las fuera a maltratar. Estábamos en la sala. Le disparé una vez en el pecho y luego le di un tiro de gracia. Salí de prisa y entré al auto (*El arma* 55).

Pese a que el discurso de Robocop se limita al desarrollo de la acción y pese a que no revela ningún tipo de impresión personal, el episodio refleja una enorme violencia. El héroe relata maquinalmente los sucesos porque así ejecuta cada orden que recibe⁵. Como en la segunda novela, en esta constatamos que

4 || Las cursivas en todas las citaciones son nuestras.

5 || Con esta citación podemos también ver que el personaje es, por

ayudan al personaje a fugarse y que la policía es incapaz de resolver el caso.

Observamos que los tres narradores nos presentan el crimen desde una perspectiva muy vivencial. Cada uno, muy a su modo, muestra el impacto que este acontecimiento tiene sobre ellos mismos y sobre la sociedad en general.

Entre ellos, Edgardo Vega y Laura Rivera son dos personajes que, a simple vista, parecerían antagónicos. El primero representa al intelectual que se ha exiliado voluntariamente y que no se identifica ni con la cultura ni con la sociedad salvadoreña; mientras que el personaje de Laura Rivera está construido con los clichés de la mujer superficial y adinerada. Sin embargo, ambos se saben miembros de un círculo social, aunque diferente, privilegiado y, por ello, consideran que son los más indicados para hablar del crimen de la señora de Trabanino.

El primero aporta una percepción de la realidad salvadoreña desde el exterior, ya que solo se encuentra en el país de paso. Para reflejar su desconcierto ante lo que ve, su discurso es repetitivo –ya lo hemos dicho– y tiende a la exageración hasta el punto que se asume como el más indicado para hablar aunque esté igual de enterado que los demás del suceso⁶.

Con este acontecimiento, Laura Rivera da rienda suelta a su discurso que, en principio, parece ser una confidencia y pronto se convierte en un chisme. En efecto, la narradora revela a una interlocutora, siempre silenciosa, información que voluntariamente no proporciona a la policía. De tal modo, enuncia la infidelidad y la intimidad de la asesinada a manera de chisme. Pronto se da cuenta que algo de lo que sabe puede estar ligado al crimen y, en consecuencia, realiza su propia investigación sin llegar a resolver el caso, dado que la paranoia se apodera de ella.

Robocop, como ya hemos dicho, presenta su propia historia porque, pese a que reconoce que no es un intelectual, considera que es necesario narrar la serie de aventuras que explican su situación en el momento en que decide tomar la palabra. Así, podemos ver que el asesinato de la señora de Trabanino es un

naturaleza, de pocas palabras. Su víctima intenta establecer un diálogo, negociar, pero Robocop no responde, solo da una orden con el objeto de cumplir su misión.

6 || De este modo la crítica social del relato se extiende al tipo de personas que representa el héroe de *El asco*. Ante el discurso de Vega, el lector se pregunta si el personaje no debería también ser juzgado por su paranoia ante situaciones normales como las reuniones familiares, por ejemplo.

acontecimiento ejecutado con mucha frialdad y simpleza, pero que tendrá incidencia en el resto del discurso del héroe-narrador.

En resumidas cuentas, observamos que Castellanos Moya hace de una nota roja un entramado de situaciones que crecen y se completan sin que lleguen a distorsionarse o terminen siendo irreconocibles. En efecto, presenta el crimen desde diferentes puntos de vista, pero en cada caso el interés siempre es el mismo: denunciar un acto sumamente violento. En primer lugar, introduce el asesinato de la señora de Trabanino con la alusión a un crimen que mantiene en vilo a la sociedad, después aporta más informaciones para que sea el argumento de una segunda obra y, por fin, nos lo presenta como un evento determinante en la historia del héroe de un tercer relato.

¿Asesino o víctima?

Para la narradora de *La diábla* no cabe duda que Robocop es un criminal. Sin embargo, ni a ella ni a los encargados de las investigaciones oficiales les parece que Robocop haya cometido el crimen por iniciativa propia. Esto se confirma durante los interrogatorios: "[...] Robocop no le suelta prenda; parece que ese hombre es una tumba, por eso lo escogieron" (136). Por esta razón, Laura Rivera debe descartar posibilidades para descubrir quién es el autor del crimen y cuál es el móvil.

La narradora se resistía a la hipótesis del crimen pasional, pero sabe muy bien que su amiga había tenido varios amantes y, por ello, lo revela poco a poco⁷. Cuando sospecha que todo se ha montado para desacreditar a uno de esos amantes –que tiene aspiraciones políticas–, una serie de chismes desvían su atención. Laura Rivera alcanza un estado de gran agitación y desconcierto. En suma, Robocop se ha fugado y ella piensa que este la persigue. De tal modo, terminará en el hospital a causa de una crisis de esquizofrenia que pondrá fin a sus investigaciones.

Robocop, por su parte, da algunos indicios que permiten comprobar las pistas halladas en la novela anterior. Así ocurre, por ejemplo, cuando introduce en su relato el episodio del asesinato:

En la segunda misión hubo trampa: no hicimos seguimiento ni comprobamos información, sino que de un momento a otro se me ordenó que operara; y tuve que usar mi propia pistola [...] Saúl me dijo: "ésa es la mujer, andá, metela a la casa y la rematás; son las órdenes del mayor" (*El arma* 55).

7 || Aunque por la velocidad de su discurso, parece que todo lo dice con precipitación porque no pierde oportunidad para contar el chisme.

Este tipo de indicio no es fortuito, no es tampoco una marca que indique que el héroe piensa por sí mismo y que pudiera conducirlo hacia su humanización; al contrario, resulta una operación que obedece a la lógica de supervivencia del personaje: escuchar la orden, analizarla rápidamente y ejecutarla. De tal manera que el análisis de las operaciones no lo hace para buscar las causas ni las consecuencias sino para encontrar las posibles complicaciones y, por supuesto, las medidas necesarias que debe tomar para salir bien librado, para evitar la captura y, por qué no, evitar la muerte.

Robocop no tiene una idea clara del bien y del mal. Se enrola en el ejército porque cree que es importante mantener la seguridad del país. Cuando actúa por cuenta propia comete ciertos errores. No es una mente creativa, está formado para obedecer, los únicos planes que le salen bien son los de supervivencia.

Acepta trabajar con el mayor en misiones extraoficiales después de la guerra. No duda, no cree que pudiera tratarse de actividades ilícitas (hasta el momento de la fuga y el intento de asesinarlo). El personaje mata a los suyos, pero es un acto de supervivencia porque está formado para eso. Como no sabe actuar por cuenta propia, necesita estar siempre bajo las órdenes de alguien, por eso pasa de un bando al otro.

Robocop descubre que las misiones que efectuó para el mayor no eran lícitas. Sabe que todo tiene que ver con una guerra de poderes entre dos bandos de narcotraficantes y eso no le parece un problema. Por eso tampoco le resulta incómodo trabajar para el bando opuesto, como tampoco oculta nada sobre el asesinato de la señora de Trabanino, la antigua amante del nuevo jefe.

Entonces, si atendemos a las acciones del personaje, podemos pensar que se trata de un asesino. Pero si se toma en cuenta que fue elegido para hacer de él un ejecutor de órdenes, un soldado, un peleador, es una víctima del sistema que intenta deshacerse de él cuando ya no es útil. Podemos concluir que es un asesino por naturaleza, víctima del sistema y del poder que lo emplea como un arma para lograr sus fines.

De las tres obras que hemos estudiado, solo *La diablo en el espejo*, que tiende hacia la novela negra y se aleja del policiaco más clásico, se inscribe en el neopoliaco. Mencionamos que la serie de indicios no resuelve el caso; al contrario, suscita confusión y enredo. Pero esto no es todo, Castellanos Moya nos presenta una obra híbrida que logra combinar distintos géneros y técnicas narrativas, de entre los que destacan las telenovelas y

el monodílogo. La narración de la protagonista no es otra cosa que una serie de confesiones que se presentan a manera de chisme, de tal forma que el discurso está plagado de tics de la lengua oral, como señala Roberto Bolaño (*Entre paréntesis* 172). Esta representación de la oralidad adopta por momentos el lenguaje empleado en las telenovelas y va más allá puesto que también los eventos narrados parecen sacados de este tipo de programas televisivos. En efecto, hay un interés por mostrar una vida idílica, llena de pasión, en compañía de diferentes amantes a través de una serie de anécdotas que parece no tener fin. Este desbordamiento de acontecimientos nos conduce a un final precipitado que coincide con la imposibilidad de descubrir al verdadero culpable del crimen.

En *El arma en el hombre* las aportaciones de Robocop al asesinato de la señora de Trabanino son accidentales; aunque lleva a cabo sus investigaciones bajo el modelo policial, su discurso no tiene por objeto investigar un crimen sino demostrar que durante su vida se ha dedicado a lo único que sabe hacer: pelear. Por ello podemos decir que la estructura narrativa de esta novela corresponde al modelo de la novela picaresca. El héroe respeta el orden de los acontecimientos. Cada anécdota es una lección de vida. Robocop descubre el lado misterioso de las diferentes operaciones que le ordenaron ejecutar. Sus descubrimientos no parecen perturbarlo y por ello siempre decide continuar. Para él no es un problema cambiar de bando, tampoco se preocupa mucho por pertenecer a uno. Por lo tanto, Robocop será siempre un asesino a sueldo.

El asco, como mencionamos al principio, es una novela que no corresponde al esquema del policial. Si la hemos considerado es porque nos aporta la primera aparición de Robocop en la obra de Castellanos Moya y porque nos permite confirmar nuestras hipótesis sobre la investigación policial que el lector debe realizar ante las novelas de este escritor.

En un principio propusimos que la escritura de Castellanos Moya es una escritura cruzada en la que sus personajes y sus historias pasan de una novela a otra sin sufrir grandes cambios. Podemos concluir que esta escritura cruzada nos propone una lectura cruzada también: para resolver el caso de la señora de Trabanino el lector debe realizar una lectura de detective, es decir, debe seguir las pistas que nos ha dejado el autor en sus diferentes novelas.

Bibliografía

- Bolaño, Roberto. "Horacio Castellanos Moya". *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004. 171-173.
- Castellanos Moya, Horacio. *El arma en el hombre*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- _____. *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1996). Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. *La diablo en el espejo*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- Pau, Andrés. "La mirada furiosa de Horacio Castellanos Moya". *Clarín. Revista de Nueva Literatura*. 2 de marzo de 2009. Web. 14 junio 2015 <<http://www.revistaclarin.com/1007/la-mirada-furiosa-de-horacio-castellanos-moya/>>.

Los inicios del policial en España: el papel de Pardo Bazán

Gerardo Centenera Tapia
Université Paris-Sorbonne
gcentenera@gmail.com

Citation recommandée : Centenera Tapia, Gerardo. "Los inicios del policial en España: el papel de Pardo Bazán". *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 88-105.

De la ingente y variada producción de Emilia Pardo Bazán, sus novelas naturalistas son hoy día las más conocidas por los lectores. Esto hubiera seguramente agradado a la autora, puesto que ella misma las consideraba la parte más importante de su obra, frente a, por ejemplo, las narraciones policiales que –al igual que Arthur Conan Doyle– veía como manifestación de un género menor.

No obstante, pese a que el género policial y la escuela naturalista abordan aproximaciones a la literatura muy dispares, veremos aquí que guardan ciertos vínculos. La mente inquieta y el conocimiento de las lenguas europeas de Pardo Bazán le permitían estar al tanto de las tendencias literarias más novedosas y, llegado el caso, importarlas a la lengua española. Nos proponemos demostrar aquí que el procedimiento que usa la autora para adaptar a su gusto la novela naturalista es el mismo que usa para adaptar el relato policial y que lo aplica por las mismas razones. Para ello, procederemos de la manera siguiente:

1. En primer lugar justificaremos la pertinencia de la cuestión: ¿realmente produjo Pardo Bazán relatos que podemos considerar policiales?
2. Examinaremos algunos vínculos entre el naturalismo y los géneros populares de la época, con ejemplos tomados de la prensa popular.
3. Aplicaremos los métodos descritos por Pardo Bazán en *La cuestión palpitante* –donde explica el procedimiento para adaptar el naturalismo francés a España– a su relato más canónicamente policiaco, "La gota de sangre".
4. Por último examinaremos las conclusiones a las que los puntos precedentes nos permitan llegar.

1. Pertinencia: ¿realmente tiene Pardo Bazán relatos policiales?

1.1. Problemas para establecer un corpus policiaco

Como decíamos, la producción pardobazaniana es ingente: novela, artículos de prensa, libros de viaje, teatro, ensayo, etc. En el ámbito de la narrativa breve se estima un corpus que supera los 630 relatos (Boyer, 10).

Diversos autores han aceptado algunos de estos relatos como policiales. Si bien hay acuerdo en ello, también lo hay en que no cumplen plenamente con los cánones del género, y cada autor introduce sus matices. También hay ambigüedades en el corpus: José Colmeiro estima que publicó unas diez narraciones de este tipo (106), Juan Paredes Núñez cuenta ocho (ctd. en Vázquez de

Parga 39), Danilo Manera y Joan Estruch, en sendas antologías de los relatos policiacos de Pardo Bazán (ambas de 2001), seleccionan trece y catorce, respectivamente, pero solo cinco títulos coinciden. Pueden verlo con más detalle en el cuadro siguiente:

Elementos policiales en los relatos de Pardo Bazán

Estruch	Manera	Título del relato	Asesinato	Robo	Investigación	Pista clave	Watson	Crimen clímax
		La gota de sangre			(1)			
		¿Justicia?						
		El esqueleto	(2)					
		La puñalada						
		El ajófar						
		La cita	(3)					
		Presentido						
		Nube de paso			(4)			
		La cana						
		La confianza						
		Casualidad						
		En coche-cama						
		En el presidio			(5)			
		Hacia los ideales						
		Crimen libre						No hay crimen
		El legajo						
		Jactancia						No hay crimen
		"Santiago el Mudo"						
		De un nido						
		Sin pasión			(1)			
		El gemelo						
		So tierra						
Estruch	Manera	Título del relato	Asesinato	Robo	Investigación	Pista clave	Watson	Crimen clímax

- (1): Aparece el tópico policial "Cherchez la femme".
 (2): Se sugiere con bastante claridad que hubo un crimen en el pasado, pero no hay certeza.
 (3): Contiene otro elemento clásico policial: el asesinato perfecto planeado por un genio criminal.
 (4): Contiene otro tópico clásico policial: el detective de sillón, que resuelve el misterio sólo con datos suministrados por terceros.
 (5): Aparecen referencias a las teorías frenológicas y a las de Bertillon.

El *enigma* o *whodunit* es un género de rígidas convenciones; esto ha permitido crear listas de las normas que todo buen relato debe cumplir. Pese a ciertas diferencias, estas listas coinciden en lo esencial; recordemos las seis reglas para construir un misterio de François Fosca (ctd. en Benvenuti 17), los "Diez mandamientos" de Knox (ctd. en Benvenuti 94), las veinte reglas de Van Dine (ctd. en Benvenuti 84-85 y en Boileau-Narcejac 107-113) o, en el ámbito hispánico, las diversas tentativas de Borges (véase un ejemplo en "Los laberintos policiales y Chesterton" 137-129). No obstante, estos trabajos son muy posteriores a la época que estamos estudiando. La primera aparición del término *whodunit* la encontramos en la revista *Variety* a mediados de los años 30 (Kaufman, párr. 7). Por ello, en lugar de aplicar este término y estas reglas, nos atendremos a un término más flexible, "relato detectivesco de modelo inglés", y a reglas más generales. De hecho, los relatos de Doyle o de L. T. Meade y Robert Eustace, que aparecían en la revista *Strand* en el cambio de siglo, rara vez cumplían enteramente los rasgos canónicos del *whodunit*. En el cuadro de más arriba nos hemos limitado a ciertas características que nos pueden ayudar a estimar hasta qué punto un relato se acerca a ese modelo inglés detectivesco.

1.2. Elementos policiacos. Explicación del cuadro

En las dos columnas de la izquierda se indica si cada relato se encuentra en la antología de Estruch o en la de Manera y en la siguiente el título. Las siguientes columnas detallan diferentes rasgos que suelen caracterizar un relato detectivesco. En las cuatro siguientes, "asesinato", "robo", "investigación" y "pista clave", la casilla sombreada indica que aparecen esos elementos. Merece la pena señalar que en las cinco ocasiones en las que se da la "pista clave", un elemento particular sobre el que pivota el descubrimiento de la verdad, ese elemento da título al relato. En la siguiente columna, que hemos llamado "Watson", conviene señalar que, frente a las precedentes, en lugar de referirse a un elemento fundamentalmente relacionado con el contenido anecdótico de la historia, se relaciona más bien con el artificio usado para contarlo; podríamos decir que su importancia sintáctica es mayor que la léxica. Consideramos que un relato cumple con el rasgo "Watson" cuando tenemos un narrador-personaje que, aunque intradieгético, no resuelve él mismo el misterio, sino que cuenta cómo otro lo hace, según el modelo del Dr. Watson en los relatos de Doyle. En muchos de los relatos de estas antologías el crimen es el clímax de la historia, en lugar de

su punto de partida, lo cual entra en contradicción directa con el concepto de *detective story*. Por ello, en la columna de la derecha aparecen sombreadas las casillas correspondientes a los relatos donde el asesinato *no* es el clímax de la historia, es decir, al contrario de en las otras columnas, el sombreado aparece cuando el rasgo no se da, ya que es un rasgo que no aproxima el relato al modelo sino que lo aleja. De esta forma podemos rápidamente identificar qué relatos son más propiamente policiacos, según en qué proporción predomine el sombreado sobre el blanco.

Las notas bajo la tabla señalan algunos otros detalles en relación con el género.

Respecto a algunos de los matices a los que aludíamos más arriba, José F. Colmeiro considera que el enfoque psicologista de Pardo Bazán anticipa a Simenon o a Highsmith (106-125). No obstante, este enfoque ya se había ensayado en el realismo, por lo que, acertadamente, C. Boyer lo relaciona con los novelistas rusos (12), bien conocidos por la autora.

El especialista en literatura popular Salvador Vázquez de Parga no encuentra la aportación a la novela de detectives de Pardo Bazán a su gusto; nos dice sobre "La gota de sangre": "El desenlace [...] no es consecuencia de una rigurosa aplicación de las leyes de la lógica, porque Emilia Pardo Bazán, sin duda poco acostumbrada a jugar a detectives, mezcló con aquellas el puro azar que en definitiva resultó decisivo para la resolución del caso" (38-39). En efecto, veremos como algunas convenciones de la narración detectivesca que evita la autora son, precisamente, las preferidas por muchos de sus lectores. Pero, si las evita no es por falta de costumbre detectivesca, sino respondiendo a un programa bien asentado sobre sólidas bases teóricas.

2. Vínculos entre el naturalismo y los géneros populares de la época

2.1. La literatura "científica"

En la división entre alta literatura y literatura popular, el naturalismo, que se consideraba nada menos que un experimento científico social, era percibido por los autores y los lectores como elevado y culto, mientras que el policial, junto con la ciencia ficción o las aventuras exóticas, se consideraba como literatura vulgar, juvenil o "de entretenimiento". No obstante, existen vínculos que salvan la brecha entre los dos mundos y que nos ayudarán a entender mejor la relación de Pardo Bazán con el género detectivesco.

Aparece en esta época la conciencia popular de progreso; la ciencia y la técnica como agentes en la vida diaria. Esto tiene un efecto en la literatura; la aparición de géneros que se postulan como científicos: el detectivesco y la ciencia ficción. Esta pretensión la comparten con la escuela naturalista que, aspiraba, como hemos dicho, a ser un experimento científico; tendremos ocasión de volver sobre ello.

La ciencia ficción responde al prestigio popular de la ciencia: una explicación científica de un prodigio empieza a resultar más verosímil que una mágica. Por otro lado, muchas de estas obras, como las de Verne, tienen fines educativos y aspiran a la divulgación de saberes científicos.

Una de las especificidades de la literatura detectivesca de la que nos estamos ocupando aquí, frente a otros géneros de literatura criminal como el *hard boiled*, es su pretensión de ser "científica". Así, Sherlock Holmes o sus métodos se describen como científicos en 14 ocasiones a lo largo de sus 60 aventuras. Esto le distingue también de otros detectives, más especulativos, como Dupin y de otra literatura criminal precedente: romances de ciego, causas célebres y prensa de escándalo, a la que Pardo Bazán estuvo muy vinculada en su faceta periodística y su papel en el debate sobre la pena de muerte y la situación de la mujer.

El elemento científico común a lo detectivesco y lo naturalista lo encontramos también en la génesis de sus paradigmas; comparemos estas citas de Arthur Conan Doyle y de Émile Zola, donde relatan, respectivamente, el origen de estos:

La de Doyle procede de una entrevista filmada en 1927, en la que le preguntan sobre cómo tuvo la idea de crear al detective Sherlock Holmes (00'59"-02'50"):

I was quite a young doctor at the time, and I had of course a scientific training, and I used occasionally to read detective stories, it always annoyed me that in the old fashioned detective stories, the detective always seemed to get at his results either by some sort of lucky chance or fluke or else it was quite unexplained how he got there. He got there but never gave an explanation how. Well, that didn't seem to me quite playing the game. Seemed to me that he's bound to give his reasons: why he came to his conclusions. Well when it was, I began to think about this, I began to think of turning scientific methods, as it were, onto the work of detection.

And I used, as a student, to have an old professor –his name was Bell– who was extraordinarily quick at deductive work. He would look at the patient, he would hardly allow the patient to open his mouth, but he would make his diagnosis of the disease, and also very often of the patient's nationality and occupation and other points, entirely by his power of observation. So naturally I thought to myself, "well, if a scientific man like Bell is to come into

the detective business, he wouldn't do the thing by chance: he'd get the thing by building it up: scientifically". So, having once conceived that line of thought, you can well imagine that I had, as it were, a new idea of the detective, that one would get interested in and maybe work out (Doyle, *Sir Arthur Conan Doyle Speaks*)¹.

En cuanto a Zola, tomamos solo un párrafo de su ensayo *Le roman expérimental*, pero es una idea en la que insiste a menudo a lo largo del mismo, para explicar su idea del naturalismo:

Je n'aurai à faire ici qu'un travail d'adaptation, car la méthode expérimentale a été établie avec une force et une clarté merveilleuses par Claude Bernard, dans son Introduction à l'étude de la médecine expérimentale. Ce livre, d'un savant dont l'autorité est décisive, va me servir de base solide. Je trouverai là toute la question traitée, et je me bornerai, comme arguments irréfutables, à donner les citations qui me seront nécessaires. Ce ne sera donc qu'une compilation de textes; car je compte, sur tous les points, me retrancher derrière Claude Bernard. Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot "médecin" par le mot "romancier", pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique (1-2).

El paralelismo entre los dos fragmentos es total: los dos autores se pliegan al método de un hombre de ciencia, un médico en ambos casos a quien atribuyen absoluto rigor, con la pretensión de dar a su literatura carácter científico.

2.2. El caso de *La patria de Cervantes*

1 || "Era yo entonces un doctor muy joven; tenía, por supuesto, formación científica y a veces leía historias de detectives. Me molestaba que, en esas historias de detectives de vieja escuela, el detective siempre parecía llegar a sus resultados por buena suerte, por carambola, y no se explicara muy bien cómo llegaba hasta allí. Llegaba, pero nunca se explicaba cómo. Bueno, eso no me parecía justo. Me parecía que tenía que explicar sus razones, por qué llegaba a esas conclusiones. De manera que empecé a pensar sobre ello, sobre cómo aplicar métodos científicos, si puede decirse, al trabajo detectivesco. En mi época de estudiante tenía un viejo profesor, llamado Bell, que era extraordinariamente rápido en deducción. Cuando miraba a un paciente, apenas le dejaba abrir la boca, y ya tenía su diagnóstico y, a menudo, la nacionalidad, ocupación y otros datos del mismo; únicamente con su poder de observación. Así que, naturalmente, me dije «bueno, si un científico como Bell se metiera a detective, no adivinaría las cosas por azar, sino que las articularía científicamente». Así que, concebida esa línea de pensamiento, pueden ustedes imaginar que ya tenía una idea nueva para un detective, una que podría interesarme y quizá funcionar". (Traducción personal).

Un somero examen de las publicaciones populares nos dará elementos valiosos sobre la percepción que existía entonces del género detectivesco y de cómo este entró en España. Escogemos la revista mensual *La patria de Cervantes*, en la que colaboró la propia Pardo Bazán. Se publicó durante 1901 y 1902 y proponía fundamentalmente narraciones de género y, de cuando en cuando, algún artículo sobre temas culturales o científicos, entre los cuales no eran raras las noticias sobre exploraciones o alta tecnología de la época. Muchos de estos contenidos eran traducciones de la británica *The Strand Magazine*, mientras que otros eran originales de autores españoles que, en muchas ocasiones, se dejaban influir por los modos y temas de los extranjeros con los que compartían revista.

Así, si del *Strand* procedían detectives como Sherlock Holmes y Head (en realidad brillante científico *amateur* que pone sus métodos al servicio del detectivismo para luchar contra la malvada Hermandad de los siete reyes), quienes usaban microscopios, fonógrafos, aparatos de rayos x, máquinas productoras de oxígeno, etc., en España tenemos al Dr. Moreno, protagonista de una serie de relatos firmados por *él mismo*, que recurre a tanta tecnología punta como aquellos. Si en algunos relatos sus hazañas son médicas (llega en uno a curar un cáncer) en otros son detectivescas, por lo que se le podría atribuir la primicia de cultivar este género en España de manera estricta (su primera aventura policial aparece en enero de 1901). Otro elemento tomado por Moreno es el del personaje que une una serie de historias autoconclusivas: una innovación de Doyle y la revista *Strand*.

En "El ojo del ídolo" (*La patria* vol. I, 476-494) la trama se inspira en *The Moonstone* de Wilkie Collins (1868); un diamante de gran valor arrancado a un ídolo pagano de las colonias –de la India en *The Moonstone*, de Filipinas en el caso español– es el *MacGuffin* que llevará a un indígena, adepto del culto, a venir a la metrópoli y cometer el asesinato para recuperarlo. La novedad es que Moreno resolverá el caso gracias a los rayos x.

Más interesante todavía para nosotros resulta "La banda de motas negras" (*La patria* vol. II, 295-310) ya que plagia sin pudor y casi con total exactitud una aventura holmesiana, "The Speckled Band" (1892). A parte del detalle de que el malvado Dr. Cástor había pasado tiempo en Cuba –en lugar de en la India, como su equivalente británico, el Dr. Roylott– y otros pormenores circunstanciales, hemos de señalar una diferencia que, como veremos, tendrá su importancia: las referencias religiosas. La damisela en apuros, Florentina Sánchez, insiste

varias veces en que Dios pagará al detective por su ayuda, mientras que Helen Stoner, por su parte, omite ese detalle. El Dr. Moreno cierra el relato citando el *Evangelio*, cosa que Holmes no hace en su versión.

Algunos contenidos de La Patria de Cervantes	Traducciones de <i>The Strand Magazine</i>	Originales (autores españoles)
Ciencia Ficción	<i>Cuentos de otros mundos</i> George Griffith	*
Policial	<i>El dogo sabueso de los Baskerville</i> A. C. Doyle <i>La hermandad de los siete reyes</i> L. J. Meade y Roberto Eustace	<i>Hojas del diario del doctor Moreno</i> "Dr. Moreno"
Aventuras históricas	<i>Aventuras del Coronel Gérard</i> A. C. Doyle	<i>Misterio</i> Emilia Pardo Bazán
Aventuras exóticas	<i>Cuentos del continente oscuro</i> C. J. Mansford	<i>Aventuras de un francés, un inglés y un alemán en el siglo XIX</i> Jaime Quiroga

De manera que, mezclados con relatos costumbristas y sentimentales, *La patria de Cervantes* ofrecía a sus lectores estos géneros "científicos populares". Como se observa en los ejemplos del cuadro superior, la influencia extranjera no fue suficiente como para que los autores españoles crearan aventuras espaciales, como las que firmaba Griffith.

Según Fernández-Couto (ctd. en Manera 170), gracias a un censo parcial de la biblioteca de Pardo Bazán sabemos que en ella tenía, al menos, dos libros de Sherlock Holmes. Otro punto de contacto de la autora con esta literatura fue su participación en *La patria de Cervantes*, donde se publicaban las obras de Doyle y sus imitadores británicos y españoles. Señal del poco aprecio que se hacía de esta literatura es que muchas colaboraciones van sin firma o bajo seudónimos, como L. L. Omega o el mencionado Dr. Moreno. Que el hijo de Pardo Bazán –Jaime Quiroga– escribiera en la revista, nos habla de su vínculo con esta publicación: "Jaime ha probado su madera de escritor en una curiosa novela a lo Julio Verne" escribe en una carta (ctd. en Acosta 504). Pardo Bazán sí firma su novela por entregas *Misterio*, sobre el Delfín de Francia perdido tras la revolución: el género histórico tenía mejor reputación que el policial.

Así pues, la literatura –tanto la culta como la popular– buscaba entonces legitimarse en la ciencia. La condesa era consciente de ello y así lo expresa en *La cuestión palpitante*:

Las ideas que se vulgarizan pierden su majestad, como los reyes populacheros. Porque una cosa es propagar y otra vulgarizar. Los adelantos de las ciencias naturales vulgarizados han dado por fruto las novelas absurdas de Verne [...] (VIII).

Nuestra época se paga de las tentativas de fusión entre las ciencias físicas y el arte, aun cuando se realicen de modo tan burdo como en los libros de Julio Verne, y por muchas burletas y donaires que los gacetilleros disparen a Zola [...] no impedirán que la generación nueva se vaya tras sus obras, atraída por el olor de las mismas ideas con que la nutren en aulas, anfiteatros, ateneos y revistas, pero despojadas de la severidad didáctica y vestidas de carne (129-130).

2.3. La opinión de Pardo Bazán sobre el relato de detectives

Pero si consideraba "burda", "absurda" y "vulgar", la aproximación a la ciencia de la literatura de Verne, la detectivesca no le merece mejor opinión:

En efecto, la "emocionante", "espeluznante", y "abracadabrante" obra del autor inglés, me ha causado la impresión de una cosa muy lánguida, con procedimientos de monotonía infantil. Eran infinitamente más variadas y amenas y hasta casi más verosímiles, dentro de la inverosimilitud, las creaciones de Julio Verne [...]. En las novelas de Conan Doyle, o mejor dicho, en la serie de novelejas que forma la historia de Sherlock Holmes, no sé qué me sorprende más: si la radical incapacidad del autor para salir de una misma fórmula, invariable, o la paciencia y *bonhomie* de unos lectores que escuchan por centésima vez el cuento de la buena pipa, y cada vez lo encuentran más sorprendente y encantador (Columna en la revista *La Ilustración Artística*, "La vida contemporánea", el 15 de febrero de 1909. Ctd. en Manera 170).

Basándose fundamentalmente en esta columna, diferentes autores han llegado a conclusiones similares, es decir, que para doña Emilia los relatos detectivescos de Doyle resultan superficiales porque se fijan en lo material olvidando lo espiritual y psicológico. Así, señala Colmeiro:

Pardo Bazán advierte ciertas deficiencias en la constitución de la novela policiaca que habrían de convertirse en el blanco favorito de críticos muy posteriores: falta de desarrollo psicológico de los personajes, realismo epidérmico, falso proceso deductivo-científico, excesivo rigor formal, planteamiento semejante a un problema de ajedrez. Acusa Pardo Bazán a esta novela de quedarse siempre en lo más superficial, lo directamente

observable o tangible, sin llegar nunca a hacer verdaderas deducciones sobre el alma humana, en la cual ha de residir [...] el verdadero "misterio". Asimismo, señala que el proceso investigativo detectivesco se reduce a una larga serie de comprobaciones de indicios y pistas materiales en detrimento del carácter y psicología de los personajes (112-113).

Según Manera:

Examina luego el método de Sherlock Holmes, pero no halla novedades o enseñanzas, lamentando que el inglés se limite a observar pormenores materiales, sin sacar partido "del estudio de un espíritu, o sea de la psicología". Los casos solucionados por el detective le parecen crímenes "inventados –cerebrales, o mejor, geométricos y matemáticos– tan distintos de la realidad humana y tan parecidos a problemas de ajedrez" (171).

Para crear su propia versión del género Pardo Bazán partirá de estas críticas, de su interés por la literatura criminal precedente –que ya hemos señalado– y de su propia curiosidad investigadora: "Cuando leo en la prensa el relato de un crimen, experimento deseos de verlo todo, los sitios, los muebles, suponiendo que averiguaría mucho y encontraría la pista del criminal verdadero" (ctd. en Estruch 167).

3. La cuestión palpitante y "La gota de sangre"

3.1. La cuestión palpitante y el determinismo

Pardo Bazán, en la serie de artículos recopilados en *La cuestión palpitante*, explica su opinión sobre el naturalismo francés, en particular sobre la formulación teórica que del mismo hace Zola en su ensayo *Le roman expérimental*. Comienza atribuyendo bases teológicas al problema: la visión puramente científica que pretende Zola le lleva al determinismo, que la autora identifica con la teología protestante. Por el contrario, la estética idealista, que ejemplifica con Victor Hugo, lleva a la libertad absoluta, que Pardo Bazán identifica con el pelagianismo. Frente a lo que la autora considera dos extremos igualmente erróneos que no permiten comprender la naturaleza humana en su conjunto, propone el compromiso entre Providencia y libre albedrío de la teología católica romana.

Determinismo	Compromiso	Libertad absoluta
Protestantismo	Catolicismo	Pelagianismo
Naturalismo	Naturalismo pardobazaniano	Idealismo

La idea de que el determinismo y la ciencia dan una visión parcial del ser humano se defiende en numerosos lugares de *La cuestión*. Citamos algunos ejemplos:

Y es muy cierto que el naturalismo riguroso, en literatura y en filosofía, lo refiere todo a la naturaleza: para él no hay más causa de los actos humanos que la acción de las fuerzas naturales del organismo y el medio ambiente. Su fondo es determinista (12).

Tocamos con la mano el vicio capital de la estética naturalista. Someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra; considerar exclusivamente las influencias físico-químicas [...] el naturalismo se obliga a no respirar sino del lado de la materia (16-17).

Se ve forzado el escritor rigurosamente partidario del método proclamado por Zola, a verificar una especie de selección entre los motivos que pueden determinar la voluntad humana, eligiendo siempre los externos y tangibles y desatendiendo los morales, íntimos y delicados: lo cual, sobre mutilar la realidad, es artificioso y a veces raya en afectación (17).

En física el efecto corresponde estrictamente a la causa: poseyendo el dato anterior tenemos el posterior; mientras en los dominios del espíritu no existe ecuación entre la intensidad de la causa y del efecto [...] "lo psíquico es irreducible a lo físico" (17).

En cambio, un naturalismo atenuado con libre albedrío "comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional" (21-22).

3.2. "La gota de sangre": breve sinopsis

Como hemos visto, según nuestros propios criterios y de acuerdo con los autores que han tratado la cuestión, "La gota de sangre" es la narración más puramente detectivesca de Pardo Bazán; para citarla seguimos la paginación de la antología de Danilo Manera. A fin de mejor comprender la apropiación pardobazaniana del género, veamos su contenido:

Un caballero, Selva, consulta al Doctor Luz por su neurastenia: este le propone vivir fuertes emociones –curiosamente, sus tratamientos parecen un catálogo de géneros literarios populares–. Propone a Selva que se convierta en un héroe de novela: romántica, de viajes "a lo Julio Verne [...] [o] de detectives ingleses" (27-28).

Selva asiste a una función de teatro donde un tal Ariza le increpa sin causa aparente y luego se disculpa. Esto estimula a Selva, que sale de su hastío. Al volver a su casa descubre, junto a ella, un cadáver. Encarga al sereno que llame a la policía y él se va a dormir. Al día siguiente se entrevista con la policía como

sospechoso, pero les convence de que le dejen investigar a él por su cuenta.

Selva descubre que Chulita, una mujer de fama dudosa – aunque de noble cuna– que vive cerca de él, está implicada y que su amante, que no es otro que Ariza, es el asesino. Se deja seducir por Chulita y la manda a París para librarla de la justicia. Cuenta lo que ha descubierto a la autoridad (ocultando la huida de Chulita) pero, antes de que echen el guante a Ariza, Selva le induce al suicidio para que salve su honor de caballero.

Termina anunciando la decisión de Selva de ser detective, lo que deja adivinar una futura serie de novelas.

3.3. "La gota de sangre": compromiso entre lo espiritual y lo científico

Catolicismo y naturalismo resultan, por definición, incompatibles: sin embargo Pardo Bazán intenta una síntesis de ambos. Aplica el mismo procedimiento con la novela de detectives y por las mismas razones, ya que hemos visto que le achaca los mismos defectos: superficialidad, materialismo e incapacidad para entender las facetas más profundas del ser humano. En ambos casos estos defectos proceden de su ambición científica. Esa tarea le trajo muchas críticas en el caso del naturalismo – recordemos como se expresa Zola en la carta dirigida a Albert Savine, el traductor de Pardo Bazán al francés, que sirve de prólogo a la versión francesa de *La papallona*, de Narcís Oller: "Par exemple, nous sommes soutenus là-bas –et j'ai des remerciements personnelles à lui adresser– par madame Pardo Bazán, qui est une catholique militante. Vous voyez ma stupeur, il est évident que le naturalisme de cette dame est un pur naturalisme littéraire" (Zola, VI)–. Comprendemos mejor ahora los reproches de Vázquez de Parga a las novelas policiacas de la autora: el carácter convencional, de "partida de ajedrez" propio del género, es lo que buscan precisamente los aficionados. La casualidad que introduce Pardo Bazán era precisamente el elemento contra el que reaccionaba Doyle, el que le molestaba de los detectives anteriores a Holmes, que él llama, en la entrevista que hemos visto, "*Old fashioned*".

El método de compromiso entre lo espiritual y lo científico que defiende Pardo Bazán en *La cuestión* es aplicado también en "La gota de sangre". Su personificación sería el Doctor Luz, "hombre tan artista como científico" (27). En algunos momentos del relato se apela a lo científico propio del paradigma británico, en otros a lo intuitivo y en otros a un compromiso entre ambos. Hemos recogido, entre unos y otros, cincuenta fragmentos que

probarían que Pardo Bazán usa el procedimiento descrito. En la siguiente tabla citamos una selección:

Intuitivo	"Científico"	
Hallazgo del cadaver:	Deductivo	Conductista
"Al aproximarme, una especie de atracción que no sé explicar me hizo fijarme en el solar abandonado [...]" (34)	"Ese paquetito fue liado por una mujer. El pedazo de lustrina que lo envolvía no es cosa que tenga en su casa ningún hombre; sólo las mujeres conservan retales así en sus armarios [...] la cinta es accesorio que tampoco guarda ningún hombre" (56-57).	"[Nos habla del] aroma trastonador de la blanca y carnosa gardenia [...] Soy muy sensible a los perfumes, y, si no me da jaqueca, a menos me encalabrinan los nervios y me producen una excitación malsana" (77).
Relación de la víctima con Ariza (el asesino): "La inspiración debe revelarse en tal manera por una especie de dolor exaltado, al impulsar a los actos que no tienen que ver con la razón, con sus cálculos lentos y sus vuelos cortos. [...]" Cuándo vino aquí por última vez a visitar o buscar al señorito Grijalba ese amigo suyo... el señorito Ariza. [Una pregunta hecha al azar establece la relación crucial] ¡Verdad que viene de lo alto, verdad suprema! A mi interrogación, lanzada al azar, desde lo desconocido, el fondista, con la mayor naturalidad, respondió [...]" (62).	[Identifica a dos policías de paisano] dos sujetos bien portados, pero que tenían ese aire basto y burgués, esa falta de soltura en el modo de llevar la ropa que caracteriza a la policía (49-50).	"El baño de aire restauró algún tanto mi conciencia y me prestó lucidez" (85). "es una profesión [la de detective] que tan bien armoniza con mis condiciones y aptitudes" (110).
Relación de Ariza con Chulita: [En un recuerdo de años atrás de una conversación en el casino que vuelve a Selva en un largo pasaje semionírico] (71-74).		
"[Va a consultar] al doctor Luz, hombre tan artista como científico [es médico como Joseph Bell y Claude Bernard, pero sus propuestas son géneros literarios] (27).		
"No se trataba ya sino de confirmar lo adivinado" [mixto, pero anticientífico] (74).		
"De nuevo llamé en mi auxilio a la extraña facultad de semiadivinación que sobre una base insignificante en lo real me había guiado a través del laberinto del sombrío crimen" (96).		

En la mezcla de elementos pretendidamente científicos y espirituales, estos últimos, como vemos, tienen mayor importancia, ya que de ellos depende el descubrimiento de las claves del caso. Es complicado mantener el interés del lector en una narración de estas características, ya que la intervención del azar y "el espíritu" significa que el detective pueda disponer de información en cualquier momento, arbitrariamente, desapareciendo el reto que propone el género detectivesco al lector de que descubra él mismo al culpable. Quizá en la dificultad de mezclar dos paradigmas poco compatibles estriba la

razón de que Pardo Bazán no llegara a desarrollar la anunciada serie sobre el personaje, aunque se conserva el boceto de una novela policial con el título de *Selva*, continuación de la que nos ocupa (Clemessy). El problema de mezclar lo detectivesco con el catolicismo fue afrontado también, con estrategias y en circunstancias muy diferentes, por los católicos de Oxford como Baring-Gould, Roland Knox y, sobre todo, Chesterton. El análisis de sus métodos sería un buen objeto para otro estudio.

4. Conclusión

Hemos visto que Pardo Bazán intenta resolver el conflicto policial-católico por el mismo método que expone en *La cuestión palpitante* para el conflicto naturalista-católico. Se ha señalado a menudo la ambivalencia entre modernidad y tradición en la autora: otro tanto se puede decir aquí sobre la atracción y repulsión que siente respecto a lo que hemos llamado literaturas "científicas", que chocan con su catolicismo. En el caso de la escuela naturalista, percibida como culta, afronta directamente la cuestión en su ensayo: no así en el caso de la considerada "subliteratura"; la ciencia ficción o el género policiaco que aquí hemos estudiado. No obstante, aplica el mismo método para adaptarlos y, pese a su rechazo inicial, acepta su influencia.

Hoy en día puede parecernos algo ingenuo tanto considerar que géneros y escuelas literarias puedan ser científicos, como considerar –Pardo Bazán lo hace– que su sistema mixto tiene menos de convención meramente literaria que el naturalismo puro.

¿Qué valor tiene establecer este vínculo entre *La cuestión* y el policial? Establecer el vínculo entre la visión pardobazaniana del naturalismo y el policial tiene el valor de relacionar este género con el contexto de la polémica positivista, aunque con algunos años de retraso.

Se ha atribuido el retraso del policial en España a diversas causas. Por ejemplo, Estruch explica tres en su epílogo: el retraso general del país, la menor importancia de la empresa privada (detectives oficiales frente a privados) y la separación radical entre alta y baja literatura debido al bajo nivel cultural (159-160). Hemos desarrollado algo aquí esta última: los culpables son los literatos –temerosos de vulgaridad– no el público –ávido de detectives, como prueba el temprano éxito editorial y teatral de Holmes (López Aroca, 51-118)–.

Añadimos un elemento más; la dificultad de la aceptación del policiaco y otros géneros, como la ciencia ficción, tiene el mismo origen que el "escándalo" en torno a *La cuestión*: la dificultad de aceptar en España cualquier tendencia que se pretenda

científica, o que se oponga al catolicismo. En este sentido, las reflexiones de la crítica en torno a la polémica positivista pueden aplicarse también al género policiaco:

La sociedad española decimonónica, con una revolución burguesa prácticamente por hacer, no se hallaba en condiciones de habérselas con un proceso de positivación, del que Francia, país temido por unos y admirado por otros, era el mayor exponente. España temía que la influencia del positivismo francés fuera a poner en tela de juicio sus "esencias espirituales", un acervo patrio que muchos se habían impuesto salvaguardar a toda costa. Para ello habían autoproclamado a España la representante de unas modélicas formas tradicionales de vida que chocaban frontalmente con la modernidad que implicaba el nuevo culto al materialismo científico (Caudet, 507).

El pensamiento católico y tradicionalista, que impedía el naturalismo a la francesa en España, impedía también un policiaco puro a la inglesa.

Bibliografía

- Acosta, Eva. *Emilia Pardo Bazán: la luz en la batalla. Biografía*. Barcelona: Lumen, 2007.
- Benvenuti, Stefano y Gianni Rizzoni. *Le roman criminel*. Nantes: L'Atalante, 1982.
- Boileau-Narcejac. *Le Roman policier*. Paris: Payot, 1964.
- Borges, Jorge Luis. "Los laberintos policiales y Chesterton". *Jorge Luis Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999: 126-129.
- Boyer, Christian. "El secreto y el crimen en el cuento pardobazaniano: historia de una evolución". *Iberic@l* 1 (2012): 9-19.
- Caudet, Francisco. "Clarín y el debate sobre el naturalismo en España". *Nueva revista de filología hispánica*, vol. LXII, 2 (1994): 507-548.
- Clemessy, Nelly. "Selva, de Emilia Pardo Bazán: una tentativa frustrada de novela policiaca". *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*. Ed. José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997: 85-96.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Devoto, Daniel. "Emilia Pardo Bazán, *Cuentos completos*. Estudio preliminar, edición, bibliografía, notas y censo de personajes de Juan Paredes Núñez (compte rendu)". *Bulletin Hispanique*, vol. 96, 1 (1994): 253-259.
- Doyle, Arthur Conan. *Sherlock Holmes. The complete Facsimile Edition*. Herfordshire: Wordsworth, 1989.
- _____. *Memories and Adventures*. Londres: Greenhill books, 1988.
- _____. *Sir Arthur Conan Doyle Speaks*. Fox Film Corporation, 1927. Web. 15 septiembre 2015 <https://archive.org/details/SirArthurConanDoyleSpeaks_272>
- López Aroca, Alberto. *Sherlock Holmes en España*. Madrid: Academia de mitología creativa, 2014.
- Manera, Danilo. "La gota de sangre: una poética detectivesca pardobazaniana". *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 8 (2010-2011): 169-186.
- Kaufman, Wolfe. "Bits of Literary Slang". *The Milwaukee Journal*. 10 de junio de 1946: 10. Web. 15 septiembre 2015 <<https://news.google.com/newspapers?id=gRoaAAAAIBAJ&sjid=NCUEAAAAIBAJ&pg=3821,4432702&hl=en>>
- Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos policíacos*. Ed. Danilo Manera. Madrid: Bercimuel, 2001.
- _____. *La cuestión palpitante*. Madrid: Imprenta central, 1883.
- _____. *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*. Ed. Joan Estruch. Madrid: Anaya, 2001.
- _____. *Le naturalisme*. Trad. Albert Savine. París: E. Giraud, 1886.

- Vázquez de Parga, S. *La novela policiaca en España*. Barcelona: Ronsel, 1993.
- VV. AA. *La patria de Cervantes. Revista mensual literaria ilustrada*. Madrid: Bailly-Bailliere e Hijos, 1901-1902 (4 vol.).
- Zola, Émile. *Le roman expérimental*. París: G. Charpentier, 1880.
- _____. "Lettre au traducteur (Préface)". Narcís Oller. *Le papillon*. Trad. Albert Savine. París: E. Giraud et Cie., 1886.

El neopolicial como respuesta al debate sobre los intelectuales: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia

Inmaculada Donaire del Yerro
Universidad Autónoma de Madrid
macudoc@hotmail.com

Citation recommandée : Donaire del Yerro, Inmaculada. "El neopolicial como respuesta al debate sobre los intelectuales: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 106-118.

Es un lugar común afirmar que el neopolicial constituye una vía privilegiada para el abordaje literario de los crímenes de Estado y *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, lo ejemplifica paradigmáticamente (Corbatta, *Narrativas de la guerra sucia*). También es un lugar común destacar el sentido político de las reflexiones metaliterarias de Piglia y su concepción de la novela como un discurso contrapuesto al de las ficciones del poder (Bratosevich, *Piglia y la cultura de la contravención*; Fornet, *El escritor y la tradición* 88-95 y "Memoria y complot en *La ciudad ausente*"; Orecchia, *Asedios y Homenaje*). Estos han sido los puntos de partida para la presente lectura de *Respiración artificial* desde la perspectiva de la llamada novela de artista, como ficcionalización de las reflexiones de su autor acerca del papel de los escritores en la coyuntura histórico-política del Proceso de Reorganización Nacional argentino. Piglia habría encontrado en el modelo policial no solo la forma literaria para denunciar la institucionalización del crimen sino también para ofrecer su respuesta al cuestionamiento acerca de la necesidad de la literatura. De hecho, es el propio autor quien inserta a su ubicuo Emilio Renzi en la tradición de los héroes de la novela de artista:

[...] hay ahí toda una genealogía literaria que viene del Stephen Dedalus de Joyce, de Quentin Compson de Faulkner, el joven esteta, frágil y romántico que trata de ser despiadado y lúcido. Ese personaje se enfrenta con el horror y la desilusión. [...] *Respiración artificial* se escribió como la educación de Renzi, la educación de un tipo que mira el mundo desde la literatura y que pasa por una iniciación (Piglia, *Crítica y ficción* 110).

El Renzi del inicio del tiempo del enunciado de *Respiración artificial* se asemeja bastante a Stephen Dedalus, el personaje central de *Retrato del artista como adolescente* (1916), de James Joyce. Ambas novelas siguen el esquema estructural del viaje que culmina con la epifanía final del héroe, pero el contenido de sus respectivos descubrimientos es muy distinto. De ahí que el Renzi narrador de *Respiración artificial* ironice sobre su propio esteticismo radical del pasado, precisamente, a través de esta descripción del protagonista de Joyce: "el joven esteta ¿no? que no hace más que vivir en medio de sus sueños y que en lugar de escribir se la pasa exponiendo sus teorías" (Piglia, *Respiración artificial* 144). Frente a la progresiva desconexión de la realidad inmediata experimentada por Stephen Dedalus, Renzi descubrirá la realidad concreta de su país, tal como su tío, el historiador Maggi, había previsto (Piglia, *Respiración artificial* 19).

El proceso iniciático de Renzi emparenta *Respiración artificial* con la tradición propiamente hispanoamericana de las novelas de artista, que comienzan a aparecer hacia el final del siglo XIX. A diferencia de sus antecedentes europeos, la tendencia predominante de estos héroes es la de trascender el *antimonde* que habitaba la mayoría de aquellos. Muy conscientes del estado de cosas del mundo que habitan, proyectan poner en práctica su ideal de cambio, como el protagonista poeta de *De sobremesa* (1896¹), del colombiano José Asunción Silva (365-368), e incluso intentan llevarlo a cabo, como el escultor Alberto Soria en *Ídolos rotos* (1901), del venezolano Manuel Díaz Rodríguez. El solipsismo es manifiestamente condenado en la novela de artista hispanoamericana por el uruguayo Carlos Reyles en *El extraño* (1897) y *La raza de Caín* (1900).

Estas novelas ven la luz en un contexto histórico-literario análogo al del romanticismo alemán: el de la reacción contra el objetivismo naturalista y la restauración del imperio del yo, que reclamaba José Enrique Rodó (*Obras completas* 152). De ahí que se ajusten a la definición establecida por Herbert Marcuse en su estudio fundacional del subgénero, *Der deutsche Künstlerroman* (1922). De acuerdo con Marcuse, las novelas de artista son una especialización de la novela moderna caracterizada por Lukács (*Teoría de la novela*, 1916). Si el conflicto central de esta viene determinado por la escisión entre el ideal y la realidad, en las novelas de artista dicho conflicto adopta la forma específica de la fractura entre el arte y la vida, certificada por Hegel. En definitiva, sus autores tratan de responder al cuestionamiento del arte en un mundo donde la misión del poeta "respecto a cada pueblo, en cada momento de la historia, en cada creencia determinada, ha concluido" (Hegel, *Lecciones sobre estética* 276). Los protagonistas de las novelas de artista son, pues, especializaciones del individuo problemático de la modernidad, al que se refiere Lukács (*Teoría de la novela* 76); y Gautier lo confirma: "du moment que l'on cesse d'être poète, il faut le dire, la vie redevient possible" (*Histoire du romantisme* 158).

En las novelas de artista del fin de siglo hispanoamericano se observa un desplazamiento del centro de interés narrativo hacia el mundo interior del protagonista, de raigambre romántica; pero esta centralidad del mundo interior contiene una tendencia expansiva, siquiera en fase germinal. Sus autores no solo ofrecían una respuesta a los cambios experimentados por la sensibilidad de una parte del público lector, también a las

1 || Señalo el año de la segunda redacción, en lugar de la fecha de su primera publicación póstuma, 1925, por parecerme más informativo del contexto histórico-literario en el que Silva concibe su novela.

transformaciones sociales acontecidas en las jóvenes repúblicas americanas. La asunción de este deber social encontró su expresión más difundida en el ensayo *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó, quien, a juicio de Carlos Altamirano (*Historia de los intelectuales* 9-10), es el único autor emblemático de una etapa de la historia intelectual de la América Latina en su conjunto. En *Ariel* Rodó representa a los escritores como "faros luminosos de la civilización" (*Obras completas* 225) y en *El mirador de Próspero* (1913) hace hincapié en la diferencia fundamental entre su neoidealismo y el idealismo romántico:

Solo que nuestro idealismo no se parece al idealismo de nuestros abuelos, los espiritualistas y románticos de 1830, los revolucionarios y utopistas de 1848. Se interpone, entre ambos caracteres de idealidad, el positivismo de nuestros padres. [...] La iniciación positivista dejó en nosotros, para lo especulativo como para lo de la práctica y la acción, su potente sentido de relatividad; la justa consideración de las realidades terrenas [...]. Somos los neoidealistas [...] (Rodó, *Obras completas* 521).

La "justa consideración de las realidades terrenas" a la que se refiere Rodó apunta directamente hacia la reconciliación del arte y la vida, del ideal y la realidad, que dinamiza las tramas de las novelas de artista de tipo realista-objetivista, de acuerdo con la clasificación de Marcuse. Desde esta perspectiva, la epifanía de Renzi en *Respiración artificial* supone la fructificación de la tendencia expansiva del centro de interés narrativo, cuyo germen encontramos en las novelas de artista del primer fin de siglo. Por otra parte, la adopción del esquema narrativo del policial le permite a Piglia reformular la noción de compromiso social del escritor. El Renzi narrador de *Respiración artificial* además de haber descubierto la realidad histórica del terrorismo de Estado en la Argentina de los años setenta, también ha aprendido que la literatura no son exclusivamente palabras y, por tanto, asume el deber social de narrar los hechos reales: "cómo narrar los hechos reales" es el *leitmotiv* que cruza *Respiración artificial* (18, 145, 195) y es también la respuesta de Piglia al "para qué" del arte en pleno debate sobre los intelectuales (Gilman, *Entre la pluma y el fusil*).

Piglia se incorpora a este debate en los años setenta junto con otros miembros de su generación, "la generación posterior a *Contorno*" (Piglia, *Revista Los Libros* 19). La polémica venía desarrollándose en Argentina desde el final de la primera etapa peronista (Terán, *Nuestros años sesentas*) y la revista *Contorno* (1953-1959), fundada por Ismael Viñas en 1953, había sido uno de sus escenarios privilegiados en los años sesenta, cuando las

expectativas de cambio alentadas por el triunfo de la Revolución cubana reforzaban la idea de que el artista debía dar muestras de su compromiso político mediante alguna clase de intervención intelectual que excediera la producción específicamente literaria o artística (Gilman, *Entre la pluma y el fusil* 145). En los años setenta *Contorno* será relevada por revistas como *Nuevos Aires* (1970-1973), *Crisis* (1973-1976) o *Los Libros* (1969-1976). Esta última, fundada en 1969 por Héctor Schumer, contó con la colaboración de Piglia como reseñista desde su origen, pero el autor de *Respiración artificial* había rechazado aparecer como miembro del equipo editorial porque la publicación le parecía "demasiado liberal" (Piglia, *Revista Los Libros* 11). A partir del número 15-16 de enero-febrero de 1971 *Los Libros* se transforma y asume explícitamente en su editorial la necesidad de intervenir en la vida política del continente (Sarlo, *Revista Los Libros* 119). En el número 23 de noviembre de 1971 Ricardo Piglia y Carlos Altamirano aparecen junto con Héctor Schumer como miembros del consejo de dirección y el subtítulo *Un mes de publicaciones en América Latina* es sustituido por el de *Para una crítica política de la cultura*. En el número 25 de marzo de 1972 Piglia publica su artículo "Mao Tse-Tung: práctica estética y lucha de clases", muy iluminador del sentido de su adhesión al maoísmo y de su militancia en Vanguardia Comunista. Para él, el maoísmo suponía un modo de adoptar el análisis materialista de la producción literaria, rechazando la concepción del compromiso que convierte la literatura en un instrumento de difusión del programa político socialista. En este mismo artículo deslegitima la falacia realista, de igual modo que lo hace Emilio Renzi en *Respiración artificial*, al afirmar que el realismo literario no es más que una "representación interpretada de la realidad" (Piglia, *Respiración artificial* 145), y reivindica la eficacia política de la práctica específicamente estética. Esta reivindicación, que cruza toda su obra, define el tipo de intervención que Piglia trató de poner en práctica en *Los Libros*: no se trataba de influir sobre un conjunto social amplio, sino "sobre los editores, sobre los tipos de los partidos políticos, ¿no? Sobre un grupo intelectual que actuaba en un marco propio, con la idea de una influencia que se reproduzca de ese modo" (Piglia, *Revista Los Libros* 17-18). Abandona *Los Libros* en 1975 cuando, a su juicio, "se hace una revista de izquierda más" (Piglia, *Revista Los Libros* 19).

El golpe de Estado de 1976 pone fecha al final de esta publicación y en pleno Proceso de Reorganización Nacional se edita *Respiración artificial*. La complejidad del discurso metaliterario de esta novela se justifica, en parte, por la necesidad de eludir la censura; pero apunta también hacia la

estrategia de intervención que su autor había tratado de desarrollar en *Los Libros*: el texto se dirige directamente a los agentes del campo intelectual, dotados de los conocimientos y habilidades necesarios para descifrar su sentido. En *Respiración artificial* el escritor, Renzi, releva al historiador, Maggi, en la reconstrucción de los hechos reales. Y coherentemente con su crítica del código realista, no buscará crear una ilusión de realidad que contribuya a difundir una épica revolucionaria, sino que construye un discurso metaliterario con el fin de generar un concepto que pueda ser usado fuera de la literatura "para leer funcionamientos sociales, modos del lenguaje, estructura de las relaciones" (Piglia, *Crítica y ficción* 213). Este sentido del discurso metaliterario de Renzi resulta diáfano en la digresión sobre la obra de Roberto Arlt. A estas alturas de la novela el protagonista ya no es aquel esteta que declaraba su desinterés por toda realidad extraliteraria (Piglia, *Respiración artificial* 19) y que incluso parecía asumir la imposibilidad de diferenciar el referente de su representación (Piglia, *Respiración artificial* 110). La lectura que hace Renzi del estilo de Arlt ficcionaliza su descubrimiento de que la literatura no son solo palabras:

La autonomía de la literatura, la correlativa noción de estilo como valor al que el escritor se debe someter, nace en la Argentina como reacción frente al impacto de la inmigración. [...]. Para las clases dominantes la inmigración viene a destruir muchas cosas, ¿no?, destruye nuestra identidad nacional, nuestros valores tradicionales, etc., etc. En la zona ligada a la literatura lo que se dice es que la inmigración destruye y corrompe la lengua nacional. En ese momento la literatura [...] pasa a tener una función [...] que, sin dejar de ser ideológica y social, sólo la literatura como tal, sólo la literatura como actividad específica puede cumplir. [...] preservar y defender la pureza de la lengua nacional frente a la mezcla, el entrevero, la disgregación producida por los inmigrantes. [...] En ese momento, hacia el 900 digamos, dijo Renzi, las clases dominantes delegan en sus escritores la función de imponer un modelo escrito de lo que debe ser la verdadera lengua nacional. El que viene a encarnar esta nueva función del escritor en la Argentina es Leopoldo Lugones. [...] Arlt, está claro, trabaja en un sentido absolutamente opuesto. Por de pronto maneja lo que queda y se sedimenta en el lenguaje, trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional. [...] El estilo de Arlt es una masa en ebullición, una superficie contradictoria, donde no hay copia del habla, transcripción cruda de lo oral. Arlt entonces trabaja esa lengua atomizada, percibe que la lengua nacional no es unívoca, que son las clases dominantes las que imponen, desde la escuela, un manejo de la lengua como el manejo correcto; percibe que la lengua nacional es un conglomerado (Piglia, *Respiración artificial* 132-134).

El discurso de Renzi muestra su descubrimiento del condicionamiento social de la producción artística, tal como recuerda Piglia (*Crítica y ficción* 66) que expuso Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En este sentido y no solo porque narre el descubrimiento de las desapariciones de personas en la Argentina de 1976, "*Respiración artificial* es una novela política" (Piglia, *Crítica y ficción* 113). Por otra parte, la desaparición del historiador ficticio Marcelo Maggi narrada en la novela entronca directamente con el debate sobre la función de los intelectuales. Remite a la sustitución del discurso de la Historia por el de la Literatura para narrar los hechos reales, a través de una "ilusión de falsedad" (Piglia, *Formas breves* 28) y remite también a la desaparición de los intelectuales que conciben su deber social desde una perspectiva prescriptiva y se autorrepresentan como faros de la civilización. Maggi es uno de ellos: "A veces (no es joda) pienso que somos la generación del '37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?" (Piglia, *Respiración artificial* 77). Busca la respuesta al debate sobre los intelectuales en aquella generación de escritores para quienes el "para qué" de la literatura no suponía un problema. Era un instrumento al servicio de la utopía modernizadora, cuya eficacia política se fundamentaba en la generación de un efecto estructurante del sentido de la realidad:

On ne tue point les idées (aprendida por todos nosotros en la escuela, ya traducida). ¿Cómo empieza Sarmiento el *Facundo*? Contando cómo en el momento de iniciar su exilio escribe en francés una consigna. El gesto político no está en el contenido de la frase, o no está solamente ahí. Está, sobre todo, en el hecho de escribirla en francés. [...] Los bárbaros no saben leer en francés, mejor, son bárbaros *porque* no saben leer en francés (Piglia, *Respiración artificial* 128).

A lo largo de su investigación Maggi topa con un personaje cuyos escritos son "el reverso de la escritura de Sarmiento" (Piglia, *Respiración artificial* 30): Enrique Ossorio, compañero de viaje ficticio de la generación del 37. Y es entonces cuando cede el testigo al joven esteta, que posee las destrezas necesarias para hacer ver los hechos reales: "quisiera hacer ver el carácter ejemplar de la vida de esa especie de Rimbaud que se alejó de las avenidas de la historia para mejor testimoniarla", le escribe a Renzi (Piglia, *Respiración artificial* 30). Este asume su deber social como escritor desde una perspectiva mostrativa, ya no prescriptiva. Pero antes es preciso que adquiera la capacidad de vislumbrar los hechos reales. Ese momento crucial en su proceso

de aprendizaje tiene lugar en la entrevista que mantiene con el senador Ossorio, que es una reescritura de otra narrada por Raymond Chandler, autor de la que, para Piglia, "quizá [sea] la mejor novela policial que se haya escrito nunca" (Piglia, *El último lector* 88). Piglia se refiere a *El largo adiós* (1953), aunque la entrevista reescrita en *Respiración artificial* pertenece a otro de los textos clásicos de Chandler, *El sueño eterno* (1939). La reescritura de *El sueño eterno* es una reivindicación del valor de la novela negra norteamericana, que Piglia contribuyó a introducir en el campo literario argentino. En este sentido destaca su labor como director de dos colecciones: Serie Negra (1969-1976), editada por el sello Tiempo Contemporáneo, y Sol Negro (1990-1992), que contó con el patrocinio de Sudamericana. En el encuentro de Renzi con el anciano senador Ossorio Piglia recrea el que mantienen el también ubicuo Philip Marlowe de Chandler y el anciano general Sternwood, cuando este contrata los servicios de Marlowe para que investigue la desaparición de su yerno, Rusty Reagan. Ofrece así al lector una pista fundamental sobre la suerte que ha corrido el yerno del senador, Maggi, al poco de comenzar la novela: ha sido víctima de una trama criminal tan oscura como la que hace desaparecer a Rusty Regan. En esta entrevista Renzi acepta el legado del detective de Chandler, que le permitirá partir en busca de los hechos reales para después narrarlos. Pero no será Renzi sino el senador Ossorio quien haga referencia al debate sobre los intelectuales, al cuestionamiento de la eficacia política de la palabra:

No vaya usted a pensar que existe en esto que le digo alguna carga maliciosa o irónica, alguna segunda intención conectada con la moda que en este país se inició en los años '20, sobre todo con Leopoldo Lugones, con el poeta Leopoldo Lugones. Porque ¿en qué consiste esa moda o particularidad? Consiste en desestimar a quienes hacen discursos, a quienes utilizan el lenguaje. Consiste en construir discursos para negar y rechazar las virtudes de aquellos elegidos para expresar con palabras las verdades de su tiempo. [...] Por otro lado están los que actúan, ellos están antes que las palabras, porque el discurso de la acción es hablado con el cuerpo. "El discurso de la acción", dijo el Senador, "es hablado con el cuerpo" (Piglia, *Respiración artificial* 43-44).

La expresión que se reitera aquí había sido empleada por Piglia un año antes en su introducción a la antología *Cuentos de la serie negra* (1979), donde trataba de modificar los esquemas de

recepción del público argentino habituado al modelo policial que consagró el grupo Sur²:

Por lo pronto el detective ha dejado de encarnar la razón pura. [...] en la novela policiaca norteamericana no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes. El desciframiento avanza de un crimen a otro; el lenguaje de la acción es hablado por el cuerpo y el detective, antes que descubrimientos, produce pruebas (Piglia, "Lo negro del policiaco" 402).

Como precisa Piglia en *El último lector*, esta transformación del detective en hombre de acción no implica necesariamente despojarlo de la actividad intelectual que define al detective de Poe, para Piglia, fundador del género. La transformación de Dupin en Marlowe no supone la cancelación del vínculo entre el detective y la cultura letrada: si Poe sitúa la escena inicial de "Los crímenes de la calle Morgue" en una librería de la rue Montmartre, Chandler en su novela *El largo adiós* emplaza el crimen en el ámbito editorial y previamente en *El sueño eterno* las pesquisas de Marlowe comienzan en la biblioteca pública Hollywood. El detective acude allí para consultar un catálogo de primeras ediciones famosas y con esta información desenmascara la tapadera empleada por la banda de *gangsters* a la que se enfrenta: un establecimiento de libros raros y ejemplares de lujo. Ese vínculo entre el intelectual y el hombre de acción hace del detective un personaje privilegiado para "plantear un debate sobre el letrado [...] ligado a la clásica discusión entre autonomía y compromiso. Para decirlo mejor, el detective plantea la tensión y el pasaje entre el hombre de letras y el hombre de acción" (Piglia, *El último lector* 86-87).

No obstante, Renzi no es un hombre de acción. La herencia que recibe de Marlowe es la lógica del detective de la novela negra: "Los relatos de la serie negra (los *thriller* como los llaman en Estados Unidos) vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policiaca clásica" (Piglia, "Lo negro del policiaco" 401). Piglia opta por este modelo narrativo al encontrar ahí "una tradición de izquierda que no tenía que ver con el realismo socialista, ni con el compromiso a la Sartre, ni con la teoría del «reflejo» en el sentido de Lukács, sino con una

2 || Como ha señalado Román Setton, la influencia de algunos miembros del grupo Sur en la configuración de la literatura policial en la Argentina ha condicionado la fijación del "origen del policial argentino en torno a 1940" ("*Nelly*" 581), desestimando injustificadamente la producción previa.

forma que trabaja lo social como enigma" (Piglia, *Crítica y ficción* 177). La definición del género de Chandler —"el quid de la historia de misterio estaba en que había dos historias en una: la historia de lo sucedido y la historia de lo que parecía haber sucedido" (Chandler, "Apuntes" 394-395)— resuena en la primera de sus "Tesis sobre el cuento" (Piglia, *Formas breves* 105). Para Piglia, la lógica de las dos historias reproduce la tensión dialéctica entre vida e ideología, que es la tesis central del materialismo histórico: "No es la consciencia lo que determina la vida, sino la vida lo que determina la consciencia" (Marx y Engels, *La ideología alemana* 26). Por tanto, la reescritura del texto de Chandler remite a su propia reelaboración de la novela negra como respuesta al debate sobre los intelectuales:

En principio no los leía como sujetos de un género. Los leía como una manera de transformar el debate sobre qué quiere decir hacer literatura social, que fue lo primero que me interesó en el género, porque me parece que el género policial da la respuesta a un debate muy duro de los años sesenta, de la izquierda, digamos, que era qué tipo de exigencias sociales le eran hechas a un escritor (Piglia, *Crítica y ficción* 176).

La elaboración literaria de lo social como enigma en el seno de la tradición argentina ya había encontrado su forma más acabada en *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, y Piglia reconoce su deuda a través del homenaje velado que Teresa Orecchia (*Asedios* 404-405) descubre en el paratexto de *Respiración artificial*: la cita de Eliot haría referencia a la primera edición de *Operación masacre*, donde Walsh elige otra cita de este autor como preámbulo: "A rain of blood has blinded my eyes... And I wonder in a land of barren boughs". A partir de la tercera edición Walsh sustituye la cita de Eliot por un extracto de la declaración de un comisario bonaerense. La aportación de Piglia al modelo narrativo de Walsh sería haber llevado a cabo su fusión con la novela de artista, con el fin de transformar, no de revivir, el debate de los años sesenta y setenta acerca de la función social de los escritores, desde la perspectiva materialista que adoptaba en su artículo de 1972 publicado en *Los Libros*.

Por otra parte, la fusión del personaje del escritor con el personaje del detective es, en cierto sentido, un viaje de regreso a la obra de Poe. En su relato "El hombre de la multitud", a juicio de Baudelaire, Poe habría ficcionalizado la atracción que ejerce el mundo moral y político sobre el artista, la intriga que lo impulsa a convertirse en un verdadero hombre de mundo (Baudelaire, *Critique d'art* 349); esto es, la tendencia expansiva que

caracteriza a los héroes de las novelas de artista realista-objetivistas. Si bien el personaje de Poe no aspira a cambiar el estado de cosas de la realidad que habita, pero sí a conocerlo. Piglia, por su parte, afirma que "El hombre de la multitud" prefigura y hace posible el relato policial: "Sólo falta el detective. Sólo falta, digamos, la transformación del *flâneur*, del observador, en investigador privado" (Piglia, *El último lector* 82). Esa metamorfosis confiere un "para qué" al *flâneur* (Benjamin, *Iluminaciones II* 55), de igual modo que le da un "para qué" al esteta de *Respiración artificial*. No obstante, Piglia selecciona como modelo a Marlowe y no a Dupin, a pesar de que el detective de Poe lleva a cabo un examen físico del escenario del crimen que resulta imprescindible para su resolución. Pero no es esta la perspectiva materialista a la que se refiere Piglia; su interés se dirige hacia la materialidad de las motivaciones del criminal, censurada en el policial clásico y desenmascarada en la serie negra:

El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella (para repetir a un filósofo alemán) "se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio" (Piglia, "Lo negro del policiaco" 401-402).

Esa materialidad se encuentra asimismo latente en las novelas de artista hispanoamericanas de finales del XIX. La elaboración de lo social como enigma a través del discurso metaliterario de Renzi constituye, pues, una reformulación de la tendencia expansiva observable en estado germinal tanto en esas novelas como en los relatos policiales de Poe. Por otra parte, la poética mostrativa del policial permite a Piglia desligar el discurso del intelectual de toda función prescriptiva para transmitir, en cambio, la propia experiencia de descubrimiento. De ahí que la frase con la que confirma al lector la muerte de Maggi, que es el enigma de la trama, —"al que encuentre mi cadáver" (Piglia, *Respiración artificial* 213)— sea también la certificación de la muerte del intelectual prescriptivo. De modo que, citando a Piglia: "quizás ahora que la literatura en este sentido ha muerto, se pueda por fin, escribir" (*Crítica y ficción* 84).

Bibliografía

- Altamirano, Carlos (ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Baudelaire, Charles. *Critique d'art suivi de Critique musicale*. Ed. Claude Pichois. La Flèche: Gallimard, 2008.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire: Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.
- Bratosevich, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997.
- Chandler, Raymond. "Apuntes sobre la narrativa policiaca". *Teorías del cuento: la escritura del cuento*. Vol. 2. Ed. Lauro Zavala. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 387-398.
- Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina: Piglia, Saer, Valenzuela, Puig*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Donaire del Yerro, Inmaculada. "La novela de artista hispanoamericana: emergencia y definición de una tradición propia". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015): 107-121.
- Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2005.
- _____. «Memoria y complot en *La ciudad ausente*». *Ricardo Piglia y el arte nuevo de la sospecha*. Ed. Daniel Mesa Gancedo. Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones, 2006. 141-159.
- Gautier, Théophile. *Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868*. París: G. Charpentier et Cie., libraires-éditeurs, 1874.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Hegel, Georg W. Friedrich. *Lecciones sobre estética*. Trad. Hermenegildo Giner de los Ríos. Madrid: Mestas Ediciones, 2003.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela: Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- Marx, Karl y Friedrich Engels. *La ideología alemana*. Trad. Wenceslao Roces. Montevideo / Barcelona: Pueblos Unidos / Grijalbo, 1974.
- Orecchia Havas, Teresa. *Asedios a la obra de Ricardo Piglia. Essais sur l'œuvre de Ricardo Piglia*. Bern: Peter Lang, 2010.
- _____. (ed.). *Homenaje a Ricardo Piglia*. Buenos Aires: Catálogos, 2012.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. "Lo negro del policiaco". *Teorías del cuento: la escritura del cuento*. Vol. 2. Ed. Lauro Zavala. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 399-407.

- _____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- _____. (ed.) *Revista Los Libros*. Ed. facsimilar. Vol. 1. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.
- _____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Rodó, José Enrique. *Obras completas*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1967.
- Sarlo, Beatriz (ed.). *Revista Los Libros*. Ed. facsimilar. Vol. 2. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.
- Silva, José Asunción. *Poesía. De sobremesa*. Ed. Remedios Mataix. Madrid: Cátedra, 2006.
- Terán, Óscar. *Nuestros años sesentas: La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina (1956-1966)*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1991.

Mélanges

***Vertes demeures :* voyage au cœur de la forêt**

Ana Vigne Pacheco
Laboratoire IRIEC de l'Université
de Toulouse 2 – Jean Jaurès
ana.pacheco@wanadoo.fr

Citation recommandée : Vigne Pacheco, Ana. « *Vertes demeures : voyage au cœur de la forêt* ». *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 120-131.

Le titre de cet article fait référence au plus célèbre des romans de W. H. Hudson, écrivain de langue anglaise né en Argentine en 1841 et mort à Londres en 1922, *Green mansions*, qui parut en 1904 et connut un grand succès quelques années plus tard. L'expression « voyage au cœur de la forêt » est un clin d'œil au titre du récit de Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, publié en 1902, car c'est loin de la civilisation et dans des contrées exotiques que les deux protagonistes vont découvrir des créatures insolites, véritables révélateurs de leur propre identité. Le héros conradien trouve l'obscurité et « l'horreur » au bout de sa route africaine, tandis que celui de Hudson rencontre l'amour, communité pleinement avec les beautés de la nature, mais doit subir un châtement en tant que profanateur d'une enceinte sacrée. La violence déchaînée par cette profanation le conduira aux portes de la folie, mais une longue expiation sauvera son âme des ténèbres et lui apportera la sérénité que Kurtz, l'énigmatique héros de Conrad, n'atteindra jamais.

Ce roman de Hudson, traduit en français *Vertes demeures : roman de la forêt tropicale*¹, fait partie de ce que les anglosaxons ont pris pour habitude de classer sous la rubrique *lost-race tales*, appelés dans les pays francophones « histoires de monde perdus. » A en croire certains critiques, « les mondes perdus littéraires » ne seraient qu'un épiphénomène de la colonisation, un avatar des romans d'aventures destinés à la jeunesse, alors qu'ils représentent une production très importante : environ deux mille titres en langue anglaise, et des centaines d'ouvrages publiés en français, italien, russe, etc. pendant une période donnée qui s'étend de 1864 à 1933. La première de ces dates correspond à la publication de *Voyage au centre de la Terre* de J. Verne et la deuxième, au livre du romancier britannique James Hilton, *Les horizons perdus*.

On peut discerner trois phases dans les romans des mondes perdus : une première phase soumise à l'idéologie en vigueur (triomphe du scientisme et de l'expansionnisme, conquête du monde perdu) ; une deuxième phase, transitoire, incarnée notamment par le personnage de Tarzan, à mi-chemin du primitif et du civilisé ; et une phase finale (1918-1933) qui voit le déferlement progressif des hordes barbares² et correspond sur le plan du récit à l'inversion de la phase initiale (le monde perdu se venge) et au glissement vers le fantastique, et de nos jours l'*heroic fantasy*. Ces phases sont d'autant plus nettes qu'elles affectent les quatre grands sous-thèmes : la Terre

1 || Il existe une traduction en espagnol (2006). Voir bibliographie.

2 || Référence à la Première guerre mondiale.

creuse, la Race perdue, l'Atlantide et les survivances préhistoriques. Il s'agit en réalité d'une renaissance des mondes perdus propre au 19^{ème} siècle, car ces écrits ne sont que les lointains descendants des « voyages imaginaires ou extraordinaires » dont la culture occidentale avait déjà donné des illustrations rationalistes (Atlantide, Thulé), mythologique (Iles Fortunées, royaume du prêtre Jean) ou utopiques (Thomas More, Campanella et les voyages extraordinaires de Swift, de Vairasse et de Restif de la Bretonne : *La Découverte australe par un homme volant ou Le Dédale français*, 1781).

Ce sont Edgar Poe et Jules Verne qui contribuèrent le plus efficacement au développement littéraire du roman de voyage, en particulier le premier, véritable théoricien des « mondes perdus ». A leur époque, la tradition du voyage est renouvelée par la dynamique des explorations et la fascination des auteurs pour les pays encore vierges où survivent des peuples et des créatures mystérieuses et insolites, loin de la civilisation. C'est ce caractère anachronique de l'inconnu, ce choc brutal entre l'explorateur et le « sauvage » d'un autre âge, cette plongée dans le temps le plus ancien, qui font le charme du monde perdu.

Même si ces romans évoquent d'étranges espaces enclavés dans un horizon de plus en plus familier, les vieux mythes sont réactivés, d'abord par les travaux des folkloristes – qui contribuent à démanteler le ghetto des « superstitions » où l'ère des Lumières les avait enfermées – puis par les découvertes archéologiques et paléontologiques. Le pithécanthrope se confond avec le géant de la légende et le dinosaure avec le dragon, donnant lieu à la naissance de la *cryptozoologie*, qui signifie littéralement l'étude des animaux cachés. Sous couvert de science, on réinvente la mythologie. Par conséquent, c'est de cette confrontation entre la science et la fiction qu'est issu le thème du « monde perdu ».

Pour compléter la définition des origines de ce genre littéraire, nous devons évoquer les répercussions des théories de Charles Darwin et leur impact sur les écrivains de son temps. Ainsi, lorsqu'en 1859 le savant britannique publie son fameux ouvrage *L'origine des espèces* et qu'il pose le problème de l'ancêtre commun entre l'homme et le singe, il oblige la science à revoir ses conceptions. Dans le même temps, le « potentiel fabulateur » des théories darwiniennes contamine la littérature de l'imaginaire en fondant les bases de ce que Leo J. Henkin nomme, dans *Darwinism in the English Novel*, « le roman anthropologique » et le « roman de l'évolution excentrique », un

genre qui recoupe des récits des mondes perdus comme celui qui nous intéresse ici, *Vertes demeures*.

William Henry Hudson naquit et vécut en Argentine jusqu'à l'âge de 33 ans. Il ne s'établit définitivement à Londres qu'en 1874, suite à une grave maladie cardiaque, et passa le reste de sa vie à parcourir la campagne anglaise et à écrire des livres d'ornithologie et des romans ou des textes autobiographiques comme *Far Away and Long Ago – A History of My Early Life* (1918) qui retrace son enfance dans l'hacienda familiale près de Quilmes. Il devint ainsi un naturaliste reconnu, membre fondateur de la Royal Society for the Protection of Birds et un grand protecteur de la nature, bien avant les combats écologiques contemporains.

Le roman de Hudson comporte 22 chapitres et l'action se déroule dans le territoire correspondant à la Guyane anglaise, aujourd'hui appelé le Guyana, ainsi que dans la jungle du Venezuela, au sud de l'Orénoque, dans l'actuelle province d'Amazonas, limitrophe avec la Colombie. L'auteur n'avait jamais voyagé dans ces contrées et c'est à travers des récits de voyages qu'il se forgea une idée de la géographie et des populations de cette région.

Son héros, dont le prénom biblique Abel fait référence à l'un des premiers habitants de la terre, entreprend un long voyage au cœur de la forêt amazonienne pour fuir les persécutions dont il est l'objet suite à une révolution manquée survenue dans sa ville natale, Caracas. Sa famille, riche et influente, ayant subi les représailles de ses adversaires politiques, le jeune homme décide de s'éloigner de la civilisation pour se plonger dans les régions les plus reculées du pays, sous prétexte d'étudier les sociétés primitives, leurs langues et leurs coutumes :

J'ai, depuis l'enfance, toujours été fasciné, par l'immense territoire presque inexploré au sud de l'Orénoque, avec ses jungles, ses innombrables rivières ne figurant sur aucune carte, ses sauvages aux mœurs primitives et à l'âme non corrompue par le contact avec les Européens. Visiter cette forêt vierge avait été un de mes rêves le plus chers et je m'y étais plus ou moins préparé en apprenant plusieurs dialectes parlés par les Indiens habitant le nord du Venezuela. Je décidai, me trouvant à présent au sud du grand fleuve et disposant d'un temps illimité, de réaliser ce rêve (Hudson, *Vertes demeures* 17).

Son histoire vient s'enchâsser dans le récit du narrateur présentateur qui avait fait sa connaissance à Georgetown, des années après les faits relatés. Cependant, lorsque débute cette

narration, Abel est déjà mort ainsi que tous les personnages qui jalonnent son parcours.

Après une tentative malheureuse pour écrire un journal de voyage qui, espère-t-il, le rendra célèbre (hélas, une pluie tropicale réduit son manuscrit en bouillie), et un autre échec aussi retentissant quand il s'aperçoit que les indiens lui ont menti à propos d'un territoire où l'or se trouve à portée de main, Abel décide de s'établir dans un village perdu dans les collines de Parahuari, gouverné par un chef, Runi, « un bel homme d'environ cinquante ans, non dépourvu de dignité, au caractère taciturne » (24) et qui, d'abord, se montre peu hospitalier vis-à-vis de l'étranger, car il se méfie de l'homme blanc.

Dans un état d'esprit plutôt morose qui l'amène à méditer sur ses échecs successifs, le jeune Abel a une véritable révélation face à la beauté de la nature, lorsqu'il contemple une grande colline solitaire au moment du soleil couchant :

C'était le mont Ytaioa, point culminant de la région. A mesure que le soleil descendait sur la crête, derrière la savane, le couchant devint d'un rose délicat, comme si une fumée rose était soufflée par quelque vent lointain et restait en suspens – mince voile éclatant à travers lequel on apercevait, au loin, l'impalpable ciel bleu. Des vols d'oiseaux, probablement des troupiales, en route vers leur perchoir, passaient, vol après vol, au-dessus de ma tête, laissant tomber, comme des clochettes, des notes babillardes, et il y avait aussi quelque chose d'impalpable dans ce lâcher des sons mélodieux qui tombaient dans mon cœur comme des gouttes de pluie dans une mare pour mêler la fraîche eau du ciel à l'eau de la terre (26).

Cette sensation idyllique, transforme totalement l'état d'âme du personnage et il prend la décision de demeurer quelque temps à cet endroit pour explorer plus à fond le cœur de cette nature vierge. Ainsi, après avoir échangé quelques babioles avec Runi et lors d'une fête bien arrosée organisée par le village indien, l'amitié entre Abel et ses hôtes remplace l'ancienne méfiance. Il pourra désormais s'intégrer à la vie de la tribu et la confection d'une guitare rudimentaire finit de charmer les habitants de Parahuari, surtout la vieille Cla-cla qui se montre toujours prête à danser et chanter avec l'étranger:

C'était une très vieille femme au corps sec, brun comme du cuir depuis longtemps bouilli au soleil, au visage plissé des rides innombrables et aux longs cheveux rudes d'un blanc pur. Elle débordait d'activité et paraissait travailler plus que les autres femmes de la communauté. Mieux que cela : lorsque les corvées du jour étaient accomplies et que les autres n'avaient plus rien à

faire, la tâche nocturne de Cla-cla commençait, qui consistait à raconter des histoires à tout le monde, du moins à tous les hommes, jusqu'à ce qu'ils fussent endormis (34).

Abel mène une vie tranquille au sein de la petite communauté jusqu'au jour où il découvre une magnifique forêt proche du village, où les indiens ne vont jamais chasser :

Je passai plusieurs heures dans ce paradis sauvage, beaucoup plus enchanteur que les grandes forêts obscures dans lesquelles j'avais souvent pénétré en Guyane : les arbres, ici, n'atteignaient pas d'aussi majestueuses proportions, mais les essences étaient beaucoup plus variées, nulle part la futaie n'était sombre, et l'abondance des plantes parasites illustrait l'influence bénéfique de l'air et de la lumière (37).

Cette forêt, les « vertes demeures » du titre, devient le lieu privilégié des promenades du jeune homme, mais quand il en parle aux indiens, ceux-ci refusent de s'en approcher car elle abrite « une fille de la Didi », sorte de divinité proche de la Curupira des indiens Tupi de la région amazonienne, protectrice de la forêt et de ses animaux. Ainsi, Kua-kó, neveu de Runi et « frère sauvage » d'Abel, lui raconte comment cet être surnaturel avait retourné une de leurs flèches contre celui qui l'avait lancée pour tuer un singe de la forêt, le blessant mortellement. Depuis, aucun indien ne s'y aventurait et il conseillait à l'homme blanc de ne plus y mettre les pieds, sous peine de subir le même sort.

Abel ne tient pas compte des avertissements de son frère et à force d'explorer la forêt interdite, il finira par rencontrer la plus belle et la plus insolite de ses créatures, Rima, la femme-oiseau, dont la voix mélodieuse l'avait souvent intrigué :

De l'endroit où je me trouvais, il m'était impossible de la voir distinctement, mais je n'osais pas bouger. Je me rendis compte qu'elle était petite, environ un mètre soixante, qu'elle avait une silhouette élancée, des mains et des pieds menus, à la forme délicate. Ses pieds étaient nus et elle ne portait pour tout vêtement qu'une légère robe chemise d'un blanc grisâtre à reflets soyeux qui lui descendait au-dessous des genoux.

Ses cheveux étaient une merveille : déliés, ils tombaient nuageusement en vagues mouvantes sur ses épaules et ses bras. Ils paraissaient sombres, mais leur teinte exacte était indéfinissable, comme l'était celle de sa peau, qui ne paraissait ni brune ni blanche.

Bien qu'elle fût proche de moi, il y avait quelque chose de vague et de brumeux dans sa silhouette, dont la couleur dominante était le gris-vert (67).

Lorsque Kua-kó se rend compte qu'Abel passe le plus clair de son temps dans les « vertes demeures » et revient toujours sain et sauf, il déduit que cet homme blanc pourrait peut-être débarrasser sa tribu de la « fille de la Didi » et restituer la forêt à sa communauté. Pour cela, il lui apprend le maniement de la sarbacane, mais le disciple se montre peu habile et ne manifeste aucune intention de tuer la créature mystérieuse.

Lors d'un épisode fortement connoté par un substrat biblique, Abel se fait piquer par un serpent quand Rima apparaît brusquement au milieu des arbres pour sauver l'animal que le jeune homme s'apprête à écraser avec une pierre. S'ensuit une fuite éperdue pour chercher de l'aide, et qui se termine par la chute d'Abel au fond d'un ravin à l'extrémité de la forêt, où la jeune fille va le découvrir et le sauver d'une mort certaine.

Cette chute d'Abel lui donne enfin accès au « jardin d'Éden » où vit Rima, mais Hudson inverse le protagonisme du serpent qui devient la victime et le protecteur de la femme, tandis que l'homme de la ville menace la pureté de la jeune fille, gardienne de la nature.

A partir de ce moment, Abel peut observer constamment Rima et, autant elle est lumineuse et agile au cœur de la forêt, autant elle paraît froide et terne à l'intérieur de la hutte qu'elle partage avec son grand-père, le vieux Nuflo :

As-tu déjà observé la danse aérienne d'un colibri au milieu des fleurs ? [...] Dans sa forme exquise, sa splendeur changeante, ses mouvements rapides, ses pauses aériennes, cet oiseau est une créature fée qui défie toute description. Mais cet oiseau de rêve vient-il à se percher sur un rameau, dans l'ombre, refermant ses ailes brumeuses et repliant l'éventail de sa queue, sa gloire chatoyante s'évanouit et il ressemble à un vulgaire petit oiseau au plumage triste dans une cage. Les deux images de la fille, telle que je l'avais vue dans la forêt et telle qu'elle m'apparaissait sous le toit enfumé, à la lumière du feu, étaient aussi contrastées (93).

Rima est ainsi à la fois oiseau, papillon, feuille, fleur ou coati ; sa voix est non seulement la voix d'un oiseau, mais aussi celles d'un insecte, du vent ou de l'eau. L'amour qu'Abel éprouve progressivement pour elle pourrait alors s'interpréter comme une allégorie du désir de l'homme civilisé de retrouver le bonheur dans un état proche de la nature.

Il y a donc du Rousseau dans l'attitude d'Abel, mais aussi une image idéalisée de la femme aimée comme le suggère la chanson d'amour qu'il chante en pensant à Rima, un célèbre poème du pétrarquiste Juan de Mena (1411-1456) qui commence par : « muy más clara que la luna / Sola una / en el

mundo vos nacistes » (126). Hudson, lui aussi, avait un « paradis perdu » : son enfance heureuse en Argentine dont il ne lui restait que les souvenirs de beaux paysages de Quilmes (aujourd'hui disparus, remplacés par une ville industrielle moderne) et la langue espagnole et sa poésie, incarnées par son héroïne et son prénom évocateur (*una rima* = une rime).

L'apparition d'Abel dans la vie de Rima fait prendre conscience à celle-ci de sa différence. Elle force le jeune homme à lui expliquer la géographie du continent américain pour essayer de découvrir son pays et son peuple d'origine. Le nom des montagnes de Riolama évoque le souvenir de sa mère, et c'est suffisant pour entraîner ses deux compagnons dans un très long voyage, semé de dangers, pour retrouver une hypothétique « race perdue » dont Rima serait l'unique représentante dans la plaine, mais qui continuerait à se réfugier dans ces montagnes tabulaires, merveilles de la nature guyanaise.

Ce voyage de retour aux origines s'achève par une terrible déception. Malgré les avertissements de Nuflo qui avait toujours confié à Rima que sa mère était seule quand il l'avait rencontrée et qu'elle n'avait jamais fait mention d'une quelconque ville où vivrait son peuple, la jeune fille espérait toujours découvrir le secret de sa naissance. L'extraordinaire beauté de cette femme mystérieuse et sa langue mélodieuse furent les seuls vestiges de ce passé lointain transmis à sa fille, dont elle était alors enceinte. Et Nuflo, lui-même, n'arriva jamais à connaître la raison de la profonde tristesse qui entraîna sa mort.

Ce départ de Rima va créer une circonstance qui lui sera fatale par la suite, car elle abandonne pour quelque temps la « forêt sacrée ». Dès que les indiens s'en aperçoivent, ils reviennent chasser dans son sanctuaire et vont profiter de son retour prématuré, seule, pour la détruire.

Lors des confidences de Nuflo à Abel, le vieillard lui avait révélé que l'histoire de la flèche vengeresse qui se serait retournée contre un indien « sacrilège » était un simple accident de chasse pendant lequel un autre membre de la tribu, probablement Kua-kó, aurait tué involontairement un jeune de la communauté. Pour se justifier, il avait inventé la fable de « la fille de la Didi », conférant à sa petite fille un pouvoir surnaturel mensonger et attribuant à la forêt un caractère sacré, que celle-ci ne possédait pas non plus.

L'arrivée de l'homme blanc, Abel, met en danger cet équilibre précaire et déchaîne la violence pour couvrir le mensonge et s'approprier le territoire sacré. Ainsi le dispositif du désir mimétique, selon René Girard, se met en place « au cœur même

de la forêt », et Kua-kó/Cain commence par sacrifier la fausse divinité Rima convoitée par son frère Abel, ce qui correspond à un premier meurtre symbolique puisque le frère « civilisé » se voit privé de sa raison de vivre.

Les indiens détruisent la jeune femme en la brûlant au milieu des branches d'un arbre gigantesque, car le sage Runi avait déclaré : « Il n'y a pas d'autre moyen de la tuer que le feu » (245).

A la fin, les basses branches du grand arbre étaient en flammes, et le tronc était en flammes, mais dans le haut c'était toujours vert et nous ne voyions rien. Mais les flammes montaient de plus en plus haut avec un grand bruit, et enfin, de la cime de l'arbre, un grand cri est sorti des feuilles vertes, comme le cri d'un oiseau :

– Abel ! Abel !

Alors nous avons vu quelque chose tomber. A travers les feuilles, et la fumée, et les flammes, quelque chose a dégringolé qui ressemblait à un grand oiseau blanc tué par une flèche, tombant vers la terre dans les flammes au-dessous. C'était la fille de la Didi, et elle a été réduite en cendres comme un phalène dans les flammes d'un feu, et personne n'a plus entendu parler d'elle, ni ne l'a revue depuis (246-247).

Transformé en victime et en Cain à son tour, Abel, fou de douleur et de haine, devient un assassin, poignardant son « frère sauvage » Kua-kó, et sa vengeance ne sera entièrement assouvie que lorsqu'il verra l'extermination de la communauté indienne par une tribu ennemie, attirée par ses soins pour déclencher une guerre meurtrière. Une fois de plus, Hudson inverse la tradition biblique tout en respectant le schéma de la crise mimétique qui ne prend fin qu'avec la désignation d'un bouc émissaire qu'il faut à nouveau sacrifier, une fois le meurtre rituel accompli.

Le dernier voyage d'Abel, d'abord intérieur pour retrouver la paix et la raison, et ensuite à travers les contrées sauvages de la Guyane, ne peut avoir lieu sans une réconciliation avec la nature et avec sa propre nature :

L'éternelle et éclatante beauté de la nature recouvrait de nouveau toutes choses, telle que je l'avais souvent vue avec une joyeuse adoration, avant que ma vision ne fût brouillée par le chagrin et par de funestes passions. Et tandis que je marchais, murmurant mon dernier adieu, mes yeux se brouillèrent, car les larmes y montaient (280).

Le bûcher qui a englouti Rima redonne à celle-ci un caractère sacré. Son amant recueille ses cendres et confectionne une urne

funéraire « dans l'une des grandes jarres de terre, à moitié brûlée et de forme grossière, où Nuflo avait emmagasiné des graines et autres nourritures » (270). Ces cendres vont l'accompagner dans son trajet retour vers ses semblables :

J'avais survécu à des conditions qui auraient tue la plupart des hommes, ne vivant que pour accomplir l'ultime but de ma vie. Il était accompli : les cendres sacrées transportées si loin, avec une peine infinie, à travers des dangers si nombreux et si grands, étaient en sécurité et se mêleraient aux miennes à la fin (286).

Ainsi, malgré les souffrances et la violence rencontrées par Abel dans son voyage « au cœur de la forêt », la dernière phrase du livre est une image radieuse qui évoque une Rima enfin transcendée dans son souvenir, à jamais belle et heureuse :

Je sais que si elle revenait de nouveau et m'apparaissait, même ici où reposent ses cendres, ses yeux divins ne refuseraient plus de regarder dans les miens, car le chagrin qui semblait éternel et dont l'image m'aurait tué, a disparu de ses prunelles (287).

Quelle différence avec le récit de Conrad, évoqué au début de cet article, où l'homme civilisé qu'est Marlow a dû lui aussi affronter ce qu'il y a de plus primitif dans sa nature, mais restera à jamais contaminé par son côté obscur, comme il l'exprime métaphoriquement dans cette dernière description du fleuve qui clôt le texte :

Le large était barré par un banc de nuages noirs, et le tranquille chemin d'eau qui mène aux derniers confins de la terre coulait sombre sous un ciel couvert – semblait mener au cœur d'immenses ténèbres (*Au cœur des ténèbres* 257).

Pour conclure, on observe que *Vertes demeures*, ce roman des « mondes perdus », traverse le temps grâce à la qualité de sa prose et par les descriptions à la fois poétiques et réalistes de la forêt amazonienne. Il peut se lire alors comme un harmonieux mélange des doctrines rousseauistes, du panthéisme romantique et des théories darwiniennes, mais ainsi comme une mise en garde contre la destruction de la nature par l'homme.

Par ailleurs, Rima, la mystérieuse femme-oiseau de Hudson, se trouve aujourd'hui dans un lieu très étonnant, au cœur du Hyde Park de Londres. En effet, trois ans après la mort de son créateur, des ornithologues amateurs décidèrent de créer un petit sanctuaire pour oiseaux et commandèrent un bas relief au

sculpteur Jacob Epstein, qui représente la jeune fille, bras écartés, en train de protéger deux oiseaux de proie.

Malheureusement, la Rima d'Epstein n'est pas la créature mélodieuse et multicolore née de la fantaisie d'Hudson mais un nouveau personnage à l'allure bovine et étrange. Sa silhouette archaïque et trapue, ses muscles saillants et son visage semblable à celui d'un bouddha suscitèrent une polémique retentissante et la statue fut qualifiée de grotesque et d'horrible par ces contemporains.

A présent, les esprits s'étant enfin apaisés, chaque fois que les Londoniens traversent ce coin retiré de Hyde Park, ils constatent avec humour qu'au lieu d'attirer les oiseaux, Rima semble plutôt les chasser ; mais, pour le visiteur de passage, quoi de plus exotique et de plus insolite que cette petite sauvageonne amazonienne perdue dans les allées d'un jardin anglais ?

Bibliographie

- Conrad, Joseph. *Au cœur des ténèbres*, Amy Foster, *Le compagnon secret*. Trad. J.J. Mayoux. Paris : Aubier-Montaigne, Collection bilingue, 1980.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris : Hachette, Coll. Pluriel, 1972.
- Guillaud, Lauric. « Les oubliés du temps ». *Les Mondes Perdus*. Paris : Presses de la Cité, Coll. Omnibus, 1993. III – XXIII.
- Henkin, Leo J. *Darwinism in the English Novel*. New York : Russel&Russel, 1940.
- Hudson, W.H. *Green Mansions*. Oxford : Oxford University Press, Coll. Oxford's World Classics, 1998.
- _____. *Vertes demeures*. Trad. Patrick Reumaux. Paris : Editions du Seuil, Coll. « Points », 1982.
- _____. *Mansiones verdes*. Trad. Marta Pesarrodonà. Barcelona: Acantilado, 2006.

Cuentos gardelianos: una biografía de la ausencia

Cátia Goulart

Universidade Federal do Pampa Pontifícia

Universidade Católica / CAPES

catiadgoulart@gmail.com

Citation recommandée : Goulart, Cátia. "Cuentos gardelianos: una biografía de la ausencia". *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 132-141.

Carlos Gardel¹ es una de las figuras más destacadas de la cultura popular latinoamericana; su imagen está asociada a su voz, a su interpretación y a la proyección que le dio al tango en el mundo. Hasta el inicio del siglo XX, este género musical apenas era cultivado en fiestas populares, en conventillos y arrabales, en las regiones de los puertos del Uruguay y la Argentina. Sin embargo, la cercanía que tuvo Gardel con compositores conocedores del lunfardo, así como la *performance* del cantor en sus interpretaciones, transformarán el tango, que hasta entonces era conocido como música instrumental, en tango canción. En este proceso de asociación de melodía, letra y *performance* del cantante, el género gana fuerza expresiva y pasa a actuar fuertemente en la construcción de la imagen de una identidad porteña. Por ese hecho, el tango es indisociable de la figura de Gardel y, en especial, de la ciudad de Buenos Aires hasta nuestros días.

La carrera del artista tuvo su base no solo en las canciones que grabó sino también en los más de diez filmes que protagonizó. La muerte del cantante, en un trágico accidente aéreo durante una gira por América Latina en 1935, causó una conmoción general y, a su vez, abrió una grieta más en la historia de su vida: junto a los restos del avión fue encontrado su pasaporte, en el que se le identificaba como "Nacido en Tacuarembó – Uruguay" (Bayardo, 12). Este documento – comparado con lo que dijo en una de las entrevistas concedidas algunos años antes respecto a que había nacido en Buenos Aires a los dos años de edad– ha suscitado muchas investigaciones que cuestionan su nacimiento oficial en Toulouse². Este tema y otros debates acerca de la vida de Gardel, que dan muy bien cuenta de la dimensión del mito, parecen ganar fuerza en este año de 2015, cuando múltiples actividades culturales han sido realizadas con motivo del octogésimo aniversario de su muerte³.

1 || Recomiendo la biografía de Nelson Bayardo, *Carlos Gardel – a la luz de la historia*. Ver bibliografía.

2 || Aunque el entonces presidente del Uruguay solicitó el traslado del cuerpo hacia la que sería su tierra natal, los restos de Gardel reposan en el mausoleo de la Chacarita, en Buenos Aires, con su identidad oficial: Charles Romuald Gardes, nacido en Toulouse, Francia, 1890.

3 || En los últimos años ha habido diversas publicaciones en torno a Gardel, entre las cuales destaco *Gardel, el muerto que habla*, de Eduardo Cuitiño (2012); *De Carlos Escayola a Carlos Gardel*, de Gonzalo Vázquez, y más recientemente la película-documental *El padre de Gardel*, dirigida por Ricardo Casas (2014). En este año de 2015, se ha montado la exposición "Carlos Gardel, del hombre a mito", en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, que fue organizada por la Fundación de Industrias Culturales Argentinas, propietaria de los objetos y documentos originales del cantante, algunos de

Ya en el año de 2009, el escritor brasileño de la región fronteriza de Brasil con Uruguay, Aldyr García Schlee⁴, publicó el libro *Os Limites do impossível – Contos gardelianos*. Esta obra – que oscila entre los géneros cuento, biografía y novela– pasa a nutrir la vasta bibliografía en torno a Carlos Gardel. Sin embargo, lo distinto de esta publicación en relación con otras no es solamente su naturaleza ficcional –otras obras también lo son– sino que en ella Gardel no llega a aparecer, o mejor dicho, a *estar presente*, como personaje en la obra.

Así pues, si en los paratextos (título, prefacio y epílogo) hay elementos precisos relacionados con la vida del cantante, lo que lleva desde luego al lector a tener expectativas de lectura, la ausencia del personaje en la diégesis podría provocar una frustración de las mismas.

De hecho, en el prefacio y en el epílogo, titulados "Observação inicial" y "Observação final", aparecen pasajes con datos que remiten al personaje histórico Carlos Gardel, pero también a la naturaleza ficcional del texto que estamos leyendo.

Así, en el texto inicial, el lector se entera de que "A 24 de junho de 1935, Carlos Gardel morreu carbonizado, vítima de um misterioso e até hoje inexplicável desastre aéreo..." (Schlee, 11). Además de esta información y de un relato de los que estuvieron en el accidente, el texto informa que: "De Carlos Gardel, sobriariam uns dois ou três mínimos objetos; algumas moedas de ouro; e, apenas chamuscado, o seu passaporte, com a indicação do nome do cantor e a seguinte anotação: '*Nacido en Tacuarembó, Uruguay*'" (Schlee, 11), información que nos interesa particularmente.

los cuales por primera vez se exponen al público.

4 || La obra de ficción del escritor, artista plástico, periodista, abogado, traductor y profesor universitario Aldyr García Schlee está compuesta por diez obras: *Contos de sempre* (1983); *Uma Terra Só* (1984); *Linha divisória* (1988); *El día en que el Papa fue a Melo* (1991); *Cuentos de futbol* (1997); *Contos de verdades* (2000); *Os limites do impossível. Contos gardelianos* (2009); *Don Frutos* (2010); *Contos da vida difícil* (2013), *Memórias de o que já não será* (2014). Schlee ha traducido dos clásicos de la literatura argentina: *Facundo – civilização y barbárie*, de Domingo Faustino Sarmiento (1996), y *Dom Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (2011). Además, de la literatura uruguaya tradujo: *Pátria uruguaia*, antología de Eduardo Acevedo Díaz (1997) y, junto al escritor Sergio Faraco, la antología de cuentos *Para sempre Uruguai* (1990). De la literatura brasileña, Schlee hizo la edición crítica de la obra de uno de los escritores más importante de Río Grande del Sur, João Simões Lopes Neto. En el campo de las artes plásticas, además de concebir algunas de las portadas de sus obras, Schlee trabajó como diseñador gráfico de diferentes periódicos de la provincia, y, tras ganar un concurso nacional en 1953, es conocido como creador de la camiseta original de la selección brasileña.

La citación de un documento difundido después de la muerte del cantante orienta al lector del texto de Schlee. Pero son las aclaraciones provocadoras de las consideraciones finales las que estimulan su imaginación; en especial, aquella donde se expresa: "Foi na companhia desse Gardel mítico e onipresente que se fizeram os contos desse livro, partindo de uma única idéia e aparentemente comprovada: a de que Carlos Gardel nascera em Tacuarembó, filho de Carlos e Maria" (Schlee, 200).

La repetición del dato del nacimiento de Gardel, que aparece también en el epílogo, debe ser asociada a la declaración acerca del tratamiento creativo con que ese dato fue asumido por el escritor. Además, si el procedimiento autorreferencial y metaficcional aparece en todos los cuentos, en el epílogo la exposición de ese principio compositivo reilumina la narración como un todo, y puede instar al lector a reformular sus hipótesis iniciales de lectura motivadas por el título de la obra.

Así, la obra que enfatiza la vida de Carlos Gardel resulta más una especie de biografía de Carlos Escayola, líder político de la región⁵ a quien se le atribuye la paternidad de Gardel.

La aparente elección de este protagonista, asociada a la estrategia de la diversidad de puntos de vista narrativos con la que se construye el texto, provoca la incesante búsqueda del personaje mítico anunciado en los paratextos. Sin embargo, al centrar el motivo principal del discurso narrativo en el personaje de Escayola y componerlo a partir de la perspectiva de diferentes mujeres con las cuales él se habría relacionado, García Schlee suscita también una reflexión acerca del papel que las mujeres han tenido en la historia de nuestras sociedades.

Os limites do impossível – Contos gardelianos es un conjunto de doce cuentos, todos narrados desde la perspectiva de diversas mujeres, cuyos nombres titulan los textos. Cabe destacar que, en las solapas del libro, se presenta a dichas mujeres como protagonistas con sus respectivas fotografías. El juego ficcional que atribuye cuerpo y protagonismo a los

5 || Carlos Félix Escayola Oliva (1845-1915), líder político de la región, actuó junto a su cuñado, el general brasileño Antonio Souza Neto, en la Cruzada Libertadora iniciada por el General Flores. Participó en 1864 en el Sitio de Paysandú como secretario de su cuñado, y en la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay. Después de la muerte de Souza Neto, Escayola residió en la villa de San Fructuoso, la cual posteriormente fue elevada a la categoría de ciudad, con el nombre de Tacuarembó. Escayola siguió participando en otras revueltas en la región. En el campo cultural, fue fundador, en Tacuarembó, del cabaré "La Rosada" y del periódico "El Heraldo"; y mandó construir el Teatro Escayola, llevando atracciones y piezas de teatro que estaban de gira por Montevideo y Buenos Aires.

personajes femeninos de cada cuento también le advierte al lector de la naturaleza del texto, al preceder el nombre del personaje con la condición de su existencia: "*como se fosse*".

En cada una de las narraciones, diferentes personajes femeninos –Clara, Felícia, Juana, Cisa, Blanca, Rosaura, La Niña, Manuela, Mulata-Flor, Constantina, Berta y La Madorell– narran sus relaciones de (des)amor, sumisión, infortunio y también de subterfugios y resistencia frente a los dispositivos del poder de Carlos Escayola, que es a la vez estanciero, político, militar, cantor, pianista, guitarrista y seductor. Para unas, "ele era una antipatia, um nojo, um asco" (20) o "um bandido, desavergonhado, depravado maligno" (80). Para otras, "era capaz de sobressaltar e de afetar qualquer mulher com sua finura e sua delicadeza" (122). Ahora bien, lo que ninguna de ellas dejaba de reconocer –y de temer– era su poder absoluto sobre la región y sobre ellas mismas.

Así, aunque la narración presenta dos expresivos personajes históricos –Gardel y Escayola–, la creación schleeriana hace emerger a lo largo de la diégesis un significativo elenco femenino, casi todo él también "histórico", pero sin historia oficial. De ese grupo, destaco a los personajes "*como se fosse*" Juana, Clara, Blanca y La Niña –la suegra y las tres hermanas, sucesivas esposas de Escayola–; Berta, "*como se fosse*" Berthe Gardés, joven francesa que vino a trabajar en la región y madre oficial de Gardel; y La Madorell, "*como se fosse*" Pilar Madorell, una soprano española ligada al movimiento teatral que circuló con su compañía por América del Sur a fines del siglo XIX, y que fue la última amante de Escayola.

Los relatos personales, con puntos de anclaje en los referentes de la vida de estas mujeres, funcionan más bien como íconos metafóricos, puesto que evocan múltiples y reiteradas historias que se asemejan a otras tantas historias no contadas, pero sabidas acerca de las mujeres, y no solo de esta región. A partir de las narraciones aparentemente sin espacios de encuentro, fragmentadas, pero relacionadas por la imagen que las mujeres ofrecen de Escayola, el lector puede integrar esas historias, y leerlas como si constituyeran un relato novelesco. De hecho, aunque cada texto puede ser leído individualmente, solo con la lectura del conjunto, el lector tendrá la posibilidad de percibir y concebir al personaje "casi" ausente: Carlos Gardel.

En ese proceso integrador, motivado por la composición del texto, el lector podrá distinguir sobre todo el motivo axial del

discurso narrativo: el de la violencia intrínseca del sistema patriarcal⁶ y de sus consecuencias en nuestra sociedad.

En este sentido, reflexionar acerca de las relaciones de poder que hicieron invisible el nacimiento de Gardel, o sobre su dudoso origen y nacionalidad, requiere considerar, especialmente, la estructura de poder del sistema patriarcal que naturalizó la violencia profunda, tanto en el ámbito familiar, como en el ámbito de la cultura sexista, sobre la cual se estableció la sociedad moderna.

En la obra de García Schlee podemos distinguir, por una parte, los cuentos centrados en Juana, Clara, Blanca, Maria Lélia –la madre y sus tres hijas–. Estos permiten visualizar la dimensión del poder de Escayola en el ámbito de la familia, en tramas discursivas, afectivas y efectivas que marcan la sumisión reproductiva y la fragilidad emocional a que durante mucho tiempo estuvieron sujetas las mujeres, así como sus subterfugios de sobrevivencia para permanecer dentro de los códigos de lo que históricamente se establece como familia y como base de la sociedad moderna.

Por otra parte, los cuentos centrados en Rosaura, Manuela, Mulata Flor, Berta y Pilar Madorell ofrecen al lector las coordenadas de una sociedad paralela también naturalizada históricamente, pero esta vez destinada al entretenimiento, al placer y al reforzamiento simbólico del poder masculino, situándose así al margen de la sociedad oficial. En esa zona de "interdictos", estas mujeres utilizan su sexualidad para resistir a la opresión del sistema patriarcal en el cual se insertan. Con sus cuerpos, ellas transgreden las normas sociales –como artistas, como servidoras domésticas, como prostitutas, como trabajadoras, en fin–, en la búsqueda de alternativas para sobrevivir y, quizás, de placer. Aunque ellas sean objeto de intercambio entre Escayola y otros tantos hombres, sus relaciones, sus experiencias de vida se evidencian más bien como una alternativa, una lucha por la autonomía en un espacio que históricamente es concebido como el universo de la prostitución.

6 || El concepto de *patriarcado* toma diversas acepciones en el heterogéneo campo de los estudios feministas, los cuales, buscando distanciarse del concepto patriarcal del patriarcado, pasan a entenderlo como una construcción social. Yo, al referirme a sistema patriarcal, comparto reflexiones desarrolladas en el ámbito *del feminismo de la diferencia*, lo que me lleva a entenderlo en sus múltiples articulaciones, o sea, como uno de los principales ejes del sistema del poder que, al controlar las relaciones sociales del género, logró no solo el control del sexo, sus recursos y productos, sino que se impuso en cuanto autoridad sobre el vivir y el saber en la sociedad.

En ese sentido, lo que nos ofrece claramente el texto de Schlee son las dos caras de una misma situación: por un lado, la sumisión de la mujer a la tutela masculina y el papel que le fue impuesto en la construcción social del poder; por el otro, su condición al margen, en los bordes de un sistema oficial, con el cual esas mujeres se enfrentan. En ambas caras, el peso histórico de la violencia es marcado por el establecimiento de una jerarquía de género, constitutiva de la *colonialidad del poder*⁷ que lleva consigo varias camadas de subordinaciones y que aún en nuestros días tiene un profundo significado simbólico en el imaginario masculino e incluso en el femenino.

La estrategia compositiva de la obra lleva al lector a percibir las "entretramas", por usar una expresión recurrente del pensamiento de la teórica argentina María Lugones (2008), entre el lado claro/oscurito de lo que se concibió como sociedad moderna.

Pensando a partir de algunas claves del pensamiento de Lugones, creo que *Os limites do impossível – Contos gardelianos* nos lleva a reflexionar sobre la situación de la jerarquía de género en el espacio de la familia y su relación con la construcción del poder, un aspecto que viene haciéndose claro en los debates contemporáneos, por lo menos desde los años sesenta. Pero nos invita sobre todo a pensar en una situación de mayor violencia, cuando incita al lector a relacionar todo lo que permanece aún nublado: las condiciones y razones de aquellas mujeres que están marginalizadas, estigmatizadas por ese mismo poder, como es el caso de las prostitutas –ayer y hoy–, así como acerca de la naturaleza de los hijos ilegítimos, muchos

7 || El concepto *colonialidad del poder*, propuesto por Aníbal Quijano, es un concepto fundamental de la teoría decolonial, que viene ganando fuerza tanto por las reflexiones desarrolladas por el grupo Modernidad/Decolonialidad como por otros investigadores latinoamericanistas. El concepto de *colonialidad* es elaborado por Quijano a partir de la relación que el sociólogo establece entre colonialismo y otras categorías, como clase, raza y nacionalidad, en su obra *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina* (1992). Para él, la *colonialidad* es un patrón de poder cuya matriz está en el colonialismo ejercido por Europa hacia América. En cuanto al concepto de *colonialismo*, se refiere a la dominación y explotación de determinado pueblo sobre otro, bajo un control de autoridad política, como la que existió en relación a América entre los siglos XVI y XIX. La *colonialidad*, generada a partir de relaciones de colonialismo, no se restringe a esa relación formal de poder. Engendrada en el ámbito del colonialismo moderno, la *colonialidad* se naturaliza en el imaginario social del Estado-Nación como una perspectiva eurocéntrica de dominio del pensamiento, que atraviesa todas las dimensiones materiales y subjetivas de la existencia cotidiana y social de aquellos que fueran colonizados. Es, por lo tanto, algo más profundo y extenso de lo que pudiera abarcar el concepto de colonialismo, y llega, incluso, a nuestros días.

de los cuales han sido concebidos en el interior de la llamada familia tradicional.

Del conjunto de cuentos del volumen, destaco dos, que ofrecen al lector puntos cardinales de la obra para reflexionar sobre estas relaciones.

En el cuento titulado "Blanca", emerge en la narración el eje de las razones para mantener el silencio en torno al nacimiento de un niño, Carlos, y de su desaparición. Fruto de un estupro y de un incesto, de Escayola con María Lélia –su cuñada, ahijada, posible hija de trece años que se convertirá en su tercera esposa–, el niño pasa a habitar el "interdicto", la zona de lo no hablado en lo familiar y lo social. Es a partir de Blanca, la segunda esposa de Escayola, cuando este motivo se verbaliza en el murmullo y pasa a reverberarse, reconfigurándose y reforzándose a lo largo de los demás relatos.

El cuento titulado "Berta", se centra en la francesa Marie Berthe Gardés, que vino de Toulouse a trabajar con la *Compagnie Française d'Oro del Uruguay*, pero también como planchadora en casas de familias de la región, así como en el cabaré "La Rosada". En el cuento se narra su último servicio prestado al coronel Escayola: llevar al niño –Carlos– de dos años de edad a Buenos Aires.

Estos motivos con sus antecedentes y desdoblamientos aparecen de modo fragmentado en cada uno de los doce cuentos; y, cuando son asociados en su conjunto con los paratextos que proponen tal integración, incitan al lector a (re)crear la vida de Gardés/Gardel. Si Carlos Gardel está tradicionalmente concebido en el paradigma del poder patriarcal que rige nuestra sociedad –hecho que predispone al lector del libro de García Schlee a pensarlo meramente en el ámbito de cuestiones de orden familiar o de discusiones acerca de su nacionalidad–, las fragmentadas, dolorosas y profundas historias de las mujeres en la ficción schleeriana ofrecen al lector puntos de referencia para que se piense en otro Gardel más allá del modelo patriarcal que ha orientado las narraciones en torno al cantante. Lejos de una historia cronológica en torno al cantante, en la obra de García Schlee se puede leer el *vacío* de su nacimiento como una proposición para pensarlo en su relación fecunda con otras historias que tampoco han sido contadas y, en especial, dentro de la relación entre el sistema del poder y la ausencia de esas historias.

En este sentido la concepción discursiva de *Os limites do impossível – Contos gardelianos* abre una reflexión que no se limita al nacimiento de Gardel o a la biografía de un líder político

de la región, ya que lidia, sobre todo, con el manejo abusivo del poder en todas las esferas, públicas y privadas, y en especial sobre las mujeres. En ese ámbito de las relaciones implicadas en el sistema del poder, la ficción schleeriana sugiere historias encubiertas, disimuladas y naturalizadas en el tiempo acerca de la institución del matrimonio, de la sexualidad impuesta, de la maternidad forzada, de la imposición sexual doméstica, de los incestos, de la generación de hijos ilegítimos y de la utilización del cuerpo de la mujer como mercancía de placer, poder y lucro masculino. La obra hace emerger, así, diversos nudos de un sistema social centrado en la violencia, que todavía sigue vigente⁸.

Os limites do impossível – Contos gardelianos suena así fuera de los límites de los discursos historiográficos acerca de Gardel o de cualquier pretensión de re-presentar la verdad de un pasado, negándose incluso a convertirse en una biografía más del cantante.

Gracias a las sugerencias y al juego constante entre lo que se cuenta, lo que no se quiere contar y lo que el narrador y el lector podrían elaborar, el texto se reafirma constantemente como espacio ficcional que, por su naturaleza, lidia con diferentes luchas simbólicas en torno a la realidad propuesta.

Lejos de cualquier ilusión retórica en torno a la reconstrucción de vidas privadas/individuales, las perspectivas de los personajes femeninos se ofrecen como puntos de fuga de la historia dominante hacia otras historias, que son historias de murmuraciones, aun cuando bordean la posibilidad del recuerdo y del contar.

Por lo anterior, *Os limites do impossível – Contos gardelianos* se configura como una biografía de la ausencia, que incita al lector a reflexionar sobre las razones de tal situación.

8 || Creo oportuno mencionar que, a pesar de la implantación de políticas públicas y de la promulgación de leyes de defensa de los derechos de las mujeres a partir de las últimas décadas del siglo XX, las denuncias, las investigaciones y las estadísticas revelan que se han intensificado los mecanismos de coerción y violencia contra a la mujer en todo el mundo. Ver: Alda FACIO. "Un nuevo paradigma para eliminar la violencia contra las mujeres", en *Discriminación y género - las formas de la violencia*. Buenos Aires: Ministerio Público de la Defensa, 2011, p. 31-47. Disponible en: www.mpd.gov.ar (Consultado el 15/11/15).

Bibliografía

- Bayardo, Nelson. *Carlos Gardel, a la luz de la historia*. Montevideo: Aguilar, 1999.
- Facio, Alda. "Un nuevo paradigma para eliminar la violencia contra las mujeres". *Discriminación y género - las formas de la violencia*. Buenos Aires: Ministerio Público de la Defensa, 2011. 31-47.
- Lugones, María. "Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial". *Género y descolonialidad*. Comp. Mignolo, Walter. Buenos Aires: Siglo, 2014. 13-42. Web. 15 nov. 2015 <http://www.lrmcidii.org/wp-content/uploads/2015/05/Genero_y_Descolonialidad.pdf>.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Comp. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Julio de 2000. 246. Web. 15 nov. 2012 <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rt>>.
- _____. "Colonialidad del poder y clasificación social". *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Ed. Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. 93-127. Web. 15 nov. 2015 <http://www.unsa.edu.ar/histocat/hamoderna/grosfoguelcastro_gomez.pdf>.
- Schelee, Aldyr Garcia. *Os limites do impossível – Contos gardelianos*. Porto Alegre: Ardo Tempo, 2009.

Comptes- rendus

Lecturas del 1910 en México

[Paul-Henri Giraud, Eduardo Ramos-Izquierdo, Miguel Rodríguez (eds.), *1910: México entre dos épocas*. México, D. F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2014, 530 p.]

Claudia Chantaca Sánchez
Universidad Autónoma Metropolitana-
Iztapalapa
claudiachantaca@gmail.com

El volumen *1910: México entre dos épocas* reúne las ponencias del coloquio homónimo organizado de forma conjunta por las universidades Sorbonne-Nouvelle y Paris-Sorbonne en octubre de 2010. El corpus estudiado comprende los discursos conmemorativos pronunciados en la instalación de monumentos, la creación de instituciones educativas, el análisis del patrimonio arquitectónico, las artes visuales, la literatura y las instancias editoriales.

La edición a cargo de Paul-Henri Giraud, Eduardo Ramos-Izquierdo y Miguel Rodríguez consta de 25 artículos, distribuidos en las cinco secciones centrales cuyos paratextos titulares aluden a la organización del evento de octubre. Por ejemplo: "El centenario adentro y afuera" se centra en el rescate de visiones descentradas que muestran la vivencia de la celebración dentro de la República mexicana y la inestabilidad del discurso oficial frente al desconcierto de algunos sectores; pero, también, se ocupa de "las otras independencias"; la de Argentina, Chile y Venezuela.

En la introducción, los editores ofrecen una detallada guía de lectura sobre los apartados desde la que es posible establecer las claves interpretativas para cada uno de los textos, al tiempo que se advierte la materia general del compendio: los usos públicos de la memoria y el carácter ritual de la Historia.

Las dos conferencias que abren y cierran la antología fungen como marco para el resto de los artículos, por tratarse de dos valiosas y extensas monografías acerca de los procesos que llevaron al Estado mexicano a integrarse a la modernidad; ambas interpretan el proyecto democrático heredado por la Revolución, sus saldos y sus vínculos con otras latitudes. Por un lado, la primera pone en contexto al lector exponiendo las distintas concepciones de la Revolución Mexicana en la historiografía nacional, así como el impacto que dicho proceso ha ejercido en el florecimiento cultural del país; en tanto que la disertación de cierre "Dos siglos, dos naciones. México y Francia 1810-2010", de Jean Meyer, analiza el flujo ideológico entre México y la nación gala.

Cómo influyó la Revolución en el desarrollo de la nación mexicana y-cómo caracterizar la historia reciente de México son algunos de los problemas tratados por Javier Garciadiego en "¿Un siglo de Revolución o la Revolución de hace un siglo?" El historiador cuenta en su vasta trayectoria con investigaciones precedentes, como *La Revolución mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios* (2003) e *Introducción histórica a la Revolución mexicana* (2006), en las que ha

examinado de modo profuso los factores que dieron origen a la crisis del Porfiriato y que propiciaron la movilización socio-histórica del país hacia 1910. En esta ocasión, para estudiar la vigencia y los resultados de la insurrección, Garciadiego analiza sus etapas (*épica, proteica, institucionalizante y de crisis*), además de plantear una muestra del pensamiento crítico a cerca de dichas fases.

El apartado "Historia de centenarios" se compone de las colaboraciones que reflexionan en torno a los discursos encargados de difundir el relato identitario hegemónico a través de la instalación de monumentos y, en general, las prácticas escriturarias realizadas a modo de homenaje. Aquí, Virginia Guedea retoma el programa conmemorativo de 1910 y rescata las piezas oratorias pronunciadas en actos cívicos para mostrar cómo la interpretación del pasado mexicano no solo tenía por finalidad el fomento del patriotismo, sino que fue el instrumento idóneo para sustentar y loar el proyecto de nación del Porfiriato. A su vez, en "Nacionalizar la ciencia y mexicanizar el saber: la educación en el marco del centenario", María de Lourdes Alvarado estudia las obras públicas e instituciones que se construyeron como un homenaje a la patria.

De acuerdo con Tomás Pérez Vejo el centenario tuvo un carácter fuertemente historicista, por lo que motivó la reflexión y dio pie al debate en torno al significado de los sucesos que justificaban el estatus de naciones soberanas de los países separatistas. Si bien todas estas diligencias pretendían ser encomio del panteón nacional, voces como las de Francisco Bulnes encontraron un equilibrio crítico en medio de las celebraciones. Así lo señala Adriana Ortega en su artículo "Una cierta visión de la Independencia de México: Francisco Bulnes en 1910".

Stefano Tedeschi fija su atención en la *Antología del centenario* de Luis G. Urbina y realiza un meritorio análisis sobre el mismo. Considera que se trata de un trabajo innovador por conjugar "criterio estético con una visión historiográfica muy rigurosa" (95). Para Tedeschi, Urbina utiliza un criterio analítico sobre la literatura mexicana que rebasa el momento celebrativo: un primer espécimen de método moderno de historiografía, selección y clasificación de textos literarios.

En el apartado "El centenario adentro y afuera", el artículo de Lilian Briseño examina los efectos de la infraestructura eléctrica durante el Porfiriato. La autora analiza la implicación del avance tecnológico no solo en beneficio de la industria y la vida cotidiana sino también como código cultural, centro de las representaciones literarias.

Ahora bien, durante la celebración, la capital fue el escaparate desde donde el discurso del poder afirmó "ante la mirada internacional" la prosperidad de "una nación en paz, unificada y moderna" (137). Sin embargo, en las ciudades de provincia se escucharon "disonancias precursoras del desmoronamiento de la unidad nacional" (138). Este es el punto del cual parte Guillemete Martín, quien hace revista del debate entre una cultura religiosa y el Estado laico como fuente del descontento en la región tapatía.

Por su parte, Jane-Dale Lloyd estudia las cartas de quejas y solicitudes de ayuda, germen de la oposición en varios sectores de la sociedad, mientras que David Marciilhacy, en "España, invitada de honor al Centenario. Altamira y Polavieja en México", propone una nueva mirada crítica (de lo monárquico y lo liberal) en la reconciliación con la madre patria.

De muy particular interés resultan los documentados artículos "El Centenario en la Argentina: ¿apoteosis o canto del cisne?" de Geneviève Verdo, "1910 en Venezuela. ¿Una renovada alborada?" de Nikita Harwich, y "Memoria colectiva y relato nacional en la conmemoración del primer centenario de la Independencia de Chile" de Enrique Fernández Domingo. En ellos se estudian las particularidades de la conmemoración del 1910 en estas otras latitudes continentales, lo que nos permite comparar sus alcances y sus límites con las de México.

En los artículos que integran el cuarto bloque: "Obras del Centenario: entre dos épocas", se examina la celebración en su carácter material, pues muchas de las expresiones cívicas se acompañaron de un plan de mejora urbana. Javier Pérez Siller reflexiona acerca del diseño original del Palacio Legislativo, ahora Monumento a la Revolución, para observar cómo la interpretación de la arquitectura grecolatina y renacentista tenía por finalidad representar una nación partícipe de valores universales. En "El Palacio de Bellas Artes: dos épocas, dos proyectos de nación" Alicia Azuela atiende a la función simbólica de los espacios públicos y ofrece agudas observaciones sobre la noción de arquitectura entendida como punto de encuentro entre los campos de poder cultural y político: la convergencia de variaciones estilísticas y contrastes arquitectónicos en el Palacio de Bellas Artes dan testimonio del desarrollo político de México. El apartado concluye con el pertinente y completo estudio de Erica Segre en torno a un texto inédito de Manuel Álvarez Bravo; impresiones fotográficas que son a la vez homenaje y reinterpretación de *Nuestros dioses*, friso decorativo de Saturnino Herrán.

"Ser nosotros mismos" es el título del quinto apartado, donde las colaboraciones analizan la dinámica entre lo propio y lo universal como rasgo inherente a la cultura mexicana. Si bien el Porfiriato suele caracterizarse en razón del progreso material del país, no podemos olvidar que en este periodo también existió una intensa actividad en el ámbito artístico. Como muestra, "Éxtasis y agonía de la *Belle époque*. Recuento muy incompleto" de Miguel Ángel Castro estudia las corrientes artísticas impulsadas por generaciones de jóvenes escritores que, buscando consolidar su propuesta estética, se inclinaron hacia el cosmopolitismo. Por otro lado, Anthony Stanton considera que para comprender la historia de la literatura mexicana es menester estudiar el año de 1915. La crisis nacional no se manifiesta tan claramente sino hasta este año en el que coincide la toma de conciencia sobre los males de la patria con la creación de nuevos modelos de identidad cultural de carácter más inclusivo. Sin duda alguna, el discurso del régimen afectó al campo intelectual más allá de la delimitación de las señas de identidad de sus integrantes, y también tuvo gran influjo en la industria editorial. "Alabar o contrariar al régimen: las publicaciones en México (1900-1910)" de Laura Suárez reúne una serie de títulos donde se observa el alcance ideológico de la maquinaria política, pero también la presencia de voces disidentes.

Las dos colaboraciones siguientes estudian la percepción de los intelectuales sobre el régimen y los festejos. Adriana Sandoval analiza con agudeza la figura del escritor Federico Gamboa, autor atrapado entre dos épocas, cuya narrativa mostraba una cierta crítica a "las limitaciones de progreso y la modernidad reiterados por el régimen y proclamados durante las celebraciones del Porfiriato" (312). Mientras Théophile Koui rescata la importancia del Ateneo de la juventud y pone de relieve no solo los rasgos estéticos de las principales producciones de sus socios sino también su postura ideológica, la misma que pretende comprender la relación entre el individuo, la comunidad nacional y los valores universales.

Durante la primera mitad del siglo XX la dinámica entre los pensadores, artistas y políticos instituyó en México una nueva etapa de la denominada por Enrique González Rojo "clase intelectual". Al tiempo que los gobiernos caudillistas reorganizaban la infraestructura del país, los intelectuales buscaron una nueva superestructura que sustituyera a la erigida por el positivismo. Así, la misma diversidad de frentes que caracterizó a la Revolución se trasladó al campo de la cultura, y poco a poco se erigiría el pensamiento humanista moderno.

Rose Corral acude a Ángel Rama para fundamentar su visión sobre una segunda modernidad en el continente americano y construye un panorama sobre el arte en los años veinte, donde el entorno revolucionario anima dos intereses: la búsqueda de nuevos recursos estéticos y la relación de lo artístico con lo social. Así lo examina en *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela y *La Malhora* de Mariano Azuela. Este último figura también en el corpus de Trinidad Barrera, quien evoca la anécdota que enmarca la publicación de *Los de abajo*, la controversia entre Francisco Monterde y Julio Jiménez Rueda en torno al afeminamiento de la literatura nacional, para después tejer un diálogo inusitado entre la narrativa de Azuela, *Tomochic* de Heriberto Frías y *La majestad caída* de Juan A. Mateos, obras que comparten la imagen "de la débil relación política entre las comunidades apartadas y el gobierno central" (333).

En el sexto apartado "Revolución (es) literatura" se reúnen los textos críticos sobre diversas formas de representación de la Revolución. Rosa Casanova, en "Perseguir el orden: fotografía en las revistas ilustradas de 1911", propone un estudio original de la representación de la "masa" en la fotografía mexicana a través del rescate de un corpus de imágenes poco conocido. Por su parte, los artículos "Jorge Ibargüengoitia y la Revolución desmitificada en *Los relámpagos de agosto*" de José Manuel Camacho Delgado y "Cristina Rivera Garza: nuevas voces revolucionarias" de Marie-Agnès Palaisi-Robert aportan novedosas lecturas de obras literarias más recientes sobre el conflicto armado. El primer autor lo examina desde el análisis de la escritura paródica y humorística; la segunda, desde el discurso de la locura de un personaje.

El compendio concluye con "Dos siglos, dos naciones. México y Francia, 1819-2010", donde Jean Meyer analiza con lucidez la relación entre Francia y México desde los preámbulos de la Independencia hasta la actualidad. La migración profesional, el intercambio político y comercial, la intervención y la imposición de Maximiliano de Habsburgo, y la percepción de los intelectuales sobre Francia como cuna de la cultura son solo algunos de los temas abordados por el historiador. Actualmente el activo intercambio tiene por finalidad principal la formación de elites empresariales, intelectuales y artísticas, y el impulso cooperativo de la ciencia y la tecnología.

El amplio espectro temático cubierto por el conjunto de artículos, así como las pertinentes consideraciones de los investigadores hace del volumen una herramienta fundamental para el interesado en estos temas.

Un hispanista sin libros. Un diálogo entre Alfonso Reyes y Zdeněk Šmíd

[Gabriel Rosenzweig (comp.). *Procurando contactos a la literatura mexicana. Alfonso Reyes-Zdeněk Šmíd. Correspondencia (1932-1959)*. México, D. F.: El Colegio de México, 2014, 112 p.]

Edivaldo González Ramírez
Universidad Nacional Autónoma de México
gr.edivaldo@gmail.com

Alfonso Reyes escribía como respiraba; la cantidad de textos que componen su obra solo es comparable con la diversidad de los temas que trata: desde la literatura policiaca hasta los mitos griegos, pasando por la poesía de S. Mallarmé y de J. W. Goethe, entre muchísimos otros. A esta vasta producción, que el FCE ha reunido en más de veinte tomos, se suman las innumerables cartas que el autor escribió a lo largo de su vida. La correspondencia del polígrafo mexicano, que se ha ido publicando en diferentes libros, fue vasta. María Zambrano, Octavio Paz y Pedro Henríquez Ureña fueron importantes interlocutores; sin embargo, el diálogo que tenía Reyes con el mundo era profundo y universal y no se reducía al ámbito hispánico. En este sentido, la labor que hace Gabriel Rosenzweig al publicar la correspondencia que Alfonso Reyes (1889-1959) mantuvo con Zdeněk Šmíd (1908-1989) enriquece de manera sustancial el estudio del autor mexicano y nos muestra el encuentro que tuvieron dos lectores voraces en la primera mitad del siglo XX.

Como señala el compilador, la correspondencia está compuesta por sesenta y seis documentos. Comienza con una carta de Šmíd fechada el 22 de marzo de 1932 y culmina con otra carta del mismo autor del 21 de noviembre de 1959, es decir, escrita un mes antes de que Reyes muriera. Durante los veintisiete años que dura este ambicioso diálogo trasatlántico, se revelan los objetivos literarios e intelectuales de Rosenzweig: por un lado, busca contribuir a la historia de las primeras traducciones mexicanas; por el otro, determinar el papel que Reyes desempeñó en la difusión de la literatura mexicana cuando no había proyectos editoriales ni tampoco de los propios autores para dar a conocer las obras. Rosenzweig es claro: son terceros quienes se preocuparon de promover la literatura mexicana en países distintos y variados, como fue el caso de Checoslovaquia, del que aquí nos ocupamos. Es decir, son los lectores (especializados, pero finalmente lectores) quienes desean compartir los descubrimientos que han hecho de manera individual con un público más amplio. De esta manera, la literatura recupera uno de sus principales objetivos: ser un puente, un medio de comunicación entre seres aislados. En cada carta, donde Šmíd se sumerge hasta hundirse en la literatura en lengua española, el lector comprueba que la lectura pone fin a los soliloquios.

Primeramente, Rosenzweig hace una descripción concisa de Šmíd, quien se doctoró en filosofía con una tesis sobre la poesía de Luis de Góngora, y nos describe las dos preocupaciones

principales que recorren sus trabajos: el Siglo de Oro y la literatura contemporánea en lengua española (Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas, Miguel de Unamuno, Ventura García Calderón, Martín Luis Guzmán, etc.). Enseguida, el compilador relata cómo se estableció el contacto entre los dos autores en su contexto histórico y los beneficios que produjo. Después de esta presentación, Rosenzweig deja al lector frente a las cartas, no sin antes haberle prevenido de ciertos eventos o proyectos trancos que en algunas notas volverá a recuperar.

La situación de Šmíd era problemática: los libros en español no tenían una distribución adecuada en Checoslovaquia y no existía una red de estudiosos que pudiera sanar esa carencia. Ante esto, el traductor desarrolló dos métodos, descritos por Rosenzweig, para no quedar incomunicado: en primer lugar, intentó crear las redes, escribiendo a los autores y pidiéndoles obras; en segundo lugar, visitaba París, donde conseguía traducciones. Los métodos son importantes porque nos muestran un proceso de asimilación muy particular: un traductor de Europa del Este intenta establecer contacto con una tradición prácticamente desconocida, tanto o más que la suya. Los puntos geográficos juegan un papel importante, pues el escritor checo tiene que recurrir a una metrópoli cultural que distribuye, a partir de sus propios intereses, cierto tipo de literatura hispanoamericana. Gracias a las notas del compilador, podemos observar que el contacto con obras como *Don Segundo Sombra* o *La sombra del caudillo* posiblemente llegaron a Šmíd por medio de traducciones francesas. Ante estas limitaciones, el traductor buscó interlocutores latinoamericanos para establecer un verdadero diálogo con ellos.

En una de las cartas el autor reconoce que fue una suerte, producto del azar, encontrarse con Reyes; en cierta forma, Šmíd se equivocaba, puesto que mientras más se adentrara al mundo hispánico, sabría que todos los caminos conducirían, de una u otra forma, al "regiomontano universal". La dinámica de las cartas cambió poco a lo largo de los años: Šmíd pedía libros, favores, contactos con escritores. Ante esto, Reyes respondió con generosidad, no solo le facilitó las obras solicitadas o lo puso en contacto con personajes como Carlos Fuentes o Pablo González Casanova, sino que le abrió un horizonte ante el cual el especialista checo, que deseaba aprehender la totalidad del mundo hispánico, quedó rebasado. En una carta de 1937, Šmíd criticó su propia mirada, llena de prejuicios y de lagunas, ante la literatura que pensaba conocer: "América todavía no ha sido bien descubierta para nosotros, otros europeos. Pero es absolutamente necesario ver bien las cosas de frente, como

siempre lo hacen ustedes. Ya no ver en América un continente paradisiaco, donde, está por demás decir, todo se puede esperar para sí, como yo pensé y sentí 'el conquistador literario romántico', cuando le llevé mi admiración imprecisa, a veces egoísta" (47).

Este hecho, más que despertar alguna frustración, acentuó su necesidad de poseer el conocimiento y la crítica que se desarrollaba en esos países del otro lado del océano. Sin embargo, la comunicación no era sencilla, debido a que, a pesar de los contactos que pudo tener Šmíd, los libros enviados no llegaban a su destino. Así, mientras en México los libros continuaban publicándose, el contexto sociocultural iba aislando al traductor, quien, lamentándose por no poder seguir el paso de esa tradición, escribía: "Con qué placer leería una antología más nueva (después de la de Cuesta), pues sé bien que poetas como X. Villaurrutia y otros deben haber evolucionado hacia la perfección" (60).

La información que da el compilador nos proporciona ciertos elementos para comprender el sentido del diálogo. Rosenzweig sirve de intermediario entre el lector y los autores: muestra los planes frustrados, las publicaciones y traducciones que Zdeněk Šmíd pudo realizar, las que no pudo llevar a cabo, y los cambios en la vida de Reyes. Todos estos elementos no solo aclaran la información desplegada en las cartas sino que llenan las lagunas que existen en la correspondencia a causa de la carencia de los materiales; además, nos muestran la incesante lucha de uno de los traductores de *El Quijote de la Mancha*, que buscaba, por medio de la literatura y del contacto con otros pensamientos, oponerse a la situación política y cultural que vivía. En 1938, Šmíd escribió:

Leí en los periódicos que México no ha reconocido el nuevo estado de las cosas en Europa central. Es un gesto simbólico, pero precioso ya que el continente americano, salvado un día el mismo de sus errores políticos, no podrá sentir sino repulsión hacia las formas brutales de "nacionalismo total", de las que se satura Alemania en este momento (52).

Šmíd buscaba en la literatura mexicana otras voces similares a las que él veía en Checoslovaquia. De esta forma, el contacto con el pensamiento de Reyes fue fundamental para él.

Como unidad, el libro muestra la necesidad de propiciar los canales para el diálogo; asimismo, nos muestra la empresa del hispanista sin libros que deseaba franquear los límites impuestos por la historia, las guerras y los sistemas totalitarios, que habían provocado el desconocimiento de dos tradiciones

complementarias. En las constantes cartas que mandó a Reyes, cuyas respuestas pocas veces podemos leer, Šmíd intentaba apropiarse de una lengua y de su pensamiento. Si hay un eje sobre el cual se puede establecer una lectura del libro que Rosenzweig pone en manos del lector, este sería la búsqueda del verdadero contacto:

Nuestros ojos están en adelante a menudo vueltos hacia ustedes y nuestras miradas son ávidas como las miradas de aquellos que van a descubrir de nuevo. Pero sentimos al mismo tiempo que eso nuevo será un día más precioso y más puro si en los años venideros nuestros esfuerzos hacia la cultura "amplia y totalmente humana" que siempre hay que reconquistar, son emprendidos de nuestra parte con mucho ánimo (47).

Ecos y reflejos de un autor

[Claudia Hammerschmidt. *"Mi genio es un enano llamado Walter Ego"*. Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante. Trad. Beatriz Galán y Claudia Hammerschmidt. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015, 412 p.]

Victoria Ríos Castaño
Université Paris-Sorbonne
victoriamcjury@gmail.com

El título de esta reciente monografía –traducción de "*Mi genio es un enano llamado Walter Ego*". *Strategien von Autorschaft bei Guillermo Cabrera Infante* (2002)– proviene de una entrevista en la que Cabrera Infante habla de su idiosincrasia creativa con Isabel Álvarez-Borland. El autor convierte las palabras que Silvestre, escritor-narrador de *Tres tristes tigres*, pronuncia al verse reflejado en un espejo –"¿Soy yo quien me mira a través del espejo? ¿O es mi alter ego? Walter Ego" (*Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1991, 349)– en una definición personal cuando declara de manera rotunda: "Mi genio es un enano llamado Walter Ego" (Álvarez-Borland, *Hispanamérica: Revista de Literatura* 31, 1982, 54).

En su documentado estudio, Claudia Hammerschmidt se hace eco de este comentario con el fin de proponer que la obra de Cabrera Infante es un proyecto de reapropiación lingüística y reescritura constante que permea a lo largo de la vida literaria del escritor. Hammerschmidt disecciona este argumento principal mediante el análisis de lo que para ella supone el vaciamiento de la lengua, la mentira, la traducción, la escritura de la oralidad, la oralidad que pretende atrapar la escritura, la pérdida del control sobre el acto de la escritura, la carencia de poder sobre el texto mismo, y la recuperación retrospectiva del texto a la que Cabrera Infante se aferra continuamente para reafirmarse como escritor.

Fiel a esa imagen del espejo de la que procede el título de su monografía y haciendo un guiño al carácter irreverente, lúdico y de exploración léxica que caracteriza a Cabrera Infante, la autora articula su argumento de manera que la estructura del libro simule en sí la representación de ideas ante un espejo. Así, hay una imagen que se va a reflejar: la constituyen el prólogo, la sección "0 Escenificación del Inicio, o 'Palabras preliminares'" y los capítulos de la primera parte, dedicados sobre todo al estudio de *Tres Tristes Tigres*. El reflejo de todo lo anterior lo forman la segunda parte –centrada en *La Habana para un Infante difunto*, (*W*)*Rites of Passage* y *Exorcismo de esti(l)o*– y dos breves capítulos, titulados "La escenificación final, o 'Meta-Final'" y "En lugar de un epílogo. Las misteriosas proyecciones de Mercator". Hammerschmidt se asegura de que el lector se percate de su propósito, de esa estructura que enfrenta imagen y reflejo, en la enumeración y el título de sus capítulos. Por ejemplo, contrapone el primero, "I. 3 Sobre la traducción"¹, al segundo, "II. 3' Sobre

1 || Dividido en "I.3.0 La traducción: prerreflexiones [*sic*] teóricas", "I. 3.1 La traducción como 'visitante'", "I. 3. 2 Sobre la escritura que quiso atrapar la oralidad", "I. 3.3 La escritura como recuerdo entre los tiempos", y "I. 3. 4 Sobre los nombres".

la traducción", cuyos apartados se enumeran de mayor a menor². De igual manera, la autora organiza la estructura de su libro en torno a la idea de espejo y reflejo mediante la introducción de palabras clave al comienzo y al final de varias secciones. Por ejemplo, termina tanto prólogo como epílogo con la oración "Aquí llegamos" (27, 374), y comienza su sección "Palabras preliminares" con la pregunta barthiana "Par où commencer" (29); pregunta que reformula como "Par où terminer" (359) al inicio de la sección "Meta-Final", un apartado que se presenta como "reflejo" del preliminar.

En lo que respecta al contenido teórico de sus capítulos principales, Hammerschmidt se atiene a un cuidadoso rigor canónico y académico. Suele comenzar con un sólido apartado teórico en el que examina las teorías propuestas por autores clásicos o por académicos contemporáneos para dar paso a la aplicación de dichas teorías y a su propia interpretación de las mismas en la obra de Cabrera Infante. Así, por ejemplo, se sirve de la obra de Julia Kristeva, Severo Sarduy y Jacques Derrida para analizar un ejemplo de elipsis en "Bachata" de *Tres Tristes Tigres*; se apoya en la definición de rizoma de Deleuze y Eco, del concepto de literatura y de mimesis de Platón y del carácter metafórico del lenguaje según Friedrich Nietzsche para hablar de la manera en la que Cabrera Infante se aprovecha del carácter engañoso de la lengua; analiza pasajes de Roman Jakobson, Derrida, Paul de Mann y Walter Benjamin para dilucidar la paradoja de la traducción como representación que traiciona o que acaba por convertirse en un ente híbrido; y cita el *Crátilo* de Platón, la *Poetische Namensgebung* de Hendrik Birus y *De la grammatologie* de Derrida para establecer un debate sobre la arbitrariedad, el convencionalismo y los nombres que Cabrera Infante asigna a ciertos personajes (La Estrella, Bustrofedón, Códac).

En su volumen, la profesora Hammerschmidt incluye una terminología inventada, o sin traducir, a la manera de Cabrera Infante. Asimismo, avisa al lector de que "la mayoría de las citas de este estudio aparecen en su lengua de origen y solo en ocasiones especiales se dan en su traducción al castellano" (17).

Es de notar que el sistema referencial de notas a pie de página es muy extenso –véase, por ejemplo, el apartado "II. 3.4. b' La escritura del muerto: *La Habana para un Infante difunto*" (253)–, y complementa notablemente el cuerpo del texto.

2 || Dividido en "II. 3. 4' Sobre los nombres: prerreflexiones [*sic*] teóricas", "II. 3.3' La escritura como *mise-en-abyme* del recuerdo", "II. 3. 2' Sobre la oralidad que quiso atrapar la escritura", y "II. 3.1' El nombre como 'visitante'".

El libro de Claudia Hammerschmidt es, sin lugar a dudas, todo un ejemplo de erudición, amén de una lectura muy útil para los estudiosos de la obra de Cabrera Infante, quienes van a disfrutar del acercamiento bien documentado, plural y creativo que la especialista les brinda.

Entretien

Entrevista a Carlos Salem.

Carlos Salem, una mirada irónica y poética en las letras hispanas

Carlos Salem

Paula Martínez

pmartinez@univ-tours.fr

Citation recommandée : Martínez, Paula. "Entrevista a Carlos Salem. Carlos Salem, una mirada irónica y poética en las letras hispanas". *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 159-166.

Carlos Salem Sola es novelista, dramaturgo, guionista, poeta y periodista. Nació en Buenos Aires en 1959 y reside en España desde 1988. Él mismo se define como "argeñol", mezcla de los dos países.

Los lectores lo descubren en 2008, cuando su novela Camino de ida (2007) gana el Memorial Silverio Cañada de la Semana Negra de Gijón a la Mejor Primera Novela Policial. El año siguiente es publicada en Francia y queda finalista de los Prix 813 a la mejor novela policial traducida al francés. Después vendrán otras novelas negras: Matar y guardar la ropa (2008), con la que ganó el premio NOVELPOL, Pero sigo siendo el rey (2009), Un jamón calibre 45 (2011), El huevo izquierdo del talento (una novela de cerveza-ficción) (2013), Muerto el perro (2014) y En el cielo no hay cerveza (2015). Fuera del género negro publica la novela Cracovia sin ti (2010) recompensada con el Premio Internacional Ciudad de Seseña de Novela Romántica.

También es autor de una serie de novela juvenil, El Tigre Blanco, de la que ya ha publicado cuatro tomos: El hijo del Tigre Blanco (2013), La maldición del Tigre Blanco (2013), El dilema del Tigre Blanco (2014) y El tesoro del Tigre Blanco (2014).

Conocido como coordinador de poemarios y organizador de recitales y jam sessions en varios locales de Madrid, la poesía es otro de los grandes pilares de su obra. Publica Si dios me pide un bloody mary en 2008, Orgía de andar por casa en 2009, Memorias circulares del hombre-peonza (2010), El animal (2013), Follamantes (2014) y El amor es el crimen perfecto (2015).

Una obra de teatro, El torturador arrepentido (2011), y tres libros de relatos: Yo también puedo escribir una jodida historia de amor (finalista del premio Setenil al mejor libro de relatos del año en 2008), Yo lloré con Terminator 2 (relatos de cerveza-ficción) (2009) y Rayos X (2014) vienen a completar las publicaciones de este prolífico escritor.

Sus obras han sido traducidas al alemán, al italiano y al francés. En Francia ha sido finalista de varios premios: el citado Prix 813 con Camino de ida, el Paris Noir con Matar y guardar la ropa y el Prix SNCF con Pero sigo siendo el rey. Nos consta que el autor tiene una relación muy especial con este país, cuna de la novela negra europea, como muestra al exhibir un gran tatuaje en el brazo con el título de su primera novela traducida al francés, Aller simple.

Tenemos la suerte de encontrarlo en la vigésimo octava Semana Negra de Gijón. El día anterior, el director del festival, Ángel de la Calle, charlaba en una carpa abarrotada de público

con el escritor, en la presentación de su polémica y divertida novela En el cielo no hay cerveza.

Quedamos con él al día siguiente para desayunar en la cafetería del mítico hotel Don Manuel, ineludible y bullicioso lugar de encuentro de todos los semaneros. El autor "argeñol" llega puntual, con su pañuelo de pirata y su inconfundible voz de fumador empedernido. Café en mano, se dispone a contestar amablemente a nuestras preguntas.

Decidimos empezar por la novela presentada ayer, cuya primera edición se agotó en menos de un mes. En ella, Salem se imagina una trama en la que se entremezclan dos historias: la llegada a la tierra de Diosito, el hijo pequeño de Dios quien, celoso del éxito de su hermano, busca a todo precio la fama y los truculentos asesinatos de los más conocidos periodistas de la prensa rosa nacional.

PM: Me gustaría empezar hablando de tu última novela, *En el cielo no hay cerveza*, que se ha publicado antes en Francia que en su versión original. ¿Has tenido dificultades para su publicación en España?

CS: Creo que no puede hablarse exactamente de dificultades, sino más bien de lentitud. Mi editorial en Francia es Actes Sud, un gran grupo editorial, que quiso publicarla desde su primera versión, presentada hace más de dos años. Les encantó. En España, no es que me la rechazaran, pero hubo una cierta reticencia a la primera versión que presenté, que no tenía muchas diferencias con la definitiva. No sé si era en relación con las revistas del corazón o con la Iglesia, lo que me parece una estupidez en ambos casos. Y, sobre todo, porque creo que, aunque yo no escribo novelas de humor con gags y esas cosas, hago novelas en las que trato con humor mi manera de ver el mundo.

El último escritor que no pagó un alto precio por meter el humor en sus novelas fue el maravilloso Eduardo Mendoza, ya que muchos otros novelistas en el mismo caso, como David Torres o Román Piña, no fueron siempre tomados en serio por los críticos. Pienso que ese rechazo puede venir de mi sentido del humor, porque no creo que seamos tan estúpidos como para tenerle miedo a la Iglesia Católica. Además, yo le he mandado el libro al Papa, como le mandé *Pero sigo siendo el Rey* en su momento a Don Juan Carlos.

Así que ahí estuvo, hasta que llegó el editor de Navona Negra, al que le gustó mucho. Le pareció muy divertida y con mucha reflexión tras la diversión.

PM: A pesar de las iniciales reticencias, la novela está teniendo una buena recepción. ¿Crees que hay un distanciamiento entre el mundo editorial y los gustos de los lectores?

CS: Depende de de qué tipo de editores estemos hablando. Hay muchos editores de los grandes grupos que se ven obligados a publicar cualquier basura para convertirla en un *best seller* (y digo esto sin dar nombres). Hay un problema que la crisis ha agudizado. Hasta hace siete años, antes de la crisis, existía el amor por el éxito fácil y rápido, que ahora se ha convertido en una necesidad de tener resultados económicos casi inmediatos.

Me parece que en Francia se confía más en el discernimiento del lector, aunque también se vende basura, claro. Pero utilizan el remanente de todo eso para publicar cosas que a lo mejor son *rara avis*, como lo mío.

PM: En muchos de tus libros las situaciones que viven los personajes son totalmente inverosímiles. Y esto desde tu primera novela, publicada en 2007, *Camino de ida*, en la que el protagonista, Octavio Rincón, se encuentra con un joven Gardel en pleno siglo XXI, que viaja por el Atlas marroquí persiguiendo a Julio Iglesias, al que quiere matar por lo mal que canta sus canciones. ¿No te pareció una apuesta arriesgada, para una primera obra, alejarte tanto de los cánones de la novela negra?

CS: Uno de mis grandes maestros y referentes, Montalbán, decía que hay que conocer los límites de un género para saltárselos, y yo los conozco. He decidido no crear, por ejemplo, una serie con un mismo policía. Es cierto que ahora tengo en mente a uno de mis personajes, de una novela publicada hace dos años, con el que escribiré otras novelas, aunque más que de una serie me gusta hablar de continuidad. Tampoco me gusta mucho la novela policiaca de procedimiento. No me importa saber cómo se levantó un cadáver, así que de eso pongo lo menos posible, porque no me interesa. Lo que me interesa es por qué una persona mata a otra. Y las causas no han cambiado desde que salimos de las cavernas. Seguimos matando por sexo, poder, dinero o venganza.

Puede que sea arriesgado, pero en ocho años he publicado veintitrés libros, así que no me va tan mal. Aunque baje un poco el ritmo no lo haré mucho. Ya estoy trabajando, en mayor o menor medida, en siete u ocho novelas que quiero publicar. Creo que el verdadero riesgo es escribir encorsetado.

PM: Volviendo al tema de la posibilidad de una futura serie o, al menos, de la continuidad de un mismo detective, ¿cuál de tus personajes es el elegido?

CS: Bueno, en cuanto a las series, es verdad que, aunque no haya escrito una serie negra, tengo una de literatura juvenil, que es la del Tigre Blanco, que seguiremos publicando porque a mi editora le encanta y está teniendo mucho éxito. A lo que me refería antes es al personaje principal de *En el cielo no hay cerveza*, Poe, que ya aparece en *El huevo izquierdo del talento*, un libro que se publicó como libro de cuentos aunque no lo es. Volverá a salir dentro de un par de años como novela, porque quiero sacar una versión más extendida que tengo en mente. Hay una tercera novela con Poe, que ocurre en un tiempo intermedio entre las otras dos. Se parece a *Camino de ida* aunque es coral, Berlanga puro. Supongo que la publicaremos el año que viene, salvo que termine otra que nos guste más al editor y a mí. Aún así, el concepto de serie no lo tengo para adultos. Si surge, surgirá solo y no por el éxito de una u otra novela.

PM: En cualquier caso, en tu obra los personajes circulan de una novela a otra, desvelándole progresivamente al lector aspectos de su historia personal. Hasta tal punto que algunos de entre ellos, como Arregui, por ejemplo, mienten en algunas ocasiones y solo el lector que ha leído todas las novelas en las que aparece como personaje tiene las claves para descifrarlo. Como lectora, a veces tengo la impresión de que escribes una obra global, en la cual cada una de tus novelas es como un capítulo. ¿Qué piensas de esta idea?

CS: Realmente no hay un cálculo, pero sí una comunicación entre las novelas. Algunos personajes, como Octavio Rincón o Piedad de la Viuda, no sé si me van a servir como protagonistas para otra novela. Pero si tengo un buen detective como Arregui, para el que, después de *Pero sigo siendo el Rey*, ya tengo otras novelas en mente, ¿para qué me voy a inventar otro? Por eso aparece en mi última novela *En el cielo no hay cerveza*. Y no descarto que Poe termine trabajando con Arregui en su futura novela. Ya se conocen y han hecho buenas migas.

Es posible que haya algo de lo que dices, aunque no lo hago de forma totalmente consciente. Tengo, por ejemplo, en la cabeza desde hace dos o tres años la continuación de *Matar y guardar la ropa*, pero esta vez no desde el punto de vista de Juan, su protagonista, sino del viejo Número Tres. A lo mejor en ella aparece alguno de los policías ya conocidos, si no me

inventaré otro. Así que no sé si es un fresco, pero sí sé que me gusta que se mezclen, que si al lector le gusta un personaje que en una novela tiene una pequeña participación llegue a otra en la que sea protagonista. Es un juego con el que no pretendo hacer un fresco de la sociedad, sino más bien darles a los perdedores una segunda oportunidad.

PM: A propósito de la representación de la sociedad en tu obra, ¿crees que escribes novela de crítica social?

CS: Yo creo que un novelista no tiene más obligación que la de hacer una buena novela. Creo también que toda novela es política, manifiestamente o no. Mi última novela, que parece una broma, es una gran crítica a la sociedad española que ha permitido que crezca un cáncer como la telebasura y la prensa del corazón, que le han hecho mucho más daño al país en los últimos veinte años que la corrupción. En esta novela hay crítica social, aunque no critico a la Iglesia. Muchos creyentes lo han entendido así y les ha gustado la novela. ¡Es una novela escrita por un ateo en la que se sostiene que existe Dios –aunque sea el gerente de una empresa de televisión– y que también existe el diablo!

En esta novela intento hablar de dos cosas. Cuando yo era pequeño, nuestros ideales eran Neil Armstrong o Christian Barnard, que realizó el primer trasplante de corazón. Ahora todos los jóvenes quieren ser tronistas, y eso es culpa de este modelo basura de televisión. La gente está dispuesta a cualquier cosa por aparecer en la tele. El otro tema es que hemos perdido totalmente la capacidad de asombro. Si ahora bajara Jesús a esta mesa para multiplicar el café le diríamos: "deja, ya pido yo otro". En mi última obra hay una crítica a la prensa del corazón y a la pérdida de la inocencia. La crítica es una obligación, aunque uno la gradúa. A mí no me gustan las novelas con buena letra ni con buena vida. En la novela negra antigua el asesino era un depravado, un deforme, un desclasado. En la novela negra moderna, a partir de Chandler, el asesino es el sistema. Lo que el sistema le hace a la gente.

PM: Has dicho en varias ocasiones que, con tus obras, quieres hacer reír y llorar a todo tipo de público, "desde la cajera de supermercado al catedrático de literatura". Sin embargo tus novelas son un verdadero laberinto de referencias más o menos evidentes: literatura, música, series de televisión, cine, cómic, etc. ¿Crees que son decisivas para disfrutar plenamente de tus novelas o

simplemente que hay distintos niveles de lectura de tu obra?

CS: No cabe duda de que hay distintas lecturas. Siempre he dicho que la literatura es radio y no televisión o cine. Necesita expresamente el concurso del receptor en el mensaje para interpretarlo. Cada persona le da su lectura completándolo. En este sentido hay niveles de lectura, como en todos los textos, salvo en los que son muy planos, claro. En mis obras algunos van a ver referencias de autores que realmente me inspiran, como Cortázar o Cervantes, porque en mis novelas siempre hay un Sancho. Otros verán a Borges, solo porque soy argentino y allí Borges es Dios. El resto van a disfrutar simplemente de la novela. Por ejemplo, si alguien que no conoce a Gardel lee *Camino de ida* va a disfrutar igual de la novela.

Creo que, a veces, esos niveles de lectura son más una exigencia de los críticos o estudiosos que del lector común, que lo que quiere es divertirse, llorar, aprender, conmoverse, cultivarse, etc. En cualquier caso, emprender un viaje.

PM: No podemos acabar este encuentro sin preguntarte cuáles son tus proyectos a corto o medio plazo.

CS: Ahora estoy corrigiendo una novela juvenil, que será el inicio de una serie, para enviársela en breve a la editora, y que saldrá probablemente en el 2016. Tengo en la cabeza una novela no negra que compite con la otra novela negra que siempre tengo en la recámara, protagonizada por Poe, de la que hablamos antes. También ando por la mitad de una novela negra mucho más dura.

En otros registros, estoy trabajando con mi amigo el cantautor Adrià Navarro, en letras para un disco. También en un guion para un cómic con Iñaki Echeverría. Con Kike Narcea, estamos acabando la adaptación de *El huevo izquierdo del talento* a la novela gráfica. Además estoy escribiendo también tres obras de teatro cortas, que terminaré cuando tenga tiempo, y un libro de poemas que va surgiendo poco a poco.

PM: ¿Y no hay un nuevo libro de cuentos en marcha?

CS: Ahora mismo, no. A pesar de que tengo tres libros de cuentos (*Yo también puedo escribir una jodida historia de amor*, *Yo lloré con Terminator 2* y *Rayos X*), este es un género que respeto muchísimo pero que explota menos porque me agota. Hay que reiniciarlo todo desde el principio, a no ser que sea un libro de cuentos sobre un mismo tema. En ese caso la forma de escribirlos tiene mucho que ver con cómo yo escribo mis novelas. Cada capítulo tiene una música y un ritmo propios, como si se

tratara de un cuento, pero sin tener que empezarlo todo desde cero.

PM: Nos gustaría acabar esta entrevista hablando de otra de tus facetas como escritor, una de las que actualmente te están procurando más notoriedad: la poesía. ¿Se conoce a Carlos Salem más como poeta o como novelista? En cualquier caso, ¿cómo influye la poesía en tu novela?

CS: Pienso que una novela que no tenga lirismo es, en realidad, un reportaje. Hay gente que tiene lirismo en sus novelas pero no escribe poesía y, luego, hay gente como Carlos Zanón o yo que escribimos poesía y además novela. Yo creo que uno de los secretos de Zanón, el porqué es un grandísimo escritor, reside en que se permite trabajar los capítulos como si fueran poemas. No en el sentido de cargarlo todo de imágenes. Hay quien confunde la poesía con los juegos de palabras, con la imagen. La poesía es una manera de decir las cosas, o de verlas. Creo que todo buen novelista tiene ese lirismo. Otro caso sería el de la escritora argentina Gabriela Cabezón. No sé si escribe poesía, pero sus novelas están llenas de lirismo.

A veces se crea una dicotomía entre novelistas y poetas, lo que me parece un poco estúpido. Cultivar las dos me ha costado caro en alguna ocasión. Hay gente que me hizo un poco el vacío diciendo que yo era más poeta que novelista. El público que se acerca a mi poesía suele ser muy joven, así que yo creo que deben ser envidias por verme rodeado siempre de chicas guapas. Pero justo el año pasado gané el premio a la mejor novela negra con *Muerto el perro* en Valencia Negra, y esa imagen va cambiando poco a poco. Creo que las dos, poesía y novela, me abren al público. A veces los lectores llegan a mis novelas a través de la poesía y viceversa.

Yo desde chico me veía escritor. Pero serlo es otra cosa que parecerlo. Hay mucha gente que se ve obligada a escribir de todo para no contar nada. Para ser famoso y ligar. Un escritor de verdad escribe aunque no lo lea nadie, como me pasó a mí durante años. Luego encuentras a gente que no conoces y que te vienen a contar tus novelas como si fueran su vida. Y es maravilloso. Eso es ser escritor.

Création

6 poemas

Luisa Futoransky

Citation recommandée : Futoransky, Luisa. "6 poemas". *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 168-176.

CON LOS DEDOS

qué se espera de un viejo? que pida turno con especialistas
que le confirmarán por si falta le hacía
el deterioro irremediable

que mate el tiempo
que sus deseos como él se jubilen sin júbilo de la vida del paso y
el respiro
sus allegados, la ciudad, se vengan de sus antiguas perrerías y
petulancia
le multiplican escaleras
veredas jabonosas
apenas con un alfiler
un martillito de viento le quiebran la dentadura postiza
en el lavabo del hotel
y para rematarla los duendes de la noche la tiran por la ventana
y el vecindario se queja por ruidos molestos
intempestivos
joder con los viejos
hay quien dice que huelen tan mal como los linyeras
o los muros de las prisiones
porque el olor de una clase de adolescentes en verano
voltea marea
distinto

el viejo vive en un inmenso país de gente resfriada
por el arrepentimiento y los tiempos condicionales
un país de peter pan
de principitos destronados y cochambrosos
que la parsimonia con que abren sus chequeras no ventila

país de excrecencias, temblores, toses
alfombrado de pesadillas

yo lázaro transmito
al volver de la academia
tradición obliga
preciosos mendrugos, edictos de cariño

el arcoiris se come con los dedos
el rocío aminora el mal aliento
las piedras preciosas en los bolsillos dificultan el vuelo
soltarlas en el firmamento lo aligeran

descifrar alfabetos en la forma de las nubes desempolva la
 penuria
tirar del cántaro
hasta que por fin se rompa
en una luminosa astilladura de partículas
para qué otra cosa están hechos acaso los cántaros
la gente
las medias
las casas
los elefantes
sino para romperse
así
de repente
y a sabiendas

PARIS, LA IMPOSTURA

Tacaña, negligente, estreñida,
envidiada,
la más grácil sin esfuerzo,
ninguneadora, bella de lejos,
parís encubridora
recluida en su propio delirio de grandeza
atrabiliaria
parís oculta en catacumbas parís para iniciados
parís emperatriz y guillotina

yo, que nunca salvé tus innúmeras murallas, trampas, laberintos
tan eficaces para perder al extranjero
no sé si te quise o quiero, todavía.

BODEGÓN

Antes de que abandone
El aire
Quiero que sepas que fuiste
importante como el pan fresco
El arcoiris, las estrellas, el color índigo
Y los puentes de París

SAN SILVESTRE

Desquiciada, la bailarina se fue por las ramas. Una
escala de trenza, seda y nube la condujo al paralelo de
pozos y algas. Dice que así es la vida de sirena.
A la arpista le crecieron tersas alas de fuego en las
pinturas del Louvre y la dejaron de perfil en el ángulo
izquierdo de las legiones angélicas.
La amorosa pereció en bulevares más desiertos y
helados que los de Novosibirsk. La apasionada en un
hospicio, la esbelta se evaporó de la lámpara de
Aladino para nunca más volver. Todas las que no soy
la noche de San Silvestre.
Pero aún desean.

La lluvia de tanta ceniza ciega el horizonte del día
después.

Moraleja, si cabe:
Los animales que no alcanzaron a entrar en el Arca (de
Noé) se alojaron en nuestro inconsciente: erinias,
quimeras, dragones, salamandras
por ejemplo.
Esta noche soy o parezco
cachorro
de ave fénix.

AMANECE TORMENTA DE JULIO EN EL BALCÓN

huele a tormenta de verano
a rayos y centellas
a eclipse

quien dice rosas
dice bichos
y de vos
ni un fósil me quedó

¿los pañuelitos con los que pavarotti
cantaba que me amabas
quién los heredó?

lo verdadero es el sabor a trueno
a lágrima enterrada
a gusano

y el aroma del café

PAÍS DE CUCAÑA

apoderarse de un lugar
requiere abandono y maña

a primera vista un jardín ornamental
me informo
resultan plantaciones de té
en este día
bajo esta luz
el mejor verde del mundo

banalidad
mirá lo que 70 años de paz relativa pueden con el ingenio
y la tenacidad del hombre
y mirás las nubes que navegan esquivando
rascacielos de nombres azucarados
y mirás en la tierra los enjambres
impenetrables
insospechados
hasta qué punto
mansos y obedientes

muecas y jeroglifos

los tsunamis no devuelven ni siquiera un huesito
todo lo digieren de una vez y para siempre

dar vuelta la página
en este imperial privilegio
de tomar café americano
en el jardín del templo del barrio
ante el barredor de hojas de los martes
esmerado, como de costumbre

estoy en sendagaya
de vez en cuando alguien se acerca a los portones
de la entrada
da dos palmadas cosa de que si los dioses están dormidos
o simplemente distraídos atiendan la plegaria

de vez en cuando alguien escribe la suya en un papel
y la deja anudada en un árbol para que el viento no la olvide

de vez en cuando alguien escribe lo que espera
en una maderita
y la abandona para que se sume a muchas otras en un tablero
especialmente diseñado para recoger las ansiedades

hello kitty cumple 40 años y lo festejamos con más y más
productos derivados
menos alcohol y tabaco
pero encendedores sí

a la hora del lobo, el terremoto fue de 6,2 y duró un minuto
grande como un día
solo atiné a aferrarme a tu mano y sirvió

por doquier los cuervos graznan a sus anchas
estridentes
desconsiderados
como debe ser

el uniforme rige las funciones vitales
la vida es un uniforme

en el monte fuji los baños termales se llaman *onsen*
hay algunos especialmente concebidos
para ver las estrellas

entre la estultez y lo sublime
entre el abismo y la constelación fuera de órbita
entre la hilaridad, el sopor
la vociferación y la desmesura
respirar el perfume de la incongruencia

esta gran aventura
a dúo vos
a dúo yo

Baudelaire dijo
que el país de Cucaña
debe ser un país soberbio
—donde nadie trabaja y hay de todo—
y soñaba visitarlo con una vieja amiga.

Salvo en lo de trabajar, todo lo demás es cierto.

Volver

Alicia Dujovne

Citation recommandée : Dujovne, Alicia. "Volver". *Les Ateliers du SAL 7* (2015) : 177-182.

Juntaba fuerzas desde la mañana, apoyándome en ellos, aprovechando su envión, sus ganas. Todo impulso me resultaba útil para mis propios fines. Ellos se limitaban a mostrarse, ejemplares, generosos pero con cierta prescindencia, demasiado ocupados en salir adelante como fuera, abriéndose espacio a fuerza de codazos y metiendo en cada rama cuanto pimpollo y brote les cupiera. El jardín se dejaba mirar, yo no necesitaba otra cosa, con observarlo crecer y multiplicarse ya tenía de sobra. Asomarme al pasto me producía vértigo, por lo variado, por lo profuso, y por la pluralidad de las opciones, esas briznas seguras de sí mismas, cada una convencida de haber hallado el mejor método para atrapar la luz, apostando con alma y vida a que crecer como penacho daba mejores resultados que crecer como estrella. Descubrí una florcita cualquiera de un celeste lavanda que al acercarme resultó una orquídea en miniatura, pálida como toda orquídea, con un pétalo enfrentado a los demás, o más bien una lengua, una jugosa lengua y, escondida en lo profundo de los repliegues, una caligrafía diminuta sólo para abandonados con tiempo suficiente como para leer mensajes. ¿Pero por qué algunos tallos tenían carne de gallina y otros, la piel tranquila; qué pensamiento estremecía a los unos mientras que a los otros la misma idea les daba paz? Yo me sentía cerca de todos, los lisos y los espeluznados, sin dejar ni un solo instante de preguntarme cómo era posible estar descuartizada y en estado de maravilla, desollada y con la boca de dos palmos delante del esplendor.

Y buscando el sentido. En las formas, dónde si no. Las de los animales y las nuestras significan algo, qué duda cabe, peroraba para mis adentros mientras tomaba mate bajo el sauce (el verde lleno de parpadeos que iba sorbiendo de a chupaditas breves se relacionaba íntimamente con esta primavera vaporosa, burbujas en el mate y en la arboleda que se desperezaba soñolienta). Las formas nunca son porque sí –continuaba diciendo para ese alguien silencioso que me prestaba oídos–, cada cual se las arregla con los belfos, las garras, las orejas en cucurucho, los agujones, las lenguas ágiles y pegajosas que le han tocado en el reparto, sacándoles el máximo provecho, el mayor jugo. Sin embargo la forma de los árboles y de las plantas va más allá, proseguía, reconfortada por la atención extrema aunque muda de mi interlocutor. Ellos tienen el tiempo incorporado. También mi propia trayectoria parecería arborescente, complicadas ramificaciones que han terminado por dejarme tirada en un jardín francés, como si fuera la última hoja de la última rama,

pero toda la diferencia con árboles y plantas consiste en que ellos trazan al vivir los andares del tiempo.

Justo cuando yo terminaba mi almuerzo, los pájaros comenzaban a amarse. Tremendos, los amores alados: ninguna dulzura, ninguna caricita tierna, sólo riñas, refriegas, recriminaciones, arengas, rivalidades asesinas que me arruinaban la siesta. Las peores grescas tenían lugar encima del duraznero. Toda una banda de pajaritos excitados se despachaba a gusto, echándose en cara traiciones e infidelidades con voces ácidas, agudas, despellejándose las pequeñas gargantas a fuerza de chantarse las cuarenta, largos alegatos a grito pelado que algo, allá en el fondo, me removían, y no precisamente con nostalgia sino con infinito alivio. Qué felicidad, estar a solas, estar a salvo, a veces discutiendo con la de mi coleteo pero sin tanta bulla.

Arruinada, pues, la siesta, volvía a tomar mate abajo del sauce, hundida bajo sus suaves melenas de puntas rizadas que me hacían de aureola, y escuchaba, escuchaba. La soledad me volvía matemática, ¿cuántos pío pío cabían en un solo discurso, cinco, diez? Trataba de hallar la regla de oro detrás de la algarabía caótica y desordenada pero captaba únicamente la irregularidad. Estos pájaros no eran prolijos como las flores que largaban determinada cantidad de pétalos y al completarla se detenían, satisfechas de haber cumplido. Ellos en cambio no, ellos se rebelaban contra toda cifra, contra toda norma. Sólo la súbita brusquedad con que de pronto se callaban unificaba esos discursos locos. El límite entre el bochinche y el silencio aparecía marcado con gran exactitud, ni un gorjeo de más sobrepasaba ese límite nítido, preciso. Instantes después se daban cuerda a la vez y empezaban la trifulca desde el principio, cada uno con sus propios argumentos, segurísimo como que hay dios de tener razón.

Reconocí al pinzón, no porque me acordara de su canto sino porque me lo nombró la vecina (en Buenos Aires no soy capaz de distinguir ni al zorzal). Monótono, el pinzón, un pajarito minimalista que se conformaba con una sola nota. Lo que en definitiva nos cantaba era una islita musical que para él debía de contenerlo todo. Yo esperé en un principio oírlo explayarse con mayor amplitud, dándole a la sin hueso pero él, vuelta a empezar con ese canto único que al cabo de un momento también a mí me resultaba perfecto, ¿para qué decir más? Había también un ave desconocida que formulaba preguntas esenciales a juzgar por la insistencia con que las repetía. Cantaba más variado pero la última nota llevaba siempre un signo de interrogación. Otro pajarito lejano le respondía siempre. Yo me

alegraba por los dos, no estaban solos, éste preguntaba y aquel le contestaba a su vez con una nueva pregunta, diálogo típicamente judío hecho de cuestionamientos eternos y en cadena, como el de Job, interrogantes que tenían la sutileza de no esperar respuesta.

Por la noche se oía a un solitario de voz pausada, ligeramente enronquecida. Parecía susurrar cositas junto a la oreja, cositas del pasado, cositas hondas, cositas graves. Yo no sabía quién era ni por qué su reclamo suave pero poderoso me emocionaba tanto. Como si me hablara en un lenguaje familiar, un chamuyo de barrio, un silbidito recóndito, escondido, que me traía oscuras remembranzas. Comprendí de qué memoria se trataba cuando supe su nombre, ruiseñor. No era un recuerdo porteño sino poético, pero una misma turbación los unía. Ah, razón tenía Keats, exclamé para mí, o para nadie, o para el alguien de costumbres calladas, al comparar su canto con un "fuerte narcótico"; sonidos de frontera, velados, inciertos, sonidos entre dos aguas y dos luces que indicaban la proximidad del momento crucial.

Se acercaba la hora. El ruiseñor seguía dudando de todo, menos de su deseo, y yo tenía que alistar el viaje. Nada mejor para preparar la travesía que unos leños ardiendo, porque mirando el bosque se aprende pero con embeleso, la respiración sube por los ramajes y se pierde, se va, los bosques zarpan hacia el cielo mientras que una fogata es sabiduría concreta y aplicada. Algún parecido tienen, sin embargo –le comentaba a la de mi fuero interno mientras soplabla sobre las brasas con un justo equilibrio entre intensidad y delicadeza, fruto de tanto tiempo pasado frente a ellas, a sus modalidades cambiantes, a sus caprichos, a sus muy meditadas conclusiones. Si bien es cierto que los árboles y las plantas salen adelante en la vida colocando en la rama cuantas hojitas quepan, tampoco el fuego se queda atrás. Él pelea, puja por meter en el espacio disponible sus pimpollos, digo, sus llamas. Me sentaba a mirarlo como si asistiera a un partido de fútbol. Una batalla inteligente digna de un genial estratega se desplegaba ante mí. Todos los atajos posibles, todos los derroteros, el fuego me los iba mostrando con su particular silbido, chiflando como serpiente mientras sus llamas viboreaban, hechizadas pero batalladoras. Yo iba siguiendo paso a paso sus lecciones, su detallada explicación, entendiendo el motivo de cada gesto, de cada iniciativa, claro, ahora pone ésta por aquí, ahora que este leño se cayó para el costado la hace entrar por allá, aprovecha la cancha libre para meterse por la brecha, por el mínimo resquicio que se le ofrezca

sin desdeñar ninguno, y si le enciman un leño arriba de otro se estira desalado por alcanzarlo, por lamerlo, alza la lengua, lo consigue, sacia sus apetitos, su brillo significa que se alimenta bien, a gusto, hasta quedar ahíto, cuando empieza a apagarse es porque ya ha comido. El aprendizaje consistía por sobre todo en descubrir el instante de intervenir o el de quedarme quieta, dejándolo librado a sí mismo. A veces él sabía arreglárselas solo y a veces no, y entonces había que aumentar ligeramente la distancia entre dos troncos para que el aire corriese con libertad, o darle una certera patadita para sacudirle la modorra, o poner brasa contra brasa. Ojito parpadeante contra ojito parpadeante igual a llama. Captarlo me llenaba de orgullo, como si esa fórmula contuviera todo conocimiento humano.

Pero la noche iba avanzando y con ella, la comprensión del fuego retrocedía. ¿Qué hacer ahora– me preguntaba hacia el filo de la medianoche, ya no con un matecito tibio en el hueco de la mano sino con una copa de ron (desafío al más corajudo a que se aguante la oscuridad en una casa de brujas sin una gota de algo que lo entone, o que lo envalentone), –qué hacer ahora, soplar o no soplar, reavivar lo mortecino o dejarlo agrisarse como un velo tendido sobre las ascuas, un rescoldo que me enviaba guiños de complicidad para quitarme el miedo? Sí, era la hora. La gata me miraba abriendo la boquita y entrecerrando los ojos para captar lo incomprensible, la noche de los hombres, ese zarpar hacia la margen opuesta sin garantía de retorno, ella que vivía en un presente eterno sin preguntarse nada, ella que con su vibrante ronroneo le hacía de motor a la barca del sueño.

A nadie le he dado tanto las gracias como a mi gata cuando por la mañana temprano me despertaba caminando con sus patitas enérgicas sobre mi vientre blando, un masaje matinal tan potente como el canto de aquel otro obsesionado que se desgañitaba afuera. Ahora el ruiseñor enamorado, monomaniaco, esclavo de una idea fija como aquella que a mí se me quedó perdida allá lejos y hace tiempo, hoy reemplazada por esta otra de morirme durmiendo–, un terror sigiloso que me estremece las plantas de los pies, convertidos, los pies, en un par de corazones que en el contacto con la tierra palpitan–, ya no cantaba sugerente sino brioso, igual que los demás pajaritos y por las mismas razones, asustar a los rivales y quedar él, dueño del aire. Otros animales marcan su territorio meando alrededor, el ruiseñor lo delimita cantando con idéntica furia. Era una suerte amanecer con ese canto claro, ¿o debería decir sencillamente: era una suerte amanecer? Todavía saboreando el café me disponía a recomenzar la ronda, hecha de una orquídea en miniatura, de unos pájaros celosos, a veces cuestionadores, de

un ruiseñor que llamaba a su hembra con aires de malevo, de un pinzón monocorde, de un sauce de rizos largos que llovían por fuera y por dentro de mi cabeza, de una gata compinche, criaturas de buena voluntad que pechaban por mí, aunque ni ellas lo supieran, dándome el respaldo necesario para volver a alcanzar la orilla del día.

El revés de las palabras (poema)

Carlos Salem

Citation recommandée : Salem, Carlos. "El revés de las palabras". *Les Ateliers du SAL 7* (2015) : 183-187.

Es la hora en que se detiene
la usura de los días.
Cuando la acera se sacude los pasos
que le dibujaron
sin permiso
cicatrices pasajeras.
Los ex yonquis de mi barrio (ahora reconvertidos
en alcohólicos de latas de cerveza), se pelean para siempre (por
un rato) con sus parejas de siempre.
Y los camiones municipales huyen a otra esquina, llevándose
sus ruidos de holocausto y casi
toda la basura.
En algún lugar de la ciudad
Alguien asesina a Alguien.
Y a Nadie
le importa de verdad.
Horizontal por fuera,
vertical por dentro.
Estoy tumbado en la cama como si estuviera de pie.
Mientras todo
se duerme
yo sigo maldito
y despierto.
Ya tu último gemido se ha marchado (como siempre,
mucho después que tú), tras rebotar en el balcón
más alto de mi barrio, y ruborizar
por un rato
(para siempre)
a toda una colonia de malvones.
Oigo
sin oírlas,
como las letras que alguna vez he escrito
se derraman de mis libros
y chorrean en dirección a la ventana,
en una hilera de hormigas equivocadas.
Es la hora.
Cuando el silencio es la patria
del revés de las palabras.
Cuando dejan de gotear
los grifos y mis venas.
Salen los monstruos
a pasear entre las sábanas.
Se prueban mis camisas los fantasmas y buscan en vano una
corbata para asistir con elegancia

al baile de Primavera
en la embajada del Olvido.
Es la hora
en que si aún no se ha dicho
lo importante
ya no le importa a Nadie
de verdad.
Pesan los párpados
obedeciendo
a la ley
del hastío
y no
a la de la Gravedad.
Me digo que en unas horas
alguien volverá
a darle al PLAY
Y volverás con tu mochila
llena de gemidos voladores,
balconeros,
amalvonados.
Y las letras,
hormigas arrepentidas,
volverán a mis palabras.
Y mis palabras a mis libros.
Y al sentirse culpables
de abandono de autor,
es probable que me pulan los poemas,
mejoren el final de las novelas,
y los doten
de la tristeza o la truculencia necesarias
para hacerme triunfar como poeta,
o como autor serio de novela negra.
Los fantasmas devolverán mis camisas
arrugadas y con sospechosas manchas.
Los monstruos de las sábanas
serán, una mañana más,
las arrugas que les dejás
(y me asustan)
cuando te marchas.
Los ex yonquis se reconciliarán
(por un rato)
con sus parejas de siempre.
Laborarán infatigables
los nobles fabricantes
de basura.

Y Alguien nacerá
para alegría de Alguien,
aunque a Nadie le importe
de verdad.
Se tenderán,
resignadas,
las aceras.
Comenzará a calcular
el día sus intereses
de usura.
Y volveré a estar
vertical por fuera
Y horizontal por dentro;
soñando para que el mundo crea
que por fin estoy despierto.
Todo eso
si alguien le da,
una vez más
al PLAY.
¿Y si no es así?
Sería una pena.
Al margen de otras tareas menores,
nos quedan millones de balcones
que colorear,
ruborizando
(para siempre)
sus malvones
Tú,
por si acaso,
ven igual,
querida.
No puedo hablar por los grifos,
pero bien sabes
cómo se despiertan
mis venas.
Y con este edificante pensamiento,
doy a la botella (de agua o de cerveza)
un último trago,
agrupó mis mermadas fuerzas,
estiro el brazo
hacia la lámpara
y me siento un dios
empobrecido,

pero divino aún,
cuando la apago.
Y
yo
tam
bién
me
a
p
a
g
o.

Numéro 7, création

El charco (relato)

Carlos Salem

Citation recommandée : Salem, Carlos. "El charco". *Les Ateliers du SAL 7* (2015) : 188-192.

Se detuvo al borde del charco calculando si las fuerzas le alcanzarían para un salto limpio. Acaso fuera más prudente rodearlo y no arriesgar en un mal intento la poca dignidad que ese lunes horrible le había dejado intacta. Esperar, eso sí, a que no hubiera coche alguno a la vista, porque la tentación que un charco ejerce sobre un neumático es equivalente a la superficie de la mancha en la gabardina y directamente proporcional a la factura de la lavandería.

Sotanovsky decidió que la prisa era inapropiada en semejante momento, ya que un charco, visto así, de pronto, es como un mar observado desde muy lejos.

Y cruzar un mar es cosa seria.

Dio en preguntarse por qué los charcos serán siempre turbios, algo que sin duda no contribuye a darles buena fama, y trató en vano de recordar si el candidato que había votado en las últimas elecciones llevaba en su programa alguna propuesta para hacer que nuestros charcos, verdadero patrimonio de la nación y símbolo inalterable de nuestro carácter emprendedor, dejaran de ser lagrimones de agua sucia, para tornarse en cristalinos ojos de agua que miren el progreso y reflejen en cada ciudadano el paso decidido hacia el mañana.

No recordó nada parecido, pero estaba casi seguro de que tampoco había promesa alguna al respecto por parte del anterior dictador del país.

Levantó un pie, y en ese momento dudó sinceramente de que tal enunciado fuera correcto, porque al atardecer del lunes bien podría pensarse que era el pie quien lo levantaba a él.

Pero Sotanovsky era un ser racional los lunes, miércoles y viernes, del mismo modo que los martes y jueves era un espíritu difuso, y los sábados se permitía ser una zapatilla vieja pero indudablemente cómoda.

Los domingos era sólo un suspiro sin motivos definidos.

Ese día, que era lunes y frente a ese charco, Sotanovsky era un ser racional.

Y se preguntó, con un pie en alto, si en realidad no estaba colgando del espacio, en serio peligro de que el charco se derramara sobre su ya maltrecha gabardina y su más ajado presupuesto.

No era cuestión de llegar y saltar, se dijo, porque si fallaba en el salto, su ego quedaría seriamente dañado. Y en ese instante el charco se le antojó una sonrisa perversa de la acera.

Se agachó a contemplar de cerca a su enemigo, y percibió que la superficie barrosa del charco estaba surcada por unas mínimas olitas. Imaginó un barco, un transatlántico lujoso y vio en la

cubierta una mujer vestida de fiesta bailando con un hombre elegante, mientras la orquesta, dentro de una glorieta, tocaba una canción romántica y refinada. Entrecerró los ojos para ver mejor y reconoció en el gesto del hombre elegante cierto aire familiar pero mejorado. La mujer, aunque aguzó la vista, no era conocida, pero sus formas y el generoso escote eran para Sotanovsky como la suma de muchas otras mujeres vistas desde lejos.

No tuvo dudas: era Ella.

Hubo en la cubierta cierta inquietud, como un rumor empujado por una ola mayor que las demás, y la orquesta elevó la fuerza de su melodía antes de llegar a los acordes finales. Sotanovsky hubiera jurado que la espalda de la mujer denotaba ahora cierta tensión, pero no ese anticipo de salto al placer que un momento antes dibujaba su cuerpo. También el hombre familiar se movía con cierto envaramiento, como si temiera un golpe y no supiera de dónde vendría. Se hizo el silencio en la orquesta, pero un trompetista regordete arrancó con un estrepitoso ritmo que Sotanovsky reconoció de inmediato como el odioso *Tico Tico* al más impuro estilo Ray Connif.

El hombre pidió disculpas a la mujer con un gesto, caminó hasta el trompetista y lo derribó de un golpe.

La orquesta aplaudió a rabiar y la mujer le arrojó un beso.

El hombre elegante cargó al trompetista sobre sus hombros y caminó hasta la borda. La orquesta atacó con un vals que, por suerte, pensó Sotanovsky, no era de Strauss. Y siguiendo el ritmo, el hombre balanceó el cuerpo del músico, hasta que al completar un compás y no sin gracia, lo dejó caer al agua. Se volvió hacia los demás e hizo una reverencia, y Sotanovsky lo admiró un segundo antes de reconocer en la familiaridad del hombre al que el propio Sotanovsky soñaba ser cuando todavía sabía soñar y no dividía sus anhelos en frecuencias semanales.

La orquesta inició un bolero tan pegajoso que al hombre le costó trabajo volver a su lugar en la pista de baile, pues los zapatos se adherían en cada paso al suelo de la cubierta. La mujer se echó en sus brazos y le dio un largo beso apasionado, tan apasionado que el precario equilibrio de su vestido se rompió con un gemido y cayó a sus pies mientras los miembros de la orquesta, entre el pudor por la escena, la complicidad con la pareja, y el temor a ser arrojados por la borda, se volvieron sin dejar de tocar el cálido bolero, lo que demandó un alto grado de habilidad por parte de aquellos músicos que no pudieron girar con sus instrumentos, en especial el pianista. Alguien hizo descender la intensidad de las luces y Sotanovsky sintió un cosquilleo de excitación ante la escena subida de tono que iba a

tener lugar de inmediato, a la vez que esforzaba la vista para no perder detalle. Un crujido siniestro cubrió la música y pudo ver que otro barco acababa de abordar al lujoso transatlántico. La mujer gritó al descubrir que se trataba de piratas malayos de la más fiera calaña, y sólo el pianista suspiró aliviado por abandonar su incómoda postura de tocar con las manos a la espalda. El capitán pirata se parecía al trompetista regordete, pensó Sotanovsky, pero enseguida adjudicó esa confusión a la escasa iluminación de la escena, que no le impedía, sin embargo, distinguir los pezones sonrosados de la mujer. El hombre se batió a duelo con el capitán de los piratas, pero llevaba las de perder, ya que el sable que le entregaron era sensiblemente más corto que el del malayo regordete. Sin embargo, luchó fieramente y con maestría, intercalando entre estocada y estocada inteligentes frases irónicas destinadas a hacer perder confianza al enemigo. El malayo hacía otro tanto, pero al hablar diferentes lenguas, el asunto perdía interés, ya que cada uno de ellos sólo lograba arrancar murmullos de aprobación y carcajadas de los de su propio grupo.

La lucha se prolongaba y algunos piratas recordaban otros abordajes, mientras un grupo de músicos, encabezados por el pianista con los brazos doloridos, reclamaba al director de la orquesta las preceptivas horas extraordinarias y el necesario plus de peligrosidad por tocar durante un duelo y en pleno ataque pirata.

La mujer, que al comienzo del lance emitía grititos de alarma cuando el malayo acorralaba al hombre, empezó a bostezar cada vez con menos disimulo, y en un momento dado aceptó reunirse con un hombre que la llamaba desde las sombras. Los piratas bebían y jugaban a los dados con algunos de los músicos, aunque un reducido grupo de esquirols seguía tocando, y los demás yacían borrachos por la cubierta. Uno de ellos (Sotanovsky hubiera jurado que fue el pianista) hizo caer un candelabro en su embriaguez, y el fuego se extendió rápidamente. Los piratas se amontonaron junto a los músicos, pugnando unos y otros por llegar hasta el barco pirata, pero como las partidas de dados y otros juegos de azar habían alcanzado un alto nivel en las apuestas, resultó que el pianista era el nuevo propietario de la nave, y se negaba a dejar subir a toda esa gente sin acordar antes el precio del billete.

El hombre y el capitán, entre tanto, seguían su duelo sobre el borde de un cable de acero, y como no recordaban frases ingeniosas, se limitaban a tararearlas con entonación incuestionablemente sardónica.

El pianista incendió el barco pirata, argumentando que era un empresario serio y que antes que malvender su mercancía, prefería hacer uso de su derecho de propietario.

Piratas y músicos corrieron hacia los botes salvavidas, para descubrir que todos habían sido inutilizados por la mujer y el hombre en las sombras, que se alejaban en el bote intacto. Desafiando la gravedad, el hombre elegante y el pirata proseguían su duelo en el palo mayor y sólo un descuido del bandido malayo lo perdió, al cambiar las frases tarareadas por tonadas populares, con tal mala suerte que la primera que escogió fue el *Tico Tico*. El hombre elegante dio un séxtuple salto mortal y al caer atravesó al pirata con su corta espada. Las llamas lo devoraban todo y músicos y piratas se ahogaban cada uno con su grupo, por aquello de mantener las distancias. En ese momento el hombre elegante vio el bote salvavidas iluminado por un rayo de luna y en él, besándose y a punto de consumar un acto de asquerosa lujuria, a la mujer completamente desnuda, abrazando al hombre de las sombras, que resultó ser el trompetista regordete.

Desesperado, saltó a cubierta y les arrojó el piano de cola tras bajar la tapa para tornarlo más aerodinámico.

El instrumento dio de lleno en el bote, pero lejos de evitar la horrible acción de la pareja de traidores, el peso del instrumento los unió con más fuerza –y más ruido–; y unidos en esa impura posición los llevó al fondo del mar. El hombre elegante murmuró unas palabras mientras el transatlántico también se hundía, y cuando sólo asomaba en la superficie su cabeza familiar, dijo «*mierda*» y desapareció.

Sotanovsky sacudió la cabeza, pensando que debía controlarse un poco más, ya que era lunes por la tarde y no martes, y que como ser racional, mal podía permitirse un lunes esas extravagancias. Se puso de pie con un crujir de rodillas, tomó impulso y saltó el charco.

Sólo le faltó un poco para llegar a la otra orilla.

Se fue hundiendo lentamente mientras murmuraba unas palabras, y cuando sólo asomaba su cabeza, dijo «*mierda*» y desapareció.

Los círculos del agua en la superficie del charco se fueron cerrando y pronto todo fue otra vez una multitud de minúsculas olitas.

Por la calle pasó un coche desvencijado, con la radio a todo volumen.

Era Ray Connif, interpretando el *Tico Tico*.