
Introduction

Émilie GUYARD

Mots clés : roman noir, espace

Domaine : Espagne, Mexique, littérature



Le lien entre la ville et le genre policier est si étroit que l'on pourrait presque se demander, à l'instar de Joan Ramón Resina, « *si no es la novela criminal un modo específico de reflexión sobre lo urbano* »¹. À cet égard, le titre du récit considéré unanimement par tous les critiques comme le texte fondateur du genre revêt une valeur programmatique : « Double assassinat dans la Rue Morgue » instaure dès 1848 la rue comme le lieu du crime ; il inscrit l'urbanité dans les gènes du genre policier, dans son acte de naissance.

Or, ce lien entre la grande ville moderne et le genre policier naissant possède une double explication. L'urbanité du texte policier obéit tout d'abord à une logique purement mimétique. Si ce genre choisit de mettre en scène la rupture de l'ordre social provoqué par le crime, alors la ville apparaît comme son scénario idéal : la grande ville moderne, née de la Révolution industrielle, avec sa cohorte d'ouvriers mal payés, son accroissement démesuré et incontrôlé, voit surgir de nouvelles formes de délinquance et de criminalité qui fournissent un matériau idéal à ce nouveau genre littéraire. Comme le signale Marc Lits, c'est « la civilisation industrielle et son urbanisation qui vont permettre le développement d'une faune interlope hantant les rues des grandes villes et, pour lutter contre celle-ci, la création d'une police organisée »². Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Edgar Allan Poe choisit de situer les aventures de son Chevalier Auguste Dupin à Paris. Au milieu du XIX^e siècle, la capitale française représente la grande ville moderne issue de la Révolution industrielle par antonomase.

Mais cette contrainte mimétique n'explique pas à elle seule le lien entre la ville et le genre policier naissant. À y regarder de près, il existe, en outre, une profonde homologie de structure entre l'espace de la ville et l'espace du texte policier. D'après Franck Evrard, en effet, « la poétique moderne de la ville comme espace tramé, comme réseau quadrillé, comme texte, rejoint la poétique romanesque du roman policier »³. Finalement, si « la structure narrative du roman policier, celle d'une enquête visant à la résolution de l'énigme, doit être empêchée, retardée, détournée », alors « la représentation spatiale méandreuse de l'espace de la ville reflète les difficultés de l'enquête en accumulant les souterrains, les passages, les culs-de-sac, les jeux d'ombres et de lumières, l'atmosphère brumeuse »⁴.

Si l'urbanité est inscrite dans les gènes du texte policier depuis ses origines, on constate toutefois une véritable inflexion dans la représentation de la ville au cours de l'histoire du genre. Dans les premiers textes, la ville constitue le plus souvent un simple cadre à l'action du récit. Non seulement la ville n'y est guère caractérisée sur le plan sociologique mais, en outre, les auteurs vont généralement circonscrire le crime à un espace clos tel que la maison bourgeoise, au sein duquel le détective mène son enquête, elle-même conçue comme une énigme intellectuelle à résoudre. Ces lieux clos se situent certes dans la cité mais ils fonctionnent comme autant d'îlots de criminalité isolés du reste l'espace social de la ville. Dans ce type de récit, « la clôture

1 Joan Ramón Resina, « *Geografías escenificadas en negro* » dans : Àlex Martín Escribà, Javier Sánchez Zapatero (dir), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, 2009, p. 17.

2 Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, ed. du CEFAL, 1999, p. 81. À son tour, Joan Ramón Resina signale que « *la ciudad cosmopolita brinda la ocasión de ocultar no sólo la individualidad sino también la inhumanidad en la muchedumbre de formas humanas. Con la experiencia de la multitud emergen nuevos parámetros de conducta y una nueva psicología social, a partir de los cuales pueden establecerse los fundamentos del género policiaco* », Joan Ramón Resina, *El cadáver en la cocina, La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997, p. 146.

3 Franck Evrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 114.

4 *Ibid.*, p. 114-115.

spatiale circonscrit le terrain psychologique et moral où s'affrontent le Bien et le Mal »⁵. Les récits d'Agatha Christie dans lesquels Hercule Poirot résout une série d'énigmes criminelles en réunissant l'ensemble de ses suspects dans une pièce close, est exemplaire de cette démarche.

Un tournant s'opère avec l'apparition du roman noir au cours des années 20 du siècle dernier aux États-Unis. Revendiqué par Chandler comme un moyen de sortir le roman policier « de son vase vénitien pour le jeter dans le caniveau », le roman noir abandonne délibérément les salons feutrés de la bourgeoisie pour sortir dans « la rue du colt qui crache »⁶. Si le roman d'énigme se caractérisait par un rétrécissement spatial et un minimalisme descriptif, le roman noir est, pour sa part, topographiquement et sociologiquement ouvert.

Or, ce déplacement spatial est loin d'être anecdotique. Il révèle en réalité un changement profond de paradigme dans l'histoire du genre : il correspond à la fois à une nouvelle perception de la criminalité mais aussi à une nouvelle conception du genre policier. Ainsi, dans le roman noir, le crime n'est plus perçu comme un acte isolé, comme le fruit d'un esprit dérangé, mais comme le produit d'une société injuste et corrompue dont la ville constitue le centre névralgique particulièrement gangréné⁷. Quant au récit, il n'est plus conçu comme un texte ludique présentant une énigme à résoudre mais comme le support d'une critique de la société capitaliste dont il s'efforce de décortiquer et de dénoncer le fonctionnement et les dérives. Ces romans « n'affrontent pas le crime comme un problème logique à résoudre dans une sphère close, mais comme l'expression d'une violence endémique dans un espace incontrôlable »⁸. De son côté, le détective privé, figure emblématique de ce nouveau sous-genre, ne se contente plus résoudre le crime comme une énigme intellectuelle mais il n'hésite pas à sortir dans la rue pour se confronter au mal. Il devient cet inlassable « arpenteur du labyrinthe de la ville »⁹. À cet égard, et comme le souligne Jean-Noël Blanc, « on ne peut l'imaginer que dans un décor urbain. Pas de campagne, de nature, de grand ciel ni de bosquets. Mais la rue, les bas-fonds, les bas quartiers, les hôtels louches, les ruelles solitaires, la nuit : la ville »¹⁰.

Depuis les origines du genre, l'urbanité du texte policier ne s'est jamais démentie : aujourd'hui encore, le polar est un roman principalement urbain et les auteurs sont d'ailleurs le plus souvent liés à une ville, devenue elle-même véritable protagoniste de leur œuvre au même titre que leur détective. Aux États-Unis, la ville de Los Angeles a été mise en lumière et décortiquée, entre autres, par Raymond Chandler et James Ellroy. En France, les romans d'un auteur comme Jean-Claude Izzo sont intimement liés à la ville de Marseille, qui constitue le cadre des aventures de son personnage Fabio Montale. En Amérique Latine, les auteurs emblématiques du genre situent le plus souvent les enquêtes de leurs personnages dans les grandes capitales du continent. On pense, par exemple, à Paco Ignacio Taibo II dont le détective Belascoarán Shayne est à la fois

5 *Ibid.*, p. 113.

6 Raymond Chandler, « L'art d'assassiner ou la moindre des choses », 1944, annexé au recueil *La rousse rafle tout*, Presses Pocket, 1994. Cité par Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, PUL, 1991, p. 10.

7 Jean-Noël Blanc remarque que dans le roman noir « l'action se situe dans la ville contemporaine, et c'est une ville malade : les exactions des malfrats sont couvertes par des pouvoirs corrompus chez les élus comme dans la police ; en un mot, la ville pourrit sur pied (Hammett situe un roman à "Poisonville", c'est tout dire) », Jean-Noël Blanc, « Le roman noir et la ville », disponible sur : , consulté le 18/12/2017.

8 André Vanoncini, *Le roman policier*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 2002, (1ère éd. 1983), p. 62.

9 Alain Lacombe, *Le roman noir américain*, Paris, Union générale d'éditions, col. 10-18, 1975, 188 p.

10 Jean-Noël Blanc, *op. cit.*, p. 9.

un parfait connaisseur et un amoureux transi de Mexico D.F.¹¹. Cette mégalopole démesurée, fortement marquée par la violence, était en quelque sorte prédestinée à endosser ce rôle particulier dans les pages de la littérature noire latino-américaine et Taibo II n'est d'ailleurs pas le premier auteur mexicain à y avoir situé l'action de ses polars. Comme démontre Jafet Israel Lara dans son article, c'est Rafael Bernal qui, pour la première fois dans l'histoire du genre au Mexique, décide de situer l'action de son roman *El complot Mongol* dans les rues de la ville de Mexico, alors en plein essor démographique. Mais c'est peut-être dans le cas de Leonardo Padura que le lien identitaire entre une ville et son auteur phare est le plus fort. La Havane constitue bien plus que le cadre des enquêtes du personnage Mario Conde. La ville y est non seulement le lieu dans lequel prend place le crime mais elle est aussi, à mesure que l'on avance dans la saga du personnage, la représentation de l'échec de la Révolution et de la profonde déception de Leonardo Padura.

En Espagne, comme le fait remarquer très justement l'un des plus grands auteurs du genre, la naissance du genre policier coïncide avec l'émergence de la grande ville capitaliste. C'est à la fin des années 70 et dans les années 80 que le genre noir fait son apparition au moment même où la Transition Démocratique donne naissance à une nouvelle société espagnole, dans laquelle la ville prend une place déterminante :

*han hecho falta veinticinco años, y el desarrollismo económico de los años sesenta, para que aparezca la ciudad como el protagonista determinante de la vida española y que arrebase pautas de conducta, de comportamiento, de moralidad y de creencia, a la España agraria, en gran parte determinante y anterior a la Guerra Civil*¹².

Là encore, cette coïncidence est loin d'être fortuite : elle démontre la profonde homologie de structure liant le genre policier à l'espace de la grande ville capitaliste. Comme le remarquent Javier Sánchez Zapatero et Àlex Martín Escribà dans leur article « *Más allá de Barcelona y Madrid : nuevos espacios urbanos en la novela negra española* », c'est dans les deux grandes villes du pays que les auteurs fondateurs du roman noir espagnol vont situer leurs intrigues policières et faire évoluer leurs personnages d'enquêteurs.

On connaît le lien qui unit Juan Madrid à la capitale espagnole : Toni Romano, son personnage d'ancien boxeur devenu flic, y mène ses enquêtes dans les bas-fonds de la ville, situés dans les quartiers centraux du Barrio de las Letras ou de Malasaña. Presque toutes les aventures de Toni le ramènent vers ce centre de la capitale espagnole dans lequel se concentrent la pauvreté et la criminalité. Madrid, bien que moins représentée que Barcelone dans l'histoire de la littérature policière espagnole, représente d'ailleurs encore aujourd'hui l'un des scénarios privilégiés par un certain nombre d'auteurs de polars comme Rafael Reig. Cet auteur, selon lequel le polar est un genre éminemment urbain, livre une vision très personnelle de la capitale espagnole dans ses romans *Sangre a borbotones*, *Guapa de Cara* et *Todo está perdonado*. Comme il l'a clairement expliqué au cours d'une rencontre dont le lecteur trouvera une transcription à la fin de ce volume, le Madrid inondé et navigable, annexé par les États-Unis à l'issue du coup d'état du 23F qu'il met

11 « *La única posibilidad de sobrevivir era aceptar el caos y hacerse uno con él en silencio. Tomarse a broma, tomar en serio la ciudad, ese puercoespín lleno de púas y suaves pliegues. Carajo, estaba enamorado del D.F. Otro amor imposible a la lista. Una ciudad para querer, para querer locamente. En arrebatos* », Paco Ignacio Taibo II, *Todo Belascoarán : la serie completa de Héctor Belascoarán Shayne*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2010, p. 306.

12 Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori, 2001, 237 p. Disponible sur <https://www.vespito.net/mvm/conf3.html>.

en scène dans ses trois romans est une transcription libre et poétique de la ville qu'il a connue pendant les années de la Transition.

Mais c'est sans aucun doute Barcelone qui constitue la ville privilégiée par les auteurs espagnols pour mettre en scène leurs histoires policières. Dans l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán, et en particulier dans la série de Pepe Carvalho, la ville de Barcelone revêt un tel protagonisme que l'on peut aisément, comme se sont chargés de le faire un certain nombre de critiques, en extraire une « cartographie » :

le *barrio chino* où le détective a son bureau, où il a grandi et où il retrouve ses informateurs des bas-fonds s'oppose à l'*Ensanche*, le lieu de l'argent, des avocats, des médecins et des entrepreneurs qui ont profité du régime franquiste et qui doivent désormais se réinventer dans un avenir démocratique. Entre les deux quartiers s'étend la *Plaza de Cataluña*, où le Café Zurich, notamment, constitue le lieu de rencontre de ces deux espaces. Seul le détective Pepe Carvalho se meut en toute liberté dans les deux milieux, d'autant plus qu'il habite à Vallvidriera, un quartier dans les collines, du haut desquelles il surplombe en quelque sorte la ville¹³.

Comme cela apparaît clairement dans cette description, la topographie sociale de la ville de Barcelone telle qu'elle est représentée dans les romans de Vázquez Montalbán (mais aussi dans ceux de González Ledesma ou Andreu Martín à la même époque) rejoint celle du Madrid de Juan Madrid : à l'époque de la Transition Démocratique, la marginalité sociale est (paradoxalement ?) décorrélée de la marginalité spatiale et c'est dans les quartiers centraux de ces deux grandes villes que se concentrent la misère et la délinquance.

Or, comme le signalent Àlex Martín Escribà et Javier Sánchez Zapatero, on remarque une profonde transformation de la représentation de la grande ville dans l'histoire récente du genre en Espagne. Si l'on compare la Barcelone de Montalbán ou Ledesma avec celle, par exemple, d'un auteur tel que Carlos Zanón, on remarque un phénomène frappant : dans les romans noirs de cet auteur, la marginalité sociale se déplace du centre vers la périphérie de la ville. Les personnages de Zanón sont des paumés, relégués aux marges d'une Barcelone dont le centre, réinvesti par le capital, est devenu un décor de carton-pâte vidé de son historicité et offert en pâture aux touristes. Comme le fait remarquer très justement l'un des plus grands spécialistes du genre en Espagne, José F. Colmeiro, cette évolution de la ville de Barcelone était déjà perceptible à la fin des années 90 dans les derniers volumes de la série Carvalho. Déjà, dans des romans comme *El premio*,

*Barcelona ha entrado de lleno dentro de los procesos de la globalización marcados por la hegemonía de la economía de mercado transnacional neoliberal y por las corrientes migratorias masivas, y dentro del circuito del turismo global. El resultado de la ciudad postmoderna, progresivamente deshistorificada, subsumida entre la ciudad del Ocio, cada vez más reconvertida en parque temático de consumo global, y la ciudad del negocio, con la ampliación horizontal de nuevos espacios conquistados y la construcción de verticales y totémicas torres de poder*¹⁴.

13 Albrecht Buschmann, « La disparition du sud. Topologie des points cardinaux dans la série Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán », *Babel* [En línea], 32 | 2015, mis en ligne le 01/07/2016, disponible sur : <https://journals.openedition.org/babel/4345%20;%20DOI%20:%2010.4000/babel.4345>, consulté le 22 novembre 2017.

14 José F. Colmeiro, « Del Barrio chino a la ciudad global : el largo viaje de Pepe Carvalho », dans : Àlex Martín Escribà et Javier Sánchez Zapatero (dir), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, op. cit., p. 68. Comme l'ajoute le critique, à la fin de la série, Carvalho, est littéralement « *desorientado en esta ciudad hiperreal de posmoderno simulacro* », *Ibid.*

Cette transformation de la cartographie littéraire de la ville de Barcelone est riche de sens. Elle est symptomatique des transformations sociales, historiques et politiques qui ont pu affecter les grandes villes occidentales au cours des dernières décennies marquées par la mondialisation. Si l'espace de la grande ville moderne tel qu'il apparaissait dans le roman noir du début du siècle dernier était perçu et décrit comme un espace criminogène, cristallisant les injustices sociales, la grande ville postmoderne est, pour sa part, devenue un espace incompréhensible : « *La ciudad adecuada a los intereses económicos (ocio, turismo), cada vez más ajena a las necesidades de sus habitantes, se ha vuelto incomprensible* »¹⁵. Privée de son sens historique et social, envahie par les « non-lieux », la grande ville « surmoderne » est devenue un espace illisible. Quant au détective privé, cet éternel « arpenteur du labyrinthe de la ville », il erre désormais dans une ville dont il ne parvient plus à déchiffrer les codes.

C'est précisément cette grande ville postmoderne que met en scène Juan Bonilla dans son roman *Nadie conoce a nadie*. À travers le regard de son protagoniste, ce roman, comme le démontre brillamment Eneko Chipi dans son article, propose une représentation métaphorique d'une cité privée de sa fonctionnalité sociale et de sa capacité à construire une identité communautaire fondée sur son patrimoine et son historicité. La ville de Séville se transforme ainsi en un espace déshumanisé, peuplé de bêtes sauvages, de fantômes et de masques, donnant naissance à des monstres de papier, les personnages d'un jeu de rôle terroriste, dont l'objectif est d'annihiler l'artifice perpétuel porté par les célébrations culturelles et par le discours provincial mythifiant.

L'« urbanité essentielle »¹⁶ du roman policier, dont nous venons de retracer l'évolution à grands traits, ne saurait toutefois occulter une tendance récente au sein du genre assez récurrente pour en devenir significative. Depuis quelques années, un certain nombre d'auteurs choisissent d'abandonner le cadre de la grande ville et de situer l'action de leurs romans policiers dans des petites villes de province ou même dans un espace rural. Aux États-Unis, des auteurs comme Ron Rash ou Tony Hillerman situent leurs intrigues au cœur des Appalaches, ou en territoire Navajo. En France, Pascal Dessaint ou Franck Bouysse emmènent leurs lecteurs dans les montagnes de l'Ariège ou dans des villages perdus des Cévennes. Les personnages mis en scène sont, pour reprendre le titre de l'un des romans de Franck Bouysse, des « glaiseux » qui n'ont rien de commun avec les délinquants de la jungle urbaine que l'on rencontre encore dans les pages du polar de la ville.

En Espagne, depuis quelques années, on assiste à une « décentralisation » du polar¹⁷. Certes, cette décentralisation du polar n'y est pas totalement inédite : déjà dans les années 50, García Pavón, l'un des précurseurs du genre, situait les aventures de son personnage Plinio dans une petite ville de province imaginaire nommée Tomelloso. Mais le sens de cette décentralisation n'est guère comparable à celle que l'on rencontre dans les pages du polar actuel. L'œuvre de García Pavón, écrite au cœur des années de la Dictature, est le reflet de cette société encore profondément rurale dont parlait Montalbán dans la conférence que nous avons citée plus haut. À l'inverse, la décentralisation du polar actuel répond clairement à une volonté de la part des

15 Cristina Jiménez-Landi Crick, *La metrópolis en la novela negra española actual. Caras y voces de Madrid y Barcelona*, Reihe, LIT Ibéricas. Estudios de literatura iberorrománica, 2017, 264 p. Thèse de doctorat en ligne, disponible sur : <http://eprints.ucm.es/35206/1/T36760.pdf>, consultée le 18/12/2017, p. 59.

16 Jean-Bernard Pouy, *Une brève Histoire du Roman noir*, Paris, L'œil Neuf, 2008, p. 19.

17 Àlex Martín Escribà, Javier Sánchez Zapatero, « De Plinio a Bevilacqua : breve historia de la novela negra y policiaca española », dans : Emilie Guyard (éd.), *L'imaginaire social dans le roman noir espagnol et portugais du XXI^e siècle*, Binges, Editions Orbis Tertius, 2017, p. 37.

auteurs d'opérer un déplacement de la capitale (politique et/ou économique) du pays vers des villes de provinces, situées dans les régions autonomes de la ville.

L'un des premiers auteurs à avoir opéré cette décentralisation du polar au cours des quinze dernières années est Domingo Villar, dont les romans sont situés dans les Rías Baixas de Galice. Depuis, d'autres auteurs se sont illustrés dans le genre noir en situant l'intrigue de leurs romans dans des régions périphériques de l'Espagne. Le cas des Îles Canaries, dont Alexis Ravelo est en passe de devenir l'auteur le plus célèbre, est emblématique de ce phénomène. Comme l'écrivain l'a exposé au cours de la rencontre-débat retranscrite à la fin de ce volume, il situe délibérément l'intrigue de ses romans dans son île natale de Grande Canarie, et plus précisément dans la ville de Las Palmas de Gran Canaria, non seulement parce que son île est l'espace qu'il connaît le mieux mais aussi parce l'insularité constitue, d'après lui, à la fois un facteur favorisant la criminalité et une contrainte littéraire particulièrement intéressante dans le cadre de l'écriture du genre noir.

Outre ce déplacement de la capitale vers la ville de province, se produit actuellement dans le polar espagnol un deuxième mouvement de décentralisation dont l'œuvre de Dolores Redondo constitue sans aucun doute l'exemple le plus célèbre. L'écrivaine basque a choisi non seulement de situer ses romans dans la province de Vitoria mais plus précisément dans le petit village de Elizondo situé au cœur de la vallée du Baztán. Grâce à l'étude des modalités de cette décentralisation dans l'œuvre de Redondo et dans l'adaptation de Fernando González Molina, Christelle Colin montre la relation dynamique qu'entretient l'espace avec la construction des personnages mais aussi son rôle dans la réflexion sur des réalités contemporaines liées à la mondialisation, telles que la dilution ou l'exacerbation des identités culturelles et régionales. Quant à Eva García Sáenz de Urturi, c'est aussi au cœur du Pays Basque, dans la province d'Alava, qu'elle situe l'action de son roman *El silencio de la ciudad blanca* publié en 2016. Comme le démontre Caroline Bouhacein, dans ce roman, Eva García Sáenz de Urturi ne se contente pas de donner pour cadre à son intrigue une région riche d'histoires et de légendes qui viennent dessiner les contours d'une identité culturelle singulièrement enracinée dans les traditions. Au contraire, l'espace devient un protagoniste à part entière et joue un rôle déterminant dans la progression de l'intrigue dans la mesure où il conditionne les comportements sociaux. L'auteure démontre dans son article comment les relations des personnages à leur terre viennent conforter l'existence d'un solide lien social avant d'exposer les ressorts d'une problématique sociétaire au cœur de laquelle la ville semble être l'objet de toutes les convoitises.

Le succès éditorial de l'œuvre de ces deux écrivaines confirme l'efficacité – que l'on n'aurait pas imaginée il y a encore quelques années – de récits mettant en scène des crimes dans des espaces ruraux reculés. Il révèle en outre, si besoin en était, la capacité du roman policier à explorer les spécificités d'une communauté humaine, qu'elle soit urbaine ou rurale.

C'est aussi une forme de décentralisation spatiale que pratique Luis Roso dans son roman *Aguacero*. Dans son article, Felipe Aparicio a choisi de s'intéresser à ce jeune auteur dont le premier roman, très prometteur, choisit d'opérer un déplacement spatial de double nature : l'action du roman se situe en effet au cœur d'un espace rural des alentours de Madrid dans les années 1955. Felipe Aparicio s'interroge sur le sens de ce double décentrement et démontre que *Aguacero* s'offre au lecteur comme un roman-creuset qui rassemble la perspective historique mémorielle au sens classique et une double tentative romanesque : d'un côté, la réécriture ou déconstruction de quelques-uns des paramètres fondateurs du roman noir, de l'autre son hybridation avec un courant romanesque traditionnel sur fond de ruralité – auquel l'auteur rend hommage de manière explicite. Selon Felipe Aparicio, ladite tendance de narrations néo-rurales

revient en force dans les lettres espagnoles, tout particulièrement à l'aide de trames policières susceptibles de faire émerger avec naturel les pulsions et les passions d'un moment historique et d'un microcosme villageois qui n'a rien de bucolique.

Quant au roman de Marcelo Luján *Subsuelo*, dont la complexité est parfaitement mise en lumière par l'article de Blanca Riestra, il opère lui aussi un double décentrement spatial. Non seulement le crime a lieu à la campagne, dans la résidence secondaire d'une famille bourgeoise madrilène, mais il est en outre lié, comme le suggère le titre de l'ouvrage à la portée psychanalytique évidente, à l'espace du sous-sol. Ce que Marcelo Luján tente de décrire dans son roman lauréat du prix Dashiell Hammett, ce sont, pour reprendre le titre d'un célèbre roman de Maurice G. Dantec, les racines du mal. Dans le cadre de cette quête des origines du mal, il n'est d'ailleurs pas anodin de constater que l'auteur argentin opère un retour vers l'espace clos de la maison bourgeoise qui constituait le scénario privilégié du roman d'énigme des origines du genre policier.

Au terme de ce parcours, un certain nombre de mutations de l'espace représenté dans les pages du roman noir espagnol et hispano-américain contemporain se sont faites jour. Tout d'abord, si le polar hispanique est toujours majoritairement urbain, nous avons pu constater que la ville a clairement subi un certain nombre de mutations dans les pages de la littérature noire hispanique des trente dernières années. Gagnée par la mondialisation, la cartographie de grande ville espagnole et hispano-américaine tend à s'uniformiser : tandis que les centres sont en passe de devenir des décors de carton-pâte dédiés aux touristes abandonnés, aux grands capitaux, les banlieues et centres péri-urbains concentrent de plus en plus la misère et la délinquance, faisant coïncider la marginalité spatiale et la marginalité sociale.

Par ailleurs, la décentralisation de l'espace de la ville vers l'espace de la campagne que nous avons pu relever constitue une tendance qui, pour en être assez nouvelle n'en est pas moins significative. Ce déplacement, encore trop récent pour que l'on puisse en donner une interprétation assurée, soulève un certain nombre d'hypothèses qui mériteraient d'être interrogées. Le polar espagnol et hispano-américain participe-t-il d'un mouvement global de nos sociétés occidentales qui trouveraient dans la néo-ruralité un antidote à une sur ou hyper-modernité épuisante car vertigineuse, « liquide » ? Traduit-il au contraire une contamination de l'espace rural par la criminalité des villes ? Telles sont les questions auxquelles les textes de ce numéro tentent d'apporter une réponse.

BIBLIOGRAPHIE

- BLANC, Jean-Noël, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, PUL, 1991, 288 p. ISBN: 2- 7297-0405-1.
- BLANC, Jean-Noël, « Le roman noir et la ville », disponible sur : <http://www.sans-titres.com/la-cite/salle11/le-roman-noir-et-la-ville.php> (consulté le 18/12/2017).
- BUSCHMANN, Albrecht, « La disparition du sud. Topologie des points cardinaux dans la série Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán », *Babel* [En línea], 32 | 2015, mis en ligne le 01/07/2016, disponible sur : <http://babel.revues.org/4345>; DOI : 10.4000/babel.4345 (consulté le 22/11/2017).
- CHANDLER, Raymond, « L'art d'assassiner ou la moindre des choses », 1944, annexé au recueil *La rousse rafle tout*, Paris, Presses Pocket, 1994.
- COLMEIRO, José F., « *Del Barrio chino a la ciudad global : el largo viaje de Pepe Carvalho* », dans : Àlex Martín Escribà, Javier Sánchez Zapatero (dir), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, 2009, p. 57-72.
- EVARD, Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, 183 p. ISBN : 2-10-002860-X.
- JIMÉNEZ-LANDI CRICK, Cristina, *La metrópolis en la novela negra española actual. Caras y voces de Madrid y Barcelona*, Reihe, LIT Ibéricas. Estudios de literatura iberorrománica, 2017, 264 p. Thèse de doctorat en ligne, disponible sur : <http://eprints.ucm.es/35206/1/T36760.pdf> (consultée le 18/12/2017).
- LACOMBE, Alain, *Le roman noir américain*, Paris, Union générale d'éditions, Col. 10-18, 1975, 188 p.
- LITS, Marc, *Le roman policier, introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, ed. du CEFAL, 1999, 208 p. ISBN : 2-87130-065-8.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex, SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier « *De Plinio a Bevilacqua : breve historia de la novela negra y policiaca española* », dans : Emilie Guyard (éd.), *L'imaginaire social dans le roman noir espagnol et portugais du xxe siècle*, Binges, Editions Orbis Tertius, 2017, p. 23-40.
- POUY, Jean-Bernard, *Une brève Histoire du Roman noir*, Paris, Lœil Neuf, 2008, 130 p. ISBN : 978-2-915543- 25-4.
- RESINA, Joan Ramón, « *Geografías escenificadas en negro* », dans : Àlex Martín Escribà, Javier Sánchez Zapatero (dir), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, 2009, p. 15-20.
- RESINA, Joan Ramón, *El cadáver en la cocina, La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997, 303 p. ISBN : 9788476585191.
- TAIBO II, Paco Ignacio, *Todo Belascoarán : la serie completa de Héctor Belascoarán Shayne*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2010, 822 p. ISBN : 978-950-49-4216-0.

VANONCINI, André, *Le roman policier*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 2002, (1ere ed 1983), 127 p. ISBN : 2-13- 052969-0.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori, 2001, 237 p. ISBN: 84-397-0763-0.

Aguacero: hombres, paisajes y pasiones de una tremenda ruralidad bajo el prisma de la novela negra-memorial

Aguacero: hommes, paysages et passions d'une ruralité effrayante sous le prisme du roman noir-mémoriel

Felipe Aparicio Nevado

Dentro del marco de la ola de novelas españolas que exploran desde hace décadas la memoria de acontecimientos relacionados con la Guerra Civil y la Posguerra franquista, a menudo desde coordenadas literarias heredadas de la novela negro-criminal, Aguacero se presenta como una novela-crisol que aúna la perspectiva histórica memorial en sentido clásico a una doble tentativa novelesca: por una parte, la reescritura o deconstrucción de algunos parámetros fundacionales del género negro, por la otra, su hibridación e inserción en una corriente novelesca clásica de trasfondo rural —a la que se homenajea explícitamente. Dicha tendencia narrativa neo-rural vuelve a cobrar fuerza en las letras españolas, particularmente bajo tramas detectivescas capaces de hacer aflorar con naturalidad las pulsiones y pasiones de un momento histórico y de un microcosmo aldeano nada bucólico, abierto en canal por el estilete del novelista.

Palabras claves: Gastón Baquero, exilio

Dans le cadre de la vague de romans espagnols qui explorent depuis plusieurs décennies, la mémoire collective d'événements en rapport avec la Guerre Civile et l'Après-guerre franquiste, souvent en mettant à l'œuvre des paradigmes littéraires hérités du roman noir, Aguacero s'offre au lecteur comme un roman-creuset qui combine la perspective historique mémorielle au sens classique et une double tentative romanesque: d'un côté, la réécriture ou déconstruction de quelques-uns des paramètres fondateurs du roman noir, de l'autre son hybridation avec un courant romanesque traditionnel sur fond de ruralité —auquel l'auteur rend hommage de manière explicite. Ladite tendance de narrations néo-rurales revient en force dans les lettres espagnoles, tout particulièrement à travers des trames policières susceptibles de faire émerger avec naturel les pulsions et les passions d'un moment historique et d'un microcosme villageois qui n'a rien de bucolique et dans lequel pénètre jusqu'à la moelle le stylet du romancier.

Mots clés : Gastón Baquero, exil

Domaine : xx^e siècle, Cuba, Espagne



[...] en el mundo hay tantas realidades como pares de ojos lo contemplan. Para mí, una novela requiere un hombre (un protagonista), un paisaje (un ambiente) y una pasión (un móvil)¹

Miguel Delibes

Entre la geografía y la literatura se abre la misma distancia que entre un cartógrafo que se limita a trabajar con regla, compás y astrolabio en el dominio de lo contable, y el escritor que trabaja con palabras, análisis y pasiones en el reino de la imaginación²

Eugenio Fuentes

Contextualización: la perspectiva memorial

En las últimas décadas, y hasta muy recientemente, hemos venido observando en títulos señeros de la novela española la tendencia a recrear épocas del pasado (en particular la Guerra Civil y la Posguerra). Se han utilizado con profusión moldes narrativos procedentes de la literatura y del imaginario negro-criminal, dentro de esa «ola» o avalancha de títulos sobre la Guerra Civil y el Franquismo publicados a partir de finales de los ochenta del siglo anterior. Obras que, a juicio de Catherine Orsini-Saillet, «quieren romper el pacto del olvido sobre el que se construyó la Transición»³. A nadie sorprende a estas alturas la omnipresencia de la pesquisa, del suspense, de procedimientos narrativos dilatorios en el rastreo de una verdad oculta en relatos de autores muy diversos. A nadie extraña la relevancia y la recurrencia de la figura del investigador —con variantes o personificaciones que van del profesor al periodista, pasando por el escritor y el estudioso— en la trama de novelas centradas en la bruma de un pasado problemático que la Historia oficial está lejos de disipar. Beatus ille, de Antonio Muñoz Molina, *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, *Días y noches*, de Andrés Trapiello, *Si mañana muero*, de Eugenio Fuentes, y bastantes otras novelas de la misma veta, responden a este fenómeno que combina lo memorial en el plano temático y la hibridación o porosidad de fronteras genéricas desde el punto de vista genérico, estilístico y estructural. En cambio, puede producir extrañeza la escasa producción de novelas de género negro ambientadas en esos años de guerra y de posguerra en dictadura que han dejado una huella imborrable en la cultura española. Parece natural, por tanto, que autores de la última hornada como Luis Roso, pertenecientes a la generación de los nietos si tomamos la Guerra Civil como referente, sientan perplejidad o se interroguen ante el hecho de que

no haya más novela negra ambientada en el franquismo. Era una época muy oscura, llena de corrupción, acababa de pasar una guerra, no hay libertad de ningún tipo y los medios publicaban sólo lo que les interesaba. Es una época perfecta para ambientar una novela de género negro⁴.

1 Miguel Delibes, *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, Áncora y Delfín, Volumen 1000, 2004, p. 129, 162.

2 Eugenio Fuentes, «Territorios imaginarios en la Ruta de la Plata», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 21 de Julio de 2009, consultable en <https://www.revistaclarin.com/1184/territorios-imaginarios-en-la-ruta-de-la-plata/#more-1184> (consulta realizada el 12 de octubre de 2015).

3 Catherine Orsini-Saillet, «Les enjeux de la réélaboration mémorielle dans deux romans de Rafael Chirbes: *La buena letra* et *Los disparos del cazador*», in: Nicole Fourtané et Michèle Guiraud, *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, Vol. I, *Espagne et Portugal*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 289-300 (p. 289).

4 Olga Tamarit, «Luis Roso: “Sorprende que no haya más novela negra ambientada en el franquismo”», *Woman.es*, 04 de julio de 2016. Consultable en <http://www.woman.es/lifestyle/ocio/entrevistamos-luis-roso-autor-aguacero-clasico-exigente> (consulta realizada el 12/08/2017).

Por descontado, no podemos ignorar a pioneros en este terreno. Francisco García Pavón, con *Las hermanas coloradas*, novela galardonada con el Premio Nadal en 1969, aborda la temática del «topo» enterrado en vida tras la Guerra Civil, y traza ya en ese momento algunos de los senderos narrativos que ofrece el género en el esclarecimiento de agujeros negros de la memoria colectiva⁵. Nos viene también a las mientes, salvando las distancias que conlleva cualquier texto benetiano respecto a los paradigmas de la novela negra, el precedente que supone *El aire de un crimen* (1980), cuya trama acota un territorio rural de la España de Posguerra y presenta una galería de personajes que componen un retrato vívido del cuerpo social de la época.

En esta tesitura, el joven escritor extremeño Luis Roso ha creado cierta expectación y sorpresa al haber recogido esos y otros testigos, habiendo decidido anclar la intriga de *Aguacero*, su primera y única novela hasta el momento, en la España de los años cincuenta. Esta ópera prima se publicó en mayo de 2016 bajo la vitola de novela negra y lo menos que cabe apuntar es que no ha pasado desapercibida, ya que no ha dejado indiferentes ni a la crítica ni al lectorado en general. La novela cuenta, de forma autobiográfica, retrospectiva, las tribulaciones de Ernesto Trevejo, inspector de la Brigada Criminal de Madrid al que, en su ya lejana juventud, su jerarquía encomendó ayudar a la Guardia Civil en la resolución de una serie de extraños y salvajes crímenes ocurridos en una comarca perdida de la Sierra de Madrid. Un paraje inhóspito donde, por añadidura, se estaba construyendo un pantano que iba a ser inaugurado por el mismísimo Caudillo. Lo que conduce al inspector Trevejo a Las Angustias, el pueblo en cuyo término municipal se han producido los sucesos y «donde rige la ley del silencio, abundan los secretos y todo el mundo tiene un pasado que ocultar»⁶, es, en apariencia, un asunto «trágico y truculento [...] uno más de los tantos que se publican cada semana en *El caso* para entretenimiento de los lectores»⁷, según anota él mismo en su relato en forma de analepsis. No obstante, a medida que va desenredando la madeja del caso comprenderá que no se trata del típico crimen rural por litigios de lindes o un arrebato de celos, según la tipología costumbrista ordinaria. Aún menos crédito le merece la versión oficial, que explica los hechos manipulándolos de modo burdo e interesado, atribuyendo los crímenes a «un rojo enajenado destripando guardiaciviles en mitad del bosque»⁸. El inspector Trevejo, siempre con la mosca detrás de la oreja ante el discurso de su jerarquía o de cualquier otra autoridad franquista, al que llega a calificar de «pantomima» al final de la investigación, logra penetrar en el entramado de traumas derivados de la guerra y en los turbios intereses político-erótico-empresariales sobre los que han cristalizado los crímenes.

Volviendo a la ubicación espacio-temporal de la trama, cobra mucha significación que la primera frase de la novela sitúe con una precisión pasmosa —histórica en el sentido más literal del término— la historia que el inspector Trevejo vivió antaño en carne propia y que ahora se dispone a plasmar en el papel después de una primera tentativa vana, abortada en el momento de los hechos: «Recuerdo que la mañana del diecisiete de enero de aquel año de 1955 me desperté junto a la marquesita en su apartamento de la calle San Bernardo [...]»⁹. La óptica autobiográfica y memorial empapan el texto desde las primeras líneas, y no tarda el lector en comprender la pertinencia y el alcance, de algún modo también la resignificación, de la cita de Ramón Gómez

5 Ver José-Francisco Colmeiro, «Spanish Detective Fiction as a Political Genre», in: Altisent (ed.), *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, Woodbridge, Tamesis-Boydell & Brewer, 2008, p. 114-126.

6 Inés Martín Rodrigo, entrevista a Luis Roso, «Aprendí más de la vida entre los surcos, con la hoz en la mano, que en la universidad», *ABC Cultural*, 07/06/2006.

7 Luis Roso, *Aguacero*, Barcelona, Ediciones B, 2016, p. 29.

8 *Ibid.*, p. 25.

9 *Ibid.*, p. 11.

de la Serna que encabeza la novela, colocada después de la dedicatoria a la familia, a la amada y, muy especialmente, al abuelo Julián. La greguería de Gómez de la Serna dice lo siguiente: «El agua no tiene memoria: por eso es tan limpia». Salta a la vista la retranca que contiene en el marco de una novelística obsesionada por la memoria histórica. Llama la atención también la contundencia con la que desbroza o aclara el horizonte de lectura en el que procede situarse. Nos proporciona, además, claves de interpretación o una forma de iluminación, de fogonazo, que resume el propósito implícito de la novela, mucho más ambicioso que el simple divertimento o el retrato de época bajo una trama argumental unificadora de novela negra. Revela una tentativa de filiación con la gran novela negra (en la estela de Chandler, de Sciascia, de Simenon), a modo de radiografía social y de escalpelo de las pulsiones y pasiones humanas. Corroborando una vez más, si seguimos a Umberto Eco, que la trama policiaca es susceptible de convertirse en «la más metafísica y filosófica»¹⁰ o, en palabras de Antonio Muñoz Molina, en «metáfora del conocimiento, del deseo de conocer»¹¹. Se entronca así doblemente la novela en una perspectiva memorial. Una memoria a la vez referencial —mediante las historias orales del abuelo real, Julián, que resuenan en sordina, «una de las fuentes de las que bebe la novela»¹², en confesión del novelista— y una memoria ficcional en la que *Aguacero* se engarza a modo de eslabón en la cadena de ecos de diferentes generaciones de novelistas del pasado —singularmente la llamada «generación del medio siglo»—, pero también escritores actuales, dejando entrever que la búsqueda de nuevos caminos para la novela negra no puede prescindir del conocimiento exhaustivo de los precedentes, del cotejo con la tradición novelesca. Dando además por sentado que no se puede dar otra vuelta de tuerca a lo que se ignora. Paradigmático en este sentido es el caso de otro escritor extremeño, Gonzalo Hidalgo Bayal, al que sin duda ha leído Luis Roso, quien concluye su novela *La sed de sal* remarcando magistralmente que

El primer hombre nacido de mujer fue un asesino. Y el segundo murió asesinado. Ése ha sido el guión de la humanidad. [...] No hay un cordero ensuciando el agua que bebe el lobo ni, menos aún, un lobo ensuciando el agua que bebe el cordero. Ambos beben agua sucia. Todos bebemos agua sucia y no sabemos quién la enturbia¹³.

Recordemos que el agua, omnipresente desde el título, transforma el escenario de la historia en barrizal, donde las huellas se marcan y se borran casi al mismo tiempo. Al igual que en el conocido poema de Baudelaire titulado «Spleen», el agua cayendo a mares dibuja los barrotes de una vasta prisión al aire libre que no sería descabellado identificar con la «Piel de toro» (dicho sea de paso, el superior jerárquico del inspector Trevejo es un comisario llamado sibilinamente Gabriel Rejas). Y, por supuesto, el agua del pantano en construcción, símbolo como pocos de la megalomanía y la desmemoria franquistas, es también un guiño a la memoria sumergida de los pueblos anegados que aparecen en *Distintas formas de mirar el agua*, a la memoria de los maquis que tanto padecieron el mordisco, la tortura de la humedad —se cuenta con pelos y señales dramáticos en *Luna de Lobos*—, a la memoria silenciada o enturbiada en otros relatos o escritos posteriores de Julio Llamazares¹⁴. En los momentos finales de la investigación de

10 Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, le Livre de poche, 1985, p. 62.

11 Paco Espínola, «La traición de Antonio Muñoz Molina: *Beatus ille*», *Ideal*, 26/02/1986, p. 9.

12 Nicolay Yordanov, «Entrevista a Luis Roso para hablar sobre *Aguacero*», *LeerHaceCrece.com*, consultable en <https://leerhacecrecer.com/2017/01/22/entrevista-luis-roso-aguacero/> (consulta llevada a cabo el 12/05/17).

13 Gonzalo Hidalgo Bayal, *La sed de sal*, Barcelona, Tusquets, Andanzas 818, 2013, p. 319.

14 El último texto en ese sentido hasta la fecha es una columna de periódico: Julio Llamazares, Mirador, «La memoria», *El País*, 16/09/2017, p. 2: «La mayor sequía desde hace años ha vuelto a vaciar los pantanos españoles devolviendo a la luz los paisajes sumergidos y con ellos las ruinas de los pueblos que sucumbieron

Aguacero, mientras el inspector anota que tiene la sensación de «continuar» hundiéndose «más en el fango, metafórica y literalmente», en alusión clara al fango de la versión oficial que atribuye los primeros crímenes a «un rojo enajenado»¹⁵, en boca del comisario Rejas, y los últimos, según el juez del lugar, a «La obra de un fanático comunista, un judeo-masón-anarco-sindicalista de esos, ya sabe»¹⁶. Habría mucho que añadir sobre el simbolismo de la atmósfera acuosa que rodea la investigación, pero no es este el propósito del presente estudio.

En una entrevista reciente, ante la insistente pregunta sobre el acotamiento espacio-temporal de su novela, responde Luis Roso con naturalidad: «No es una etapa alejada, es la etapa de mi abuelo y llevo toda la vida escuchando a los mayores historias sobre la guerra»¹⁷. De alguna manera, el escritor ha elegido escapar a la horma del novelista como «historiador del presente», tal como lo definieron los hermanos Goncourt. Dicho de otro modo, en palabras de Àlex Martín Escribà, renuncia a «enlazar» la trama de su novela negra «con el tiempo en que fue escrita»¹⁸. Sin embargo parece adscribirse a la concepción de «la Historia como la novela que fue» frente a «la novela como la Historia que hubiera podido ser»¹⁹. El relativo alejamiento temporal, la ausencia de implicación emocional directa tal vez hayan facilitado que el autor, como lo sostiene Antonio Muñoz Molina, haya creado una «ficción más limpia», ya que «la distancia y la memoria convierten la realidad en ficción»²⁰.

El realismo «novelesco» a modo de estilema

Si nos focalizamos en las estrategias de verosimilitud tendentes a crear la «ilusión referencial» o el «efecto de realidad»²¹, según Roland Barthes, no representa ninguna novedad en el campo de la narrativa la abundancia de referencias a personajes reales en la novela. Manuel Vázquez Montalbán había utilizado el mismo procedimiento en *Galíndez* (1990), y muchos otros novelistas españoles de finales del siglo xx han ficcionalizado personajes históricos o mezclado acontecimientos factuales con hechos imaginarios (Miguel Delibes, Jorge Semprún, Luis Berenguer, Justo Vila..., la lista sería extensa). Nombres del mundillo del poder, del deporte, del alterne y el descorche, se suceden en breves acotaciones: Franco, Kubala, Evita Perón, Carrillo, la Pasionaria, Trotsky, Pepe Castro, Di Stéfano, la Lollobrígida, Carmen Polo o el

al agua, en teoría para siempre. Sus imágenes pueblan desde hace semanas periódicos y televisiones, que repiten los tópicos de siempre: paisajes lunares, fantasmas de piedra, imágenes de vecinos que regresan a sus lugares de origen para reconocer sus casas y recordar su pasado mientras que de fondo suenan las quejas de una sociedad ajena a sus emociones que lo que reclama es agua al precio que sea. La memoria de aquéllos le importa poco, como no sea como pintoresquismo». Ver también el artículo de Karina Sainz Borgo, «Volverás a Vegamián: Llamazares rescata el pueblo que Benet sepultó bajo un pantano», *Altavoz*, 14/02/2015. Consultable en http://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Literatura-Novelas-Ficcion-NovelaJulio_Llamazares-Vegamian_0_779922050.html (consulta efectuada el 17/09/17).

15 Luis Roso, *Aguacero*, *op. cit.*, p. 25.

16 *Ibid.*, p. 235.

17 Olga Tamarit, entrevista cit

18 Àlex Martín Escribà, «Análisis de un escenario negro: Barcelona como identidad literaria», in: Àlex Martín Escribà / Javier Sánchez Zapatero, *Geografías en negro*, Barcelona, Montesinos, Ensayo, 2009, p. 52.

19 Gérard Gengembre, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 56. (Traducción del autor).

20 Citado por Christine Pérès, *Le nouveau roman espagnol et la quête de l'identité: Antonio Muñoz Molina*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 104.

21 Roland Barthes, «L'effet de réel», en R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 81-87.

tristemente célebre Roberto Conesa (jefe de la Brigada Político-Social y feroz bestia negra del antifranquismo²²), entre otras celebridades, aparecen citados, a menudo de pasada, con cierta sorna y socarronería cuando de la figura del dictador se trata, y permiten crear una pátina de época reconocible. Junto a estas presencias historificables, encontramos un elenco reducido de personajes de «boina, faja, camisa y alpargatas»²³, con «aparatoso chisquero a base de cuerda y pedernal»²⁴, un grupo de pueblerinos bastante arquetípicos en suma. Representan, al lado del núcleo duro de las «fuerzas vivas del pueblo»²⁵ (el cura, el alcalde, el médico, el juez, el capataz y el ingeniero jefe del pantano, el capitán de la Guardia Civil, un conde venido a menos, la hija del cura, la maestra, el tabernero) o de elementos marginales (el «rojo» represaliado, la puta del pueblo y su retoño), la cartografía social de una ruralidad emblemática de la España profunda a mediados de los años cincuenta.

Con estos mimbres actanciales de la Iberia mítico-literaria y numerosos detalles que refuerzan la contextualización realista (mensajes publicitarios, canciones, alusiones a acontecimientos coetáneos, etc.), la historia se abreva a raudales en la literatura y el cine de época, al tiempo que los homenaja constantemente de forma explícita, incorporando literalmente muchos títulos a la trama (*Marcelino pan y vino*, *La mujer pantera*) o evocándolos de modo más sutil por medio de alusiones a situaciones o escenas tópicas (por ejemplo *Bienvenido Mr. Marshall*), de guiños a personajes recurrentes (en particular al juez de *El aire de un crimen*, a algunos santos inocentes delibeños, etc.). Siempre fusionando o mezclando, tal como se indicó al inicio, lo tópico y lo atípico en un espacio «fuertemente literaturizado»²⁶. Enmarcándose en una tradición de costumbrismo rural y al mismo tiempo distanciándose de ella (mediante la ironía, el humor, la salida de tono). Dibujando una España suspendida en el tiempo, gris, atrasada, donde, no obstante empiezan a atisbarse signos de apertura (por ejemplo la chica que aspira a entrar en la universidad, la hija del tabernero, en un microcosmo en el que la mujer ocupa en general un segundo plano, según el patrón de «la mujer honrada la pierna quebrada y en casa», como lo postulaba el añejo refrán o rancios manuales al modo de *La perfecta casada* (1583), del agustino Fray Luis de León). Captando escenas, comportamientos o rasgos de mentalidad que abarcan desde los «copazo[s] de Fundador» que se meten el detective y los lugareños entre pecho y espalda, en la taberna del pueblo, llena de hombres que ven pasar las tardes y la existencia jugando «sempiternas partidas de mus»²⁷, hasta la doble vida del cura, notorio padre de familia, o de sus feligreses, asiduos clientes de la única fulana del pueblo, vendida al mejor postor por su propio hermano. No obstante, esta visión costumbrista no se limita al espacio rural, sino que se hace extensible a la capital en las páginas iniciales y finales de la novela, que enmarcan la escapada campestre del detective, por ejemplo cuando el lector cree reconocer entre líneas al futuro Premio Nobel Camilo José Cela, en la puerta de un céntrico lupanar de Madrid. Un antro

22 Personaje histórico ficcionalizado por Jorge Semprún en la novela *Veinte años y un día*, bajo el nombre de Roberto Sabuesa, el cual «gozaba de una memoria prodigiosa, casi fotográfica». Ver el artículo de Felipe Aparicio Nevado, «Le kaléidoscope de la mémoire: *Veinte años y un día* de Jorge Semprún et Lunas de agosto de Justo Vila», in: Nicole Fourtané et Michèle Guiraud, *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, Vol. I, Espagne et Portugal, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009, p.377-388.

23 Luis Roso, *Aguacero*, op. cit., p. 255.

24 *Ibid.*, p. 205.

25 *Ibid.*, p. 239.

26 María Pilar Celma Valero y José Ramón González (eds.), *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*, Valladolid-New York, Cátedra Miguel Delibes, Punto de Encuentro V, 2010, p. 11.

27 Luis Roso, *Aguacero*, op. cit., p. 279.

donde, a pesar del lustre del establecimiento, la escasez de la época o la cicatería hace que se sigan lavando y reciclando después de cada servicio los condones que han resistido el embate²⁸.

No pudiendo entrar en el estudio de detalle, en el abordaje de personajes secundarios perfilados con mucha finura, es casi obligado detenerse un instante en la extraña pareja que forman un joven sabueso de treinta y cuatro años de la Brigada Criminal de Madrid —aunque ya curtido en tiroteos urbanos y con medalla al mérito por balazo en acto de servicio, acompañada de un telegrama del Caudillo— y un guardiacivil bisoño y pueblerino —pero con afán de superación— que van a vivir peripecias «dignas de quedar plasmadas en una novela barata»²⁹. Esta pareja, eje y motor de la investigación «extraoficial» encargada por un jerarca anónimo del régimen franquista, protagoniza además un juego de resonancias con otras parejas literarias de renombre en el universo de la novela negro-criminal. A través de sus diálogos se indaga de manera metaficcional en el papel de los investigadores de papel —valga la redundancia— a lo largo de la historia de la novela y el cine policíacos. Se ponen en solfa ciertos métodos y comportamientos acartonados, se insiste en la distorsión provocada por las películas y las novelas frente a una «realidad» del oficio de sabueso menos heroica, desmitificada. Trevejo y Aparecido se desmarcan de esta forma de los estereotipos de la tradición y componen un tándem singular no sólo en el plano socio-histórico, si se tiene en cuenta la colaboración atípica entre la Guardia Civil de la casa cuartel de Las Angustias y un inspector con un territorio de caza metropolitano, ubicado en la capital —las socorridas alusiones a la cinegética, a la «caza al hombre» recorren muchas páginas de la novela—, sino también desde el punto de vista de la relación personal estrecha y cómplice que van a entablar los dos hombres. Ernesto Trevejo se va revelando en el transcurso de su propio relato como un inspector de policía peculiar, complejo (capaz de comportarse de forma ruin y quijotesca sucesivamente), inconformista, crítico y lúcido ante el sistema para el que trabaja, pero al mismo tiempo acomodaticio. Perteneció al Frente de Juventudes y acata el orden franquista porque no le queda otro remedio. No duda en utilizar el brillo de su placa para obtener ciertos favores o privilegios, o su insignia de Falange cuando toca salir airoso de situaciones comprometidas. Sin embargo, en su fuero interior se muestra distante hacia el régimen, siempre propenso a utilizar la guasa ante las «hazañas» del Caudillo («Con los nietos en la mano / inaugura los pantanos / con la pesca del salmón / es un campeón / Paco, Paco, Paco...»³⁰), o ante la bravuconería de un grupo de soldados a los que no duda en invitar a una «ronda a la memoria de los caídos por España»³¹, que puede interpretarse como una antífrasis sobre la Memoria que de verdad le interesa recuperar en su memoria-relato del caso. Maneja con habilidad el sarcasmo y espíritu crítico cuando alude a la realidad social de la época, con frecuencia sirviéndose de citas literarias travestidas (valga de ejemplo la referencia a Dámaso Alonso cuando, en un diálogo con Aparecido que recuerda los del Señor Cayo con los políticos de la capital en *El disputado voto del señor Cayo*, dice que «—Los que vivimos en Madrid somos como muertos vivientes en una ciudad fantasma»³², en clara alusión al poema «Insomnio», del libro *Hijos de la ira* [1944]). Astuto cuando se trata de nadar y guardar la ropa, pero decidido a sacar a la luz la verdad del caso que evoca en forma de rememoración (y que se irá transformando

28 Curiosamente, el escritor norteamericano Paul Auster evocaba recientemente, en una entrevista a *El País*, los burdeles de Chicago en los que las «madamas» ponían a secar en palos de escoba los preservativos lavados para su reutilización.

29 Luis Roso, *Aguacero*, op. cit., p. 287.

30 *Ibid.*, p. 40.

31 *Ibid.*, p. 374.

32 *Ibid.*, p. 38.

en análisis —en sentido psicoanalítico— de todo un periodo histórico, en trasunto de un viaje interior que podemos identificar con «el relato clásico de la transformación de un héroe, que al fin y al cabo es la esencia de todas las novelas»³³, como lo expresa el personaje principal de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, otra novela recién publicada del mejicano José Pablo Villalobos —Premio Herralde de novela 2016— que juega con el molde narrativo policiaco). Utilizando un procedimiento similar al de la novela de Eduardo Sacheri *La pregunta de sus ojos* (2005)³⁴, la rememoración bucea hasta las entrañas por todo un lapso de tiempo fundamental para entender la España de hoy. Ernesto Trevejo se perfila como una especie paradójica de cínico, empujado por las circunstancias, pero con aspiraciones de rebelde humanista. Se aleja también de los moldes en el plano de la apariencia física: ostenta un rostro de «estudiante o bohemio» que rompe con la catadura patibularia de otros sabuesos literarios. Como muchos hombres bien situados de su generación pasa de los brazos de una querida a otra. Y no sobra recalcar que sus dotes de seductor van a ser determinantes en el esclarecimiento de los hechos.

Entre sus rarezas sobresale su visión del espacio donde se va a desarrollar la investigación. Dice mucho sobre su manera de percibir el mundo, a veces más propia de un universitario o intelectual que de un policía franquista. La cita es larga pero elocuente y útil para captar la personalidad, el temperamento y el modo de ver el mundo del inspector Trevejo:

Mi impresión al contemplar por primera vez aquel pueblo, bajo un cielo plomizo que entonces comenzaba a descargar una fina llovizna, fue la de haberme introducido de repente en otro mundo [...] Fue como dar un paso y encontrarme de repente en el interior de una pintura de Goya o Gutiérrez Solana; tal era la sensación de angustia y hasta asfixia que transmitían sus calles [...]. De haberlo conocido en su momento el fotógrafo norteamericano Eugene Smith, quien descubrió al mundo la tenebrosa plasticidad de la España rural de la época, sin duda le habría dedicado un reportaje a aquel pueblo. [...] Quién sabe si el mismo Buñuel no lo habría escogido como escenario para rodar uno de sus documentales. Las Angustias, fiel a su nombre, era una aldea deprimente y umbría, lóbrega y melancólica, donde primaba el gris de la piedra y el negro de la pizarra. Nada más alejado del Villar del Río de Berlanga; nada más alejado de la luminosidad de mi pueblo natal en el sur [...]³⁵.

Otras impresiones del sabueso, cuando descubre que la taberna-fonda del pueblo («La Alegría») desentona en el ambiente de sordidez y de funebridad de la aldea, remiten igualmente a referentes culturales pictóricos que denotan la mirada de un hombre conocedor de los principales hitos en literatura, pintura, cine o fotografía. Bajo esta óptica, apunta que «el comedor, de planta ovalada, recordaba al decorado de una pintura de Lautrec —solo que habitada en este caso por personajes de un cuadro de costumbres decimonónico, ataviados la mayoría con boina, cayado y alpargatas—»³⁶. Más adelante, al contemplar a un grupo de niños jugando entre cascotes y barracones paupérrimos, hijos de los trabajadores desplazados que construyen la presa hidroeléctrica, Trevejo vuelve a exhibir sus conocimientos literarios escribiendo que «aquel sombrío paisaje parecía extraído de una novela de Zola»³⁷. En uno de los numerosos diálogos, chispeantes y dialécticos, en los que interviene el inspector con desparpajo, entabla una conversación con el ingeniero jefe de las obras del pantano, supuesto nazi refugiado en

33 Juan Pablo Villalobos, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Barcelona, Anagrama, 2016, p. 91.

34 Rebautizada como *El secreto de sus ojos* al rebufo del enorme éxito de la adaptación filmica homónima realizada por Juan José Campanella (estreno en 2009).

35 Luis Roso, *Aguacero*, op. cit., p. 45-46.

36 *Ibid.*, p. 66.

37 *Ibid.*, p. 105.

España y maquinador de nuevos crímenes en la intriga de la novela. Ambos evocan la película *El tercer hombre*, como no podía ser de otro modo en esa tesitura, y, en un momento dado, el austriaco (o alemán, la duda subsiste y no llegaremos a saber si es galgo o podenco) le espeta el tipo de preguntas que abundan en la novela en boca de otros personajes:

—¿Es usted aficionado a las películas de detectives, inspector?

—Tanto como al resto de géneros, yo una vez que pago la entrada me trago lo que me echen.

—Siempre me he preguntado qué pensaría un detective de verdad de cómo se los representa en el cine.

—Pues pienso que los detectives de las películas se nos parecen lo mismo que un huevo a una castaña³⁸.

No obstante, dada la abundancia de alusiones a autores consagrados (Cervantes, Góngora, Neruda, Lope de Vega, Delibes), a obras concretas, e incluso, como ya se ha anunciado, a pasajes y fragmentos muy precisos y reconocibles de poemas o novelas famosos (en el capítulo cuatro, por escoger un ejemplo a vuelapluma, encontramos una extensa referencia-homenaje a una escena célebre de *Los santos inocentes*, impresa en la retina del español medio gracias a las imágenes de la película homónima de Mario Camus), puede causar perplejidad la afirmación de Trevejo cuando el ingeniero jefe le recomienda un libro del escritor y filósofo francés Albert Camus:

—Estoy convencido de que a usted le gustaría este filósofo que le digo, Camus. Le abriría una nueva perspectiva en su visión del mundo.

—De la visión ando bien, de momento. Pero cuando quiera mándeme algún libro suyo [...] aunque no se crea usted que soy un hombre muy de letras³⁹.

Más adelante en el texto, el inspector acentúa la paradójica distancia (tal vez la falsa modestia) en la que se coloca con respecto al halo literario que impregna su relato. Cuando la maestra del pueblo le pregunta si ha leído al poeta Federico García Lorca y se ofrece a prestarle un ejemplar del *Romancero gitano* —si no la denuncia a la policía por guardar esa lectura subversiva en su casa—, el inspector responde: «No. La poesía y yo somos amantes liberales»⁴⁰. En otras ocasiones, la forma de narrar de Trevejo adopta tintes «tremendistas» (según el calificativo de enorme fortuna acuñado por el crítico Rafael Vázquez Zamora⁴¹) con claro sabor a la tendencia hipernaturalista de la novela que se estaba escribiendo en España en la época a la que remite la trama. Entre las muchas ocurrencias posibles podemos entresacar la descripción de conjunto que da del puesto de la Guardia Civil en la pedanía de «Valrojo», donde fueron torturados y asesinados los guardiaciviles Ramón Belagua y Víctor Chaparro (otro tributo evidente a la pareja literaria de guardiaciviles de la serie de Lorenzo Silva). Dice así el pasaje: «Visto de cerca, el puesto de la Guardia Civil, por sus paredes enmohecidas, su escasa altura y su planta oblonga, se asemejaba a un féretro»⁴². Ocurre también que las citas se hagan por omisión, con humor, a contrapelo de la historia literaria, evidenciando la intromisión del autor cuando se evoca y rinde homenaje a un escritor de novelas negras que, en los años de la trama, no había empezado su serie con el inenarrable detective Carvalho (aludiendo, de pasada, al empacho de detectives *gourmets* posteriores que han inundado las páginas de muchas novelas negras). Aparecido y

38 *Ibid.*, p. 121.

39 *Ibid.*, p. 123.

40 *Ibid.*, p. 167.

41 Rafael Vázquez Zamora, Suplemento de *España*, 25/12/1955.

42 Luis Roso, *Aguacero*, *op. cit.*, p. 143.

Treveje conversan sobre la posibilidad de preparar un estofado de jabalí al vino de Oporto cuando el inspector lanza al guardiacivil el comentario que dará pie a la cita implícita:

—No sabía que fueras un cocinillas.

—Me tocó ser pinche en el ejército.

—Yo no pasé de pelar patatas.

—¿Los detectives no cocinan? —Yo no conozco a ninguno que lo haga, pero de todo habrá en la viña del señor⁴³.

El inspector Treveje comparte atributos con otros famosos detectives de la novela negra española reciente. Su gusto por la seducción de toda fémina atractiva que se cruce en su camino y su afición a las letras recuerdan a Ricardo Cupido, el detective de la serie de Eugenio Fuentes que oficia —casi siempre, salvo puntuales escapadas a otros territorios como Canarias— en la imaginaria comarca de Breda. Otro rasgo determinante y común a ambos investigadores es la utilización de una libreta de notas y un lapicero de modo ritual, su tendencia a tomar apuntes durante cada encuentro con testigos, implicados o sospechosos. Apuntes que, una vez ordenados, componen el «tapiz» recompuesto a partir de los cabos sueltos en el que debe desembocar toda investigación bien llevada. Sin embargo, hasta la mítica libreta, como cualquier otro de los atributos rituales del investigador, puede ser objeto de sorna en el caso de Treveje: «Luego saqué mi libreta de notas y mi lapicero, aunque me iba a resultar complicado escribir en aquella obscuridad»⁴⁴. Sorna que se extiende al proverbial método de la duda permanente, como se puede apreciar cuando afirma ante un gerifalte franquista que le ha convocado para felicitarle por el desenlace de su misión y conocer en persona a tan singular oficial de policía: «usted entenderá que, como policía, me va en el sueldo dudar de todo, menos de la Inmaculada Concepción y de cuatro cosas más»⁴⁵.

La (pos)modernidad y las múltiples resonancias estilísticas de la novela, patente en sus juegos y variaciones sobre el propio género literario en el que se inserta, incitan e invitan a que pueda también recorrerse y leerse como una intrahistoria o historia mínima de la literatura negro-criminal. En la que no es necesario escarbar muy profundo para encontrar ecos amplificados, y a veces alambicados, de algunos de los pioneros en la teorización y dignificación de un género a menudo ninguneado. Es el caso de la siguiente cita de Siegfried Kracauer, por así decir visionaria, que parece ir como un guante a la estética y a la ética de *Aguacero*:

Del mismo modo que el detective descubre el secreto enterrado entre los hombres, la novela policiaca desvela en la esfera estética el secreto de la sociedad desrealizada y de sus marionetas desprovistas de sustancia. Su composición transforma la vida incapaz de comprenderse a sí misma en una copia interpretable de la realidad auténtica⁴⁶.

Recapitulando, a modo de coda

La trama de *Aguacero* presenta varios niveles de lectura, varias capas de significación enmarcadas en un juego literario de una sencillez y una eficacia tan apabullantes como sutiles. Observamos, de entrada, una correspondencia o fusión de los dramas y traumas individuales

43 *Ibid.*, p. 144.

44 *Ibid.*, p. 147.

45 *Ibid.*, p. 379.

46 Siegfried Kracauer, *Le roman policier*, Paris, Petite Bibliothèque Payot & Rivage, no 410, 2001, p. 53. (Traducción del autor).

intrahistóricos que explora la novela con las tragedias⁴⁷ históricas, sociales y colectivas que le sirven de telón de fondo. Si aceptamos, de entrada, como señala José-Carlos Mainer, que «la narración de la guerra civil está estrechamente asociada [...] a la reconstrucción de la verdad en el seno de la vida familiar, herida por la guerra pero también por el olvido: toda la sangre de la guerra es sangre familiar»⁴⁸. La trama de la novela procura al lector la posibilidad de enriquecer y reinterpretar un periodo de la historia española reciente marcada por la contienda civil y la dictadura impuesta por los vencedores en la guerra.

En un ámbito marcadamente rural, un pueblo perdido en una tenebrosa comarca de la Sierra de Madrid, escenario del núcleo de la historia (al que sirve de contrapunto la topografía referencialmente fidedigna de Madrid, en el arranque y el cierre de la novela —llevando al lector de la mano en un paseo por calles, lugares emblemáticos y hasta cárceles que forman parte de la memoria colectiva— puesto que la geografía de la novela no se limita a los grandes espacios campestres y serranos que rodean a Las Angustias), el lector inicia un viaje en el tiempo hacia una España a la vez remota y cercana. El propio autor explica el sentido de la deconstrucción operada, tanto en el plano genérico como histórico, afirmando que se trata de una novela de doble filo, susceptible de enganchar a lectores de muy diversa índole:

mi primera novela es un viaje a la España de los años 50, los años centrales de la dictadura franquista, una España recorrida por el hambre y la pobreza como consecuencia de la guerra, pero que ya comenzaba a mirar al futuro con esperanza [...]. Del mismo modo, he intentado que la novela conjugara la dureza propia de esos años con cierta luminosidad. La trama avanza rápidamente a través de diálogos cargados de ironía (hecho por el que la crítica me ha comparado con Philip Kerr o Eduardo Mendoza, no soy quién para juzgar si esto es cierto, pero desde luego para mí es motivo de orgullo), y aunque no se omiten temas como las torturas policiales, el machismo, o la represión política, el foco no se pone sobre ellos, sino que está siempre en la aventura de Trevejo y la (inesperada) resolución del caso. Mi intención desde el primer momento fue crear una novela entretenida y accesible para todo tipo de lectores, pero que a la vez estuviera cargada de referencias y dobles lecturas para el lector más exigente; una novela desenfadada en su superficie pero afilada en lo profundo⁴⁹.

Todo en *Aguacero* (si exceptuamos algún despiste gastronómico en el menú de los personajes —tal vez intencionado— o cierta confusión e impericia en lo referente al armamento de la Guardia Civil en los años cincuenta —que podrían llevarnos a disquisiciones algo bizantinas sobre si un mosquetón dispara balas o cartuchos de perdigón...) está perfectamente calibrado. Todos los elementos encajan como las piezas de un puzzle, y a casi todo se le puede sacar punta textualmente hablando (desde el apellido del inspector Trevejo, oriundo de un pueblo de Cáceres —¿San Martín de Trevejo?—, como lo indica él mismo en el relato, pasando por la toponimia rural angustiante, penetrada de suspense y augurios o vestigios criminales, personificada en un pueblo llamado «Las Angustias» y en una pedanía conocida como «Valrojo» que evoca la sangre derramada. Hasta el nombre de la maestra del pueblo, «Carmela», nos hace llegar el fragor de

47 Jesús Diges, «Los escritores Juan Laborda, Ignacio del Valle, Félix Modroño y Carlos Erice en Pamplona NEGRA», 18 de enero de 2017, Navarra.com, Consultable en <http://navarra.elespanol.com/articulo/revista/memoria-historica-novela-policia-pamplona-negrahan-sido-puntos-acuerdo-escritores-genero/20170118223101091085.html> (consulta efectuada el 07/09/17).

48 José-Carlos Mainer, Prólogo a Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 12.

49 Luis Roso, «Aguacero: novela negra en la España de Franco», consultable en http://www.huffingtonpost.es/luis-roso/aguacero-novelanegra-en-_b_11071356.html (consultado el 22/07/16).

la Guerra Civil y sus traumas capaces de incubar nuevos crímenes cainitas en las mentes más insospechadas.

No hay que olvidar nunca —nos lo recuerda Paco Ignacio Taibo— que «una buena novela negra investiga algo más que quién mató o quién cometió el delito, investiga a la sociedad en la que los hechos se producen. Empieza contando un crimen y termina contando cómo es esa sociedad»⁵⁰. No perdura en el tiempo gracias a su representación más o menos fiel de una determinada realidad social. Si una novela logra sobrevivir a su época es porque ha conseguido forjar un universo autónomo con valores estéticos y éticos inherentes a la misma obra, susceptibles de cargarse de nuevas significaciones en otros contextos, inexistentes en el momento de la creación.

No cabe duda de que este «western negro sobre la miseria moral del franquismo»⁵¹, como la califica un crítico en la prensa, nos dice tanto sobre el pasado como sobre nuestro presente más inmediato, dibujado continuamente en filigrana. El entramado textual y los paratextos que lo acompañan dejan traslucir el enquistamiento de ciertas realidades que nos traen a la memoria tiempos pasados. No va descaminado Luis Roso cuando afirma que

El franquismo ha dejado un poso importante en nuestra sociedad [...] El franquismo murió de viejo. Creo que la corrupción actual es una herencia de esa época. La España de hoy, para lo bueno y para lo malo, es una heredera directa de aquella otra España, lejana quizás en algunos aspectos, pero no tanto como nos gustaría en otros muchos⁵².

La Real Academia Española define la palabra «Aguacero» como:

1. m. Lluvia repentina, abundante, impetuosa y de poca duración.
2. m. Sucesos y cosas molestas, como golpes, improperios, etc., que en gran cantidad caen sobre alguien.

Las dos definiciones nos sirven para ambientar, imaginar y comprender con toda amplitud las peripecias vividas por el inspector Ernesto Trevejo. Peripecias enclavadas en una remota comarca carpetovetónica de la España de mediados de los cincuenta, pero también en un espacio de fabulación literaria que es el de la propia novela negra de(s)codificada. Ya el título de la novela nos ponía sobre la pista de la polisemia que se fragua en esta novela. El relato desplegado en una autobiografía ficticia parcial que se atiene a los códigos —revisitados— de la novela negra no se conforma —parafraseando a Eugenio Fuentes— con describir una realidad verosímil históricamente hablando, sino que llega a descifrarla introduciendo su escalpelo en «los estratos de la realidad que pasan desapercibidos para otros géneros»⁵³ literarios, a lo largo de una intriga en la que la verdad, una forma de verdad surgida a borbotones y capaz de elevarse por encima del plano puramente novelesco, va cayendo sobre el blanco de la página con la transparencia y la densidad de las «lágrimas» de un alambique.

50 Citado por Jessica Suárez Cerpa, «Semblanza de una ciudad: aproximaciones a la novela negra de José Luis Correa», in: Javier Sánchez Zapatero / Àlex Martín Escribà (eds.), *Historia, memoria y sociedad en el género negro. Literatura, cine, televisión y cómic*, Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013, p. 42.

51 Juan Carlos Galindo, «Aguacero: western negro sobre la miseria moral del franquismo», *El País*, 31 de mayo de 2016, consultable en https://elpais.com/cultura/2016/05/31/elemental/1464667018_146466.html (consulta realizada el 22/06/16).

52 Eugenio Fuentes, *Literatura del dolor. Poética de la bondad*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, Plural / Ensayo, 2013, p. 136, 139.

53 Olga Tamarit, entrevista cit.

BIBLIOGRAPHIE

APARICIO NEVADO, Felipe (ed.), *Reescrituras del imaginario policiaco en la narrativa hispánica contemporánea* (Roberto Bolaño, Eugenio Fuentes et alii), Jaraíz de la Vera, ILLE, 2016, 360 p. ISBN: 978-84-608-8589-4.

BARTHES, Roland, «L'effet de réel», in: R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1982, 192 p. ISBN: 2-02- 006236-4.

CELMA VALERO, María Pilar y GONZÁLEZ, José Ramón (eds.), *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*, Valladolid-New York, Cátedra Miguel Delibes, Punto de Encuentro V, 2010, 178 p. ISBN: 978- 84-8448-543-8.

COLMEIRO, José-Francisco, «Spanish Detective Fiction as a Political Genre», in: Marta E. Altisent (ed.), *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, Woodbridge, Tamesis-Boydell & Brewer, 2008, 356 p. ISBN: 978-1-85566-174-5.

DELIBES, Miguel, *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, Áncora y Delfín, Volumen 1000, 2004, 166 p. ISBN 84-233-3612-3.

DIGES, Jesús, «Los escritores Juan Laborda, Ignacio del Valle, Félix Modroño y Carlos Erice en Pamplona NEGRA», 18 de enero de 2017, Navarra.com.

ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, le Livre de poche, 1985, 548 p. ISBN: 2-246-24512-5.

ESPÍNOLA, Paco, «La traición de Antonio Muñoz Molina: *Beatus ille*», Ideal, 26/02/1986.

FUENTES, Eugenio, *Literatura del dolor. Poética de la bondad*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, Plural / Ensayo, 2013, 217 p. ISBN: 978-84-9852-356-0.

FUENTES, «Territorios imaginarios en la Ruta de la Plata », *Clarín, Revista de Nueva Literatura*, 21 de Julio de 2009.

GALINDO, Juan Carlos, «Aguacero: western negro sobre la miseria moral del franquismo», *El País*, 31 de mayo de 2016.

GENGEMBRE, Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, 160 p. ISBN: 2-252-03558-7.

HIDALGO BAYAL, Gonzalo, *La sed de sal*, Barcelona, Tusquets, Andanzas 818, 2013, 319 p. ISBN: 978-84-8383- 779.

KRACAUER, Siegfried, *Le roman policier*, Paris, Petite Bibliothèque Payot & Rivage, no 410, 2001, 224 p. ISBN: 2- 228-89451-6.

MAINER, José-Carlos, “Prólogo” a Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, 360 p. ISBN: 978-84-206-4745-6.

MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex, «Análisis de un escenario negro: Barcelona como identidad literaria»,

in : Àlex Martín Escribà / Javier Sánchez Zapatero, *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, Ensayo, 2009, 300 p. ISBN: 978-84-92616-12-1.

MARTÍN RODRIGO, Inés, «Luis Roso», *ABC Cultural*. *ABC Cultural*, 07/06/2006.

PÉRÈS, Christine, *Le nouveau roman espagnol et la quête de l'identité: Antonio Muñoz Molina*, Paris, L'Harmattan, 2001, 304 p. ISBN: 2-7475-0195-7.

PERROT, Raymond, *Mots et clichés du roman policier*, Saint-Germain-en-Laye, In Octavio Éditions, 2003, 202 p. ISBN: 2-84878-005-3.

Roso, Luis, *Aguacero*, Barcelona, Ediciones B, 2016, 407 p. ISBN: 978-84-666-5921-5.

Roso, Luis, «Aguacero: novela negra en la España de Franco», [consultado el 22/07/2016 en http://www.huffingtonpost.es/luis-roso/aguacero-novela-negra-en-_b_11071356.html].

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, «Detectives de la memoria: la novela negra como medio de indagación en la historia reciente española», *Ciberletras. Revista de crítica Literaria y de Cultura*, no 26, Diciembre de 2011, consultado el 22/07/2015, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v26.html>.

SCHMITZ, Sabine, THIEM, Annegret, VERDÚ SCHUMANN, Daniel A. (eds.), *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*, Madrid, Iberoamericana, 2013, 250 p. ISBN: 978-84-8489-770-5.

SUÁREZ CERPA, Jessica, «Semblanza de una ciudad: aproximaciones a la novela negra de José Luis Correa», dans: Javier Sánchez Zapatero / Àlex Martín Escribà (eds.), *Historia, memoria y sociedad en el género negro. Literatura, cine, televisión y cómic*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2013. 494 p. ISBN: 978-84-8408-696-3.

TAMARIT, Olga, «Luis Roso: “Sorprende que no haya más novela negra ambientada en el franquismo”», *Woman.es*, 04 de julio de 2016

Hispalis delenda est : (En)quête identitaire et jeux de rôles au cœur d'une Séville polyédrique dans *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla

Hispalis delenda est : Investigación identitaria y juegos de rol por las calles de una Sevilla poliédrica en Nadie conoce a nadie de Juan Bonilla

Eneko Chipi

ENSEA, Cergy / LLCAA (EA 1925), Université de Pau et des Pays de l'Adour, Pau

L'auteur andalou Juan Bonilla, mieux connu pour ses nouvelles, nous propose dans son roman policier *Nadie conoce a nadie* une réinterprétation métalittéraire et métaphysique des archétypes du genre noir à travers une enquête identitaire dans l'univers des jeux de rôles. La vision que construit la voix narrative des rues de Séville dessine une cartographie chimérique de l'espace urbain comme lieu d'isolement et de fragmentation du sujet postmoderne. À travers le regard de son protagoniste, le roman propose une représentation métaphorique d'une cité privée de sa fonctionnalité sociale et de sa capacité à construire une identité communautaire fondée sur son patrimoine et son historicité. La ville se transforme ainsi en un espace déshumanisé, peuplé de bêtes sauvages, de fantômes et de masques, donnant naissance à des monstres de papier, les personnages d'un jeu de rôle

El autor andaluz Juan Bonilla, mejor conocido por sus relatos cortos, nos propone con su novela policíaca Nadie conoce a nadie una reinterpretación metaliteraria y metafísica de los arquetipos del género negro mediante una investigación identitaria ubicada en el universo de los juegos de rol. La visión que la voz narrativa esboza de las calles de Sevilla delinea una cartografía quimérica del espacio urbano como lugar de aislamiento y de fragmentación del individuo posmoderno. A través de la mirada de su protagonista, la novela propone una representación metafórica de una urbe que carece de funcionalidad social y de la capacidad para construir una identidad comunitaria basada en su patrimonio cultural y en su historicidad. Por consiguiente, la ciudad se transforma en un espacio deshumanizado, poblado por fieras salvajes, fantasmas y máscaras, lo que



terroriste, dont l'objectif est d'annihiler l'artifice perpétuel porté par les célébrations culturelles et par le discours provincial mythifiant. Pourtant, cet autre artifice qu'incarnent les règles du jeu criminel devient, au fil de l'œuvre, un vecteur d'unité sociale dans la cité à travers la réhabilitation d'une historicité sévillane, la fictionnalisation partagée de l'espace urbain et la reconstruction d'une communauté éthique autour d'une même expérience lectoriale. Palabras claves: Gastón Baquero, exilio

Mots clés : roman noir, postmodernisme, Juan Bonilla, métafiction

Domaine : xx^e siècle, Espagne, littérature

engendra la emergencia de monstruos de papel, los personajes de un juego de rol terrorista, cuyo objetivo es aniquilar el artificio perpetuo conllevado por las celebraciones culturales y por el provincialismo mitificador. Sin embargo, a lo largo de la obra, ese nuevo artificio, el de las reglas del juego criminal, se convierte en un factor de unidad social en la ciudad mediante la rehabilitación de una historicidad sevillana, la ficcionalización compartida del espacio urbano y la reconstrucción de una comunidad ética entorno a una misma experiencia de lectura.

Palabras clave : novela negra, posmodernismo, Juan Bonilla, metafiction

Le roman policier, sous ses différentes modalités, a su trouver en Espagne un terrain d'expression fertile tant sous la plume d'auteurs consacrés que de critiques universitaires¹. Mais au-delà des écrits des spécialistes du genre, les archétypes et les formules² du roman policier, classique ou noir, se sont rapidement étendus à l'ensemble de la production littéraire. L'auteur andalou Juan Bonilla, mieux connu pour ses recueils de nouvelles, s'est adonné à l'exercice du polar avec la rédaction de *Nadie conoce a nadie*³ publié en 1996 et librement adapté au cinéma par Mateo Gil.

Le roman narre les aventures de Simón Cárdenas, rédacteur de mots croisés pour le *Diario de Sevilla*, dont l'enquête débute après la réception d'une lettre de menace l'obligeant à inclure le mot ARLEQUINES dans l'un de ses mots croisés. Le lendemain, un attentat au gaz sarin a lieu dans le métro sévillan. Se supposant complice, le protagoniste se retrouve impliqué contre son gré dans un vaste jeu de rôle criminel dont l'objectif est la destruction symbolique de Séville, de ses figures mythiques, par le biais d'attentats perpétrés durant les festivités de la Semaine Sainte. L'investigation de Simón le mène vers les Arlequins, un mystérieux groupe de joueurs anarchistes, dont le meneur n'est autre que son propre colocataire surnommé Sapo, qui s'inspirent d'un introuvable traité de 1934 théorisant l'annihilation de la cité pour permettre son salut. La ville de Séville se transforme alors en un théâtre morbide où se mêlent les avatars de papier créés par les rôlistes et la masse éthérée d'une population locale enfermée dans ses propres mythologies. Ce n'est qu'au terme d'un long voyage initiatique dans les rues sévillanes que le véritable rôle du protagoniste lui sera dévoilé : il sera le Barde, chargé de rédiger les chroniques de cette terrible aventure, prolongeant ainsi la chaîne d'événements et de textes alternés qui ont mené les joueurs à leur acte.

Par cette investigation double portant à la fois sur l'identité du criminel à la tête de l'organisation et sur le rôle effectif joué par le protagoniste au sein de la vaste mascarade, Bonilla nous offre un « cas-limite » du roman noir⁴ en donnant tour à tour à son protagoniste les rôles de victime, d'enquêteur, de suspect, de coupable et même de chroniqueur criminel. Si le coupable principal est bien vite identifié, tout l'enjeu de l'œuvre réside dans l'enchâssement des différents espaces du récit dont le protagoniste – et narrateur autodiégétique – dresse la cartographie complexe, ébauche subjective de son appréhension de la ville sans cesse confrontée aux mythologies adverses. Il convient donc de s'interroger sur cette construction textuelle de l'espace urbain dont la déformation par la voix narrative renferme les clefs interprétatives du roman.

Nous verrons ainsi que, tel qu'il est décrit, l'espace de la cité est dénué de monumentalité et d'historicité tant par l'expérience qu'en fait le protagoniste que par le discours rapporté d'une population provinciale mythifiant la ville au point de la situer hors du temps. Véritable non-lieu⁵ grimé de pompeuses chimères, Séville devient l'espace de projection des avatars fictifs de la ville créés par la voix narrative. La cité se transforme ainsi tour à tour en espace sauvage,

1 Ainsi, les œuvres de Juan Madrid, Andreu Martín ou encore Manuel Vázquez Montalbán ont fait l'objet de nombreuses analyses universitaires sous la plume de José Colmeiro, de Salvador Vázquez de Parga ou encore d'Alex Martín Escribà.

2 John Cawelti, « The Concept of Formula in the Study of Popular Literature », *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. vol. 5, 1972, p. 115-123.

3 Juan Bonilla, *Nadie conoce a nadie*, 3^e ed. Madrid, Punto de lectura, 2002.

4 Selon l'expression utilisée par Jacques Dubois dans son ouvrage *Le roman policier ou la modernité*. 3^e ed. Paris, Armand Colin, 2006. p. 108 et 153.

5 Concept forgé par Marc Augé dans *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

fantomatique et théâtral au hasard de la cartographie polyédrique⁶ que dresse l'enquête. Aux antipodes des fêtes liturgiques, se dresse alors l'ombre postmoderne d'une ville déshumanisée et dénuée de culture tangible, où toute tentative de saisir l'identité de l'autre est impossible et toute unité communautaire factice. Combattant le mal par le mal, c'est dans les méandres d'une autre fiction que les Arlequins imposent au protagoniste un nouveau masque pour mettre à mal la grande scène culturelle. C'est donc sous un double régime de réalité/fiction que pourra se cristalliser la menace qui pèse sur la ville⁷. Notre dernier axe d'étude porte sur cette enquête réelle ou quête fictive du protagoniste qui, tout au long de sa recherche, tâche de dépasser le problème soulevé par le titre.

Du non-lieu à l'espace mythique : la cartographie d'une ville postmoderne

Non-lieu ou point de départ, une ville sans profondeur

Si l'espace urbain joue dans le roman noir un rôle central et incarne souvent une fonction actantielle proche de celle des personnages, il convient dans le cas de *Nadie conoce a nadie* de s'intéresser aux avatars multiples qui composent la cartographie de la ville de Séville telle que la présente la voix narrative. Cette dernière refuse obstinément toute matérialité et toute monumentalité à l'espace urbain décrit au point de n'en donner qu'une image diffractée. Reprenant ici la définition que propose Marc Augé du non-lieu⁸, à savoir celle d'un espace ni identitaire, ni relationnel, ni historique, il importe de souligner un premier paradoxe dans la représentation qu'avance le narrateur de la cité : malgré les préparatifs de la traditionnelle Semaine Sainte, véritable institution patrimoniale, incarnation de l'héritage culturel, Séville est dépeinte comme un simple espace de transition pour le personnage de Simón qui ne lui accorde aucunement la monumentalité d'un espace riche de son Histoire et capable de fédérer culturellement sa population.

Dans son appréhension de l'espace, le protagoniste n'utilise qu'exceptionnellement des toponymes auxquels il préfère de vagues évocations urbanistiques universelles, et lorsqu'une dénomination s'impose, il le fait souvent en écourtant le toponyme pour en effacer la spécificité : la Avenida⁹, los Jardines¹⁰... À ces simples lieux de passage s'opposent d'autres toponymes plus précis, les noms des stations de métro où ont lieu les attentats¹¹, qui ne sont évoqués qu'en association aux attaques. Ils perdent ainsi leur dimension spatiale pour ne devenir que les intitulés d'événements temporels incarnant la destruction du lien social. Les nombreuses places et monuments de

6 Dans le roman, le maître du jeu et les joueurs utilisent la métaphore d'une réalité polyédrique à l'image des dés utilisés par les rôlistes. L'un des Arlequins affirme ainsi : « *me refería [...] a lo raro que es la vida, un poliedro de posibilidades* », *op. cit.*, p. 354.

7 Bonilla met en scène cette binarité sous l'apparence du plateau de jeu utilisé par les joueurs : une grande maquette de la ville détruite dont la surface représente la fiction et les trous creusés aléatoirement, les cases qui invitent les joueurs à faire basculer leur épopée dans la réalité en commettant des attentats. *Ibid.*, p. 335-336.

8 « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens », Marc Augé, *op. cit.*, p. 100.

9 « *Vomitó en el tronco de un árbol, y doscientos metros más allá en pleno asfalto de la Avenida* », *op. cit.*, p. 196. 10

10 « *Recorrí los pasillos de tierra de los Jardines, sucios de vidrios rotos* », *ibid.*, p. 308.

11 « *Los dados determinarían también dónde se habría de producir este hecho. En una ocasión fijaron un lugar: la estación de Torneo. Ya conocemos el resultado de la jugada* », *ibid.*, p. 337.

la ville qui pourraient constituer autant de facteurs d'identité et d'historicité populaires ne sont aucunement nommés, ni même évoqués. La voix narrative dresse les fondements d'une cartographie fuyante, sans espaces identitaires et sans possibilité de rencontre sociale. Ainsi n'est-il pas surprenant de ne percevoir le monde extérieur que par le biais des innombrables descriptions de l'état du ciel que le protagoniste scrute de façon systématique chaque fois qu'il sort d'un espace clos¹². Nous reviendrons sur cette obsession céleste, mais soulignons d'ores et déjà que le refus de décrire l'espace urbain dans sa matérialité se manifeste à travers cette déviation constante du regard. Les espaces traversés sont dès lors privés de leur caractéristique urbaine et la ville entière semble mener une existence accidentelle sous les cieux réconfortants qui préoccupent tant la voix narrative.

À ce détournement visuel répond un désir de fuite de la ville omniprésent : dès les premiers chapitres, Simón évoque ses fréquents voyages à Mérida. De fait, le protagoniste semble sur le départ tout au long de son enquête¹³. Cependant, contraint de rester physiquement à Séville, c'est dans les fictions littéraires, les fantasmes personnels et l'usage de LSD qu'il trouvera une échappatoire¹⁴. Le champ lexical du voyage associé à ces trois activités traverse l'ouvrage et se cristallise périodiquement dans le leitmotiv du voyage autour du monde comme façon ludique de revenir au même point du globe sans prendre la peine de se retourner : « *Hay dos maneras de regresar al punto que acabas de dejar a tus espaldas. Una consiste en darse la vuelta. La otra en dar la vuelta al mundo* »¹⁵. C'est d'ailleurs l'image de ce long périple vers le statu quo qui ouvre le prologue du roman et conclut son dernier chapitre. Aussi la ville de Séville est-elle présentée à la fois comme un espace à fuir et comme le simple point du globe où le voyage commence et s'achève sans que celui-ci ne soit doté de profondeur spatiale ou historique.

Véritable non-lieu par son absence d'identité, par la limitation de ses fonctions à celle d'espace transitif, la ville de Séville est systématiquement cartographiée par le narrateur à l'image d'une vaste fresque postmoderne : privée de profondeur, d'historicité¹⁶ et de capacité à construire un lien éthique communautaire.

De la tension centrifuge à l'isolement du sujet

Avant d'approfondir les implications sociales de cette appréhension de l'espace, revenons sur l'identité de la ville telle qu'elle est perçue par ses habitants. Deux points de vue s'opposent ainsi : d'une part, celui d'un protagoniste qui tente vainement de fuir jusqu'à l'hispanité de la ville, et,

12 *Ibid.*, p. 22, 44-45, 139, 171, 185, 193, 201, 208, 214, 319, 343, 346.

13 Le jour où il reçoit l'appel téléphonique menaçant, le désir de fuite de Simón transparaît déjà : « *Acogí en ese momento el deseo inapelable de huir, de volver a la provincia con mi madre* », *ibid.*, p. 28. Plus loin, la réalité de ces voyages se précise : « *aconteció cuando regresábamos de un breve viaje a Mérida para ver a mi madre* », *ibid.*, p. 51. Mérida sera très souvent évoquée par le protagoniste comme espace de fuite ou de refuge (*ibid.*, p. 73, 78, 104, 146, 165, 196, 202, 203, 274...).

14 « *Mis únicos viajes lisérgicos se los debía como tantas otras cosas a la literatura.* », *ibid.*, p. 168. Le fantasme de fuite de Simón se cristallise aussi dans les visions de la ville de St Louis qui deviennent particulièrement tangibles lorsqu'il se trouve sous l'emprise du LSD dans les rues de Séville : « *Corrí por las calles vacías de una ciudad que me resultaba imposible reconocer [...] que no relacionaba con Sevilla. [...] Y entonces me dije: St. Louis. Nunca había estado en St. Louis, desde luego, y todo lo que había llegado a ver de la ciudad eran los escenarios de algunas películas.* », *ibid.*, p. 215.

15 *Ibid.*, p. 15. Cette image est rappelée périodiquement tout au long du roman (*ibid.*, p. 18-19, 375, 404, 406).

16 Nous reprenons ici l'approche de Frédéric Jameson qui voit dans l'absence d'historicité et de profondeur les symptômes de la postmodernité artistique et architecturale. Frédéric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, 2007.

d'autre part, celui d'une population qui mythifie la ville au point de la rendre éternelle et de la projeter hors du temps. Si le personnage de Simón rejette les non-lieux sévillans, il marque en revanche une préférence pour les lieux de rencontre aux noms exotiques dans lesquels peuvent se tisser des relations humaines véridiques. Ainsi fréquente-t-il des bars nommés « El Zurich¹⁷ », « El Europa¹⁸ », « El Universal¹⁹ » et « El Montpensier²⁰ » et rechigne à se rendre dans les locaux plus pittoresques que sont « El Café del Teatro²¹ », « El Delicias²² » ou, pis encore, « La Carbonería²³ » dont il critique l'absurde sacralisation d'une culture gitane factice. Dans ses pérégrinations nocturnes, abondamment arrosées de gin plutôt que de vin de Jerez, le protagoniste poursuit son désir d'évasion tout en interdisant au lecteur la possibilité d'une référentialité hispanique, d'un repère identitaire local. L'évocation explicite des noms exotiques de ces espaces de rencontre sociale renforce encore, par opposition, l'incapacité de la culture urbaine sévillane et de ses lieux monumentaux ou pittoresques à faire office de nexus social.

La ville que traverse Simón s'apparente en tous points à un autre leitmotiv présent dans plusieurs ouvrages de Juan Bonilla, celui de la ville « derrière la mort²⁴ » : une cité dont la cartographie chimérique se composerait de lieux, fictifs ou réels, visités par le défunt, lors de voyages ou de lectures, et redistribués dans un même espace urbain au hasard de la mémoire et de la flânerie de l'âme errante. Cette image revient souvent sous forme onirique dans *Nadie conoce a nadie*, lorsque Simón se projette à Saint Louis en compagnie de Tasrim, inconnue croisée lors d'un vol long-courrier et qui nourrit depuis les fantasmes du personnage. De façon similaire, la seule lecture de *Voyage au bout de la nuit* suffit au protagoniste pour projeter sur les rues sévillanes les brumes obscures des villes céliniennes²⁵. La cartographie que dessine ainsi la voix narrative au fil de son enquête s'apparente à un agrégat hétérogène de non-lieux, d'endroits fantasmés et de points de fuite, semblable à une ville « derrière la mort », où sur chaque rencontre humaine pèse le soupçon de l'inauthenticité. Le personnage est ainsi enfermé dans une appréhension

17 C'est le bar préféré de Simón, présent d'un bout à l'autre du récit. En voici quelques exemples : « *De regreso a casa me entretuve un rato en el Zurich* », *op. cit.*, p. 26. « *Pero al final me decidí por una opción menos traumática: procurarme un rato de distancia en el Zurich* », *ibid.*, p. 193.

18 « *Le dije que tenía algo importante que contarle y quedamos en vernos a las diez en el Europa* », *ibid.*, p. 147. Le bar est à nouveau évoqué p. 157 et 166.

19 *Ibid.*, p. 204.

20 *Ibid.*, p. 250.

21 *Ibid.*, p. 248.

22 « *Nos habíamos cansado del Delicia, que es un bar de esos en los que parece que todo el mundo está celebrando la muerte de un enemigo íntimo* », *ibid.*, p. 167.

23 « *La Carbonería es una ingente taberna donde de vez en cuando alguien se atreve a rasgar con un cante los murmullos de las conversaciones, y los demás quedan callados y sobrecogidos como si asistieran a un ritual sagrado. Pero la verdad es que el flamenco que allí puede disfrutarse es de escasa calidad, interpretado por aficionados que de esa manera tosca consiguen granjearse alguna invitación a unos vinos a cambio de que amenicen algún corrillo de turistas, porque el lugar es uno de los espacios donde más guiris concurren y donde menos dificultades encuentra uno para entablar conversación con las extranjeras, si bien éstas suelen ir buscando la piel soleada y los cabellos rizados de los gitanos finos que pululan por allí disputándose la mercancía sexual* », *ibid.*, p. 268-269.

24 On retrouve cette image de la ville « derrière la mort » dans la nouvelle « *Cansados de estar muertos* », du recueil *El que apaga la luz* (où se trouve également la nouvelle « *Nadie conoce a nadie* »), et dans le roman du même nom inspiré également de la nouvelle de *El que apaga la luz*. Juan Bonilla, *El que apaga la luz*, Valencia : Pre-textos, 1994. Juan Bonilla, *Cansados de estar muertos*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

25 « *Recuerdo especialmente la tarde de mi adolescencia en que terminé de leer el Viaje al fondo de la noche de Céline. Aquellas páginas lograron instalar su bruma en la ciudad en la que yo vivía, aquellas palabras cobraron forma y me condujeron a ese estado de alucinación en el que lo que te rodea es una mezcla de ficción y realidad* », *op. cit.*, p. 168.

individuelle et autistique de l'espace, réclusion d'où l'utopique connaissance d'autrui se transformera progressivement en paranoïa solitaire. L'auteur parvient ainsi à rendre à la ville une fonction centrale que lui accorde le genre noir en la transformant en vecteur d'isolement et de vulnérabilité pour le protagoniste.

Le discours provincial faussement mythifiant

Ce dernier ne se trouve pourtant pas seul dans cet espace urbain, et à son regard s'oppose celui des autochtones enorgueillis des célébrations qui se préparent. Toutefois, ce qui pourrait s'apparenter à un lien social autour d'une tradition culturelle commune est mis à mal par la description subjective de la voix narrative. Les autochtones se pâment de la grandeur de leur cité au point d'en élargir les frontières à l'échelle d'une cartographie universelle et l'histoire à un patrimoine éternel hors du temps historique. Le narrateur reproduit ainsi les propos dithyrambiques des Sévillans :

No es extraño por lo demás oír en alguna librería de aquí al buen hombre que solicita con toda seriedad un mapamundi de Sevilla, porque por estos lares se plagia sin saberlo a Unamuno y se considera que el mundo no es más que una Sevilla más grande. Hay un orgullo de los sevillanos que carece de intimidad, que si no se muestra y demuestra con grandilocuencia y exageración, con pompa y boato, no existe²⁶.

Cette fierté ne semble pas épargner les groupes intellectuels qui se vantent d'une même ascendance mythique et dont Simón décrit également les jactances :

La arrogancia que necesita exteriorizarse en voz alta para llamar la atención o escandalizar, la soberbia ridícula de quienes residiendo en provincia se creen que su ombligo se ubica en el punto exacto donde se originó el universo, las ansias pomposas por obtener la gloria nacional a sabiendas de que lo máximo que van a llegar es a prestar sus nombres a una glorieta municipal²⁷.

Mais cette soif d'éternel est présentée comme un artifice de plus, une attitude histrionique qui voudrait donner à la ville une identité majestueuse au point d'en masquer le véritable héritage historique, de l'isoler, hors du temps, de tout patrimoine réel. Les célébrations entamées, les éloges absurdes se poursuivent :

Esos bares llenos de tipos gordos y engominados que entienden mucho de lo meramente anecdótico [...] y discuten en una competición de piropos mendaces mientras se hurgan en la boca con palillos de dientes y prorrumpen en aclamaciones obsoletas de la Sevilla eterna, capaces de partirte la cara si les recuerdas que esta ciudad se caracteriza por haber sido la más abnegada del país, la primera en decir sí a todo el que venga, sí a los militares golpistas, sí al partido en el poder [...] sí, sí, sí, sí²⁸.

Ce discours provincial mythifiant, malgré ses velléités identitaires, ne fait qu'éloigner plus encore l'espace urbain de son essence réelle et de son histoire (comme le souligne le narrateur en rappelant un passé récent) pour nourrir l'artifice spectaculaire qui l'habite durant les fêtes. Par conséquent, la ville de Séville est dépeinte tout au long du roman comme un espace polyédrique qui ne peut être saisi qu'à travers une série d'avatars métaphoriques. La voix narrative se contentera alors de décrire l'apparence de la ville selon ces différentes facettes symboliques qui sont autant de négations des fonctionnalités mêmes de l'espace urbain.

Les avatars métaphoriques de Séville Séville sauvage

26 *Ibid.*, p. 108.

27 *Ibid.*, p. 252.

28 *Ibid.*, p. 276.

La première facette de la ville à travers laquelle le lecteur découvre la cité sévillane est celle d'un espace sauvage, vidé de sa spécificité urbanistique. Nous évoquons les descriptions du ciel qui suspendent la narration périodiquement. Nous ne comptons pas moins d'une douzaine de passages descriptifs dans lesquels la voix narrative s'attarde sur la couleur des cieux ou la forme des nuages²⁹. Ces regards détournés semblent éloigner l'espace urbain et trahir une tension de fuite de la part de l'instance narrative, mais ils s'inscrivent également dans un réseau sémantique plus large : celui de l'espace naturel, par opposition à la construction culturelle humaine. De fait, la représentation de la nature et de la végétation³⁰ inonde toutes les descriptions de l'espace urbain. Forte d'une focalisation interne marquée, la narration devient souvent synesthésique pour ébaucher le portrait olfactif de la ville ou dépeindre les couleurs des couchers et des levers de soleil³¹.

L'aspect sauvage de la ville s'appuie également sur un discret champ sémantique de l'animalité qui semble habiter davantage les rues de Séville que les histrions grimés qui en font un théâtre : évocation de la cinquième avenue new-yorkaise envahie de rhinocéros, appartement citadin transformé en jungle habitée de gorilles et d'oiseaux, nuages en forme d'éléphants blancs, ciel nocturne en forme de tortue géante³², l'espace urbain semble à tout instant enclin à perdre ses droits au profit d'une nature exotique. Point culminant de cette mise en déroute, la chambre à coucher de María, archétype de la femme fatale de roman noir, apparaît au protagoniste comme un antre verdoyant au milieu de la ville : « *Estábamos en la habitación de María, casi un jardín botánico en el que en cualquier momento podía aparecer un pájaro exótico o un gorila* »³³. C'est dans cette même chambre que, par le réconfort végétal, les délices charnels et le voyage psychotropique, María refermera son piège sur Simón, pour l'enfoncer un peu plus dans le jeu de rôle qui l'attend.

C'est là aussi que devient patente la dichotomie entre la phobie de l'espace urbain et le voile végétal tissé par la vision tronquée de Simón. Au sommet d'une nuit d'amour lysergique, le protagoniste est pris de la certitude hallucinée qu'un train va traverser la jungle du lit : « *van a expropiar esta cama, por aquí ha de pasar el ferrocarril [...] lo gritaba, tratando de arrastrarla hacia las plantas, perdernos en aquel bosque, tumbarnos en la sombra vegetal para evitar que el tren nos aplastase* »³⁴. Si le barde Simón, auteur lyrique des chroniques sévillanes des Arlequins,

29 Ibid., p. 22, 44-45, 139, 171, 185, 193, 201, 208, 214, 319, 343, 346...

30 « *En la Avenida Menéndez Pelayo los grandes árboles trazaban en el suelo un hermoso mosaico de sombras y charcos de sol* », *ibid.*, p. 115. « *Lentamente las cosas surgían de las sombras y el aroma vegetal combinado con la vieja frescura del amanecer me invitaban a no creer en lo que había contemplado* », *ibid.*, p. 397-398.

31 Tous les sens sont sollicités dans les descriptions de l'environnement : « *El aire empezó a tintarse con una luz violeta que acaba corrompiéndose en noche* », *ibid.*, p. 22. « *el cielo, guardaba sus azules para mejor ocasión. El sol de primavera, una moneda de ceniza compacta, arrojaba a través de aquel toldo nuboso una luz marenga [sic] y amarga que le desteñía el color a las cosas, extendiendo una espesa gasa en el aire que a todo le confería un halo espectral* », *ibid.*, p. 202. « *Las nubes empezaron a hacerse trizas unas contra otras. [...] La percusión de la lluvia en el asfalto interpreto una antigua melodía de fondo.* », *ibid.*, p. 214. « *uno de esos días primaverales que fulgen como una moneda gigantesca, en los que la luz hierve, la ciudad emana una extraña fiebre de vida y el aroma a azahar se condensa en el aire* », *ibid.*, p. 273.

32 « *Llenar la Quinta Avenida de rinocerontes para ocultar un rinoceronte en la Quinta Avenida, así es* », *ibid.*, p. 40. « *Mirando pasar esos elefantes blancos de panza gris que imponían sus parches al cielo me ilusioné* », *ibid.*, p. 185. « *Comencé a alejarme de mi casa a paso lento, perdida la mirada en el caparazón marino de la noche, esa tortuga monumental* », *ibid.*, p. 193.

33 Ibid., p. 167.

34 Ibid., p. 169.

tâche de masquer par sa prose l'aspect réel de la ville, l'ombre de l'espace industrialisé hante son récit et semble menacer sa fiction rassurante. Cet épisode illustre bien l'aspect inquiétant que revêt l'espace urbain aux yeux du personnage narrateur. Dans cette jungle de béton habitée de figures insaisissables, l'agressivité et la méfiance dans les rapports humains semblent la norme au point de transformer les citadins en chasseurs et guerriers archaïques. C'est en ce sens qu'il faut sans doute interpréter la coutume locale, selon les Arlequins, de détenir une hache dans le coffre de sa voiture en cas d'agression³⁵. Cette habitude, commune à María et Sapo, surprend le protagoniste dans un premier temps avant son acceptation résignée devant la supposée généralisation de la pratique. Ainsi, au-delà des évocations bucoliques, la sauvagerie arbore également une facette plus sombre dans le rapport même qu'entretiennent les citadins entre eux : face à la méconnaissance générale de l'altérité, la méfiance et la violence en puissance deviennent coutumières. Nous nous trouvons dès lors face au symbole ultime de l'échec de l'une des fonctions premières de l'espace urbain : celle d'un lieu de cohabitation sociale. Ce n'est d'ailleurs que l'un des visages de cette inquiétante vie citadine que le roman se plaît à présenter sous la forme d'un autre avatar de la ville : celui d'un espace fantomatique.

Séville fantomatique

Deuxième avatar métaphorique que la voix narrative prête à la cité sévillane, l'apparence d'une ville fantôme, plutôt hantée qu'habitée, est particulièrement perceptible durant les préparatifs des festivités. Comme si la vie se trouvait suspendue dans l'attente des célébrations, l'espace urbain est associé à une vaste imagerie de la mort et du fantomatique tout au long de l'ouvrage. Les exemples sont nombreux, dès l'incipit de l'enquête – « *A la tercera ginebra el bar comenzó a poblarse, como si los clientes no fueran reales, sino verosímiles fantasmagorías* »³⁶ – et tout au long des pérégrinations de Simón : « *Alguien había tendido la niebla de ramas de los árboles como si fuera la sábana raída con la que se vistiera hace siglos un fantasma legendario. En la niebla los focos de las farolas eran ojos de animales en acecho* »³⁷. Notons ici comment les champs sémantiques de la nature sauvage et de la hantise fantomatique s'unissent en un seul réseau isotopique de la déshumanisation. Parmi de nombreuses occurrences, relevons encore cette description d'un après-midi sévillan, une semaine à peine avant le début des célébrations :

*Faltaban sólo seis días para que comenzara la Semana Santa [...] Nadie por la calle. A cierta hora de la tarde, cuando llega la primavera [...], en algún lugar de la ciudad estalla una bomba de neutrones, de esas capacitadas para aniquilar a todos los seres vivos sin afectar por ello a los edificios. [...] No hay rastro de vida. Se ha convertido en una ciudad fantasma. Sevilla es igual de grande que el cementerio de Nueva York pero tiene el triple de muertos*³⁸.

Cette dernière phrase, qui n'est pas sans rappeler le célèbre poème *Insomnio* de Dámaso Alonso, introduit par cet hypotexte une notion d'historicité tangible, référence à la guerre civile et à la dictature déjà explicitée par le personnage comme nous l'avons vu plus haut. Cette intertextualité discrète trahit encore le souhait d'un narrateur qui semble vouloir réintroduire l'historicité perdue de la ville, s'associant par là-même au cœur du projet terroriste.

35 Sapo est le premier à poser la question à Simón : « –¿Tú llevas hacha en el coche? [...] –No –sonrei– [...] –Qué raro. De veras, no sé cómo puedes ir en el coche sin llevar un hacha [...] casi todo el mundo lleva hoy en día un hacha en el coche. », *ibid.*, p. 152. La coutume sera plus tard confirmée par María (*ibid.*, p. 166) et rappelée à plusieurs reprises au fil du roman (*ibid.*, p. 284, 340).

36 *Ibid.*, p. 22.

37 *Ibid.*, p. 39.

38 *Ibid.*, p. 172.

Séville vidée de sa vie mais hantée par son Histoire, c'est, en effet, une représentation proche du projet des Arlequins : un projet de réhabilitation historique par la destruction de cette cité mythifiée qu'incarnent les processions de la Semaine Sainte. Nous reviendrons plus longuement sur cet objectif des rôlistes, mais nous pouvons d'ores et déjà nous interroger sur la répartition des rôles dans la genèse du récit. L'ouvrage se referme sur la figure d'un protagoniste hésitant à répondre aux attentes du groupe des Arlequins en incarnant pleinement le rôle de Barde, chroniqueur des aventures des joueurs. Pourtant, les apartés explicites au lecteur évoquant un récit rédigé *a posteriori*³⁹ ainsi que les signes de connivence idéologique entre Simón et le groupe terroriste⁴⁰ portent à croire que le roman est bel et bien l'œuvre du Barde pour le compte des Arlequins. Ce jeu métafictionnel autour d'une instance auctoriale cachée parmi les personnages (un subterfuge au demeurant assez fréquent et hérité de la littérature de voyage du XVIII^e siècle) est annoncé par un vaste réseau de références hypertextuelles : Cervantès, Unamuno, Paul Auster et même Juan Bonilla⁴¹ lui-même sont ainsi évoqués au fil de l'œuvre. Ces indices renforcent le flou identitaire qui entoure l'instance narrative et confirment la piste d'un auteur à la fois acteur du récit qu'il crée. S'il s'agit bien d'une narration *a posteriori* et issue de la plume de Simón, alors l'aspect fantomatique de la ville peut revêtir une valeur de prolepse : si les rues vidées de toute âme qui vive rappellent un passé sanglant, elles annoncent aussi un futur meurtrier. L'espace référentiel de Séville sert ainsi de support narratif au barde Simón qui y projette déjà les ombres du récit à venir. Ainsi privée de vie et voilée de fiction, la ville devient la matrice idéale de l'errance solitaire du sujet postmoderne qu'incarne le protagoniste. Avant d'analyser cet usage particulier de l'espace urbain, il nous faut évoquer le dernier avatar qui construit la cartographie narrative de la cité sévillane alors que les célébrations approchent, celle d'une vaste scène théâtrale peuplée de personnages de papier.

Séville théâtrale

Glorifiée par les prétentieux cabotinages de ses habitants, la ville de Séville est logiquement comparée à une immense scène dont le décor factice serait constitué des lourds volumes consacrés à sa mythographie. En amont des célébrations, l'existence de la cité ne semble tenir qu'à la bibliographie qui s'amoncelle sur les étals des libraires :

Sobre Sevilla, que más que una ciudad es un género literario [...] se han escrito los suficientes renglones como para alfombrar dos o tres veces el suelo de la ciudad y empapelar de arriba abajo

39 « Han pasado ya bastantes meses de todo aquello y muchas cosas se me han ido pudriendo en la memoria, dejando un aroma a fruta corrompida. », *ibid.*, p. 291.

40 Parlant de sa relation avec l'Anarchiste, le protagoniste affirme : « Es posible que suene raro si digo que hicimos buenas migas, pero así es », *ibid.*, p. 357. Plus tard, il va jusqu'à admirer le dernier attentat : « Juro que no pude evitar una sonrisa al acordarme de Sapo y del Anarquista. Pensé: una obra maestra. Seré un hijo de puta, no lo niego, pero soy sincero porque fue exactamente eso lo que pensé. », *ibid.*, p. 394.

41 Le syndrome d'Alonso Quijano, dont souffre le Quichotte, est évoqué à plusieurs reprises et retenu par le privé comme principale hypothèse quant aux motifs des Arlequins (*ibid.*, p. 296-297). Au terme de ses réflexions métalittéraires, Baturone, craignant d'être tué par les terroristes, affirme : « yo no soy más que un personaje de su juego, un personaje que tú crees haber inventado para animar la acción, pero vas listo tú, no será la primera vez que un personaje mata a su autor. », *ibid.*, p. 383. Nous retrouvons ici un indice quant à la fonction auctoriale de Simón (le *tú* n'est peut-être pas impersonnel), dans une allusion qui rappelle les confrontations auteur/personnage d'Unamuno dans *Niebla* et de Paul Auster dans *La Cité de verre*. Juan Bonilla est également cité à plusieurs reprises, sous différents masques : celui d'un auteur cubain, « Hay un cuento del escritor cubano Juan Bonilla en el que un psicólogo utiliza un método bastante llamativo para analizar la personalidad de sus pacientes. » (*ibid.*, p. 89), ou de ses initiales « Estuve luego merodeando por el piso de María, haciendo labores de psicoanalista, como en aquel cuento de J.B. » (*ibid.*, p. 184).

*todos y cada uno de sus edificios*⁴².

Ville de papier plutôt que de pierre, c'est à travers cette évocation que le narrateur introduit le décor de l'immense pièce que les habitants s'apprentent à jouer. Cette image est à mettre en relation avec la méthode originale d'apprentissage du japonais qu'utilise Sapo, colocataire de Simón et maître du jeu des Arlequins. Celui-ci couvre tous les objets domestiques de l'appartement de petites étiquettes portant la traduction du nom de l'objet en japonais⁴³. De la sorte, deux positionnements apparaissent en contrepoint dès le début de l'ouvrage : celui de Sapo qui pense pouvoir nommer et saisir la réalité du monde par le texte (tel est le moteur de son projet terroriste, puisqu'il s'agit bien d'imposer le texte de son scénario sur la réalité) et celui des exégètes de la ville, ses victimes, qui enrobent la réalité d'un voile mythique soutenu par une abondante bibliographie. La confrontation est ainsi annoncée et le protagoniste devra choisir son camp.

Avant d'analyser cet inévitable conflit, revenons un instant à la problématique de la représentation spatiale. Ainsi établie la toile de fond textuelle qui fonde la mythologie sévillane, la cité devient une immense scène de théâtre. Les références sont nombreuses et se multiplient à mesure que s'approche la date des processions. En voici un exemple caractéristique :

*No tardarían en llegar a la ciudad las hordas de turistas que formaban parte imprescindible del espectáculo que se avecinaba. Todos quedaríamos convertidos en extras más o menos llamativos dentro de un escenario idóneo para permitir la gran representación teatral de todos los años: la Semana Santa. Toda Sevilla se mutaría en un teatro en el que irían escenificándose los actos de una antigua tragicomedia en la que se combinaban sobrecogedores momentos de dramatismo plástico con intensas escenas de sexo callejero o divertidos avatares de juerga y ebriedad*⁴⁴.

La symbolique théâtrale cristallise efficacement les différentes problématiques de l'enquête identitaire menée par le protagoniste. D'une part, elle participe de la déshumanisation de la ville dont les habitants deviennent des personnages, pour ne pas dire de simples masques. D'autre part, cette symbolique implique l'existence d'un scénario préétabli, de cette causalité omniprésente dans l'œuvre à laquelle les personnages tentent tous de se soustraire. L'idée d'une fatalité insondable et inévitable qui guide chacun des occupants de la ville renvoie à une conception du déterminisme spatial proche de la théorie du chaos⁴⁵, véritable expression scientifique d'une perte de repères caractéristique de la postmodernité. Les acteurs de cette grande représentation sont ainsi tout à la fois incapables d'interactions humaines authentiques et soumis aux circonstances qui font d'eux de simples marionnettes. C'est précisément contre cette réalité asservissante que les Arlequins vont se dresser en y opposant leur propre fiction. Il n'est donc nullement étonnant de découvrir l'apparence que donne Sapo à l'Enfer biblique, celle d'un théâtre vide, à l'image de cette ville dramatique et déshumanisée. Il écrit ainsi dans son journal intitulé *Yo y Miss Circunstancias* : « *El infierno no tenía nada que ver con ese zulo donde arden las almas de quienes no se comportaron durante sus existencias conforme a los dictámenes de la ley divina : se parecía más bien a un teatro*

42 *Ibid.*, p. 107.

43 *Ibid.*, p. 23-25.

44 *Ibid.*, p. 105.

45 Cette approche mathématique qui s'est popularisée dans les années 1970 théorise l'idée que dans un système dynamique donné qui serait fortement conditionné par ses données initiales, toute modification des conditions initiales, même minime, entraînerait une évolution parfaitement imprévisible du système. C'est le fameux « effet papillon », qui, lorsqu'il est transposé à l'échelle de la vie, implique une incapacité de l'homme à modéliser sa réalité et en prévoir l'évolution.

vacío »⁴⁶. L'avatar infernal qu'incarne la ville sert précisément de prétexte aux Arlequins pour justifier leur acte criminel. Même le protagoniste peut alors défendre les rôlistes en prétendant qu'ils ne s'attaquent pas à des personnes mais à des figures de papier soumises à leur rôle : « *Es verdad que pudo haber sucedido una catástrofe, pero todos los días muere gente y esas muertas no nos conmueven. Son seres de papel, nombres que retenemos. [...] La vida es poca cosa: un juego de rol en el que alguien nos ha dictado nuestro papel, que nosotros podemos asumir o rechazar para crearnos otro* »⁴⁷. Le personnage de l'Anarchiste, responsable des bombes posées dans les chars de la procession, accuse à son tour le déterminisme de la dramaturgie sévillane pour légitimer son acte :

« *ésta es la ciudad [...] de las apariencias, del teatro cotidiano. [...] Durante toda mi vida esta ciudad me ha impuesto un rol, ahora, cambiaremos los papeles* »⁴⁸. Nous pouvons dès lors observer à quel point l'auteur exploite l'essence polyédrique et les avatars symboliques de la ville pour en faire le moteur central de son roman noir : ici, point de victime dûment nommée, point d'intrigue interpersonnelle, tout le conflit se tisse entre une série de fictions et de mythes luttant pour obtenir l'hégémonie sur la réalité. Si l'image de l'espace urbain s'éloigne des sombres archétypes des mégapoles américaines, c'est pour mieux incarner un rôle actanciel de premier plan dans l'enquête policière : celui à la fois de victime et de source des fictions qui vont l'annihiler.

***Nadie conoce a nadie* ou la quête d'un espace de reconstruction sociale**

L'impossible connaissance de l'Autre

Interrogeons-nous à présent sur le rôle social que joue cette réalité polyédrique. Les acteurs de l'enquête se caractérisent par leur incapacité à appréhender toute identité individuelle et le titre de l'ouvrage se décline ainsi au fil de l'œuvre en de multiples instants d'incompréhension mutuelle et de petites épiphanies au cours desquelles l'image du sujet et de l'altérité fluctue dans un jeu de glissement constant des identités. Les références à l'impossible connaissance de l'autre viennent ponctuer chaque nouvelle découverte : « *Allí, en mi interior, oí el eco de las palabras de Sapo. Nadie conoce a nadie, y reconocí que, en efecto, yo no conocía a aquel ser atormentado que consideraba la vida un juego de reglas arbitrarias* »⁴⁹. Plusieurs chapitres plus tard, la méconnaissance demeure totale : « *En mi interior Sapo había cobrado una dimensión que ya nada tenía que ver con aquel muchacho encerrado en su mundo de juegos de ordenador y películas de todo género. Iba a encarar a alguien a quien en el fondo no conocía* »⁵⁰. Notons que cette incertitude s'accompagne de références explicites au monde intérieur, laissant ainsi planer le doute quant à l'existence réelle des personnages rencontrés. En ce sens, le nombre restreint de personnages dans le roman est à rapprocher de cette diffraction du sujet en de multiples identités, à l'image des romans de Paul Auster, dont la trilogie new-yorkaise constitue un riche hypotexte⁵¹.

Il y aura pourtant quelques épiphanies. Ainsi Simón est-il pris de panique face au reflet cadavérique que lui renvoie une fenêtre, au terme de l'enquête, alors qu'il vient de commencer

46 *Ibid.*, p. 205.

47 *Ibid.*, p. 272.

48 *Ibid.*, p. 366

49 *Ibid.*, p. 122.

50 *Ibid.*, p. 244.

51 L'auteur américain est évoqué à de multiples reprises (*ibid.*, p. 310, 311, 316).

une première ébauche de sa chronique : « *El cristal de la ventana se convirtió en un espejo cuando encendí la luz, y me reflejé allí, [...] extraño, desconocido, muy delgado, casi cadavérico, y me asusté al no reconocerme, [...] y decidí apagar la luz* »⁵². Image insoutenable de son aliénation et de sa solitude, ce reflet d'un inconnu témoigne de son échec à appréhender la réalité tangible de son univers et de son individualité. Le recours à la fiction semble dès lors l'unique palliatif à l'insupportable sentiment d'isolement mortifère qui l'habite. Aussi, c'est un autre reflet, brisé celui-ci, qui nous permettra de résoudre l'énigme de son identité.

Simón apparaît très tôt comme un personnage profondément aliéné, paranoïaque et incertain de la fonction narrative qu'il doit jouer dans le grand mythe de la ville qu'il habite. L'*incipit* du roman, véritable clef interprétative de l'enquête identitaire, offre une excellente illustration d'un état d'aliénation à l'origine d'une fragmentation du sujet :

*El día que se rompió el espejo de mi cuarto recibí aquella llamada telefónica. [...] Era un espejo inmenso, heredado, como una culpa, de mis abuelos. Sus aguas habían sido mancilladas por el paso del tiempo y cuando uno se asomaba a ellas obtenía una imagen difusa, como si se estuviera disolviendo lentamente. [...] Me estaba cepillando los dientes cuando oí, a la par, el ruido del cristal rompiéndose y el sonido del teléfono*⁵³.

Après cet appel anonyme qui laissera sur le répondeur les premières consignes du jeu criminel, le protagoniste se retrouve face à son reflet brisé :

*Volví a mi cuarto. Me miré multiplicado en los diversos fragmentos del espejo que quedaban, con forma de cuchillos, dentro del marco. [...] Pensé: qué curioso, día tras día contemplándome en un espacio determinado y una vez que se rompe me doy cuenta de que estaba hecho de cuchillos. Los espejos están hechos de cuchillos, susurré*⁵⁴.

Tous les enjeux de l'intrigue sont déjà contenus dans ces premières lignes. La perception qu'a le personnage de lui-même apparaît déjà déformée, délavée, au sein de cet « espace déterminé » alourdi par la fatalité de son héritage.

Nous pouvons voir dans cette métaphore une mise en abyme du sujet, incertain de son identité, dans l'espace polyédrique et surdéterminant que décrira le roman. L'éclatement du reflet alors que commence la partie macabre est à rapprocher d'un éclatement du sujet en de multiples avatars fictifs issus de son imagination auctoriale. En ce sens, si le personnage de Simón évolue bel et bien dans une vaste fiction au second degré, il semble expliquer son état de fragmentation identitaire par la fragilité de l'espace qui l'encadre. Son incapacité à se reconnaître individuellement dans le cadre de cet espace (celui du miroir/celui de la ville polyédrique) serait ainsi le facteur premier de sa dissolution identitaire et de sa fuite dans la fiction, comme si de cette cité de papier étaient issus les monstres de papier qui hantent le protagoniste. Mais la réciproque est tout aussi vraie car c'est également la personnalité schizophrénique du protagoniste qui est à l'origine d'une vision de la ville éclatée et semblable à une projection métaphorique de son espace intime. Dans un vaste mouvement de clôture cyclique, les dernières phrases du roman confirment cette incertitude quant au statut des personnages :

Me quedaré aquí con la esperanza absurda de que los pasos que escucho cada noche se arrastrarán por fin hasta mi puerta [...] y entrarán Sapo y María que regresan de su vuelta al mundo – aunque

52 *Ibid.*, p. 379.

53 *Ibid.*, p. 19-20.

54 *Ibid.*, p. 21-22.

quizás hayan estado todo este tiempo guardándose de la realidad en un edificio cercano⁵⁵ en el que meriendan a diario con Baturone y Ariadna añorando al Anarquista –, al punto que dejaron a sus espaldas y en el que yo les he aguardado todo este tiempo con algunas preguntas y la convicción – cada vez más débil – de que no me los inventé⁵⁶.

Cette violence latente de l'espace urbain qui provoque l'éclatement du sujet se retrouve, à l'échelle de la société, dans la paranoïa grandissante⁵⁷ qui habite tous les avatars créés par le protagoniste. La folie de Simón semble donner naissance à autant d'avatars de ses fantasmes mus par une même incertitude. Le doute quant à l'existence de Sapo, María, Baturone et Ariadna explique également un certain nombre de redondances dans les discours des différents personnages. Les anecdotes et souvenirs communs (l'obsession d'un robinet laissé ouvert), les pratiques partagées (avoir une hache dans son coffre) et les connivences idéologiques (la répulsion face aux artifices sévillans, le combat contre la causalité), seraient autant de fragments distribués d'un même univers psychologique.

Il n'est également pas étonnant de voir dans les schémas et les archétypes du roman noir une certaine dimension déceptive : le coupable est nommé dès les premières pages⁵⁸ ; le personnage du privé n'intervient qu'au quatorzième chapitre pour n'être que la version dégradée d'un piètre auteur de nouvelles ; la femme fatale n'est finalement qu'une adepte des voyages psychédéliques obsédée par sa quête lubrique du prince charmant⁵⁹ ; le tueur, une parodie de psychopathe⁶⁰... Ce ne sont là que les figures d'un polar dégradé ébauchées par la voix narrative pour donner corps aux projections fantasmatiques de Simón, dans une parthénogénèse éclatée qui emprunte des souvenirs archétypiques de ses lectures. Derrière la cartographie d'une citée sévillane chimérique se cache ainsi un tout autre atlas : celui de l'esprit du chroniqueur, une ville bâtie de souvenirs et de fictions. Dans une posture similaire, c'est précisément en projetant leur propre fiction sur l'espace sévillan que les Arlequins, par leur acte destructeur, vont tâcher de restituer à la ville toute son historicité pour en faire enfin l'espace d'une rencontre éthique possible.

La réhabilitation d'une l'historicité sévillane

Les Arlequins entretiennent un rapport commun à la temporalité. Tous partagent l'inquiétude de la faute des ancêtres héritée par les descendants, refusant ainsi le hiatus temporel qui consiste à se considérer le fruit d'une cité éternelle. Les anecdotes trahissant cette obsession de la culpabilité

55 Notons ici la proximité de la situation avec celle des personnages de Paul Auster dans *Les Revenants* (*Ghosts* en version originale)

56 *Op. cit.*, p. 406.

57 Selon son psychiatre, Sapo souffre d'un complexe de persécution, « *El psiquiatra [...] tan sólo apuntó la incipiente manía persecutoria que castigaba a su cliente* » (*ibid.*, p. 294), syndrome ensuite associé à Baturone : « *al psiquiatra se le encendieron los pómulos [...] no sé si de ira o de afán por analizar al detective con intención de descubrirle un complejo de manía persecutoria* » (*ibid.*, p. 296), puis au narrateur : « *tal vez Ariadna fuera otra Arlequín. La manía persecutoria empezaba a hacer estragos.* », *ibid.*, p. 347.

58 « *me iluminó la convicción de que Jaime tenía algo que ver con todo este asunto* », *ibid.*, p. 38.

59 Imaginée par sa sœur, la métaphore d'une lampe contenant un génie pour désigner le phallus de ses amants constitue le leitmotiv de sa quête amoureuse (*ibid.*, p. 174-175, 293, 354, 373, 379).

60 « *Si Sapo era un psicópata, lo era en la misma medida que Don Quijote era un caballero andante: se trataba más bien de una caricatura, una parodia* », *ibid.*, p. 388.

acquise traversent le récit de Simón⁶¹ avant d'être explicitées dans le discours de l'Anarchiste, incarnation allégorique de cette hérédité⁶² :

*Lo misterioso es esa heredad de una derrota, que alguien se obceque en corregir lo sucedido en el pasado, una especie de ajuste de cuentas [...] Lo importante es esa tenacidad, esa fijación, el renegar de la propia vida, sustituirla para corregir el pasado. [...] Todos mis actos han sido conducidos por la derrota de un antepasado*⁶³.

Se dressant contre l'image d'une Séville hors du temps, ils reconstruisent une temporalité artificielle mais bien ancrée dans le passé sévillan afin de combler ce vide historique qui limite la construction du tissage social. C'est en ce sens que tous partagent un même aïeul anarchiste, auteur de l'essai *Lo que necesita Sevilla*, comme si leurs souvenirs avaient fusionné pour devenir patrimoine commun : « *Todo lo que el Anarquista me había contado no pasaba de ser un préstamo del pasado de Sapo, de un pasado ficticio* »⁶⁴. Le personnage de l'Anarchiste constitue l'incarnation en contrepoint des omissions historiques qui traversent la mythologie provinciale de la ville.

L'ensemble du projet des Arlequins se construit dès lors autour de sa figure et de la mission qui lui incombe, celle de venger l'échec de l'ancêtre collectif, de ramener à la vie les luttes passées et d'édifier ainsi un pont entre les combats des années 30 et la réalité contemporaine de l'espace urbain.

La nuance qui oppose la vision pittoresque d'une célébration éternelle et le patrimoine transmis réside précisément dans cette notion d'hérédité qui anime les terroristes et qui se distingue du simple pastiche de tradition, sortie de son contexte, qu'affectionne le postmodernisme⁶⁵. Si la voix narrative présente le culte de la Semaine Sainte comme un autre moteur de l'isolement postmoderne, c'est parce qu'elle le perçoit comme séparé de cette causalité patrimoniale et semblable à une incessante parodie de grandeur passée, à une scorie de tradition qui n'a plus qu'une valeur esthétique⁶⁶ dans l'expérience postmoderne qu'impose la cité. L'historicité défendue par les Arlequins s'éloigne de cette imagerie figée pour devenir une véritable existence du passé dans le présent et une potentielle projection du présent dans le futur. Le monde de l'Anarchiste n'est autre que celui de son ancêtre fictif qu'il invoque dans le présent par ses actes et ses paroles : « *Intuí entonces que el Anarquista habitaba de veras una ciudad distinta, pasada, ajena a esa Sevilla del LSD [...], ajena a los gases tóxicos, o al metro* »⁶⁷. Ne vivant pas dans le présent postmoderne, mais dans un espace mémoriel hérité, le terroriste s'inscrit dans une logique d'exemplarité que souligne le protagoniste : « *lo que añoras no es conseguir lo que [tu abuelo] no consiguió, sino acabar como él. Para ti no hay heroicidad mayor que acabar como*

61 L'Anarchiste introduit sa réflexion sur la faute héritée en contant deux longues anecdotes : l'une d'un prince dont le père avait perdu son royaume aux échecs et qu'il souhaitait reconquérir au cours d'une partie contre l'ancien vainqueur, et l'autre d'un boxeur voulant venger la défaite de son père sur le ring (*ibid.*, p. 360-363).

62 Notons que ce personnage s'appelait « *el Dinamitero* » dans la première édition du roman. Cette nouvelle dénomination est donc volontairement chargée de connotations historiques.

63 *Ibid.*, p. 362-364.

64 *Ibid.*, p. 366.

65 Fredric Jameson. *Op. cit.*

66 « *Pero para atajar esa antipatía, que yo también reconozco haber sentido acerca de los cofrades fanáticos y los poetas de la Semana Santa, hay un bálsamo eficaz: no tomárselo en serio, considerar la Semana Santa como lo que es, un bello espectáculo callejero* », *op. cit.*, p. 275.

67 *Ibid.*, p. 360.

él, *pataleado hasta la inconsciencia y fusilado después* »⁶⁸. De fait, le joueur sera fait prisonnier lors d'une autre tentative d'attentat, devenant à son tour, selon le narrateur, le possible héros exemplaire de nouveaux Arlequins⁶⁹. Dès lors la quête de réhabilitation de l'historicité des Arlequins revêt toute sa profondeur littéraire car l'objectif ultime du groupe réside, au-delà de leur vie, dans le rétablissement de cette exemplarité perdue, de cette capacité qu'a le texte à recréer du lien historique et social au sein de l'espace fragmenté de la ville postmoderne.

La reconstruction d'un lien éthique dans la fiction

Nous abordons à présent une thématique récurrente dans les récits de Juan Bonilla : celle de personnages tâchant de dépasser la solitude du sujet postmoderne par leur rapport à la fiction. Il n'est pas rare de trouver sous la plume de l'auteur de nombreuses victimes du « syndrome d'Alonso Quijano »⁷⁰, folie quichottesque consistant à transposer les fictions intimes dans l'insaisissable espace du réel. Dans *Nadie conoce a nadie*, les joueurs terroristes apparaissent comme les parangons de cette pathologie. Baturone affirme ainsi : « *Mira, los juegos de rol son una imitación del Quijote. Un tipo enloquece del mucho leer y del poco dormir y decide llevar a la realidad aquello que le dictaban los libros, arreglar el mundo conforme a lo esquilado en sus lecturas* »⁷¹.

Ce bouleversement du réel par la fiction caractérise bien le jeu de télescopes narratifs qui sous-tend l'intrigue policière et le moteur métalectique à l'origine du récit lui-même. Les enquêteurs résument ainsi à plusieurs reprises les maillons de la chaîne réalité-fiction dans laquelle s'inscrivent les actes des terroristes : une expérience menée par la CIA sur un éventuel attentat au gaz dans le métro aurait inspiré le roman de Gordon Thomas *Deadly Perfume*, ce récit servant ensuite d'inspiration aux attentats du métro de Tokyo, événement réel à l'origine de la rédaction du texte du jeu de rôle de Sapo, récit fictif servant de scénario au passage à l'acte des Arlequins, prouesse devant être contée à son tour dans les chroniques du Barde Simón⁷². Dans le roman, ce renversement cyclique de la causalité donne à la fiction le pouvoir de bouleverser cet autre ordre causal qui est celui des circonstances imposées par la réalité : la fiction devient alors l'outil privilégié du sujet pour reprendre le contrôle de sa réalité en s'astreignant à un scénario qu'il aurait lu au préalable. Dans cette conception du réel et de sa malléabilité, Baturone va même jusqu'à considérer le réel comme un tissage hypertextuel de textes fondateurs qui soutiennent éthiquement toutes les communautés : « *En el fondo no somos más que participantes en un antiguo juego de rol en el que confluyen cientos de textos* »⁷³. Il est aisé de voir dans la figure du détective-écrivain Baturone le porteur du postulat théorique qui soutient le roman. De fait, la voix du privé crée une jonction entre, d'une part, l'enquête policière pour identifier le texte inspirant l'attentat et, d'autre part, le fantasme initial de Simón, sa quête personnelle, d'un dictionnaire impossible, d'un langage coupé du monde, en d'autres termes, d'un monde entièrement constitué de texte⁷⁴.

68 *Ibid.*, p. 368.

69 *Ibid.*, p. 405.

70 Pathologie qui se trouve évoquée par Baturone, avatar de l'enquêteur/auteur, dans *Nadie conoce a nadie* (*ibid.*, p. 297), mais aussi dans d'autres récits de Bonilla, le cas le plus explicite étant celui du protagoniste de « Metaliteratura », dans le recueil *Tanta gente sola*. Barcelona, Seix Barral, 2009.

71 *Ibid.*, p. 240.

72 *Ibid.*, p. 387

73 *Ibid.*, p. 240.

74 « *Una idea que me perseguía desde hace mucho emergió de repente: la confección de un crucigrama imposible [...] en el que cada definición remitiera a un vocablo inexistente en nuestro idioma y cuyo resultado no fuera otro que*

Mais quel rapport existe-t-il entre cette écriture démiurgique et l'impasse sociale imposée par la cité sévillane ? C'est précisément en cela que le projet des Arlequins apparaît comme un réel combat contre la réalité et parvient à séduire le protagoniste, car ils s'opposent à toutes les apories de la condition postmoderne, par la communauté qu'ils forment, par l'exemplarité éthique qui les pousse à adopter les valeurs d'un texte et par leur volonté de réhabiliter l'historicité de la cité. Ainsi, après avoir séquestré le protagoniste dans son antre, Sapo affirme que dans ce projet les joueurs ne forment plus qu'un : « *Se trataba en definitiva de una guerra contra la realidad, contra una ciudad a la que ellos querrían imponer una ficción. –¿Cuántos sois? – le pregunté a Sapo. – Somos Uno– respondió* »⁷⁵. Cette unité se fonde sur la mémoire partagée d'une lecture commune. En s'appuyant tous sur un même texte, ils partagent les mêmes souvenirs et souhaitent s'inscrire communément dans une même historicité.

Dans le prolongement de cet héritage commun, la nouvelle communauté de lecteurs va tâcher de réhabiliter l'exemplarité éthique de la fiction comme facteur de lien social pour les générations à venir. Le maître du jeu présente en ces termes la tâche qui attend le Barde :

[...] *esa crónica que necesitamos para que todo lo que estamos protagonizando cumpla su función última, la de perpetuarse más allá de la vida, en un lugar más noble que la vida, [...] allí donde pueden quedar dignificados los tontos, los mediocres, los que de otra manera jamás merecerían formar parte de la memoria de los demás.*⁷⁶

Cette ultime fiction sera celle qui fera des risibles Arlequins les porteurs de valeurs universelles qui transcenderont l'espace, pour faire de la ville un symbole, et le temps, pour le transformer en héritage moral. Face à l'absence de monumentalité de la ville et à son incapacité à créer un lien social, les joueurs répondent par un artefact de papier qui pourra devenir l'espace d'une nouvelle rencontre éthique au cœur de la fiction.

Au terme de notre étude sur la cartographie sévillane ébauchée dans *Nadie conoce a nadie*, nous pouvons entrevoir le rôle fondamental que joue l'espace urbain dans l'inscription générique du roman. Le texte de Bonilla se situe pleinement dans la lignée du grand roman noir métaphysique dont Paul Auster serait le plus fidèle représentant.

Mais aux méandres de la *Cité de verre*, l'auteur andalou substitue les mythes pittoresques de la tradition hispanique comme autant de vecteurs d'illusion, de perte et de questionnement identitaire. Cet espace labyrinthique essentiellement constitué de texte, tel un vaste mot croisé indéchiffrable, est caractéristique du roman noir contemporain⁷⁷ et, de façon plus générale, symptomatique des impasses de la mimésis dans l'écriture postmoderne. Si le partage des rôles

el casillero completo en blanco. [...] Entre mis proyectos había uno, antiguo, que consistía en la composición de un diccionario de palabras inexistentes », ibid., p. 42.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 338.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 332.

⁷⁷ La thèse récente de Delphine Carron expose les enjeux de la ville dans le roman policier métaphysique et souligne le rapport de l'espace urbain à la textualité : « La ville fait non seulement figure de protagoniste à part entière, elle est aussi douée de parole : "[Cities] are encoded landscapes of self and place, left to be decoded again and again. They are intersections of space and words". (Wirth-Nesher, 1996, 207) [...] L'univers urbain est ainsi appréhendé par le détective/lecteur comme une superposition de supports textuels, auxquels il attribue une valeur d'intemporalité relative, rassurante face à la multitude éphémère et composite, sans cesse renouvelée, des signes qui l'entourent ». Delphine Carron, *Figures du détective dans le polar américain contemporain*, Littératures, Université d'Angers, 2013, p. 99-106.

propres au genre fait de *Nadie conoce a nadie* un « cas-limite » selon le carré herméneutique⁷⁸ que propose Dubois, l'intrigue du roman répond pleinement à la définition proposée par le critique⁷⁹ et parvient même à exacerber certains schémas profonds du roman policier contemporain : la quête identitaire, l'aspect ludique de l'enquête (avec le jeu de rôle et les mots-croisés comme mise en abîme de l'énigme textuelle que constitue l'intrigue), la figure du détective comme instance lectoriale, la vision d'un espace urbain chaotique et aliénant. En ce sens, il s'agit certainement d'un cas limite du roman noir par l'exploitation extrême que fait l'auteur des critères du genre. Même le recours patent aux stéréotypes policiers participe largement de cette inscription générique tant le polar contemporain tend à se définir par ses propres archétypes⁸⁰.

Cependant, cette surexposition des entrailles de l'écriture policière parvient à créer un effet de mise à distance, au point de devenir l'indice d'une écriture au second degré, d'un enchâssement de plans narratifs. Nous pourrions voir là une simple influence de l'écriture postmoderne par la généralisation d'une écriture sous forme de pastiche.

Néanmoins, l'acte d'écriture parodique se trouve ici volontairement mis en scène, comme une projection de la tendance littéraire à dépasser, si ce n'est à surpasser. En cela, les références appuyées à Paul Auster pourraient trahir la construction d'un pastiche de roman postmoderne, comme si la postmodernité se trouvait prise à son propre piège. En plaçant ainsi l'écriture postmoderne sous cloche, Bonilla parvient à aller au-delà du repli du texte sur lui-même en déplaçant les frontières du rôle de lecteur. La longue chaîne de réalités et de fictions qui constitue l'avant et l'après du roman aboutit précisément là où nous nous trouvons, nous lecteurs des chroniques de Simón, happés dans l'univers référentiel des Arlequins, membres de leur communauté de lecteurs. Notre posture de potentiels lecteurs de ces chroniques brouille les limites de notre identité pour transposer une part de nous-mêmes dans l'espace de la fiction, faisant de nos avatars fictifs les possibles acteurs d'un nouvel attentat contre la réalité. Dans le roman, le rôle qui incombe aux futurs lecteurs des chroniques voulues par les terroristes, est bel et bien celui que nous endossons en lisant l'œuvre de Bonilla.

Au-delà de l'investissement dans le texte par l'acte de lecture, l'auteur imagine une écriture dont le texte investira l'espace intime du lecteur, ouvrant la possibilité d'une nouvelle forme de l'exemplarité dans le roman. La cartographie ontologiquement hybride de Séville s'établit dès lors comme une figuration de la construction identitaire simultanée des personnages et du lecteur, dont le paysage intérieur serait modifié par le souvenir de cette fiction. La transformation démiurgique du lecteur par le texte l'inscrit par voie de conséquence au sein de la communauté de ceux qui ont subi le même changement, au sein d'un nouveau groupe d'arlequins unis par la même expérience lectoriale. Ainsi, dans la mise en texte de l'espace que dresse l'auteur, se cachent peut-être les enjeux d'une bataille purement littéraire : celle visant le dépassement de

78 Ce « carré herméneutique » se compose des rôles de victime, de coupable, d'enquêteur et de suspect. Ces fonctions sont bien superposées ici. Jacques Dubois, *Op. cit.* p. 91-92.

79 « Le roman noir est le roman du crime et du criminel. En général le lecteur est en proximité avec ce dernier, il en épouse le point de vue. Quant au processus criminel, il est généralement en cours et tend à se faire multiple. Toute énigme devra donc s'y dissoudre, les données classiques étant inversées. [...] À la limite, on peut même soutenir que l'auteur du crime – commis dans la confusion d'esprit – investigate sur son propre acte et sur sa propre identité ». Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 54.

80 A ce sujet, un article de Marion François est particulièrement évocateur : Marion François, « Le stéréotype dans le roman policier », *Cahiers de Narratologie*, 17 | 2009, mis en ligne le 22 décembre 2009, (consulté le 28 juin 2017). URL : <http://narratologie.revues.org/1095>

l'écriture postmoderne et la création des fondements d'un nouveau paradigme littéraire au sein duquel la lecture pourrait redevenir vecteur de lien social.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGÉ, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 p. ISBN : 2-02-012526-9.
- AUSTER Paul, *Trilogie new-yorkaise* (1986), Arles, Actes Sud, 2002, 444 p. ISBN : 2-86869-694-5
- BONILLA, Juan, *Nadie conoce a nadie* (1996), Madrid, Punto de lectura, 2002, 416 p. ISBN : 9788466304979.
- BONILLA, Juan, *El que apaga la luz*. Valencia, Pre-textos, 1994, 124 p. ISBN : 84-87101-79-8.
- BONILLA, Juan, *Tanta gente sola*. Barcelona, Seix Barral, 2009, 224 p. ISBN : 978-84-322-1268-0
- CARRON, Delphine, *Figures du détective dans le polar américain contemporain*, Littératures, Université d'Angers, 2013, 302 p.
- CAWELTI, John, « The Concept of Formula in the Study of Popular Literature », *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, vol. 5, 1972, p. 115-123.
- COLMEIRO, José, *La novela policiaca española, teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, 302 p. ISBN : 84-7658-447-4.
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité* (1991), Paris, Armand Colin, 2006, 240 p. ISBN : 2-200-34421-X.
- FRANÇOIS, Marion, « Le stéréotype dans le roman policier », *Cahiers de Narratologie*, 2009, dernière mise à jour : 22 décembre 2009, disponible sur : <http://narratologie.revues.org/1095> (consulté le 28 juin 2017).
- JAMESON, Frédéric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, ENSBA, 2007, 605 p. ISBN : 978-2-84056-150-7.
- MARTÍN ESCRIBA, Alex, SANCHEZ ZAPATERO, Javier *et al.*, *Geografías en negro*, Barcelona, Montesinos, 2014, 300 p. ISBN : 978-84-92616-12-1.

Construction, fonctions et interprétations de l'espace dans *El guardián invisible* de Dolores Redondo (2013) et de Fernando González Molina (2017)

Construcción, funciones e interpretaciones del espacio en El guardián invisible de Dolores Redondo (2013) y de Fernando González Molina (2017)

Christelle COLIN

Université de Pau et des Pays de l'Adour, LLC-Arc Atlantique (EA 1925)

Dans cet article, il s'agira de porter notre attention sur le phénomène de décentralisation spatiale, caractéristique du roman policier contemporain en Espagne, manifeste dans l'œuvre *El guardián invisible* (2013) de Dolores Redondo et dans son adaptation cinématographique réalisée en 2017 par Fernando González Molina. Grâce à l'étude des modalités de cette décentralisation, nous mettrons en évidence la relation dynamique qu'entretient l'espace avec la construction des personnages mais aussi son rôle dans la réflexion sur des réalités contemporaines liées à la mondialisation, telles que la dilution ou l'exacerbation des identités culturelles et régionales.

Mots clés : décentralisation, espace subjectif, espace anthropologique, territoire, identité

Domaine : ^{xxi}e siècle Espagne Fictions littéraires et cinématographiques

Este artículo propone un análisis del fenómeno de la descentralización espacial característico de la novela policiaca contemporánea en España y muy bien ilustrado en las obras El guardián invisible (2013) de Dolores Redondo y su adaptación cinematográfica por Fernando González Molina en 2017. Gracias al análisis de las modalidades de esta descentralización, intentaremos subrayar la relación dinámica que existe entre el espacio y la construcción de los personajes, así como su papel en la reflexión sobre realidades contemporáneas vinculadas con la mundialización, como la dilución o la exacerbación de las identidades culturales y regionales.

Palabras claves: descentralización, espacio subjetivo, espacio antropológico, territorio, identidad



Introduction

« Agent de la fiction »¹ essentiel pour Jean-Yves Tadié, l'espace est indiscutablement un concept clé en littérature, mais aussi au cinéma. Lorsque l'on s'intéresse plus particulièrement à la littérature policière, la question de l'espace y est centrale et s'impose d'elle-même si l'on revient à l'étymologie du genre : l'histoire narrée dans le roman policier se situe dans la *polis*. La ville constitue ainsi le cadre essentiel de l'action dans un roman noir qui naît avec la modernité qu'il analyse. Plus qu'un simple décor², l'espace a ainsi une valeur hors du cadre narratif dans la mesure où il révèle les maux d'une société urbaine et devient le vecteur d'une analyse sociétale.

Malgré cette évidence étymologique, on observe dans les productions policières hispaniques récentes une rupture : la nature de l'espace traité diffère. La grande ville de certains polars méditerranéens³ (Barcelone, Madrid) est substituée par des villes périphériques (Vigo, Pamplona etc.). Selon Àlex Martín Escribà et Javier Sánchez Zapatero, une des caractéristiques essentielles du roman policier contemporain en Espagne serait ainsi « *la “decentralización” de espacios, puesto que, frente al protagonismo recurrente y casi exclusivo que en el pasado tuvieron Barcelona y Madrid como escenarios del género, en la actualidad se pueden encontrar obras ambientadas en prácticamente todos los lugares del país* »⁴.

*El guardián invisible*⁵, première partie de la trilogie de Baztán publiée en 2013 par Dolores Redondo et son adaptation cinématographique réalisée en mars 2017 par Fernando González Molina n'échappent pas à cette règle. L'œuvre révèle une double décentralisation : d'une part, vers la ville de province, Pamplona, où se situe une partie de l'histoire et, d'autre part, vers la vallée du Baztán où ont lieu les crimes. L'espace rural devient alors le véritable protagoniste de l'histoire.

Nous pourrions nous interroger sur les modalités et les mécanismes de ce déplacement spatial de la trame, aussi bien dans le livre que dans le film⁶, ainsi sur les fonctions de cette double « décentralisation ». Celle-ci dépasse, à notre avis, le cadre strictement géographique

1 Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 49.

2 La théorie littéraire traditionnelle confèrait à l'espace une fonction essentiellement ornementale, sans lien avec la construction de l'intrigue ou l'évolution des personnages. D'un point de vue méthodologique, nous rejoignons d'une part les propositions de Weisgerber qui dépasse la conception de l'espace comme synonyme de mode de description pour le considérer comme un véritable personnage (Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1978, p. 227). D'autre part, nous considérons, comme le propose Mitterand, que l'étude de l'espace dans le texte ne doit pas se limiter à une démarche topographique. Il convient de s'intéresser aussi à la topologie qui permet de mettre en évidence les valeurs symbolique et idéologique de l'espace (Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 190). Au cinéma, André Gardies considère l'espace comme un constituant fondamental du spectacle cinématographique qu'il faut étudier « dans sa dimension structurelle et systématique » (André Gardies, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 12).

3 Le terme est notamment utilisé par Sophie Savary. Sophie Savary, « Comment des polars barcelonais modèlent l'imaginaire de la ville », *Géographie et cultures*, 61 | 2007, mis en ligne le 21 janvier 2014, (consulté le 09 novembre 2017). URL : <http://gc.revues.org/2635> ; DOI : 10.4000/gc.2635

4 Àlex Martín Escribà, Javier Sánchez Zapatero, « De Plinio a Bevilacqua: breve historia de la novela negra y policiaca española », dans : Emilie Guyard (Éd.), *L'imaginaire social dans le roman noir espagnol et portugais du XXI^e siècle*, Binges, Editions Orbis Tertius, 2017, p. 37.

5 *El Guardián invisible*, Barcelona, Destino, 2013, deuxième roman de Dolores Redondo après *Los privilegios del ángel*, Pamplona, Eunate, 2009.

6 Il faut remarquer, dans ce cas d'adaptation filmique, une grande fidélité à la trame littéraire. On relèvera notamment la présence dans le texte et dans l'image des mêmes lieux, même si la présence de la campagne navarraise est plus importante dans le film. Malgré une série de concordances, il conviendra d'envisager, d'un point de vue méthodologique, que la construction de l'espace est soumise aux spécificités de chaque support.

pour aboutir à un décentrement plus symbolique, un déplacement de l'œuvre policière vers le domaine du social et du politique. En effet, si la question essentielle concerne ici la construction d'un nouveau paradigme spatial – sans doute en lien étroit avec l'évolution constante du code générique –, il faudra aussi évaluer l'idée de décentrement progressif dans l'œuvre dans la mesure où la thématiquespatiale conduit notamment à une réflexion sur la société et la politique régionales. Dans quelle mesure, finalement, cet espace a-t-il encore une valeur essentielle hors du cadre narratif ? Jusqu'à quel point la relation dynamique entre la fiction policière et l'espace nous donne-t-elle des indices sur la période qui lui sert de cadre ?

Les modalités de la décentralisation et la création d'un univers de référence commun

Le choix de la campagne comme lieu de l'action n'est pas inédit dans la tradition du roman policier : elle constituait par exemple l'espace du récit dans l'œuvre de Maurice Leblanc ou encore le contrepoint idéalisé de la ville chez Conan Doyle, mais quelles seraient les causes de cette décentralisation dans le nouveau roman policierhispanique ? Elle doit sans doute être comprise, dans un premier temps, comme la manifestation du travail d'expérimentation ou de subversion opéré sur le canevas policier par les auteurs contemporains. Il est commun d'associer l'émergence du roman ou du film policier à des facteurs externes liés à la conjoncture sociale. La « modernité » qui entoure le développement urbain, le processus d'industrialisation et l'apparition d'une classe moyenne sont autant d'éléments qui constituent cet espace urbain mis en avant dans les œuvres policières. Abandonner cet espace de l'urbain constituerait donc une entorse aux conventions génériques et signifierait le besoin de renouvellement d'un genre qui passe pour particulièrement codifié. Il est toutefois intéressant de remarquer que le roman policier s'inscrit aussi dans la lignée de la littérature cynégétique. Le récit policier dans lequel l'enquêteur, tel un chasseur à l'affût de sa proie et de ses traces, recherche des indices⁷ pour reconstituer le crime, serait une illustration de ce modèle cynégétique. Nous voyons ici l'importance de l'espace suggéré par l'idée de parcours, de déplacement mais aussi, de manière implicite, par une référence cynégétique plutôt associée à un espace rural. Situer l'histoire de *El guardián invisible* dans cet espace rural navarrais pourrait donc constituer, dans un même temps, un retour ou une réflexion sur les origines du genre.

Dans un deuxième temps, il nous semble que le choix d'un nouvel espace pour le récit est en lien étroit avec l'apparition des nombreux sous-genres du roman policier dès les années 90. Dans le cas de l'œuvre de Dolores Redondo, on assiste à une double influence : à première vue, sur le plan actanciel, *El guardián invisible* conserve un schéma classique avec un cercle herméneutique : découverte du premier corps, présentation de l'enquêteur et début de l'enquête, élucidation du crime, installation d'une atmosphère propre au roman de procédure qui insiste sur le processus de l'enquête menée ici par les agents de la Police Forale de Navarre. Dans ce cas, il est vrai que le respect des normes génériques ne représente pas un critère décisif pour déterminer l'espace du récit mais bien plus pour travailler la vraisemblance de l'histoire. Mais c'est sans doute le choix d'inscrire le roman dans un autre sous-genre, celui de la *novela costumbrista*, caractérisée par « *la importancia de la descripción de los usos y costumbres, paisajes y ambientes sociales en que transcurre la acción* »⁸ qui semble bien plus déterminant. À l'image de Domingo Villar et de sa

7 Nous renvoyons ici à la théorie du paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg analysée par Alexis Tadié, « De l'indice au récit d'enquête », dans : Denis Thouard (Ed.), *L'interprétation des indices, Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 225-252.

8 Àlex Martín Escribà, art. cit., p. 36.

vision de la Galice⁹, Dolores Redondo livre dans son roman un portrait de la Navarre profonde et de ses habitants

Dans l'œuvre de Redondo¹⁰ et celle de Molina, la subversion essentielle se situe ainsi au niveau de la définition d'un nouvel espace criminogène : la Navarre rurale, celle des confins. Tous les crimes ont lieu dans la vallée du Baztán, aux alentours d'Elizondo, village natal de l'inspectrice Amaia Salazar, et presque tous aux abords du fleuve qui vertèbre cet espace¹¹. Si l'on change bien d'espace pour accéder à une sorte de périphérie lointaine de la ville (Elizondo se situe à cinquante kilomètres de Pamplona), il s'agit pourtant de garder certains éléments caractérisant l'espace criminogène urbain : à la ville comme à la campagne, le crime est commis dans des lieux isolés (de la rue déserte ou du terrain vague urbain, on passe au village, au fleuve ou à la forêt) qui permettent de créer une atmosphère inquiétante, de générer une tension narrative propre au roman d'énigme. Cette délimitation géographique crée ainsi une impression d'enfermement temporel et narratif qui privilégie la trame du crime et sa résolution. La variation essentielle s'opère donc dans le choix de ce nouveau motif spatial fondamental que constitue la scène du crime alors que son traitement narratif et descriptif semble s'ajuster à l'esthétique conventionnelle du genre. Cela est particulièrement visible dans le film où l'espace criminogène se construit, de manière conventionnelle, à partir du traitement de la lumière (image floue, grise, obscure, etc.). Si les procédés utilisés travaillent l'effet de réel (le paysage est associé à un climat de l'Espagne du Nord), cette image est aussi une interprétation du paysage navarrais, la création d'un espace caractéristique propre au film noir. Les tons sombres des scènes nocturnes ou matinales plongées dans le brouillard révèlent un empêchement perceptif, une mauvaise visibilité des lieux qui dénature le paysage naturel vierge présenté dans les premiers plans. Le manque de lumière a pour effet de réduire l'espace et constitue l'enjeu principal de la séquence liminaire. Celle-ci fonctionne comme l'embrasseur d'un film en forme de conte horrifique où le paysage sombre annonce l'apparition du meurtrier. La première séquence, par ailleurs, se construit à partir de vues d'ensemble tendant à situer l'action et de gros plans ou de descriptions partielles de la nature qui créent une sensation de déséquilibre, d'inconfort et signalent l'apparition du premier corps dans les derniers plans de la séquence générique. Alors que le roman commence lui aussi par l'apparition du corps de Ainhoa Elizasu, il embraye directement sur la présentation du personnage principal, l'inspectrice Amaia Salazar, sans se pourvoir de détails descriptifs sur l'espace contenant, le paysage du Baztán. Il semble donc que le début du film travaille plus la mise en ambiance et l'identification du genre policier grâce à la construction de l'espace. *L'incipit* du roman privilégie au contraire les personnages comme pour définir, dans un premier temps, le genre policier à travers l'idée de décadence de la société (le crime) et à travers une apologie de l'action avec la présentation du personnage principal : l'inspectrice Amaia Salazar.

En contrepoint de cet espace naturel, primordial par sa place liminaire dans le film et par son importance et sa récurrence dans les deux œuvres (il s'agit entre autres de la scène des différents crimes, figure spatiale fondamentale, donc), la ville moyenne, périphérique est aussi présente : c'est le deuxième espace qui apparaît dans le livre, dans une description généreuse qui occupe tout le chapitre 5. Le film reprend aussi cette description de Pamplona dans la séquence

9 Voir par exemple Domingo Villar, *Ojos de agua*, Madrid : Siruela, 2006 ou *La playa de los ahogados*, Madrid, Siruela, 2009.

10 Il conviendra pour l'analyse de l'espace en littérature d'établir « un répertoire morphologique et fonctionnel des lieux romanesques » (Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 193).

11 Dans le reste de la trilogie, et notamment dans la partie 3, les crimes ont lieu tout le long du fleuve Bidassoa jusqu'à son embouchure. Le fleuve articule ainsi l'espace criminogène de la trilogie.

filmant le retour d'Amaia chez elle, tard le soir, après sa première journée d'enquête à Elizondo. Amaia Salazar habite à Pamplona avec son mari James, un riche Américain qui tient un atelier de sculpture dans la Rue Mercaderes, située sur le parcours des *encierros*, entre le Musée de Navarre et la Cathédrale. Les descriptions de cet espace dans les deux œuvres concernent en premier lieu le centre de la ville, une ville à la fois empreinte de tradition (l'artisanat, les fêtes de *San Fermín*) et de modernité, une ville ouverte à la jeunesse, aux étrangers (le personnage de James caractérisé par sa « *pasión desaforada por las San Fermín* [...] *la pasión que él revivía cada año cuando llegaba la fiesta* »¹² est sans aucun doute un double du célèbre Hemingway). Pamplona est aussi le lieu de travail d'Amaia. Mais il s'agit surtout du lieu d'apparition d'un autre personnage essentiel de l'enquête et du roman dit « de procédure » : le médecin légiste. La mention de l'institut médico-légal dans la cartographie urbaine met en évidence un autre espace associé à l'expertise et à l'utilisation d'un langage propre, très technique. Aussi bien le livre que le film y consacrent de larges pauses narratives et didactiques lorsqu'il s'agit de procéder à l'autopsie des victimes. Au premier mouvement, de la ville vers la campagne qui constitue la nouvelle scène du crime – comme si la ville avait contaminé la campagne de ses maux –, succède un deuxième mouvement de retour à la ville qui invite à considérer l'espace urbain comme un espace essentiellement scientifique et comme un lieu fondamental dans l'avancée de l'enquête. La ville ne disparaît donc pas totalement de la trame, surtout dans le livre, et c'est ainsi l'aspect complémentaire de ces deux espaces qui est ici signifié.

Au-delà de cette fonction essentielle, la perspective urbanistique est importante pour donner du sens à l'espace urbain de l'institut médico-légal. Situé à la périphérie du centre culturel, dans la première prolongation de la vieille ville, il constitue la première phase de la nouvelle ville de Pamplona et précède la grande ligne constituée par l'Hôpital de Navarre et les universités. Cette expansion de l'espace narratif vers les nouveaux quartiers permet d'associer cette partie de l'espace urbain à l'idée de progrès et de connaissance, de modernité mais aussi de l'articuler à un centre historique plus traditionnel et culturel également lié à la sphère privée du personnage principal. La configuration de Pamplona dans cet imaginaire littéraire semble donc déterminée par une dualité spatio-temporelle qui reproduit le schéma classique de l'évolution des villes modernes mais qui prend tout son sens dans une œuvre où l'idée de temporalité est essentielle¹³.

Finalement, pour faire aboutir cette carte interprétative des lieux navarrais, il conviendrait d'étudier le rapport entre les deux espaces précédemment présentés. Ici, les codes du genre nous amènent tout naturellement à parler d'une autre idée associée à l'espace, celle de mouvement. L'enquête policière est le récit d'une exploration d'indices mais aussi de lieux, ce qui explique l'importance du déplacement des personnages entre ces espaces pour les besoins de l'enquête. Ce sont bien l'enquête et la quête des personnages qui induisent les mouvements. Et ces moments, dans le roman et dans le film, ne correspondent pas à des pauses descriptives mais seulement à la définition du cadre de manière évasive. Dès la découverte des corps, la consigne d'Amaia est la suivante : « *saldremos para Elizondo mañana a primera hora [...] podéis subir cada día mientras dure la investigación, solo son cincuenta kilómetros y la carretera es buena* »¹⁴. L'itinéraire est ici encore le *topos* obligé du récit policier dans lequel le héros était traditionnellement « un arpenteur du labyrinthe de la ville »¹⁵. Le changement qui s'opère quant à l'espace criminogène

12 *Op. cit.*, p. 34.

13 Deux temporalités vont constituer deux pôles essentiels tout au long de l'histoire. La recherche de l'assassin dans les années 2000 se couple en effet constamment à une confrontation au passé individuel d'Amaia (1989).

14 *Op. cit.* p. 33.

15 Alain Lacombe, cité dans Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 81.

n'induit donc pas une transgression de ce principe : les enquêteurs sortent et rentrent dans l'espace criminogène pour les besoins de l'enquête mais aussi pour prendre une nécessaire distance, non plus tant physique que de point de vue, pour y voir plus clair.

Cette dialectique ville/campagne renforce par ailleurs les caractéristiques propres à chaque espace dans l'histoire, en accentue les différences, sans toutefois empêcher une conception globale de l'espace navarrais élaboré à partir d'un centre et de périphéries concentriques. La conception classique centre/périphérie se double aussi d'une signification temporelle. Si la ville apparaît dans cet imaginaire comme une synthèse temporelle entre tradition modernité, ce qui renverrait à une sorte d'utopie ou de ville idyllique très en phase avec les campagnes touristiques officielles¹⁶ du gouvernement autonome, la campagne, à l'inverse, constitue un espace fermé et enfermant pour les personnages, le lieu d'expression de peurs liées à la ruralité mais aussi aux origines comme nous le verrons dans la partie suivante.

Décentralisation et espaces subjectifs

La construction de l'espace à partir de la sélection et de l'agencement de lieux emblématiques de l'espace référentiel authentique donne une idée de cet espace navarrais mais il s'agit aussi d'un espace traversé de subjectivité, lié à l'intime et à l'identité personnelle du personnage principal.

Pour aborder cet aspect de la subjectivité, il peut être pertinent, avant de poursuivre l'étude textuelle, de considérer la part primordiale des auteurs et de leur imaginaire personnel dans le choix de cet espace de l'histoire¹⁷. Il convient ainsi d'analyser l'espace dans sa relation à l'auteur, la perception que ce dernier en a et la signification psychologique qu'il lui confère. Ne s'agirait-il pas pour les deux auteurs, originaires de Navarre pour l'un (Molina) et du Pays basque pour l'autre (Redondo) de célébrer les origines, d'évoquer le lieu d'où ils viennent ? Ce choix présente en effet de nombreux avantages dès lors qu'il permet la description d'un espace facilement reconnaissable ou facilement imaginable, lié aux souvenirs des auteurs mais aussi des lecteurs et des spectateurs locaux¹⁸. Déplacer l'histoire de *El guardián invisible*, c'est en quelque sorte affirmer et proposer une littérature de proximité, ce qui, encore une fois, constitue une certaine subversion du genre de masse, bien que l'œuvre ne soit évidemment pas destinée aux seuls Navarrais comme le prouvent les 700 000 exemplaires vendus, la traduction de l'ouvrage en plusieurs langues et sa vente par 34 maisons d'éditions. S'il existe bien un retour à l'origine pour les créateurs, le choix de cet espace inédit a bien sûr à voir avec un nécessaire dépaysement qui séduirait un lecteur potentiel, un peu à l'image du roman policier nordique.

Mais l'espace est surtout traversé de subjectivité sur le plan de la diégèse, car les crimes commis à Elizondo obligent Amaia à retourner dans la vallée du Baztán dont elle est originaire, espace qu'elle avait fui pour faire ses études à Pamplona et où elle avait subi une série de vexations et de violences perpétrées par sa mère alors qu'elle était enfant :

16 Voir à ce propos le site <http://www.turismo.navarra.es/esp/home/> (consulté le 09/11/2017).

17 Dolores Redondo explique ce choix de la sorte : « *Llegué a Elizondo por casualidad y al minuto me di cuenta de que era lo que buscaba, el bosque inmenso y misterioso, el Baztán, la arquitectura del valle, sus palacios, muchos de ellos contruidos por los que emigraron, los del Maitetxu mía, como Braulio Iriarte, que en México creó el imperio de la cerveza Coronita y luego regresó a Elizondo e invirtió mucho dinero. Empecé a documentarme. Leí, leí, leí, tomé notas en papelitos y luego los tiré. Dejé que todo ello fuera madurando en mi imaginación y entonces ya pude escribir* ». Rosa Mora, « La fascinación de "El guardián invisible" », disponible sur https://elpais.com/cultura/2013/01/17/elemental/1358428808_135842.html, (consulté le 5/11/2017).

18 Il faut bien relever l'importance du lecteur ou du spectateur dans la construction de l'espace dans la mesure où il existe une interférence de l'espace imaginaire et de l'univers réel du lecteur/spectateur.

*He pasado años intentando esconderme en Pamplona [...] y he evitado venir al valle del Baztán durante mucho tiempo porque sabía que si volvía me encontrarían [...] El mal me ha obligado a volver, los fantasmas han salido de sus tumbas alentados por mi presencia, y ahora me han encontrado*¹⁹.

Ce nouvel espace criminogène est donc très tôt identifié à la violence, bien avant les crimes commis dans les années 2000. Il renvoie d'abord au crime primordial, celui de la mère qui avait tenté de tuer son enfant. De toute évidence, il s'agit de recentrer la diégèse sur le parcours d'Amaia, sur son passé obscur, caché, ce qui fait aussi dériver l'histoire vers un drame policier, voire psychologique, où la subjectivité et les émotions d'Amaia sont constamment retranscrites à travers des analepses ou des monologues intérieurs dans le livre ou à travers des flash-backs qui rompent la linéarité du récit filmique.

À l'écran, les plans d'ensemble du paysage tourmenté qu'observe Amaia du haut d'un mirador ou la récurrence d'images spéculaires fragmentées semblent évoquer la difficulté de l'inspectrice à évoluer ou à se confronter à ce cadre familial. La séquence du premier retour à la maison familiale montre par exemple un plan moyen d'Amaia observant du dehors l'intérieur de la maison familiale. Le reflet de la jeune femme dans la vitre de la fenêtre met en évidence, grâce à une perspective subjective, une fenêtre-miroir qui invite la protagoniste à se pencher vers le dedans. Un dedans lui-même stratifié grâce à une grande profondeur de champ qui présente au deuxième plan la sœur d'Amaia, Ros, et au dernier plan la tante Engrasí, la sœur du père d'Amaia, figure maternelle de substitution puisqu'elle avait élevé Amaia après l'incident originel. Le retour à cet espace de l'origine suppose de toute évidence une crise identitaire de la protagoniste, signifiée par son reflet flou (en perspective subjective) et par une série de surcadrages répétés qui hiérarchisent les personnages occupant cet espace et qui mettent aussi en évidence, au fond du plan, grâce à un contraste entre des tons blancs et noirs, la pièce associée au passé, à l'enfance traumatisée. De cette manière, l'espace construit détermine les relations entre les personnages et influe sur leurs actions. L'histoire se décentre alors vers la quête identitaire du personnage principal en proie à un passé obsessionnel.

D'ailleurs, les deux histoires sont constamment mêlées puisqu'en fin de compte, l'assassin est aussi le beau-frère d'Amaia. La famille, métonymie d'une microsociété fonctionne ici pleinement. Mais si, à la fin de l'histoire, l'enquête policière semble résolue (par le retour à la normale classique et le rétablissement de l'ordre), il n'en est rien de la quête identitaire d'Amaia qui ne se réalisera complètement qu'à la fin de la trilogie. Dans une sorte de fatalité, les enquêtes suivantes d'Amaia la conduiront encore dans cette vallée avec une implication de plus en plus claire de sa famille dans cette série d'assassinats. Cette double trame permet ainsi de donner une certaine épaisseur psychologique au personnage (une inspectrice impliquée personnellement dans cette série d'affaires) qui rend le récit plus réaliste ou favorise l'identification du spectateur au personnage.

L'espace, objet de descriptions parfois très détaillées dans le roman²⁰, a pour fonction de compléter la définition du personnage principal. Par exemple, le chapitre 12 s'intéresse plus

¹⁹ *Op. cit.* p. 132.

²⁰ Le roman privilégie par moments des pauses narratives et descriptives alors que le film préfère décrire l'espace au moyen de travelling et de panoramiques lors de la découverte des corps ou lors des déplacements d'Amaia (par exemple, une vue aérienne et un travelling d'accompagnement suivent le véhicule d'Amaia sur une route en lacets, le mouvement d'appareil adoptant alors une trajectoire qui modèle le volume de l'espace) ou par le biais de la perspective subjective lorsque l'espace est associé de manière spécifique à Amaia. Dans tous les cas, l'espace au cinéma est beaucoup plus présent, toujours signifié, même à l'état d'indice, dans chaque plan.

particulièrement à la redécouverte des lieux de l'origine par Amaia. La description de ces lieux s'apparente alors à un itinéraire touristique, de l'église de Santiago jusqu'à sa maison :

*el casco antiguo de Elizondo se extendía por la zona llana del valle y sus calles estaban condicionadas en gran parte por el río Baztán. Tres eran sus calles principales, y las tres paralelas entre sí, componían el casco histórico de Elizondo donde aún se levantan los grandes palacios y otras viviendas típicas de la arquitectura popular [...]*²¹.

Mais l'espace est aussi très étroitement lié au temps de la permanence :

*[...] todo estaba igual. Sí quizá más coches en las calles, más farolas, bancos, jardincillos que, como un maquillage novedoso pintaban la cara de Elizondo. Pero no tanto como para no permitirle ver que en su esencia no había cambiado, que todo seguía igual*²².

Ici, la possibilité de décrire renvoie à la possibilité d'être, d'exister à nouveau dans cet espace. Mais, surtout, les lieux décrits à travers la confrontation entre le passé et le présent constituent une remémoration du territoire. Ils sont associés à une fixation affective, à des images intérieures car la description transpose une vision de l'espace à travers le souvenir d'Amaia.

Plus qu'un simple décor ou qu'un élément permettant de créer une tension narrative, l'espace participe entièrement à la construction du personnage principal à travers un point de vue subjectif fort et la mise en évidence de ses traumatismes. On peut cependant observer une dernière modalité du discours sur l'espace en lien étroit avec le lien social et politique qui situe le texte dans une perspective plus collective.

L'espace anthropologique²³ et le décentrement du texte vers le lien social

À l'image du polar-ville et de l'« univers complexe, contradictoire et non maîtrisable que représente la ville dans les sociétés industrialisées »²⁴, la campagne navarraise de *El guardián invisible* est un espace tout aussi complexe et difficile à interpréter, à déchiffrer²⁵. En effet, des créatures imaginaires de la mythologie basque apparaissent dans cet espace : ainsi la Mari, déesse associée à la fertilité et aux récoltes, ou le *Basajaun*, sorte d'homme corpulent, poilu et sauvage, vivant dans les Pyrénées basques – en particulier dans la forêt d'Iraty –, cette figure protectrice des bois, gardien invisible qui, à plusieurs reprises, vient en aide à différents personnages parmi lesquels Amaia. L'évocation de cet espace fantastique, mis en évidence grâce à la transgression des frontières de cet ailleurs par la protagoniste, renforce l'aspect énigmatique

21 *Op. cit.*, p. 97.

22 *Idem.*, p. 99.

23 Nous renvoyons ici à la définition de lieu anthropologique formulée par Marc Augé dans son ouvrage, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* à partir de l'anthropologie classique (Mauss et Durkheim), mais aussi à partir des conclusions de Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Tome 1, Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990). Rattaché à une histoire collective, le lieu anthropologique a un fort pouvoir d'identification : « nous réservons le terme de lieu anthropologique à cette construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfère tous ceux à qui elle assigne une place, si modeste soit-elle. Le lieu anthropologique est principe de sens pour ceux qui l'habitent ». Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 68.

24 Jean-Noël Blanc, *Polarville : images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 11.

25 Le roman est en ce point assez proche de *Obabakoak* (1988) de Bernardo Atxaga et de son adaptation cinématographique par Montxo Armendariz en 2005. Il n'est pas sans rappeler non plus les romans historiques de Toti Martínez de Lezea.

qui caractérise la fiction policière : « *en el Baztán, la noche era oscura y siniestra. Las paredes del hogar seguían guardando como antaño, los límites de la seguridad y fuera de ellos, todo era incertidumbre* »²⁶. Amaia, originaire de la vallée, n'a pourtant pas toutes les clés pour interpréter cet espace et doit demander de l'aide à d'autres personnages secondaires en lien avec la science (une docteure en biologie d'origine russe qui travaille à Ainsa) ou avec les traditions (sa tante, cartomancienne, qui appartient à une autre génération ou encore son fidèle coéquipier Jonan, diplômé en anthropologie). La vallée du Baztán constitue un espace interprétable grâce à un savoir complémentaire qui met en évidence la méconnaissance des traditions et, par extension, des origines pour les nouvelles générations qui sont parties de la vallée et dont Amaia serait l'exemple. En situant l'histoire dans la vallée du Baztán, il s'agit de définir Elizondo comme un espace singulier qui, dans une lutte incessante, forge le caractère de ses habitants – c'est d'ailleurs le seul élément de contextualisation humain et social de la criminalité, le lieu circonscrit favorisant l'analyse des personnages qui l'habitent et leur implication éventuelle dans le crime – et où prédomine l'idée de permanence :

*la vida en el valle había sido dura para sus antepasados. Hombres y mujeres tan valientes como testarudos; empeñados contra toda lógica en establecerse en aquella tierra húmeda y verde que, sin embargo, les había mostrado su cara más hostil e inhóspita [...]*²⁷.

Environnement communautaire régi par les idées d'appartenance et de lien avec des traditions ancestrales, il diffère en tout point d'un environnement urbain dépersonnalisé. Pour aller plus loin encore, cet espace mythologique est associé à des lieux symboliques comme la forêt :

*El bosque en el Baztán es hechizante, con una belleza serena y ancestral que evoca sin buscarlo su parte más humana, la parte más etérea e infantil, esa que cree en las maravillosas hadas con pies de pato que vivían en el bosque, y que dormían durante todo el día para salir al anochecer a peinar sus largos cabellos dorados con un peine de oro que concedería a su portador cualquier favor que les pidiera, favor que ellas regalaban a los hombres, que, seducidos por su hermosura, les hacían compañía sin horrorizarse por sus extremidades de ánade*²⁸.

Lieu idyllique d'une rencontre et d'une cohabitation parfaite entre l'homme et ces créatures fantastiques mais aussi lieu inquiétant, la forêt est donc un espace ambivalent. Lieu primitif et sauvage, elle autorise également une immersion dans une sorte de territoire anachronique grâce à l'expérience d'Amaia²⁹, héroïne à la mentalité moderne et à l'esprit rationnel qui n'est cependant pas fermée à cet héritage traditionnel mais qui éprouve une certaine angoisse face à une immixtion dans l'Autrefois (« *el bosque siempre le producía un secreto orgullo de pertenencia, aunque su grandiosidad también le provocaba temor y vértigo* »³⁰). Espace et temps sont ici très liés. La forêt, métonymie de la vallée dans toute sa primitivité, constitue une sorte de poche spatio-temporelle hors du cours de l'histoire. Or, c'est bien le temps qui définit ce lieu fantastique selon Joel Malrieu : « [Le] lieu du personnage [fantastique], lorsqu'il est étrange, ne l'est que parce qu'il est ancien, qu'il représente la survivance d'un passé disparu au milieu d'un monde qui ne cesse de se transformer, formant ainsi une véritable enclave dans un espace marqué par

26 *Op. cit.*, p. 349

27 *Idem*, p. 349.

28 *Ibid.*, p. 350.

29 Dans tous les cas, il semble que la tendance d'un retour au passé de la protagoniste (partie II de notre démonstration) stimule cette création fantastique. Nous assistons à une sorte de double pulsion archéologique et endoscopique qui permet une exploration de l'espace mythique et angoissant en lien avec le rêve obsessionnel d'un retour à l'existence authentique.

30 *Op. cit.*, p. 350.

la modernité »³¹. L'espace de la forêt est aussi le moyen de révéler la bête, qu'il s'agisse de la bête sauvage et fantastique, incarnant la distance entre l'homme et la nature ou de l'animalité de l'homme (l'assassin) qui met en scène les corps des victimes dans la forêt. L'espace constitue alors un révélateur des comportements humains déviants.

Mais pourquoi cette trame fantastique et ce retour aux traditions ? S'il s'agit bien d'une caractéristique propre au lieu de l'action, d'un portrait anthropologique de la région³² et d'une tentative de perpétuer la tradition orale mourante³³, il semble que ce retour fonctionne aussi pour accentuer les oppositions spatiales et sociétales, entre la campagne/montagne (la forêt étant le territoire de l'altérité spatiale) et la ville moderne, espaces eux-mêmes associés à des temporalités opposées³⁴. La construction de cet espace fantastique permet sans aucun doute une régression vers l'origine et même une revalorisation des mythes et de la mémoire collective. Il faudrait alors, de toute évidence, approfondir l'interprétation du sens de ces traditions qui constitue une trame à part entière, parfois plus importante, selon les chapitres, que la trame policière.

Ce qui est intéressant ici c'est que le mobile des crimes commis par Victor est précisément la préservation des traditions. Cela est particulièrement perceptible dans l'amorce du film où la séquence matrice qui donne toutes les clés pour la compréhension de l'histoire insiste sur un double décentrement. Le thème principal semble en être le cadre paysager, l'ancrage dans le référent navarrais ou encore la création d'une atmosphère inquiétante. Mais, il s'agit aussi d'un paysage, dans un premier temps, de toute beauté, paisible où les plans sur l'eau qui parcourt de manière harmonieuse la végétation exubérante ou les gros plans qui isolent le travail de l'eau sur la roche insistent sur la matérialité de la nature et de l'image grâce à une convocation de tous les sens. Mais une première désémantisation de cet espace intervient lorsqu'apparaît le corps nu de la première victime au bord du fleuve. L'utilisation du procédé de la fragmentation contribue à créer un déséquilibre et à insister sur l'idée d'espace souillé. Pourtant, il faudrait revenir sur la mise en scène du meurtrier : ces jeunes filles sont préparées grâce à un rituel minutieux pour les faire ressembler à une vierge ou une Ève originelle³⁵. Cette ritualisation virginale

31 Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1992, p. 118.

32 Dolores Redondo explique dans l'épilogue du roman le poids de la mythologie dans la culture basque : « *las creencias paganas se han prolongado durante mucho tiempo y los mitos y elementos mágicos del norte de la cornisa cantábrica están muy arrendados en el acervopopular* », dans : Javier Aliaga, « Entrevista a Dolores Redondo, autora de "El guardián invisible" », disponible sur <http://www.todoliteratura.es/articulo/entrevistas/entrevista-dolores-redondo-autora-guardian-invisible/20141015134032029464.html> (consulté le 5/11/2017).

33 C'est aussi le rôle de l'adaptation cinématographique qui, selon Francis Ramirez et Christian Rolot, « prend sa place dans l'une des questions fondatrices de l'anthropologie générale, celle de la transmission de richesses... ». « Le larcin magique », *La Cinémathèque française*, n° 11, Paris, printemps 1997, p. 73-83.

34 Cette idée d'opposition est encore très présente dans un autre lieu symbolique, la grotte dans la colline. Cadre habituel de la présence pastorale, symbole de la maternité (qui est une autre problématique évidente dans l'histoire), c'est aussi un espace qui privilégie l'errance labyrinthique (voir le chapitre sur l'accès à la grotte de la Mari où elle apparaît comme une sorte de pont mythique entre deux mondes). C'est là encore que seront découverts des restes osseux humains renvoyant à une série de crimes et de sacrifices plus anciens.

35 La référence au mythe d'Ophélie est intéressante pour l'interprétation de cette mise en scène du corps mort. On retrouve en effet plusieurs éléments caractéristiques de la représentation de ce personnage demi-fantôme qui conserve pourtant une illusion de vie : les fleurs, la chevelure étalée autour d'elle, le corps flottant sur l'onde ou délicatement placé à côté de l'eau. Par ailleurs, l'association de cette figure à la mélancolie est utile pour comprendre l'acte de Victor et l'on pourrait trouver ici une référence aux œuvres de Jon Juaristi, *El bucle melancólico* (1997) qui explique le nationalisme basque depuis une perspective psychologique ou encore *El bosque originario* (2000), sur les mythes fondateurs.

insiste à nouveau sur la pureté du paysage et l'hypothèse d'un tueur en série qui recherche cette primitivité immaculée, une sorte de paradis perdu. On assiste ainsi à un mouvement inverse où l'espace est resignifié comme un espace parfait, primordial et paradisiaque. L'assassin désacralise à travers l'acte criminel l'espace naturel pour le resacraliser ensuite (nouvelle genèse) en s'appuyant sur la tradition (on notera pour illustrer cet argument l'indice du *txatxingorri*, gâteau traditionnel déposé sur le pubis rasé des jeunes filles). La référence au sacré implique ici un rapport particulier à l'espace et à son organisation mais aussi au temps et à la manière de s'y inscrire. Pour l'assassin, ancré dans le passé, les traditions fondent l'essence et la perfection du lieu et tout ce qui s'en éloigne doit être éliminé. Il l'explique ainsi dans la justification de ses crimes : « *ellas se lo buscan echando a perder el valle con sus drogas, su música, su sexo. [...] Hace falta que alguien les enseñe el camino de la tradición, la pureza y el respeto de las raíces* »³⁶. De cette manière, les changements de l'adolescence et la perte de l'innocence constituent une menace aux yeux de l'assassin. Pour lui, ces jeunes filles qui représentent le futur du village le détruisent aussi par leur comportement. L'interprétation de Victor le conduit donc aussi à se définir comme gardien³⁷ de ce paradis qui est en train de disparaître – en contraposition avec l'autre gardien-invisible que les personnages perçoivent comme un garant de l'équilibre naturel. Le texte nous mène donc vers une réflexion sur le poids et l'usage des traditions dans les sociétés ancestrales et plus modernes. Les crimes commis sont en somme l'expression d'une idéologisation de l'espace, d'un nécessaire recentrement sur le local et d'une identité défensive. L'attitude radicale de Victor n'est d'ailleurs pas sans rappeler les fondements du nationalisme basque par Sabino Arana³⁸. Or, il convient par ailleurs d'observer que cette position radicale est condamnée, à la fin du film, par un crime résolu, non pas tout à fait par Amaia mais par sa sœur, Flora, qui tue son mari alors qu'il est en train d'agresser Amaia. Flora, sœur aînée d'Amaia, représente sans aucun doute le matriarcat latent³⁹ de la région, l'attachement d'une société à des formes anthropologiques de penser, comme le montre la description qui en est faite dans le livre :

*Flora dominaba su mundo a base de disciplina, orden y férreo control. Era una de esas mujeres forjadas a la fuerza en aquel valle, una de aquellas Etxeko andreak que habían quedado al frente de su casa y de su tierra mientras los hombres se iban lejos en busca de una oportunidad*⁴⁰.

Elle cultive aussi la tradition puisqu'elle a repris le négoce familial de pâtisserie traditionnelle mais son acte final consiste bien à condamner un mauvais usage de la tradition et à signifier l'inefficacité du travail de sa faible sœur trop déterminée par sa vie à la ville ou encore la possibilité d'agir comme un individu libre de ses choix et de ses décisions⁴¹. Le texte n'est donc pas contre

36 *Op. cit.*, p. 422.

37 En ce sens, il renvoie en quelque sorte au Numa du bois de Mantoue de Juan Benet.

38 Notamment à travers l'image du paradis basque. Le jeu de la sacralisation / désacralisation n'est pas sans rappeler *El cementerio vacío* (2013) de Ramón Pinilla.

39 « *Quería escribir sobre el matriarcado típico de estas tierras. Son las mujeres quienes tienen más peso, son ellas quienes toman las decisiones. Los crímenes son algo secundario en mi novela, lo importante es la familia* ». Rosa Mora, *art. cit.* https://elpais.com/cultura/2013/01/17/elemental/1358428808_135842.html, consulté le 5/11/2017. Le livre révèle donc grâce à l'importance des personnages féminins (le personnage féminin primordial est bien la Mari (déesse Mère) et à leur attitude un matriarcat latent (dont on ne parle pas mais qui est bien là et selon Dolores Redondo c'est un trait distinctif de la région) face à un patriarcat manifeste notamment dans d'autres régions de l'Espagne.

40 *Op. cit.*, p. 422.

41 C'est là la force du caractère de Flora en tant que figure matriarcale. Cependant, la société matriarcale, signifiée dans l'œuvre par l'omniprésence de la femme et par la faiblesse de l'homme (Victor, ex-mari de Flora et ex-alcoolique est un homme faible et pusillanime qui a toujours vécu dans le *caserío* familial avec sa mère dominante,

la tradition mais contre un certain usage de la tradition qui amène à perpétrer des crimes et à mettre fin à la vie de l'assassin. Mais il existe une autre culture de la tradition : celle présentée aux touristes qui viennent acheter les spécialités ou celle qui consiste à envisager une harmonie entre le monde tangible et intangible, comme l'explique la Tía Engrasí à James : « [el Basajaun] *Habita en los bosques, delos que forma parte y en los que actúa como entidad protectora. Según las leyendas, cuida de que el equilibrio del bosque se mantenga intacto. Y aunque no se prodiga demasiado, solía ser amistoso con los humanos* »⁴².

Au terme de ce travail, nous pouvons avancer que les différentes décentralisations spatiales (Pamplona/Baztán) présentes dans l'œuvre ont à voir :

- avec un souci d'innovation et de rupture générique qui met non seulement en évidence la conception figée du genre policier mais aussi la définition d'un auteur à la fois global et local, qui produit une littérature de masse empreinte de l'influence des romans norvégiens – de Camila Lackberg par exemple –, appliquée à l'espace régional qu'il connaît.

- avec une hybridation générique vers le drame policier, le roman psychologique ou le roman régional (lorsque sont convoquées les différentes traditions et références au patrimoine) ou de mémoire. En structurant l'histoire dans cet espace navarrais, l'auteure semble mener un travail de récupération de la mémoire ahistorique, à l'instar de ce qui pouvait être fait dans les polars méditerranéens qui traitaient ou qui traitent encore la mémoire historique du franquisme. L'expansion de l'imaginaire policier vers un roman de mémoire folklorique révèle ainsi le caractère expérimental, ludique de l'œuvre. La mythologie créée autour de la vallée du Baztán contribue à déréaliser l'espace. C'est ainsi que l'espace réel et l'espace fictif sont constamment confrontés, notamment grâce aux nouvelles pratiques du tourisme littéraire et cinématographique qui permettent de prolonger l'expérience du lecteur ou du spectateur. En rendant possible la visite guidée des lieux de tournage (c'est là aussi que l'on déborde sur la question de l'espace économique et du lien intrinsèque entre culture et développement économique dans la définition des territoires régionaux), c'est l'espace fictif qui investit l'espace réel pour finalement créer une mémoire collective originale.

- avec une réactivation de la portée sociale et collective du roman policier sous une autre forme. Ici, la réflexion porte sur les territoires et les identités régionales ou encore sur la question de l'identité culturelle dans une société moderne et très territorialisée. Cette réflexion est surtout présente dans l'œuvre littéraire⁴³ qui analyse la séparation entre le progrès dans les petits villages au détriment des traditions. Dolores Redondo propose aussi une réflexion sur les usages de la tradition, soit depuis la perspective d'un refoulement systématique de l'Archaïque ou au contraire depuis le point de vue d'une nostalgie exacerbée, dans la formulation des identités individuelles et collectives, officielles (politique régionale de mise en valeur du patrimoine et des zones de montagne) ou plus alternatives (danger de la disparition des patrimoines ruraux

puis avec sa femme Flora, encore plus autoritaire et despotique), est aussi critiquée puisque ses excès entraînent une castration symbolique des hommes, voire de lourdes conséquences sur leurs comportements. D'autre part, le choix de Flora à la fin de l'histoire renvoie à la problématique de la maternité. Flora tue son ex-mari car il a assassiné sa fille, Anne, adoptée par les Arbizu. Ce lien entre les deux personnages ne sera révélé que dans la troisième partie de la trilogie.

42 *Ibid.* p. 124.

43 Le film, nous l'avons constaté, est très fidèle à la trame littéraire. Cependant, son propos semble plus commercial et il développedavantage la trame policière et le drame psychologique (la forme donc) que la portée sociale et idéologique présente dans l'œuvre littéraire.

et traditionnels) voire radicales (nationalisme basque), posant ainsi la question du fait régional et des identités navarraises. La déterritorialisation constante de l'œuvre (hybridité générique, présence de plusieurs trames) nous conduit finalement à parler du territoire, un autre concept spatial essentiel qui permet de rappeler le rapport consubstantiel entre une fiction policière originale⁴⁴ et des réalités contemporaines notamment liées au phénomène de la mondialisation.

44 Il s'agit bien ici d'une vision romanesque du monde avec une forte tendance à l'irréalité mobilisée par les éléments fantastiques de l'œuvre qui révèlent par ailleurs une technique narrative propre à la logique d'intertextualité du conte sans toutefois laisser de côté la trame policière.

BIBLIOGRAPHIE

ALIAGA, Javier, « Entrevista a Dolores Redondo, autora de “El guardián invisible” », disponible sur <http://www.todoliteratura.es/articulo/entrevistas/entrevista-dolores-redondo-autora-guardian-invisible/> 20141015134032029464.html (consulté le 5/11/2017).

AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 160 p. ISBN :978-2020125260.

BLANC, Jean-Noël, *Polarville : images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, 282 p. ISBN : 2-7297-0405-1.

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien. Tome 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 349 p. ISBN:978-2070325764.

GARDIES, André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, 222 p. ISBN : 978-2865633111.

GONZÁLEZ MOLINAL, Fernando, *El Guardián invisible*, DVD, Barcelona, Savor ediciones, julio de 2017, 129 min.

MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1992, 160 p. ISBN : 2-01-016958-1.

MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex, SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, « De Plinio a Bevilacqua: breve historia de la novelanegra y policiaca española », dans : Emilie Guyard (éd.), *L'imaginaire social dans le roman noir espagnol et portugais du XXI^e siècle*, Binges, Editions Orbis Tertius, 2017, p. 23-40.

MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, 266 p. ISBN : 978-2130396710

MORA, Rosa, « La fascinación de “El guardián invisible” », disponible sur https://elpais.com/cultura/2013/01/17/elemental/1358428808_135842.html, (consulté le 5/11/2017).

RAMIREZ, Francis, ROLOT, Christian, « Le larcin magique », *La Cinémathèque Française* n° 11, Paris, printemps 1997, p. 73-83.

REDONDO, Dolores, *El guardián invisible*, Barcelona, Destino, 2013, 431 p. ISBN : 978-84-233-5099-5.

REUTER, Yves, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, 155 p. ISBN : 978-2-200-61773-8.

SAVARY, Sophie, « Comment des polars barcelonais modèlent l'imaginaire de la ville », *Géographie et cultures*, 61 | 2007, (consulté le 09 novembre 2017). URL : <http://gc.revues.org/2635> .

TADIE, Alexis, « De l'indice au récit d'enquête », dans : Denis THOUARD (éd.), *L'interprétation des indices, Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 225-252.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, 206 p. ISBN : 978-2-07-073770-3.

WEISGERBER, Jean, *L'Espace romanesque*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, 265 p. ISBN : 978-2825129715.

Christelle COLIN est maître de conférences à l'UPPA. Spécialiste du cinéma espagnol récent, elle a publié plusieurs articles sur la récupération de la mémoire historique du franquisme et de l'exil républicain dans les documentaires espagnols et français. Ses recherches centrent actuellement sur les politiques de mémoire en Espagne mais aussi sur le nouveau cinéma féminin espagnol, et plus particulièrement sur l'œuvre de la réalisatrice aragonaise Paula Ortiz.

Más allá de Barcelona y Madrid: nuevos espacios urbanos en la novela negra española

Au-delà de Barcelone et de Madrid: de nouveaux espaces urbains dans le roman noir espagnol

Àlex MARTÍN ESCRIBÀ, Javier SÁNCHEZ ZAPATERO

Université de Pau et des Pays de l'Adour, LLC-Arc Atlantique (EA 1925)

Más allá de Barcelona y Madrid, ciudades por excelencia del género negro y policiaco en España, en la actualidad proliferan otros espacios dentro del país. Este artículo pretende trazar un recorrido por algunas de las nuevas urbes, analizar sus idiosincrasias y personajes además de destacar todo un itinerario que completa ya una consolidación de narrativa criminal por el territorio español.

Au-delà de Barcelone et de Madrid, villes emblématiques du roman noir et policier en Espagne, prolifèrent de nouveaux espaces dans les pages de la littérature noire actuelle. Cet article entend tracer un itinéraire à travers les nouvelles villes, analyser leurs caractéristiques et leurs personnages ; il tente d'établir, en somme, une cartographie du récit criminel à travers le territoire espagnol.

Palabras claves : novela negra y policiaca española, espacio urbano, costumbrismo, serialidad

Mots clés: roman noir et policier espagnol, espace urbain, peinture, sérialité

Domaine : Espagne xx^{ie} siècle

Nuevos espacios, nuevos tiempos

Barcelona y Madrid ya no están solas por el sendero del crimen. A pesar que ambos núcleos urbanos siguen siendo los centros políticos y culturales del país, en estas últimas décadas se ha producido una proliferación de nuevos espacios de novela negra repartidos por toda la geografía nacional. Los motivos son varios: la moda imperante del género, la elasticidad como crítica social y el retrato costumbrista ha llevado a numerosos escritores a mostrar toda una serie de itinerarios criminales por sus ciudades, como si de guías de viaje se tratara. No en vano podría decirse que lo sucedido en España ha ocurrido también en el género a escala internacional, puesto que cada vez son más, y más exóticos, los países de los que llegan muestras de novela negra, ampliando el «mapa del crimen» hasta latitudes insospechadas hace unos años. Se podría hablar, por tanto, de una globalización de la novela negra, manifestada tanto a escala nacional como internacional, que ha provocado que la tópica configuración anglosajona –y, sobre todo, norteamericana– del género en el imaginario colectivo haya dado paso a una eminentemente universal.

Si nos remontamos a sus inicios, la presencia de la urbanidad en el género negro supone todo un espacio de significación, interrelación y sociabilidad. En la representación de San Francisco en Dashiell Hammett, Los Ángeles en Raymond Chandler o California en Ross Macdonald la metrópolis aparece ya como un espacio hostil y agitado. De hecho, a partir de estos escritores se recrean las ciudades como escenarios violentos, como auténticas junglas de asfalto en las que impera el desorden social. En palabras de Manuel Vázquez Montalbán, «la novela negra norteamericana, es decir, la novela basada en hechos criminales condicionados por el marco social del capitalismo avanzado, es la novela urbana de aventuras por excelencia, como avanzada poética del neocapitalismo»¹. De hecho, la ciudad está marcada desde los inicios como uno de los signos básicos de la novela negra –piénsese, por ejemplo, en cómo en las primeras líneas de *Cosecha Roja* ya se habla de Personville como Poisonville, o en cómo Raymond Chandler en *El simple arte de matar* ya habla de las «malas calles»² por las que ha de pasear el detective– y a menudo en las novelas encontramos, además de retratos físicos y sociales de los ambientes urbanos, reflexiones sobre el valor envilecedor de las grandes urbes, presentadas como espacios de degradación y corrupción.

Si nos centramos en la literatura española y en la actualidad, se aprecia un cambio respecto a lo que ocurría durante la narrativa de la Transición. Aquella época se caracterizó por la reiteración con la que aparecían algunos de los espacios icónicos de Barcelona y, en menor medida, Madrid en las novelas de autores como Manuel Vázquez Montalbán, Francisco González Ledesma, Andreu Martín, Eduardo Mendoza o Juan Madrid –en el caso de la capital catalana, aparecían sobre todo zonas como La Rambla, el Raval o el barrio Gótico, en el de la capital del país, las zonas aledañas a la Gran Vía y Malasaña–. Para Juan Madrid, de hecho, los escritores y sus personajes de novela negra:

sufrían el desorden social, la ciudad desestructurada [...]. Es como si nos hubiéramos despertado de una pesadilla-viaje desde la ciudad franquista y después la ciudad de la transición o de las transiciones, hasta esta ciudad de cloacas y de madrigueras de todo tipo, incluidas las ideológicas³.

1 Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori, 2001, p. 143.

2 Raymond Chandler, *El simple arte de matar*, León, Universidad de León, 1996, p. 78.

3 Juan Madrid, «Toni Romano y la ciudad posmoderna», in: Eugenia Popeanga (coord.), *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*, Madrid, Síntesis, 2015, p. 213-214.

Mientras, Vázquez Montalbán corroboraba frente al espacio que «vivíamos esquizofrénicamente, hay que reconocerlo, en una ciudad a medio camino entre la ciudad franquista y una ciudad democrática»⁴. En cualquier caso, daba la sensación en aquella incipiente literatura negra que Madrid y Barcelona acaparaban todo el protagonismo, con algunas excepciones, como las que suponía la obra, un poco posterior respecto a los autores citados, de Ferran Torrent, que ambientaba sus novelas en Valencia, Antoni Serra en la isla de Mallorca o casos puntuales como los de Jorge M. Reverte, que ubicó en el País Vasco la trama de una de las novelas protagonizadas por su personaje habitual, el periodista e investigador ocasional Casal.

Frente al protagonismo de las dos ciudades que suponen los centros de poder político, económico, empresarial y cultural del país en la Transición, en la novela negra actual las cosas parecen haber cambiado. No solo hay, como iremos viendo, más escenarios, sino que además el tratamiento de Barcelona y Madrid ha cambiado, fundamentalmente en la narrativa serial, que es la que permite mejor analizar el tratamiento del espacio urbano por la reiteración con la que aparece a lo largo de una serie de novelas. Efectivamente, las sagas del nuevo milenio aportan ya una visión diferente de las dos grandes ciudades, mucho más globalizada, en la que hay lugar no sólo las zonas céntricas habituales sino también las periféricas y otros lugares habitualmente no utilizados como escenarios literarios. Y es que Barcelona y Madrid han sufrido grandes despoblaciones de sus centros históricos –habitados fundamentalmente por turistas y fomentados en buena parte por intereses de los Ayuntamientos de convertir los centros históricos en «ciudades museos»–, con las consecuencias que eso conlleva, como la proliferación de nuevas zonas vivenciales. En definitiva, ya son otras ciudades. No es baladí, en ese sentido, que aparezcan nuevos barrios absolutamente identificados como el Guinardó de Carlos Zanón, el Eixample de Teresa Solana, El Poble Nou de Alicia Giménez Bartlett, El Poble Sec de Luis Gutiérrez, o ya en la capital, Óscar Urrea o Joaquín Leguina, que hacen recorrer a sus personajes en el Madrid más castizo, representado por zonas como La Latina, Lavapiés etc. En otros casos, en cambio se muestran las dos ciudades en sus caras más anónimas. Es el caso de las novelas de Antonio Jiménez Barca que transcurran en el Madrid de fuera de la M-30, algunos espacios de Marta Sanz o las de Toni Hill, que presentan una imagen de Barcelona que podría ser la de cualquier lugar, puesto que se muestran solo espacios residenciales. Asimismo, hay también novelistas que utilizan los enclaves geográficos de estos dos escenarios capitalinos para ubicar las tramas de sus novelas, ambientadas en el pasado: así sucede, por ejemplo, con Jerónimo Tristante, cuya serie novelesca de Víctor Ros transcurre en el Madrid de finales del siglo XIX, o con Rosa Ribas y Sabine Hofmann, cuya trilogía, compuesta a cuatro manos y protagonizada por Ana Martí, se ambienta en la Barcelona de la posguerra. En definitiva, se trata de dos ciudades, grandes capitales, que se reinventan continuamente con nuevos espacios y diferentes perspectivas.

Recorriendo España: un mapa criminal

Además de los centros urbanos, España se consolida con numerosos espacios dentro del género negro y policiaco. Tantos que ya prácticamente cubren toda la geografía nacional. Localidades de toda índole, medianas y pequeñas. Es la llamada descentralización. Y es que el tratamiento de la ciudad como texto «significa pensarla, imaginarla, diseñarla y codificarla con el fin de permitirle comunicarse con sus habitantes, sus lectores primordiales»⁵. No hay duda que la novela negra y policiaca cumple buena parte de estas funciones. Y es que en la mayoría de las novelas analizadas no se trata solo de resolver un asesinato sino de descubrir nuevos

4 Manuel Vázquez Montalbán, *op. cit.*, p. 98.

5 Eugenia Popeanga, «Topografías de lo urbano», in: Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudades imaginadas en la literatura y en las artes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 21.

itinerarios, espacios familiares e identitarios, estableciendo lugares cargados de significaciones y metáforas. En esta proliferación de escenarios de diversas geografías ha tenido gran importancia el éxito alcanzando por la variante del género habitualmente denominado «costumbrista», en la que, según Colmeiro, se hace «énfasis en la caracterización e introspección psicológica de los personajes y [en] la importancia de la descripción de los usos y costumbres, paisajes y ambientes sociales»⁶. En este tipo de novela, deudora de la serie protagonizada por Jules Maigret y escrita por Georges Simenon, y de gran relevancia en la narrativa negra contemporánea, los escenarios físicos y culturales adquieren una gran importancia, hasta el punto de que podría decirse que, en ocasiones, la trama criminal no es más que una excusa para presentar al lector una serie de costumbres, marcas de identidad culturales, tradiciones, rasgos gastronómicos y, por supuesto, espacios urbanos y naturales de una determinada zona. Con el auge de la novela costumbrista, el escenario ya no es solo un espacio pasivo destinado a ubicar en un contexto determinado un caso criminal, como sucedía en la antigua y primigenia novela policiaca, ni tampoco una marca a través de la se quiere relacionar la urbanidad con el crimen y corrupción, como sucedía en la novela negra clásica. Por encima de todo, el espacio en esta variante de la novela negra es un elemento que sirve, por un lado, para identificar al lector con la saga a través de la reiteración de unos escenarios que funcionan como signos de estabilidad del universo diegético serial⁷ y, por otro, para ofrecer un retrato contemporáneo, social y geográfico, de una ciudad o comarca determinada.

De esta forma, se entiende que pueda trazarse en España una especie de itinerario por la narrativa criminal. El norte, por ejemplo, estaría representado por Domingo Villar, en cuyas novelas Galicia es mucho más que un simple escenario. Con dos títulos hasta la fecha –*Ojos de agua* (2006) y *La playa de los ahogados* (2009)–, dota de un claro color local sus obras, en las que tanto la cultura como la topografía gallega resultan determinantes. De hecho, el gran protagonista en ambas narraciones es la ciudad de Vigo –y también sus alrededores–, reflejada bajo la atenta mirada de Leo Caldas, un inspector de policía gallego, lacónico, solitario y excelente *gourmet* al que acompaña Rafael Estévez, agente aragonés que por culpa de sus insubordinaciones ha sido destinado a la ciudad de Vigo y cuya presencia, no en vano, supone todo un contrapunto al no comprender la idiosincrasia de los gallegos y permitir que en muchas ocasiones la narración tenga que detenerse para, a través de diálogos, informarle de ella.

Toda la serie es un vivo retrato de la ciudad gallega y de sus tierras, costumbres y gastronomía, haciendo así que la serie de Villar se vincule con las de otros autores que también ambientaron allí sus obras en el pasado, como Suso de Toro y Eduardo Blanco Amor, o en el presente, como Diego Ameixeiras.

Por otra parte, Alejandro M. Gallo es autor de la serie protagonizada por el inspector Trinidad Ramalho Da Costa, alias «El Trini» que, con varias entregas *Una mina llamada infierno* (2005), *La última fosa* (2007) y *Oración sangrienta en Vallekas* (2014), presenta a un personaje que a pesar de trabajar en una comisaría de Vallecas, en algunas ocasiones ha de viajar en sus investigaciones a zonas mineras de Asturias y el norte de León. También José María Guelbenzu, creador de la saga protagonizada por la juez Mariana de Marco, establece nuevos espacios – inéditos hasta el momento en la narrativa criminal– como San Pedro del Mar, una pequeña villa de cierto renombre veraniego en la cornisa cantábrica, o la ciudad de Gijón (G...).

6 José F. Colmeiro, *La novela policiaca en España. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 63.

7 Jordi Balló, Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Desde otras zonas norteañas proliferan también nuevos lugares narrativos. Xavier Gutiérrez, Jon Arretxe, José Javier Abasolo y Eva Sáez de Urturi sitúan las acciones de sus sagas en el País Vasco; mientras que Reyes Calderón y Dolores Redondo han convertido Navarra en el espacio vivencial de sus sagas. Estos seis autores citados exponen de forma paradigmática las diferentes formas a través de las que se pueden abordar el espacio físico y humano en unas narrativas seriales, pues, partiendo de referentes análogos, logran describir de forma diferente y complementaria el contexto en el que se mueven sus personajes. Así, en el caso de Gutiérrez, con la serie protagonizada por Vicente Parra, oficial instructor de la *Ertzaintza*, se establece una saga clásica y costumbrista con la descripción de la realidad donostiarra, adobada con la gastronomía como telón de fondo –asesinatos a enólogos, críticos culinarios– con títulos como *El aroma del crimen* (2005), *El bouquet del miedo* (2016) y *Sabor crítico* (2017). La originalidad de sus tramas, así como el tema gastronómico siempre presente, dota a sus novelas de una señal de un halo costumbrista e identitario de la sociedad donostiarra. Por otro lado, Jon Arretxe, con su investigador Touré, un sin papeles burquines que realiza diversos variopintos oficios hasta convertirse en una especie de detective ocasional o «solucionador de problemas», hace un retrato del Barrio de San Francisco sobre la marginalidad de Bilbao en títulos como la documental *19 cámaras* (2012), *612 Euros* (2013), *Sombras de la nada* (2014), *Juegos de cloaca* (2015) y *Piel de topo* (2017). Mientras, José Javier Abasolo muestra las huellas que la problemática terrorista ha dejado en el País Vasco, telón de fondo de algunas de las entregas de su serie, integrada por *Pájaros sin alas* (2010), *La luz muerta* (2012), *La última batalla* (2013), *Demasiado ruido* (2016). Por su parte, Sáez de Urturi ha convertido a Vitoria en el escenario de las novelas protagonizadas hasta la fecha por Unai López de Alaya, alias Kraken, un joven inspector especialista en criminología –la serie tiene, de hecho, una gran influencia de algunos modelos procedimentales basados en los avances técnicos aplicados a la investigación policial–.

Mientras, Calderón y Redondo ofrecen una representación dual de la comunidad navarra escindida entre la imagen capitalina de la serie de MacHor, ambientada en Pamplona, y el fresco rural que plantea la de Amaia Salazar, centrada en Elizondo y la zona del valle del Baztán. De esta forma, la trilogía de Redondo supone una de las pocas tentativas de la literatura contemporánea de acercarse a la novela negra rural, variante cada vez más extendida y que tiene su origen en una de las sagas fundacionales del género como la de Plinio de Francisco García Pavón, que tenía como espacio vivencial el pueblo de Tomelloso, en Ciudad Real. Al igual que en la serie de Sáez de Urturi, en las exitosas novelas de Redondo tiene gran importancia la cultura tradicional de la zona, asociada a toda una serie de leyendas y costumbres míticas que interferirán en la resolución de los casos.

Siguiendo con ese recorrido por la geografía española de la ruralidad, en el oeste español tenemos la serie protagonizada por el detective Ricardo Cupido, de Eugenio Fuentes integrada por siete entregas: *El nacimiento de Cupido* (1994), *El interior del bosque* (1999), *La sangre de los ángeles* (2001), *Las manos del pianista* (2003), *Cuerpo a cuerpo* (2007), *Contrarreloj* (200) y *Mistralia* (2015). El espacio en el que se desarrollan los acontecimientos es la ciudad de Breda, un escenario ficticio que, sin embargo, no resulta difícil de identificar con el del norte de Extremadura, con numerosas descripciones de paisajes frondosos y montañosos en cuya composición parecen haberse pensado referentes reales como la sierra de Gredos, el valle del Jerte o el valle de Ambroz. De esta forma, el gran homenajeado es nuevamente el territorio que Fuentes crea, a medio camino entre lo legendario, lo ficticio y lo referencial, poblado de bosques, ríos, pantanos y montes. También de la zona destaca Susana Martín Gijón, cuya protagonista Annika Kaunda trabaja en la comisaría de Mérida.

De la misma forma nuevos espacios proliferan en la zona central del país. Desde Valladolid, destaca César Pérez Gellida, que tiene como punto de partida espacial de su trilogía *Versos, canciones y trocitos de carne* –aunque en su desarrollo también aparecen otros lugares de Europa como Trieste o Belgrado–. Desde Salamanca y Zamora, dos series policíacas ambientadas en un pasado remoto. En la primera Luis García Jambrina nos ofrece en Salamanca la serie protagonizada por Fernando de Rojas, convertido en investigador en *El manuscrito de piedra* (2008) y *El manuscrito de nieve* (2010), y por otro lado, la serie del doctor Zuñiga de Félix G. Modroño –desarrollada en las novelas *La sangre de los crucificados* (2007), *Muerte dulce* (2009), y *Sombras de agua* (2016), y el relato «El desafío» (2012) en la Zamora del siglo XVII.

Ya por el este del país destaca Claudio Cerdán, que va moviendo a sus personajes reiterativos por las calles de Alicante en *El país de los ciegos* (2012), *Cien años de perdón* (2013) y *Un mundo peor* (2014), novelas autónomas en las que se entrecruzan policías y delincuentes pertenecientes a un mismo universo narrativo, y también Santiago Álvarez, que sitúa las dos novelas del detective Mejías y su ayudante Berta –*La ciudad de la memoria* (2015) y *El jardín de cartón* (2016) – en Valencia, de la que se establece un recorrido urbano no solo geográfico sino también social, como evidencia el hecho de que la segunda entrega suponga toda una disección de la fiesta de las Fallas y del reflejo que en ella tienen los diferentes estamentos sociales de la ciudad.

Referente al sur, aparecen autores como Francisco José Jurado, que ubica en Córdoba las peripecias del inspector jefe de la policía llamado Benegas con dos entregas hasta la fecha, *Benegas* (2009) y *San Epitafio* (2015). Para el autor, «Córdoba es un personaje más, se describen sus calles, sus monumentos, el ambiente social, cultural, financiero, político»⁸, y José Luis Serrano, que retrató una Granada levítica y contemporánea de la mano de su abogada Amparo Larios con *Al amparo de la ginebra* (1999) y *Febrero todavía* (2001). Otros ejemplos de autores que han utilizado ciudades de Andalucía para sus novelas negras pueden ser Quico Chirino, que deambula por el escenario de Sevilla, o Benito Olmo, que ha usado Cádiz.

Finalmente, la España insular estaría representada por Alexis Ravelo, José Luis Correa o Antonio Lozano. Los tres son responsables de novelas de inequívoco color local que los lleva a mostrar no solo las problemáticas sociales de las islas Canarias, vinculadas con los problemas derivados de la llegada masiva de inmigrantes ilegales o con la importancia del narcotráfico, sino también y sobre todo la cotidianidad de una zona muy diferente al resto del Estado en cuestiones como el clima, sus costumbres, la cultura etc. En el caso de Ravelo, destaca sobre manera su tratamiento del lumpen y de la delincuencia de la isla de Gran Canaria. Más allá de exponer los modos de actuación de la criminalidad en la zona, en sus novelas se muestra la singularidad que suponen las actuaciones contra la ley en un entorno insular y, por tanto, hermético, del que resulta complicado escapar.

Conclusiones

El retrato esbozado en estas páginas es incompleto, y se podrían apuntar los nombres de más autores y más escenarios, tanto dentro de la narrativa serial como fuera de ella. Escritores como Jordi Ledesma, Luis Roso, Paco Bescós o Juan Bolea, por citar tres ejemplos de un corpus en permanente expansión y cada vez más difícil de acotar, demuestran que se puede escribir novela negra utilizando todo tipo de escenarios y de ambientes, y que la clásica identificación del género, en el ámbito universal, con las grandes urbes, y, en el nacional, con Barcelona y

8 Antonio Rodríguez, «Córdoba es un personaje más de Benegas, mi primera novela» [en línea], *Diario de Córdoba*, octubre 2009, [http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/francisco-jose-jurado-escritor-cordoba-es-personaje-mas-benegas-primera-novela_517786.html] (consultado el 10 noviembre de 2009).

Madrid, ya no es vigente. Así se ve también en la serie de Lorenzo Silva, protagonizada por Bevilacqua y Chamorro, en la que la pareja de guardias civiles ha de viajar por todo el país –e incluso por el extranjero– resolviendo casos, evidenciando como en la costa valencia, en Canarias, en Mallorca o en Madrid pueden suceder casos criminales. Semejante conclusión no solo demuestra el crecimiento del género y su progresiva generalización, sino también la utilidad que ha demostrado tener como forma de literatura social capaz de retratar el mundo contemporáneo.

De hecho, como se puede observar, muchos son los espacios recurrentes en España para ambientar novelas negras y policíacas que conforman ya todo un atlas del crimen en nuestro país. Para la mayoría de estos títulos y entregas, el espacio urbano se hace presente a través del continuo pulular de los protagonistas, que hacen de ellas, y de sus

referentes concretos, sus radios de movimiento. Los personajes recorren calles, conducen por avenidas, buscan sospechosos y testigos por diferentes barrios y van elaborando un recorrido con vocación de retrato que pretende plasmar la realidad física y social de las ciudades en las que viven y trabajan, con las que acostumbran a mantener una contradictoria relación amor/odio. Por otro lado, todos ellos meditan con frecuencia sobre la geografía que les rodea. Sus reflexiones no solo versan sobre los cambios que el paso del tiempo y las decisiones políticas han tenido sobre el clima moral y el ambiente social. En muchas de ellas también se aprecia una tensión entre el pasado y el futuro propiciada por los cambios de transformación de sus respectivas ciudades. De esta forma, todos ellos se convierten en cronistas urbanos de unas ciudades renovadas, y sometidas a procesos de modernización. Unas ciudades que conocemos a través de las páginas literarias y que nos descubren costumbres, gastronomía, vivencias, e informaciones e incluso posibilitan hasta rutas turísticas a los lectores para mostrar los distintos escenarios y conocer la idiosincrasia de cada lugar que visitamos.

BIBLIOGRAPHIE

BALLÓ, Jordi, PÉREZ, Xavier, *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2005, 198 p. ISBN: 84-339-6229-9.

CHANDLER, Raymond, *El simple arte de matar*, León, Universidad de León, 1996, 79 p. ISBN: 8477195463.

COLMEIRO, José F., *La novela policiaca en España. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, 302 p. ISBN: 9788476584477.

MADRID, Juan, «Toni Romano y al ciudad posmoderna», *in*: Eugenia Popeanga (coord.), *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*, Madrid, Síntesis, 2015, p. 213-216.

POPEANGA, Eugenia, «Topografías de lo urbano», *in*: Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudades imaginadas en la literatura y en las artes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 19-21.

Rodríguez, Antonio, «Córdoba es un personaje más de Benegas, mi primera novela». [en línea], *Diario de Córdoba*, octubre 2009, http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/francisco-jose-jurado-escritor-cordoba-es-personaje-mas-benegas-primera-novela_517786.html (consultado el 10 noviembre de 2009).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori, 2001, 237 p. ISBN: 84-397-0763-0.

Àlex Martín Escribà es profesor de lengua y literatura catalanas y codirector del Congreso de Novela y Cine Negro de la Universidad de Salamanca. Parte de su actividad investigadora se centra en el estudio del género negro y policiaco en lengua catalana y castellana.

Javier Sánchez Zapatero es profesor de Teoría de la literatura y literatura comparada y codirector del Congreso de Novela y Cine Negro de la Universidad de Salamanca. Sus líneas de investigación son la literatura testimonial vinculada a experiencias de exilio, guerra y campos de concentración, el género negro y las relaciones entre cine y literatura.

***El complot mongol* de Rafael Bernal. La redefinición del espacio en la novela negra mexicana**

Le Complot Mongol de Rafael Bernal. La redéfinition de l'espace dans le roman noir mexicain

Jafet Israel LARA

Université de Pau et des Pays de l'Adour, LLC-Arc Atlantique (EA 1925)

Dentro de la literatura policiaca clásica mexicana el espacio de la ficción se vio consignado a dos emplazamientos: la Ciudad de México y los pequeños pueblos alrededor de ella y ciudades de provincia. En cualquiera de estos escenarios la investigación policiaca se desarrolló bajo los parámetros del espacio cerrado de la novela enigma hasta la publicación de *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal. Este artículo tiene como objetivo demostrar cómo a partir de la novela de Bernal surgió una novela negra mexicana con un tratamiento del espacio que dejó delado los emplazamientos cerrados para ubicar la acción en las calles de la Ciudad de México, dotando a los escenarios de una atmósfera de misterio propia del género negro.

Palabras claves: *El complot mongol*, Rafael Bernal, novela negra mexicana, espacio de ficción

Dans la littérature policière classique mexicaine, l'espace de fiction était consigné dans deux endroits : Mexico – et les petites villes qui l'entouraient – et les villes provinciales. Quels que soient les scénarii, l'enquête policière se développait en respectant les paramètres de l'espace clos du roman d'énigme jusqu'au moment où fut publié Le Complot mongol (1969) de Rafael Bernal. Cet article vise à démontrer que du roman de Bernal a émergé un roman noir mexicain dans lequel le traitement de l'espace a laissé de côté les sites fermés pour placer l'action dans les rues de Mexico, donnant aux scénarii une atmosphère de mystère propre au genre noir.

Mots clés : *Le Complot mongol*, Rafael Bernal, roman noir mexicain, l'espace dans la Littérature

Domaine : xxe siècle Mexique littérature

Dentro de la literatura policiaca clásica mexicana, el espacio de la ficción se consigné a dos escenarios posibles. El primero fue el de la Ciudad de México y resultó ser el más popular. El segundo era el de los pequeños pueblos alrededor de la capital de México, que en la actualidad forman parte de ella, y las pequeñas ciudades provinciales.

Sin embargo, ya fuera en el escenario urbano capitalino o en la provincia, la investigación policiaca siempre se desarrolló bajo los parámetros del espacio cerrado de la novela de enigma. Esta situación espacial cambió radicalmente en 1969 con la publicación de *El complot mongol* de Rafael Bernal.

En los últimos años, *El complot mongol* ha cobrado una importancia de la que en el momento de su publicación careció, debido al enfrentamiento de su autor con la clase política que gobernaba México a finales de la década de los sesenta. El texto es visto en la actualidad como el punto de partida para el inicio de una novela negra mexicana, también conocida como neopolicial, que se desarrolló a lo largo de la década de los setenta.

Buena parte del análisis actual sobre la novela de Rafael Bernal estriba en su personaje principal, un pistolero que sobrepasa los sesenta años y que está al servicio del aparato represor mexicano, en la utilización de un lenguaje coloquial, inédito hasta ese momento salvo en la obra de Juan Rulfo, en la aparición de una agresividad y violencia exacerbadas o en la aguda crítica en contra del gobierno mexicano.

El propósito de este estudio es abordar cómo Rafael Bernal rompió en buena medida el paradigma del género a través de la desautomatización del espacio prototípico del policiaco clásico, ya que dejó de lado los emplazamientos cerrados y los escenarios campiranos para ubicar la acción en el exterior, en las calles de la Ciudad de México, haciendo que el investigador tuviera que realizar un recorrido por diversos emplazamientos.

Ahora bien, el primer paso para el análisis espacial en *El complot mongol* es llevar a cabo una revisión teórica del espacio dentro de la novela policiaca, lo cual permitirá vislumbrar el tratamiento de este elemento dentro de la novela de enigma o policiaca clásica.

Apuntes teóricos. El espacio en la novela policiaca

De acuerdo a Garrido Domínguez, el espacio va más allá de ser el soporte de la acción; se convierte en un componente de la estructura narrativa que adquiere una enorme trascendencia respecto a otros elementos como el tiempo y los personajes¹. Un fenómeno que tanto en el género policiaco como en la novela negra adquiere un significado especial debido a que el espacio está relacionado con el concepto de seguridad, vital en la existencia humana. La acción comienza a partir del espacio en donde yace la víctima y en donde existen indicios del delito. El escenario del crimen:

Se convierte en la prueba de la transgresión del orden y del dominio temporal del caos y las fuerzas del Mal. Al resolver el misterio, el detective restaura de nuevo el control sobre las amenazas del mundo exterior, y una vez restablecido el orden, puede regresar a la tranquilidad de su hogar, cuya paz también ha sido alterada con la intromisión del mundo exterior en la rutina privada del protagonista².

1 Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 207.

2 M^a José Álvarez Maurín, *Claves para un enigma. La poética del misterio en la narrativa de Dashiell Hammett*, León, Universidad de León, 1994, p. 58.

El canon genérico policíaco requiere de un ambiente en el que coexistan un sistema de garantías contra el delito y un sistema de salvaguardia frente a la injusticia, los cuales aportarán en buena medida un modo de vida basado en la seguridad, la tranquilidad y la previsión. El resultado es que el espacio asume un papel esencial. Por un lado, es en él donde transcurren los hechos y se mueven los personajes. Por otro, el espacio aparece semiotizado caracterizando a los personajes que lo habitan³.

El escenario donde el crimen se realiza se encuentra ligado a las exigencias internas del propio relato policíaco con lo que la elección de lugares donde se cometen los delitos posee una mayor significación de lo que pudiera pensarse. El delito se convierte en una amenaza a los cimientos de la sociedad y cuando se concreta en los lugares considerados como más seguros, la reacción de los seres humanos se vuelve más pavorosa⁴.

Esta situación fue aprovechada durante el período clásico de lo policíaco, en donde prevalece el enigma del cuarto cerrado. En esta etapa del género, la víctima siempre aparece en una habitación que ha permanecido cerrada, por lo que aparentemente es imposible explicar cómo el asesino ha podido acceder a ella y desaparecer sin dejar rastro alguno. El misterio gira alrededor de la transgresión de un espacio aparentemente inexpugnable.

La focalización de la acción en un único espacio concreto y delimitado, que concentra el número de sospechosos y pistas en un lugar determinado y único, ejerce de gran ayuda al propio discurso policíaco clásico, dado que evita la dispersión de la atención. Así, el relato es abstraído de la complejidad y confusión de la sociedad circundante evitando, al mismo tiempo, consideraciones sobre los problemas derivados de injusticias sociales. Finalmente, ese espacio cerrado y solitario en el que se ha cometido el delito aumenta la inquietud social asociándolo a espacios malditos típicos de la novela gótica⁵.

El hecho es que la irracionalidad del crimen invade el ambiente de paz imperante en la sociedad, rompiendo la tranquilidad y la sensación de seguridad que proveen los espacios cerrados. Los muros que supuestamente deben mantener fuera la amenaza externa demuestran ser ineficaces ante el crimen. Una situación que adquiere un matiz de mayor gravedad cuando el asesinato se comete en la casa de la víctima.

El quebrantamiento del espacio prototípico de seguridad individual, el hogar familiar, sobredimensiona el delito debido a que la víctima llega a compartir con el criminal el mismo sitio. Ubicar a estos dos personajes en el mismo lugar es una de las claves del éxito de la narrativa policíaca⁶.

Si el crimen es una incógnita por despejar, un signo en busca de una hipótesis, el lugar donde se cometió provee de significación. El escenario donde la víctima fue asesinada y su cuerpo abandonado pierde su cotidianeidad, al convertirse en símbolo de muerte, en espacio de destrucción humana, una suerte de epifanía de maldad⁷.

3 Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policíaco: de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, p. 76-77.

4 *Ibid.*, p. 78.

5 M^a José Álvarez Maurín, *op. cit.*, p. 58.

6 Iván Martín Cerezo, *op. cit.*, p. 79.

7 Joan Ramón Resina, *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997, p. 144.

El espacio del delito, la escena del crimen, resulta ser trascendental ya que da inicio al proceso de enfrentamiento irracionalidad-razionalidad representado por el propio criminal y el investigador. Además permite el comienzo del proceso de investigación policial, el cual discurrirá por distintos escenarios que serán propiamente los de la investigación y que se convertirán en los espacios de la justicia, del intento por restaurar el orden social roto por el delito, pauta final del discurso policíaco.

Dentro del período clásico policíaco la mayoría de los crímenes suceden en las grandes ciudades, aunque también ocurren en ambientes campiranos, lo que pone de manifiesto la importancia de la urbe como un espacio idóneo del crimen, pues «brinda la ocasión de ocultar no sólo la individualidad, sino también la inhumanidad en la muchedumbre de formas humanas»⁸. No obstante, la ciudad no se manifiesta directamente en el período clásico del género.

Para Álvarez Maurín, desde la aparición del policíaco en *Los crímenes de la calle Morgue*, los relatos policíacos clásicos poseen dos espacios de acción. Por un lado, el macrocosmos urbano en donde yacen las bajas humanas, los deseos de venganza y la amenaza del crimen. Por otro, el microcosmos del espacio cerrado en donde ocurre el delito. La combinación del macrocosmos y del microcosmos llevó a plantear que la amenaza y el caos del mundo exterior irrumpían en un escenario concreto, la escena del crimen, el cual se convirtió en una minúscula representación de la perturbación y la anarquía de la ciudad⁹.

Con la llegada del realismo *noir* norteamericano, la primitiva novela negra, la relación del crimen con el espacio cerrado cambió radicalmente debido a la agitación social en las grandes ciudades, la pobreza, la marginación racial y las altas tasas de delincuencia. Los crímenes comenzaron a ser mucho más violentos, dejando ver los aspectos más negativos de la sociedad norteamericana anterior a la Segunda Guerra Mundial. El resultado fue una literatura que se caracterizó «por la dureza del texto y de los personajes, así como por la brutalidad y el descarnado realismo»¹⁰.

A partir del nuevo realismo, la exigencia de los espacios cerrados y de carácter privado cambió radicalmente. La acción se trasladó a espacios abiertos y se convirtió en referencia de lugares exteriores públicos, con lo que la ciudad adquirió un protagonismo que hasta entonces no tenía. Esto se dio porque el investigador requería «moverse libremente por estos espacios para dar constancia de las desigualdades sociales, del crimen, de la delincuencia existente en estos espacios abiertos»¹¹.

La ciudad adoptó rápidamente un ideario distinto, en donde la maldad, la anarquía y el crimen dotaron a los centros urbanos de un ambiente más duro en donde se fusionaban las pasiones humanas más violentas creando un paisaje urbano violento. El centro urbano dejó de estar detrás de bastidores y se convirtió en elemento central ya que no sólo ocurría el crimen en la ciudad, sino que ella misma parecía agitarlo. La urbe llegó a ser en el realismo *noir* un gigantesco y violento laberinto del que el ser humano no podía escapar.

Con la novela negra se hizo más evidente lo conspicuo de la ciudad, a tal punto que, dentro de la dimensión realista que se propugnaba, muchos de los textos se convirtieron en relatos del

8 *Ibid.*, p. 146.

9 M^a José Álvarez Maurín, *op. cit.*, p. 57.

10 Mempo Giardinelli, *El género negro. Ensayos sobre la literatura policial*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, p. 15.

11 Iván Martín Cerezo, *op. cit.*, p. 80.

ambiente, los lugares y los diferentes tipos de ciudades. Ahora, la ciudad no sólo era el escenario de la acción, sino la personificación del crimen, la violencia, la hipocresía y otras bajezas morales humanas.

Este proceso evolutivo que significó el paso de los escenarios cerrados propios de la novela enigma a los lugares abiertos de la primitiva novela negra se dio en todas las literaturas policíacas y negras de los diversos países en donde surgieron lo policíaco y el género negro. México no es la excepción, aunque el proceso, al igual que en otros países, fue bastante lento.

Los escenarios en la novela policíaca mexicana clásica

La narrativa policíaca mexicana anterior a 1969 posee una estructura narrativa que se ajusta al modelo *whodunit*, el cual plantea una pregunta –¿quién lo hizo?– que sólo puede ser resuelta por un detective, generalmente amateur y más perspicaz que la policía y que logra discernir las claves del misterio criminal investigado, el cual ocurre frecuentemente en un espacio cerrado¹².

El primer texto policíaco mexicano se remonta a las primeras décadas del siglo XX con *Vida y milagros de Pancho Reyes, el detective mexicano* de Alfonso Quiroga. En las dos historias que componen el libro, el espacio de acción del detective es distinto: en el primero se mueve por la Ciudad de México, mientras que en la segunda lo hace en Torín, una pequeña ciudad del norte del país. Sin embargo, en los dos relatos, la acción sucede en espacios cerrados: los lugares donde las víctimas fueron asesinadas.

Durante la década de los treinta aparecieron revistas literarias como *Misterio y Detectives y Bandidos*, las cuales incluían relatos policiales y criminales cuya acción ocurría exclusivamente en la Ciudad de México. La mayoría de los textos tenían como eje espacial tabernas, hoteles de dudosa reputación o cabarets, es decir la acción acontecía en lugares cerrados y sólo en raras ocasiones los hechos sucedían en las calles.

En la década de los cuarenta la narrativa policíaca comenzó a popularizarse en México con dos novelas del español Enrique Gual: *El crimen de la obsidiana* (1942) y *El caso de los Leventheris* (1945). Lo paradójico es que ninguno de los textos está ambientado en México. En el primero los hechos acontecen en una mansión en España, mientras que en el segundo el crimen y la investigación transcurren en un tren durante el trayecto Escocia-Inglatera.

Fue en 1946, con *Asesinato en la plaza*, cuando Gual eligió la Ciudad de México como espacio principal de la historia al ubicar la acción en el toreo de Cuatro Caminos, la antigua plaza de toros de la capital mexicana, y en un hotel del centro histórico.

La capital del país fue también el escenario de *La muerte sabe de modas* (1947), cuya acción se produce en Coyoacán, concretamente en los lugares donde se alojaban y fueron asesinados tres norteamericanos que pretendían montar un negocio en México. Al igual que *Asesinato en la plaza*, *El caso de la fórmula española* (1947) tiene como espacio central de la historia el toreo de Cuatro Caminos.

La Ciudad de México fue también para Antonio Helú el espacio central dentro de los cuentos que componen su libro de relatos *La obligación de asesinar* (1946), protagonizado por el ladrón-

12 Francisca Noguerol, «Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana», in: José C. González Boixo (dir.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Iberoamericana, Madrid, 2009, p. 170-171.

investigador Máximo Roldán y su asistente Carlos Miranda. Historias que transcurren en espacios cerrados como la oficina de contabilidad de una fábrica –*Un clavo saca a otro clavo*–, la sala de recreo de la YMCA –*El misterio de las tres bolas de billar*–, la habitación de una lujosa residencia –*El fístol de la corbata*–, el escondite de un grupo de ladrones –*Cuentas claras*– o el salón de la casa de una familia perteneciente a la burguesía mexicana –*La obligación de asesinar*–.

En el caso de María Elvira Bermúdez, la escritora de Durango optó por ubicar sus relatos tanto en la Ciudad de México como fuera de ella. Sin embargo, todas las historias se dan en espacios cerrados. En *Mensaje inmotivado* (1948), Armando H. Zozaya investiga el asesinato en la mansión de un millonario en la capital mexicana, mientras que María Elena Morán, en *Precisamente ante sus ojos* (1951), hace lo propio con una carta que ha desaparecido en la casa de su tío en la capital. En *Muerte a la zaga* la investigación a cargo de Zozaya se da en un barco en el trayecto Veracruz-Tampico. Por su parte, en *Las cosas hablan*, Morán resuelve el acertijo criminal en la habitación de un motel a las afueras de Ciudad Juárez¹³. Incluso en *Diferentes razones tiene la muerte* (1953), la única novelada de Bermúdez, la acción no transcurre en la capital, sino en la villa de Coyoacán, en la actualidad una de las delegaciones de la Ciudad de México, concretamente en un cortijo cerrado en donde se desatan los asesinatos protagonizados por el primer psicópata en la historia de la novela policíaca y negra mexicana.

Si Bermúdez intenta sacar el crimen del escenario urbano, José Martínez de la Vega opta por emplazar los delitos en la capital del país, aunque lo hace en un punto geográfico en concreto del que su investigador Péter Pérez, un vagabundo que depende de la ayuda vecinal para sobrevivir, nunca saldrá: el histórico barrio de Peralvillo, al norte de la Ciudad de México. En los relatos protagonizados por este observador bohemio, que resulta ser una caricatura de Sherlock Holmes, la acción se reduce a dos espacios cerrados: la accesoria, una habitación que tiene una entrada distinta y con uso separado del resto del edificio principal, donde vive Péter Pérez y el lugar donde se encuentra la víctima de cada caso y a donde la policía lleva al investigador.

Para Rafael Bernal, otro de los padres fundadores del género policíaco mexicano, aunque la Ciudad de México es un lugar importante para la investigación policíaca, el modelo de espacio cerrado evita apreciar los exteriores de la capital, tal y como ocurre en *De muerte natural* (1946), relato que transcurre exclusivamente en un hospital.

Si bien Bernal procura ubicar la acción policial en sitios alejados de la ciudad de México, la fórmula espacial del cuarto cerrado es la misma en sus textos. En *Un muerto en la tumba* (1946), el crimen se comete dentro de una tumba prehispánica en Montalbán, Oaxaca, mientras que la solución del enigma ocurre en la hacienda de un senador. Aunque la historia principal de *El extraño caso de Aloysius Hands* (1946) acontece en un pueblo de Texas, los asesinatos y la resolución de los crímenes se dan en habitaciones u oficinas. En *La muerte poética* (1947), toda la acción se da en un teatro de una ciudad de provincia.

22 horas (1955) de Margos de Villanueva, otra de las grandes novelas policíacas del período clásico mexicano, tiene como espacio de acción a la capital del país, pero en muy pocos momentos se logra vislumbrar a la ciudad dado que los escenarios cerrados serán el eje espacial principal: la mansión de la víctima donde se interroga a todos los sospechosos, la comisaría de policía o la casa del investigador.

13 Si bien *Muerte a la zaga* y *Las cosas hablan* aparecieron en el libro de relatos *Muerte a la zaga* (Tucson: Hispanic Book Distributors Incorporated, 1985), los dos cuentos se publicaron por entregas en el periódico *El Nacional* durante la década de los sesenta, tal y como señala Ilan Stavans (*Antiheroes: Mexico and Its Detective Novel*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, p. 93).

Aunque en los diversos relatos que aparecieron en las revistas *Selecciones Policiacas y de Misterio* y *Aventura y Misterio* y en novelas como *Desnudarse y morir* (1957), *La muerte las prefiere desnudas* (1960), ambas de Juan Miguel de Mora, o *Los albañiles* (1963), de Vicente Leñero, es posible apreciar los exteriores de la Ciudad de México, ésta carece de relevancia debido a que la estructura discursiva policiaca clásica se centra en lugares cerrados como casas, bibliotecas, departamentos, tiendas, hoteles u obras en construcción.

Al analizar los textos que conforman el período clásico de la literatura policiaca mexicana se vislumbran los dos rasgos esenciales de la novela de enigma que Nogueroles señala. El espacio cerrado está asociado casi siempre a un investigador amateur que nada tiene que ver con los cuerpos policiales en México, salvo en ayudarlos a resolver los crímenes. Lo llamativo es que el detective privado tampoco aparecerá en este período.

La ausencia de investigadores privados, típicos en la primitiva novela negra norteamericana, se debe a que bajo el clima de corrupción generalizada en México y Latinoamérica, la presencia de un investigador privado incorruptible es verosímil para el lector. Tampoco se puede olvidar que en el constante clima de agitación y de frágil equilibrio civil, en el que las asonadas militares todavía están presentes en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo xx, la frontera entre el bien y el mal carece de concreción y oscila con el clima del momento¹⁴.

Respecto a los agentes policiacos profesionales, su presencia en la narrativa policiaca mexicana clásica se reduce a escasos papeles secundarios, en donde se deja en evidencia su ineptitud. Sólo en *22 horas* –el comisario José Silvestre– y *Los albañiles* –el inspector Munguía– los investigadores principales serán policías.

Esa ausencia casi total de personajes policiacos responde a la visión negativa que tienen las sociedades latinoamericanas de los cuerpos de seguridad: una policía represora y violenta en sus acciones que genera más caos que orden y seguridad, todo en aras de proteger a una clase política dictatorial y corrupta¹⁵.

Pues bien, ese paradigma del género centrado exclusivamente en el espacio cerrado, y en un investigador amateur, entrará en crisis dado que, al nacer de la imitación de sucesos y protagonistas de la matriz anglosajona, el policiacomexicano clásico, y en general el latinoamericano, tan sólo se diferenciará por un cambio superficial de escenarios y por la derivación en español de los nombres, teniendo también una aclimatación forzada y arbitraria¹⁶.

Con la publicación en 1969 de *El complot mongol* de Rafael Bernal ese paradigma policiaco clásico comienza su declive. El escritor mexicano introdujo una serie de elementos propios del realismo *noir* norteamericano, la primitiva novela negra, para dar inicio a una novela negra mexicana y su visión crítica de México¹⁷. El espacio, concretamente la Ciudad de México, se convirtió en un componente narrativo clave en el desarrollo de la historia, pero también en el propio protagonista, el cual no se encuadra con el prototipo de detectives como Zozaya o Batanes.

14 Ilan Stavans, op. cit., p. 67.

15 Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2007, n° 36, p. 50.

16 Paco Ignacio Taibo II, «La 'otra' novela policial», *Los cuadernos del Norte*, 1987, n° 19, p. 37.

17 Amelia S. Simpson, *Detective Fiction from Latin America*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1990, p. 92.

Los espacios en *El complot mongol*

Lo primero que llama la atención de la novela de Rafael Bernal es que nada tiene que ver con el discurso policíaco clásico cuya propuesta se resume del siguiente modo: un crimen se ha cometido y es necesario investigarlo para reinstaurar el orden social roto. Filiberto García, un agente de la policía política mexicana, recibe la orden de investigar el rumor sobre un posible complot chino para asesinar al presidente de los Estados Unidos en su visita a México. Con la ayuda del agente soviético Ivan Laski y del norteamericano Richard P. Graves, García iniciará unacompleja labor de espionaje.

A primera instancia, la novela parece moverse más en el territorio del espionaje. El protagonista tiene que investigar un rumor asociado a intrigas internacionales que, en un momento dado, amenazan la estabilidad mundial, con lo que el texto se convierte en un referente de la paranoia existente durante la Guerra Fría. Sin embargo, *El complot mongol* va más allá del espionaje. El texto combina elementos de diversos géneros estableciendo una de las particularidades de la novela negra: su capacidad de aglutinar elementos de diversos cánones genéricos como lo psicológico, lo criminal o lo policíaco¹⁸.

A esta ruptura con el discurso policíaco clásico Bernal le sumó otra más. Filiberto García no es un investigador al uso como sus antecesores –profesional policíaco como José Silvestre o amateur como Armando H. Zozaya–, sino más bien es un sicario al servicio de la policía política mexicana, tal y como él mismo se define:

¡Pinche Coronel! No quiero muertos, pero bien que me manda llamar a mí. Para eso me mandan llamar siempre, porque quieren muertos, pero también quieren tener las manos muy limpiecitas.

Porque eso de los muertos se acabó con la bola y ahora todo se hace con la ley. Pero a veces la ley como que no alcanza y entonces me mandan llamar¹⁹.

Aunque Rafael Bernal no especificó a qué agencia de seguridad del Estado pertenecía el protagonista, la configuración del personaje –un pistolero que se encarga de las ejecuciones extrajudiciales de oponentes de los gobiernos postrevolucionarios– ayuda a determinar que Filiberto García forma parte de la Dirección Federal de Seguridad, el brazo policial más temible del aparato de seguridad mexicano. De este modo, se hace patente que el personaje forma parte del entramado represor estatal.

En el contexto mexicano, los crímenes en contra de las personas se refieren a la sistemática persecución de ciudadanos por parte del gobierno, el cual, bajo el amparo de la modernidad, llevará a cabo una cacería hacia los oponentes, reales o imaginarios²⁰. Una represión que es encabezada por la élite gobernante y que en *El complot mongol* es representada por El Coronel y el licenciado Rosendo de Valle.

Junto a esa visión rupturista de la historia y del prototipo de investigador, un represor en toda regla, Bernal introdujo una gran acción física en la historia, peleas, persecuciones y tiroteos,

18 Joseph M. Towle, «El complot mongol ayer y hoy: Una perspectiva desde los EE. UU.», in: Joserra Ortiz (ed.), *El complot anticanónico: Ensayos sobre Rafael Bernal*, México, CONACULTA, 2015, p. 59.

19 Rafael Bernal, *El complot mongol*, México, Joaquín Mortiz, 2011, p. 13.

20 Persephone Braham, *Crimes against the State, Crimes against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, p. 11.

todo ello ligado a una violencia y agresividad que hasta ese momento había sido inexistente en el policíaco mexicano:

El hombre soltó la cachiporra y le cayó encima. No era malo para pelear. La cachiporra rodó hasta la puerta. El hombre se le montó encima, buscando la garganta con las manos abiertas. Ya las tenía colocadas cuando García le clavó el cuchillo en el estómago. El hombre dio un quejido, sin soltar la garganta. En ese momento Martita le golpeó la cabeza con la cachiporra que había recogido del suelo. García volvió a clavar el cuchillo y el hombre rodó y quedó tirado boca abajo, en la alfombra²¹.

Otro componente importante de cambio fue la transformación de los códigos lingüísticos. El lenguaje en la novela de Bernal es un referente del contexto social y la época en la que se mueve el protagonista, lo cual permite a la historia tener un mayor realismo, contribuyendo eficazmente a la construcción de los personajes y a establecer una clasificación de los mismos a través de la presencia o ausencia de ciertos elementos lingüísticos. De esta manera, los personajes que pertenecen a la élite dominante manejan un código estándar, que refleja su educación universitaria, y que se adecúa al orden político postrevolucionario; en contraste, aquellos personajes que provienen de un estrato social bajo, los excluidos del poder, utilizarán expresiones coloquiales utilizadas por el pueblo llano²²:

Como que me madrugó, el fregado. Y ora haciéndole al Centauro del Norte. Si soy del mero Yurécuaro, Michoacán, hijo de la Charanda y de padre desconocido. Y si nos les gustó, vayan todos, absolutamente todos y chingen a su madre. ¡Pinche Charanda! Y Martira ahí en mi casa viéndome la carota. De a mucho beso y apapacho, pero viéndome la carota²³.

Al emplear toda una serie de coloquialismos típicamente mexicanos, Bernal rompió con lo que hasta ese momento caracterizaba al canon genérico policíaco en México, el cual poseía un lenguaje lejano al habla popular. Toda una serie de palabras y expresiones coloquiales se incorporaron al texto: majear, chales, jijole, quiebrense a ese desgraciado, me clavé, meros, cuate, aguzadito, difuntos, no tener madre, chamacona, haciendo el zonzó, que se frieguen, chingada, a toda madre, puritito pendejo, sabrosón, salir del huacal, fierrada y pinche, entre otras expresiones.

Finalmente, otro de los elementos clave que dio paso a la irrupción de una novela negra moderna en México fue el espacio, el cual dejó de ser el simple escenario donde ocurría el crimen.

El espacio urbano se convirtió en el marco

de acción de *El complot mongol* por dos razones que, en general, acompañan el tratamiento del espacio por parte de la novela negra, tal y como lo comenta Valles Calatrava. Primero, porque en la ciudad hay una variedad de personajes, sitios y ambientes que retratar, sin olvidar la mayor tasa de criminalidad en las ciudades y la variedad de delitos. Segundo, porque la novela negra no puede sustraerse a la presencia del componente urbano que es la pieza básica de la organización vital y social, el lugar donde se condensa el nudo esencial de toda clase de relaciones del mundo actual²⁴.

21 Rafael Bernal, *op. cit.*, p. 45-46.

22 Azucena Rodríguez Torres, «El complot mongol: construcción de una novela», *Fuentes humanísticas*, 2002, n° 13, p. 50.

23 Rafael Bernal, *op. cit.*, p. 115.

24 José R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, Granada: Universidad de Granada, 1991, p. 63.

Ahora bien, al ubicarse dentro de la novela negra, el papel del espacio en *El complot mongol* es mucho más complejo dado que la ciudad es el escenario global en donde ocurren los hechos. Este espacio global dentro del texto puede ser dividido para su estudio en tres grandes secciones: la de la investigación del complot, la biográfica y la de la intimidad del personaje, todas unidas entre sí por la figura de Filiberto García.

La primera sección incluye cada uno de los escenarios por los cuales transita Filiberto García a lo largo de la historia, es decir, la investigación del supuesto complot chino. Los sitios por los que transita el protagonista son doce y casi todos se concentran en el centro histórico de la Ciudad de México, aunque el escritor mexicano les dará una importancia variada, dado que algunos lugares serán descritos con mayor especificidad que otros.

El espacio de investigación se concentra casi de manera exclusiva en el centro histórico de la ciudad, incluida la colonia Guerrero. García recorre lugares marginales, sórdidos y misteriosos, como las oficinas de la Dirección Federal de Seguridad o el barrio chino, escenarios urbanos siniestros tipificados como los bajos fondos y que son recurrentes dentro del espacio del *hard boiled* norteamericano²⁵. Un hecho que denota el rasgo eminentemente urbano de la novela, en la que la Ciudad de México es un participante y testigo que siempre acompaña a Filiberto García, un macroescenario laberíntico de violencia y peligrosos encuentros para el forzado investigador²⁶.



Fig. 1 – Escenarios donde transcurre la acción en *El complot mongol* de Jafet Israel Lara, 2017, ©Google Maps

En apenas unas cuantas líneas, Bernal lleva al protagonista de su casa a su lugar de trabajo, algún edificio ubicado en la plaza de la República cercana al Paseo de la Reforma, herencia arquitectónica del emperador Maximiliano I de México, en donde se ubica la sede central de

25 Glen S. Close, *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*, New York, Palgrave, 2008, p. 45.

26 Gabriel Trujillo Muñoz, *Testigos de cargo*, Tijuana, CONACULTA-Centro Cultural Tijuana, 2000, p. 48.

la antigua Dirección Federal de Seguridad. Allí, García recibirá la misión de investigar el rumor sobre el complot:

La noche empezaba a invadir de grises sucios las calles de Luis Moya y el tráfico, como siempre a esas horas era insoportable. Resolvió ir a pie [...]. Anduvo hasta la Avenida Juárez y torció a la izquierda, hacia el Caballito²⁷.

Ateniéndose a los reglamentos de seguridad internos de México vigentes en la década de los sesenta, Rafael Bernal opta por no dar ningún detalle descriptivo de ese edificio que alberga a la policía secreta, el brazo policial más temible del aparato de seguridad mexicano que siempre estuvo rodeado de historias de misterio, torturas y asesinatos. La falta de descripción da como resultado que el sitio tenga un cariz de misterio y miedo.

El lugar en el que más se prodiga el escritor mexicano al describirlo es el barrio chino de la Ciudad de México, eje espacial de la investigación, y que el protagonista conoce a la perfección debido a que lo frecuenta asiduamente para participar en juegos de mesa ilegales:

Un barrio de una sola calle de casas viejas, con un pobre callejón ansioso de misterios. Hay algunas tiendas olorosas a Cantón y a Fukien, algunos restaurantes. Pero todo sin el color, las luces y banderolas, las linternas y el ambiente que se ve en otros barrios chinos, como el de San Francisco o el de Manila. Más que un barrio chino, da el aspecto de una calle vieja donde han anclado algunos chinos, huérfanos de dragones imperiales, de recetas milenarias y de misterios.²⁸

En medio de humildes tiendas, de casas ilegales de juego y de los fumaderos de opio que pueblan el barrio chino, Filiberto García comienza el recorrido desconocido de la investigación. La primera parada fuera del barrio chino es el café Cantón, ubicado a escasas calles de la Alameda. De ahí, la acción y los personajes se ubicarán en el habsbúrgico Paseo de la Reforma, concretamente en un restaurante afrancesado y en el histórico café París, lugar donde los intelectuales mexicanos de la primera mitad del siglo XX se reunían.

Si bien la descripción hubiera realzado la imagen de los escenarios, particularmente los históricos, Rafael Bernal no los describe en ningún momento. El escritor simplemente los cita como emplazamientos en donde el protagonista se reúne con el agente norteamericano Graves y el soviético Laski, siguiendo las directrices de su misión.

Para Bernal, las descripciones de los espacios servirán para crear la atmósfera idónea de suspenso e intriga y aumentar la tensión narrativa, siendo el paso previo para la acción física, elemento típico de la novela negra, en consonancia con el género de espionaje. Ejemplo de ello es cuando entra al departamento de la amante de uno de los supuestos conspiradores:

Entraron y García encendió la luz. La sala comedor estaba en el mismo desorden. Sólo había una cosa distinta. El cadáver de Anabella Ninziffer, de Wichita Falls, alias Anabella Crawford, estaba tirado sobre el sofá [...]. García cerró la puerta y apagó la luz. Por la ventana abierta entraba la claridad de la calle y la luz rojiza e intermitente de un anuncio luminoso. Cuando se encendía, se iluminaban los ojos abiertos de Anabella. Se sentaron en el comedor, cerca de la ventana desde la cual pudieran vigilar la calle²⁹.

27 Rafael Bernal, op. cit., p. 9.

28 *Ibid.*, p. 24.

29 *Ibid.*, p. 125, 126.

La atmósfera de suspenso se enlaza con la narración ágil y fluida acorde con la acción física, herencia del primitivorealismo *noir* norteamericano de la primera mitad del siglo XX, que rodea al investigador mexicano en peleas, persecuciones y tiroteos, ligadas a una violencia que hasta ese momento había sido inexistente en el policíaco mexicano:

La puerta se abrió de golpe y sonó una ráfaga de ametralladora. Los tres chinos parecieron saltar con todo y sus sillas y quedaron amontonados cerca de la ventana. Un hombre entró, la ametralladora en la mano, buscando. Graves, desde el comedor, disparó una vez. El hombre se tambaleó, cayó de rodillas, trató de alcanzar la ametralladora para disparar de nuevo. García se adelantó y le golpeó la cabeza con la culata de la pistola [...]. En el edificio se había armado un pandemónium: gritos llamando a la policía, puertas que se abrían y cerraban. García, Graves y Laski bajaron la escalera corriendo³⁰.

Rafael Bernal hace de la investigación una suerte de procesión en la que los lugares por los que transita Filiberto García conforman parte de un ecosistema en el que la belleza del centro histórico de la Ciudad de México, con sus palacios y antiguas casonas, queda oscurecido e ignorado, incluso en pleno día.

Dentro del proceso de investigación, Bernal realiza una analogía entre los escenarios de la acción de espionaje, los cuales poseerán significados en concreto. De este modo, cuando se hace relación a Mongolia, lugar en donde se detectó por primera vez el rumor sobre el complot para matar al presidente norteamericano, esta nación adquiere una forma de lejanía y peligro que se ve conjugada con China, la amenaza comunista en contra de la paz del mundo, y Hong Kong, el eje central de la corrupción. Constantinopla-Estambul es el símbolo de las actividades de espionaje. Rusia, desde la visión nacional-comunista del espía Laski, es el gran paraíso comunista. Cuba se convierte en la manzana de la discordia, ya que es por ella que se desata un conflicto entre comunistas soviéticos y chinos. Finalmente, los Estados Unidos se erigen como el eterno enemigo burgués.

Conforme Filiberto García se va moviendo por los distintos emplazamientos que va imponiendo la investigación, surge a nivel interno la siguiente sección espacial: la biográfica. García rememora cada uno de los espacios por los que ha atravesado a lo largo de su vida desde que saliera de su pueblo natal.

Durante la Revolución mexicana combatió en Coahuila; en Ciudad Juárez mató a un delincuente norteamericano; en Tampico estuvo destinado como agente; en Tijuana abatió a un grupo de narcotraficantes mexicanos y norteamericanos; en las selvas de Campeche eliminó a agentes comunistas cubanos; en San Luis Potosí formó parte de la policía estatal; en Tabasco asesinó a un opositor político; en la denominada región de la Huasteca, ubicada entre los estados de Hidalgo, Tamaulipas, Veracruz y San Luis Potosí eliminó a otro opositor; en Irapuato liquidó a un conocido sicario. El mismo Coronel, superior de García en la Dirección Federal de Seguridad, resume sus actuaciones en lugares específicos:

Estuvo en la Revolución con el general Marchena y luego, después de aquel incidente con la mujer, ingresó en la policía de San Luis Potosí. Cuando el general Cedillo se levantó en armas, usted estuvo en su contra. Ayudó al gobierno Federal en el asunto de Tabasco y en algunas otras cosas. Ha trabajado bien en la limpieza de la frontera y su labor fue buena cuando los cubanos pusieron ese cuartel secreto³¹.

30 *Ibid.*, p. 141.

31 *Ibid.*, p. 15.

Al igual que ocurre en la anterior sección, Rafael Bernal no se detiene en ningún momento para realizar alguna descripción de los sitios por los que el agente mexicano ha tenido que pasar. Los sitios están enmarcados bajo acciones precisas que consisten, casi todas, en la eliminación física de los enemigos del Estado, tanto nacionales como extranjeros.

Esta sección espacial, reducida a los recuerdos del protagonista que aparecen a lo largo de diversos momentos, responde a la conformación de la identidad de Filiberto García como un pistolero al servicio del Estado mexicano, un elemento represor de los distintos gobiernos emanados de la Revolución Mexicana. Los lugares a los que el protagonista hace referencia son sólo evocaciones que ayudan a construir esa identidad:

Maté a seis pobres diablos. [...] Iban a liberar las Américas desde su cuartel en las selvas de Campeche.

Seis chamacos pendejos jugando a los héroes [...] ³².

Finalmente se llega a una sección espacial en donde es posible vislumbrar más allá de la figura de asesino o sicario en la que se ha erigido Filiberto García: el de la intimidad. Dicha sección se corresponde con dos espacios en concreto: su hogar y su lugar de procedencia.

El primero responde al tiempo presente en el que vive el protagonista y se vincula con la Ciudad de México. García vive en un departamento que se encuentra en el centro histórico de la capital mexicana y que denota parte de la enorme complejidad del personaje, dado que no deja ver ningún rasgo de su personalidad ni de sus relaciones sociales. Un espacio que, aunque amueblado, no deja ver gustos, fobias o pasiones:

El pequeño apartamento estaba immaculado, con sus muebles de Sears casi nuevos. No nuevos en el tiempo, sino en el uso, porque muy pocas gentes lo visitaban y casi nadie los había usado. Podía ser el cuartode cualquiera o de un hotel de mediana categoría. No había nada allí que fuera personal; ni un cuadro; ni una fotografía; ni un libro; ni un sillón [...] ³³.

Este escenario de intimidad se corresponde a la perfección con el trabajo del agente mexicano debido a que se convierte en una especie de piso franco de espías al que sólo él tiene acceso y que denota una absoluta carencia de identidad. Como bien señala Martín Cerezo, el espacio caracteriza al personaje que lo habita y eso se hace patente con Filiberto García y su hogar ³⁴. No obstante, ese escenario sufre una transformación con la irrupción de Marta, la joven china de la que el protagonista está encaprichado.

Al irrumpir Marta en ese espacio de intimidad tan cerrado, la transformación se da en dos niveles: físico y emocional. La joven se preocupa por la limpieza del departamento, como cuando limpia los rastros de sangre dejados en la alfombra durante el enfrentamiento de Filiberto García y Luciano Manrique. Una presencia que ha terminado por apoderarse de un espacio impersonal dotándolo de una femineidad asociada con el ideario de hogar. Ese cambio en el lugar también se hace evidente en el plano emocional del protagonista.

Al inicio de la historia, García es un hombre que posee un código de conducta y trabajo que lo hace ser frío y deshumanizado, como constatan los demás personajes que interactúan con él. El protagonista es un machista que sólo ve a las mujeres como objetos sexuales: «Creo que nunca

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 8.

³⁴ Iván Martín Cerezo, *op. cit.*, p. 77.

he visto a una mujer durmiendo, por lo menos una mujer tan bonita. Por lo general, cuando ya se van a dormir, yo me voy. Ya no las necesito»³⁵.

No obstante, la llegada de la joven china trastoca esa muralla de calculada frialdad dejando ver un cambio emocional en el que García se deja ver como un hombre verdaderamente enamorado:

García la abrazó y la besó con fuerza. Le temblaban las manos y sentía un hueco en el vientre. Se dejaron caer hacia atrás en la cama. Marta olía a noche tibia, a cama y a mujer. García se incorporó lentamente, sin dejar de verla.

–No, Martita, así no conviene. Vamos a tener mucho tiempo, cuando se acabe este asunto [...].

–Eres un hombre verdadero, Filiberto. Por eso te quiero tanto. No quieres que esto sea una cosa sin importancia [...]»³⁶.

Ese espacio de intimidad físico-emocional que representa el departamento, y que deja ver parte de la identidad del pistolero mexicano, se complementa con otro que está ubicado en el pasado más remoto de Filiberto García. Este escenario se corresponde con el pueblo natal, Yurécuaro, Michoacán, al sur del país, célebre en la actualidad por los enfrentamientos entre el crimen organizado, cárteles de la droga, fuerzas de seguridad del Estado y grupos de autodefensa.

A lo largo de la historia García realiza algunas evocaciones de situaciones o incidentes que vivió en Yurécuaro como las clases de catequismo en la parroquia local o su primer amor. El pueblo responde exclusivamente a eventos ocurridos durante la niñez y la adolescencia; el tiempo anterior a la Revolución mexicana, el de la dictadura porfirista, la denominada como *Belle Époque* decimonónica de México. De cierto modo, se establece una correlación entre ambas denotando un tiempo de felicidad e inocencia roto por el conflicto civil que se cobró más de un millón de víctimas.

Yurécuaro se convierte en el punto anterior a la pérdida de la inocencia de Filiberto García, a unos sueños que en nada tenían que ver con ser un soldado revolucionario y posteriormente un sicario al servicio de un estado represor. El regreso al pueblo a través de sus recuerdos no es sólo la evocación del pasado, sino un vano intento por regresar a un espacio que es la referencia de la paz, la tranquilidad y la inocencia infantil.

Pues bien, justo al final de la novela, cuando el amargo desenlace alcanza al protagonista, se lleva a cabo una última comparación entre los dos espacios que, a su vez, condicionan también dos tiempos; Yurécuaro, el tiempo pasado, está en contraposición a la Ciudad de México, el presente:

García seguía caminando. Las manos me están pesando, demasiado, como si llevara piedras en ellas [...]. Me están pesando las manos, como muchas muertes juntas. Tengo ganas de sentarme aquí en la banqueta... en una piedra del campo, como antes en la orilla del camino [...]. En Yurécuaro me sentaba en una piedra junto a la vía del tren. No me pesaban las manos. Podía aventar piedras y estrellarlas contra las rieles. Podía subirme a los naranjos y bajar la fruta robada. No me pesaban las pinches manos³⁷.

35 Rafael Bernal, op. cit., p. 149.

36 *Ibid.*, p. 151-152.

37 *Ibid.*, p. 218-219.

Conclusiones

En la novela de Rafael Bernal tanto el crimen como la investigación no tienen un escenario específico, sino que se trata más bien de un enorme rompecabezas en donde las piezas se encuentran desperdigadas por zonas específicas de la ciudad. Una urbe que es en realidad una megalópolis que se convirtió en el escenario ideal del naciente neopolicial mexicano.

A partir de *El complot mongol*, los escenarios prototípicos del realismo *noir* surgirán con fuerza dentro de la Ciudad de México, consolidando a la novela negra mexicana en la década de los setenta y los ochenta gracias a la obra de autores como Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia. La novela hará de la capital de México el espacio dominante dentro del neopolicial mexicano, con sus nichos de misterio y sus laberintos de pasiones, escenarios externos llenos de basura, drogas, violencia, sangre y crimen que influirán notablemente en la narrativa y el lenguaje señalando las miserias de la sociedad mexicana³⁸.

El cambio en el tratamiento del espacio que llevó a cabo el escritor mexicano resulta ser del todo original dentro de una narrativa policíaca mexicana que se mantenía, hasta finales de la década de los sesenta, bajo el paradigma del discurso clásico centrado en aspectos como quién cometió el delito, el investigador cerebral amateur y el espacio cerrado. Un cambio original no sólo en el marco mexicano, sino también en el resto de Iberoamérica, ya que la pérdida de importancia del enigma y del espacio cerrado se entiende en un contexto en el que la policía era, y siguió siendo, un cuerpo represivo más que un órgano dedicado a la investigación y a la resolución de los problemas de los ciudadanos³⁹.

De este modo, la calle, el exterior dentro de la ciudad, se convirtió a partir de *El complot mongol* en el nuevo espacio de acción de la narrativa policíaca en México. Un cambio que en el resto de Iberoamérica fue seguido de cerca dado que sirvió como referente de los movimientos «de los barrios más problemáticos y de la periferia, donde los casos de violencia y de marginalidad son más graves y evidentes»⁴⁰.

Ahora bien, ¿por qué se da ese cambio justamente en 1969? ¿No era más lógico que, dada la cercanía con Estados Unidos, la influencia de la primitiva novela negra norteamericana se notara en el policíaco mexicano antes de 1969? Esa falta de evolución en la narrativa policíaca mexicana se debe básicamente a factores políticos.

La novela negra es una poderosa herramienta que denuncia los abusos cometidos sobre los estamentos más débiles de la sociedad, criticando con agudeza la inmoralidad que supuso el fenómeno de la corrupción en distintos niveles⁴¹. Los gobiernos emanados de la Revolución Mexicana tuvieron un alto componente represor, por lo que la popularización de un género literario que denunciara sus excesos y corrupción era una amenaza a su propia existencia.

La originalidad de *El complot mongol* estriba, en realidad, en el propio contexto. Las condiciones sociales de México en las décadas anteriores a 1969, el fracaso de la revolución como gobierno debido a sus múltiples escándalos ligados a la corrupción y a la traición al pueblo mexicano, se convierten en una parte importante de la trama. Se denuncia abiertamente al estado, aunque

38 Ilan Stavans, *op. cit.*, p. 97 y 119.

39 Paula García Talaván «La novela neopolicial latinoamericana», *Cuadernos americanos*, 2014, n° 148, p. 75.

40 *Ibid.*, p. 75.

41 José F. Colmeiro, *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 62.

dicha denuncia la realiza un elemento represor, el propio Filiberto García: «¿y qué ha hecho el gobierno por mí? ¡Pinche sueldo que paga! Si no fuera porque uno se aguza, con o sin gobierno, se lo lleva el tren, con todo y la lealtad»⁴².

Esa evolución en la narrativa policiaca mexicana que representa el texto de Rafael Bernal responde en buena medida a un marco histórico-social en donde la represión estatal es constante y encuentra su punto más álgido en la matanza de estudiantes en la plaza de las tres culturas, en Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968.

Así pues, la publicación en 1969 de *El complot mongol* significó todo un hito dentro de la literatura en México, ya que simbolizó un cambio radical dentro de la narrativa policiaca. Se señaló con claridad la enorme decepción hacia un sistema corrupto, dirigido por una clase política posterior a la Revolución y que se aferró al poder. En la novela es patente la intransigencia del gobierno que de manera brutal eliminaba físicamente a cualquier oponente real o imaginario, tratando en lo posible de mantener formas democráticas y de respeto a la oposición:

Ahora, no queremos muertos, o, por lo menos, no queremos dar la orden de que los maten. Nomás como que sueltan la cosa, para no cargar con la culpa. Porque ahora andamos de mucha consciencia. ¡Pinche consciencia! Ahora como que todos somos hombres limpios hasta que tienen que mandar llamar a los hombres nada más para que les hagan el trabajito⁴³.

El texto de Bernal representa el cambio clave de la narrativa mexicana clásica hacia el neopolicial moderno tanto en un sentido estético como en uno crítico, ya que es la primera novela neopolicial en México y Latinoamérica que abiertamente destapa «*the true state of sociopolitical relations, power structures, and contemporary injustice in Latin America*»⁴⁴.

42 Rafael Bernal, *op. cit.*, p. 83, 112.

43 *Ibid.*, p. 13.

44 Patrick Blaine, «Noir as Politics: Spanish Language Hardboiled Detective Fiction and the Discontents of the Left», *Fast Capitalism*, [en línea] [8.1], 2011: disponible en https://www.uta.edu/huma/agger/fastcapitalism/8_1/blaine8_1.html (consultado el 27 de noviembre de 2017).

BIBLIOGRAPHIE

ÁLVAREZ MAURÍN, M^a José, *Claves para un enigma. La poética del misterio en la narrativa de Dashiell Hammett*, León, Universidad de León, 1994, 329 p. ISBN: 84-7719-376-2.

BERMÚDEZ, M^a Elvira, *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*, México, Libro-Mex, 1955, 141 p.

BERNAL, Rafael, *El complot mongol* (1969), México, Joaquín Mortiz, 2011, 224 p. ISBN: 968-27-0895-8.

BLAINE, Patrick, «Noir as Politics: Spanish Language Hardboiled Detective Fiction and the Discontents of the Left», *Fast Capitalism*, [8.1], 2011: disponible en https://www.uta.edu/huma/agger/fastcapitalism/8_1/blaine8_1.html (consultado el 27 de noviembre de 2017).

BRAHAM, Persephone, *Crimes against the State, Crimes against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, 192 p. ISBN: 081664134.

CLOSE, Glen S., *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*, New York, Palgrave, 2008, 244 p. ISBN: 0230607977.

COLMEIRO, José F., *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, 302 p. ISBN: 9788476584477.

COMA, Javier, *La novela negra: historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*, Barcelona, Ediciones 2001, 1980, 194 p. ISBN: 84-85730-07-0.

GARCÍA TALAVÁN, Paula, «La novela neopolicial latinoamericana», *Cuadernos americanos*, 2014, n° 148, p. 63-85.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, 302 p. ISBN: 84-7738-204-2.

GIARDINELLI, Mempo, *El género negro. Ensayos sobre la literatura policial*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, 282 p. ISBN: 970-620-976-0.

MARTÍN CEREZO, Iván, *Poética del relato policíaco: de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, 246 p. ISBN: 9788483715888.

MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y Javier SÁNCHEZ ZAPATERO, «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2007, n° 36, p. 49-58.

NOGUEROL, Francisca, «Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana», in: José C. González Boixo (dir.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 162-200.

RESINA, Joan Ramón, *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997, 304 p. ISBN: 9788476585191.

RODRÍGUEZ TORRES, Azucena, «El complot mongol: construcción de una novela», *Fuentes*

humanísticas, 2002,nº 13, p. 49-57.

SIMPSON, Amelia S., *Detective Fiction from Latin America*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press,1990, 218 p. ISBN: 0838633773.

STAVANS, Ilan, *Antiheroes: Mexico and Its Detective Novel*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press,1997, 177 p. ISBN: 0838636446.

TAIBO II, Paco Ignacio, «La ‘otra’ novela policial», *Los cuadernos del Norte*, 1987, nº 19, p. 36-41. TORRES, Vicente Francisco. *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, Sello Bermejo, 2003, 136 p. ISBN: 9703502024.

TOWLE, Joseph M., «El complot mongol ayer y hoy: Una perspectiva desde los EE. UU.», in: Joserra Ortíz(ed.), *El complot anticanónico: Ensayos sobre Rafael Bernal*, México, CONACULTA, 2015, p. 53-75.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, *Testigos de cargo*, Tijuana, CONACULTA-Centro Cultural Tijuana, 2000, 106 p.ISBN: 9701836537.

VALLES CALATRAVA, José R. *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada, 1991, 268 p.ISBN: 9788433814890.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *De la novela policiaca a la novela negra*, Barcelona, Plaza & Janes, 1986, 332p. ISBN: 9788401450662.

Jafet Israel LARA : Doctor en Estudios Culturales por la Universidad de Sevilla. Es investigador de tiempo completo para el grupo de investigación «Literatura, transtextualidad y nuevas tecnologías» de la Universidad de Sevilla. Entre sus publicaciones sobresalen artículos como «Los dispositivos hipertextuales en el videojuego español. El caso de *Castlevania Lord of Shadows*», «Con sangre en las manos. La construcción de la novela negra española y mexicana a partir de dos antihéroes sangrientos: Pepe Carvalho y Filiberto García», «Desencanto revolucionario y espionaje en *El complot mongol*», «*Heavy Rain* y *Beyond: dos almas*. Dramas interactivos en la narración transmedia», «Santos Trinidad y *No Habrá Paz Para Los Malvados*. Del hard-boiled primitivo al día después de la postmodernidad policiaca», «Entre química y literatura. Intertextualidad en el programa narrativo de *El disparo de argón*».

El espacio como reflejo del imaginario social en *Subsuelo* de Marcelo Lujan

L'espace comme reflet de l'imaginaire social dans Subsuelo de Marcelo Lujan

Jafet Israel LARA

Centro superior de estudios universitarios de Galicia-CESUGA (A Coruña, España)

La novela *Subsuelo* (2015) de Marcelo Luján ejemplifica de manera muy original la importancia narratológica del espacio y su funcionamiento activo y representativo. Por un lado, es central desde un punto de vista temático y, por otro, configura activamente la materialidad del texto: en ambos casos se trata de un elemento indispensable.

Palabras claves : Imaginario social, espacio, Marcelo Luján, novela

Le roman *Subsuelo* (2015) de Marcelo Luján illustre d'une manière très originale l'importance narratologique de l'espace et son fonctionnement actif et représentatif. D'abord il est central d'un point de vue thématique mais aussi il configure activement la matérialité du texte: dans tous les deux cas il s'agit d'un élément indispensable.

Mots clés: Imaginaire social, espace, Marcelo Luján, roman Espagne

Domaine : *xxi^e siècle littérature*

Desde el *spacial turn*, ocurrido en los años 70 del pasado siglo, el estudio del espacio ha venido a codearse en igualdad de condiciones con el del tiempo en los estudios narratológicos, quizás porque ambas son dimensiones que suelen ir a la par. Como anunció Foucault¹ en 1967, estamos en la época de la simultaneidad, de la espacialidad, más que del devenir histórico sucesivo, por ello resultan especialmente pertinentes las palabras de Genette –que privilegió, por otro lado, el estudio de la temporalidad– cuando acierta a anunciar en *Figures III* que existe « *quelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée* »².

Si hemos decidido comentar el tratamiento del espacio en *Subsuelo* de Marcelo Luján es porque nos parece que esta novela ejemplifica de manera muy original, como veremos, la importancia narratológica del espacio y su utilización en ese sentido activo y representativo: por un lado es central desde un punto de vista temático y por otro lado configura activamente la materialidad del texto; en ambos casos se trata de un elemento indispensable pues, « *dans certains cas, l'espace peut constituer la forme narrative dominante ou grandement caractéristique d'un récit* »³. Trataremos, entonces, de probar que la novela *Subsuelo* juega, como era esperable, con la oposición binaria entre lo de arriba y lo de abajo, lo superficial y lo oculto, y que hace coincidir esta oposición con la dicotomía entre las convenciones sociales y las pulsiones asociales que desembocarán en el crimen. Así mismo exploraremos la figura espacial del círculo vinculado a la repetición, al eterno retorno y a la imposibilidad de la familia burguesa de salir de su mundo cerrado y agobiante.

Luján, autor argentino radicado en Madrid desde 2001, ha publicado tres novelas: *La mala espera*⁴ (Premio Ciudad de Getafe 2009), *Moravia*⁵ y aquella que nos ocupa: *Subsuelo*⁶ (Premio Dashiell Hammett 2016, entre otros). Las tres son «inesperadas crónicas negras en un espacio fantasmal que consigue aterrarnos»⁷. Todas ellas recrean mundos oscuros y situaciones claustrofóbicas, haciendo especial hincapié en el pasado como algo oculto que siempre regresa. La intención de Luján al escribir *Subsuelo* parece haber sido desde el principio, tal y como él confiesa, la de contar una historia sobre el mal en el ámbito de una familia acomodada⁸. Esta hoja de ruta le llevará a adoptar una serie de decisiones narrativas arriesgadas –que no inéditas⁹–. Recupera, así, el espacio privado, cerrado, burgués (la casa, espacios aislados en el campo) propio de la novela

1 Michel Foucault, «Of other spaces. Heterotopias», *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984, p. 46-49, disponible en : <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>, consultado el 9/10/2017.

2 Gérard Genette, « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 44.

3 Fernando Lambert, « Espace et narration: théorie et pratique », *Études littéraires* 30, 1998, p. 111-121, disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1998-v30-n2-etudlitt2262/501206ar/>, consultado el: 5/10/2017.

4 Marcelo Luján, *La mala espera*, Madrid, EDAF, 2009.

5 Marcelo Luján, *Moravia*, Madrid, Salto de página, 2012.

6 Marcelo Luján, *Subsuelo*, Madrid, Salto de página, 2015.

7 Ernesto Calabuig, «Subsuelo de Marcelo Luján», *El Cultural*, 27/03/2015, disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Subsuelo/36175>, consultado el 9/10/2017.

8 «*Subsuelo* es una novela que “representa la parte oscura” de la familia y cómo personas “de bien” acomodadas en una sociedad burguesa son capaces de afrontar accidentes que alteran su modo de vida, impidiéndoles recuperar su rutina del día a día». *Europa press*, «Marcelo Luján indaga sobre la maldad adolescente oculta en el subsuelo», 14/04/2015, disponible en: <http://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-marcelo-lujan-indaga-maldad-adolescente-oculta-subsuelo-20150414124349.html>, consultado el: 12/10/2017.

9 Curiosamente, esta teatralización de la trama nos evoca textos de la novela policial clásica, por ejemplo, los títulos de Agatha Christie: *Diez negritos*, *Muerte en el Nilo*.

policial clásica¹⁰, frente al espacio urbano preferido por la posterior novela negra. Recordemos que la narración policial privilegiaba el análisis psicológico y la resolución del enigma: es por ello que proponía un reducido elenco de personajes sospechosos que se iban descartando, para lo cual los espacios cerrados eran ideales. La posterior novela negra, en cambio, se caracteriza por su vocación de denuncia social y su exploración del realismo, por eso prefiere retratar sitios públicos y hace de la vida urbana su centro: en ella, el crimen deja de tener importancia, o, al menos, se desdibuja.

Subsuelo toma, entonces, rasgos de la novela clásica policial pero lo hace careciendo desde el principio del motor tradicional de este tipo de texto: el crimen sin resolver. Bien es cierto que existe un enigma pero este tiene más bien que ver con la comprensión del comportamiento de los personajes enfrentados a determinados imperativos. En todo caso, *Subsuelo* sería un thriller psicológico –«una tortura psicológica», dice el texto de contraportada– donde impera el suspense, dosificado sabiamente por un narrador en tercera persona multiperspectivista.

El autor va, entonces, en una suerte de juego estratégico, a acotar teatralmente el escenario en que se desarrolla la diégesis. Parece que Luján quiere simplificar los elementos que baraja, eliminar las distracciones, para dejarlo todo «en manos del narrador»¹¹. Serán ese narrador –omnisciente y presciente– junto con el espacio –significante– actantes (oponente o destinador, según Greimas¹²) y verdaderos protagonistas del texto, frente a los personajes a los que convierte en marionetas ante lo imponderable. No en vano la función espacial va estrechamente ligada a la enunciación y a la focalización en el texto. Es a través de la voz narradora y a través de los puntos de vista cambiantes que la escenografía se irá configurando poco a poco. El espacio tomará así todo su sentido, «*tout son sens en fonction du regard par lequel il nous est donné à voir, soit le regard du narrateur, soit celui d'un personnage*»¹³.

Un espacio burgués

El espacio burgués que propone Luján es una casa de campo –La Parcela, se llama– a las afueras de una gran urbe, imaginamos que Madrid. Se trata de una escenografía que se encuentra a medio camino entre el medio urbano y el medio rural sin pertenecer por completo a ninguno de los dos ámbitos. El carácter y la forma de vida de sus habitantes sigue siendo resueltamente urbano y su relación con la naturaleza que les rodea es superficial, hedonista, de desconfianza incluso.

Además el segundo domicilio, el chalet de vacaciones, define metonímicamente a una determinada clase social –la clase media, más pequeñoburguesa que burguesa– y también a un país en un determinado momento de explosión económica –posiblemente antes de la crisis– y se erige en símbolo de bonanza particular y global. La de Luján es una fábula que ilustra la idea de que el mal y el crimen no son exclusividad del lumpen sino que ocurren también entre los ricos.

10 Diana Cerqueiro, «Sobre la novela policíaca», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*; Vol 2, Nº 1 (Año 2010), disponible en: <http://webs.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia01.htm>, consultado el 12/10/2017.

11 Javier Manzano, «Marcelo Luján, premio Hammett 2016: “Subsuelo me dejó destruido”», *Revista Fiat Lux*, disponible en: <http://revistafiatlux.com/entrevista-con-marcelo-lujan-subsuelo-me-dejo-destruido/>, consultado el 30/10/2017.

12 Algirdas Julius Greimas, «Pour une sémiotique topologique», *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 129- 157.

13 Fernando Lambert, *op. cit.*, p.115.

Porque, como afirmó Deleuze, « *chez les pauvres et chez les riches, les pulsions ont le même but et le même destin [...] se réunir toutes dans une seule et même pulsion de mort* »¹⁴.

Como avanzó Ricoeur¹⁵, la producción del espacio literario se realiza mediante la selección de elementos. Así nuestra casa de campo burguesa funciona más que topográficamente, topológicamente, como un arquetipo, representado por todas las características que de ella se esperan: está rodeada de árboles, en la proximidad de un pantano (rasgo que nos lleva a situarlo en la sierra de Madrid) y, sobre todo, tiene de una piscina que se erige en epicentro, en corazón de la diégesis. Volviendo a Ricoeur, nuestra casa será un simulacro ontológico, no tiene nada que ver con lo real y puede ser producida en la cabeza del lector gracias a la preexistencia de una serie de premisas culturales comunes, es el resultado de una reconstrucción.

Pero además, este espacio fuertemente connotado viene acompañado por una situación temporal complementaria: el verano, apogeo del ocio, cuando la casa de campo alcanza su sentido pleno. En ese paréntesis de placer, de belleza, de privilegio, «La Parcela» se convierte en el *locus amoenus* por excelencia: el paraíso (donde, cuidado, amenaza la serpiente). La conjunción de este lugar y este tiempo configuran un cronotopo bajtiano¹⁶.

Pero la casa de campo no funciona solo como una entidad positiva –solar– sino que desde el principio parece impregnada de connotaciones malignas, es inevitable sentir sobre ella todo el peso del tópico de la «casa encantada», todo un clásico de la literatura del XIX y el cine fantástico del XX. Poco a poco, el aura de La Parcela va quedando lastimada por los presentimientos, las presencias, las sensaciones de que la casa es una entidad con vida propia, construida sobre algo malo que pugna por salir a la superficie.

El cronotopo positivo se transforma, así, en un cronotopo negativo, cuando a él se asocia otra situación temporal: la noche, una noche seductora, embriagadora que esconde una promesa de muerte. La Parcela aparece así como una conjunción maligna. Desde el principio, esa noche cronotópica se convierte en un actante (¿destinador?) en voz del narrador: «No fue la noche [...] O tal vez haya sido todo [...] Es probable que fuera la noche o el verano [...] Es probable que haya sido la noche o el verano»¹⁷.

Es interesante recordar que para los habitantes de las ciudades, las vacaciones en el campo constituyen un regreso temporal a la naturaleza. Sin embargo, la casa de campo burguesa reproduce un falso entorno rural, domesticado. Por eso, ese regreso al ámbito natural parece suceder mediante una lucha con lo natural. La naturaleza ha de ser domeñada, sobre todo, en sus facetas más desagradables o perturbadoras. En el caso que nos ocupa, La Parcela está edificada –como la vida civilizada– sobre un subsuelo imposible de aplacar. Será ese subsuelo el que pugnará, hasta el final, por hacer acto de presencia.

La piscina, esa imagen tan representada en obras gráficas o audiovisuales –los cuadros de David Hopper, *The swimming pool*¹⁸–, constituye una heterotopía estratégica donde el drama se

14 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983, p. 182.

15 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.

16 Mijail Bajtín, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica», in: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

17 Luján, *op. cit.*, pos.78.

18 Jacques Deray, 1969 y François Ozon, 2003.

desencadena, se desarrolla y concluye. Recordemos que la novela empieza con una escena donde los tres adolescentes –Eva y Fabián, los gemelos de la casa– y Javier –hijo de los invitados–, sentados al anochecer con los pies en el agua, conversan. El conflicto empezará entonces, por la irrupción de la rivalidad sexual entre los dos chicos. La piscina será una presencia central en toda la novela. No solo es el corazón de la casa de campo; representa también el doblez, la otra cara de la luz. Es en la piscina donde aparecen sapos muertos y hormigas. Es sobre la piscina donde el discurso del mal empieza a desgranarse de boca de dos seres aparentemente luminosos, dos adolescentes. Más adelante, el jardinero limpiará la piscina; Fabián nadará en ella para acelerar su rehabilitación tras el accidente, Eva tomará el sol y, en una noche del segundo verano, ese mismo Fabián conducirá al perro de Alberto –el hermano mayor de Javier– hasta el agua para hacer que se ahogue. La novela concluirá, así mismo, con el intento de Eva de asesinar a su hermano tirándolo al agua, atado a la silla de ruedas. Finalmente, Fabián conseguirá engancharla en su caída hasta la muerte. En ese sentido, la piscina parece funcionar como umbral entre la superficie y el subsuelo, es un lugar cambiante, fronterizo, donde los personajes se reflejan y se sumergen, es la puerta a través de la cual el mal envía señales, sirve como canal que absorbe a los personajes hacia lo negro.

Si bien La Parcela es la figura espacial dominante, convive por oposición con la Ciudad, de la que provienen los invitados, donde se ausentan para trabajar los hombres, en donde Eva visita a su psicóloga y donde se encuentra con su amante, Ramón. Y, entre estos dos espacios que se afirman el uno al otro como antónimos, circulan los coches por dos carreteras. Será en un coche, una noche de julio, de camino a una gasolinera cercana al chalet, en donde llegue la primera muerte. También en un coche regresará la familia a La Parcela un día de junio, dos años después, dando un rodeo para no volver por la misma carretera en que sucedió el accidente. Como si los lugares fatales guardasen en sí la fatalidad. Pero el coche es un espacio itinerante, distinto, entre varios mundos, la heterotopía por excelencia, como el barco para Foucault.

Los personajes y el espacio

Desde luego, la presencia de elementos espaciales dentro de una diégesis dada nunca es casual. Igual que los decimonónicos escogían paisajes exóticos y exuberantes para reflejar el estado de ánimo del héroe romántico o el noventayochista buscaba su reflejo en los austeros campos de Castilla, en el caso de *Subsuelo*, así la casa de campo en que discurre la acción tendrá una función temática y otra función formal: será la plantilla sobre la que se edificará, se planificará la diégesis, « *la scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages* »¹⁹ pero servirá también como « *enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant* »²⁰. Entre otras cosas servirá para posicionar e identificar a los personajes, para otorgarles atributos. Cada uno de ellos se retratará en relación con un lugar, con una posición, con una función en muchos casos previsible.

Veamos: el reducido elenco de personajes con los que nos vamos a encontrar se conforma a los tópicos de la clase media. Son familias biparentales con dos hijos, donde los maridos de mediana edad tienen buenos trabajos y las mujeres también de mediana edad se quedan en casa. En la familia protagonista, el marido tiene un estudio, negocia sobre un proyecto con unos empresarios chinos; el segundo marido es veterinario. Además la familia protagonista tiene dos hijos mellizos, engendrados mediante fecundación artificial, lo cual ya implica una situación

19 Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences* 3, 2013, disponible en: http://www.fabula.org/actualites/arborescences-revue-d-etudes-francaises_58273.php, consultado el: 26/11/2017.

20 *Ibid.*

económica confortable. La segunda familia tiene dos chicos, el primero trabaja como veterinario con su padre, el más joven empieza a estudiar ingeniería en septiembre. Ambas familia tienen coches y acceso a la tecnología: ordenadores, Smartphone, WIFI.

Cada uno de los personajes interactúa con los otros pero se define además en relación con unos espacios de preferencia, arquetípicos: los chicos se identifican con la piscina, con el coche, con los dormitorios. Las mujeres dialogan, se refugian en la cocina, los hombres discuten y beben en la terraza, o, durante largos periodos, estarán ausentes trabajando. Esta distribución genérica del espacio en ningún momento es cuestionada, parece algo que sucede así naturalmente. La cena reúne a todo el elenco en la terraza pero enseguida los chicos se levantan y salen al jardín, las mujeres se aíslan, buscan intimidad en la cocina; sólo los hombres permanecen y se emborrachan acostados en tumbonas. Todos prefieren estar separados y buscan a aislarse por géneros. Por otro lado, el jardinero –Ronald–, ausente en las escenas nocturnas, pertenece claramente al espacio abierto y al ámbito diurno. Cuando, en una ocasión, al asomarse a un ventanuco del sótano, es testigo de la relación incestuosa de los gemelos, aquello casi lo conduce a la muerte. Los gemelos y la madre, personajes que se relacionan con el mal, que lo sufren pero también lo producen, harán varias incursiones al sótano, fuera de sus ámbitos naturales, descienden a donde la presencia del mal es poderosa. La primera noche, los dos chicos y la chica con los pies a remojo en la piscina se sitúan al límite de algo. Vienen de la inocencia para penetrar en los territorios inferiores. No en vano, sus cuerpos siguen en la superficie pero los pies ya penetran el subsuelo.

Por otro lado, la asignación de título a una obra, escrita o filmada, no suele ser un acto azaroso o gratuito, sino que proporciona al lector una clave que no debe obviar. Así, cuando Marcelo Luján titula su novela *Subsuelo*, evoca aquello que está oculto, lo que está debajo, lo que subyace al mundo de la normalidad. Lo diurno viene, así, lastrado por su contrapunto oscuro e irá asomando lentamente hasta comerse toda la luz. Será una negrura cambiante que tomará la forma invasora de un manto de hormigas: «una suerte de manto oscuro y movedizo que pretende comérselo todo. Eso es lo que verá, Mabel inmediatamente después de abrir la puerta del mueble de cocina»²¹. Pero también será una especie de certeza canalizada por ese mismo personaje, «todo está oscuro, ahora lo sabe»²², que en otro momento, afirmará: «Fuera, el cielo del valle es azul casi negro, y es tan metafórico»²³.

El título, *Subsuelo*, nos dará entonces ese tono espacial de la novela, que se desarrolla a través de oposiciones binarias, como anunció Lotman²⁴. El eje central será, como hemos avanzado, lo de arriba frente a lo de abajo. Lo de arriba tomando el lugar de todo aquello que se ve, aceptable socialmente y, lo de abajo representando todo lo secreto, lo que hay que callar, el mal, el daño, pero también el pasado que se quiere olvidar y que regresa.

Digamos que el texto se construye así a dos bandas, o en dos estratos: por un lado lo solar, el entorno burgués que hemos descrito, la luminosidad, la belleza, la juventud y el verano; por otro, lo subterráneo, el mal que avanza imperceptiblemente, en silencio, bajo la apariencia de lisura. Bajo la apariencia lisa de normalidad, asoma lo oculto, lo podrido, representado por toda una serie de animales repugnantes: sapos, hormigas, cucarachas, babosas. *Subsuelo* nos trae,

21 Luján, *op. cit.*, pos. 2027.

22 *Ibid.*, pos. 3011.

23 *Ibid.*, pos. 3014.

24 Yuri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 313.

además, inevitablemente, resonancias de aquella expresión latina *–sub rosa–* que evocaba la confidencialidad, el secreto. Porque, ya se sabe: bajo la rosa, asoma la víbora. Toda la narración viene recorrida, pues, por los presentimientos, las premoniciones, las presencias representadas por el monstruo oculto, las sabandijas que atraviesan los cimientos siniestros de la casa de campo tendida al sol.

Los juegos de dualidades se multiplicarán a lo largo de la narración: el día y la noche, lo visible y lo oculto, el presente y el pasado. Pero también será constante la sensación de circularidad, de eterno retorno. El pasado es desde luego «antes», antes del accidente para Eva y para su madre Mabel, pero es también para Mabel sus dieciocho años (en julio de 1979), y el episodio brutal de la represión argentina, cuando pierde a su pareja y al bebé que espera, antes de rehacer su vida en España, y este pasado regresa, con frecuencia, para infectar el presente. En varios momentos se nos insinúa que el origen de la podredumbre proviene de allí, de ese núcleo de desgracia: «[...] Su cuñada la llamó con furia, y por qué no con resentimiento, Roja de mierda. Ocurrió en una reunión familiar»²⁵. «Ni siquiera sabe que su madre arrastra aquella vieja espina que le clavó la tía Patricia cuando ni él ni Eva existían en el mundo de los vivos»²⁶. «Porque hay una noche en el centro de su vida. Y eso no lo sabe nadie. Lo sabe, claro está, su marido»²⁷. El conflicto fratricida argentino parece perseguir a Mabel hasta su país de adopción y perpetuarse en el presente a través de sus dos hijos.

La recurrencia de pares temáticos que van hacia delante y hacia atrás en coordenadas que son a la vez espaciales y temporales nos recuerda que arriba y abajo, fuera y dentro son también antes y ahora. El gusto por la dualidad atraviesa el texto y lo infecta todo convirtiéndose en una característica arquitectural²⁸. En la novela todo resulta simétrico, repetitivo y circular y esto también es consecuencia de decisiones espaciales: la historia discurre a lo largo de dos veranos, hay dos familias y las dos familias tienen dos pares de hijos cada una: los gemelos y los dos chicos invitados que se enamorarán sucesivamente a la gemela y serán castigados por ello. Eva, la única chica, situada en el centro de la acción, es la víctima que no puede ser salvada y que conduce a la muerte a aquellos que tratan de recuperarla de la ciénaga.

Lotman, acusado a menudo de reduccionista, quiso analizar el tiempo narrativo mediante oposiciones y consideró el texto narrativo como una estructura binaria recorrida por una escisión. Para él todos los personajes de una diégesis pertenecerían a una de esas dos zonas –con campos semánticos opuestos– y el movimiento transfronterizo de tan solo uno de los personajes sería el motor que desencadenaría la acción²⁹.

Desde luego, no nos parece casual que el espacio cartografiado en la novela haga referencia a la existencia de, al menos, dos niveles de profundidad en la casa de campo, pero también en la diégesis. Ese juego de dualidades afecta a los personajes, que vienen distribuidos en binomios (dos familias, dos pares de hijos, dos parejas enfrentadas), pero también tiene un alcance temático (los dos veranos, el presente y el pasado, lo que parece que pasó y lo que pasó realmente, los dos secretos).

25 Luján, *op. cit.*, pos. 854.

26 *Ibid.*, pos. 890.

27 *Ibid.*, pos. 991.

28 Alice Pantel, *Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*, Tesis de doctorado, Montpellier, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012, 664 p.

29 Lotman, *op. cit.*

Siguiendo con la terminología de Lotman, el movimiento que desencadena la acción será el paso progresivo desde el lado de la luz –en el que están todos situados al comienzo de la diégesis– al subsuelo, al lado de las tinieblas. El primero en dar ese paso será Alberto. A través de su boca hará acto de presencia el mal en la ficción. El narrador nos anuncia ya que la tierra lo está llamando³⁰ y, en efecto, su destino quedará confirmado al final del primer capítulo, con su muerte. Luego seguirán de uno a uno todos los personajes: Mabel, Fabián y finalmente Eva.

Además, ese paso al lado oscuro vendrá ilustrado por una insistencia general de los personajes –dentro del juego que constituye la novela– a encerrarse entre cuatro paredes, rehuyendo el aire libre, tendencia que irá *in crescendo* a medida que avanza la diégesis. Tendencia a encerrarse o incapacidad de escapar, presos de esa circularidad de la que hablaba Deleuze, con respecto al cine naturalista: « [...] *la dégradation est conçue, non pas tant comme entropie accélérée, mais plutôt comme répétition précipitante, éternel retour. Le monde originaire impose donc aux milieux qui se succèdent en lui, non pas exactement une pente mais une courbure ou un cycle* »³¹. Los personajes de *Subsuelo* parecen buscar cada vez más un lugar donde esconderse. Quizás porque, según vamos avanzado, la presencia del secreto se hace más y más apremiante. Y ellos mismos acaban pareciéndose a las alimañas que pueblan los cimientos de la casa y que tanto los repugnan. Así, los hermanos prefieren recluirse y comunicarse por WhatsApp, antes que disfrutar del buen tiempo en el jardín. Es en la intimidad de estos reductos individuales, en sus camas deshechas, en sus mesas desordenadas, donde sucede el núcleo de la diégesis de la novela.

Fabián, acostado, navega por redes sociales y explora sitios pornográficos y, sobre todo, se masturba ante las grabaciones del sexo de su hermana al ser penetrada por su pene. Frente a lo reducido del espacio del sótano, donde al menos una de esas escenas sexuales tiene lugar –otra ocurrirá en la sala de estar a última hora de la noche–, Fabián preferirá un entorno aún más pequeño, su cuarto, y aún acabará prefiriendo a este no espacio, la contracción absoluta del lugar, como son las imágenes digitales grabadas con un *Smartphone* y conservadas posteriormente en un disco duro guardado en un cajón. Conforman este espacio de la inexistencia, de la existencia tan solo por el simulacro, una heterotopía semejante a la muerte o a la vida eterna. Javier sentía, sentado en la piscina, que la tierra lo llamaba. La llamada de lo digital es otro canto mórbido de sirena, otra invitación a la desaparición o tal vez a la pervivencia: muerto en el mundo de los vivos, vivo en la realidad virtual.

Conclusión

Si retomamos las palabras de Deleuze cuando decía que toda novela es una disposición³², o las de Vicente Luis Mora, cuando afirma de la literatura más actual, «muchos autores ya no escriben sus novelas, sino que las diseñan»³³ es evidente que todo texto es una construcción «arquitextural»³⁴, el resultado de una serie de elecciones estratégicas y estéticas: es arquitectura y

30 «Hacer un hoyo y meterte dentro. O que lo haga alguien por tí y que te metan y que ya no puedas salir nunca más». Luján, *op. cit.*, pos. 279.

31 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983.

32 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 175.

33 Antonio Torres Blandina, «Tardomodernos, mutantes y pangéicos, según Vicente Luis Mora», *Revista Teína*, número 19, octubre 2008, disponible en: <http://www.revistateina.es/teina/web/teina19/lit6.htm>, consultado el 13/10/2017.

34 Pantel, *op. cit.*

es textura al servicio de un sentido. Y es objeto en el espacio, objeto situado de una determinada manera, intencionada, nunca gratuita.

Hemos hablado de cómo se construye semánticamente el espacio en el texto, hemos explorado la estructuración binaria por oposición de las figuras espaciales en el texto y su circularidad agobiante, hemos analizado como los personajes interactúan con el espacio y ayudan a construirlo pero, la importancia del espacio en *Subsuelo* no se queda solo ahí. La importancia del espacio en el texto es tal que funciona no solo de manera temática sino también material, constituyendo una red sintagmática y paradigmática que crea significado. La escritura del espacio, la «forma espacial» –tal y como la define Frank³⁵– yuxtapone escenas o eventos creando un efecto de simultaneidad y se considera propia de la literatura modernista o vanguardista, aunque sigue estando vigente en nuestro días. Es también propia de los textos poéticos y se basa en la repetición, en la circularidad, en el rechazo de la linealidad frente a la forma.

Sur le plan de la structure, ce même procédé s'applique aux paragraphes et chapitres d'un roman. L'existence de fils narratifs simultanés, les allers-retours entre événements et/ou personnages ainsi que leur présentation discontinue perturbe la « syntaxe narrative traditionnelle »³⁶.

En *Subsuelo*, esta «forma espacial» del texto es especialmente llamativa. Nosotros lo llamaríamos, con Pantel, «architextura»³⁷. El espacio que es núcleo temático y vector diegético, se convierte así en metáfora, pero también en matriz formal y en fuerza estructurante. No es un espacio inmóvil que se conforme con el papel de escenografía anodina, es un espacio cambiante e invasor, que dialoga con los personajes y con el narrador hasta confundirse con él, que influye, que domina, que viene percibido distintamente por unos y por otros, que se convierte en influencia mayor. En este sentido no nos parece casual que la topografía del espacio adopte la figura del círculo. La novela empieza y concluye con el mismo espacio en la misma noche, la noche del accidente, detenida, inevitable, inesperada. La noche y la casa de verano. Porque la noche que lo cambió todo –en la casa donde residía el mal– siempre vuelve.

35 Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature. An Essay in Two Parts», *The Sewanee Review*, vol. 53, n. 2, Baltimore, 1945, p. 221-240.

36 Jeffrey R. Smitten, «Introduction: Spatial Form and Narrative Theory», in: Jeffrey Smitten et Ann Daghistany (dirs.), *Spatial Form in Narrative*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 19.

37 Pantel, *op.cit.*

BIBLIOGRAPHIE

CALABUIG, Ernesto, «Subsuelo de Marcelo Luján», *El Cultural*, 27/03/2015, disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Subsuelo/36175>, consultado el 5/09/2017.

CERQUEIRO, Diana, «Sobre la novela policiaca», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*; Vol 2, Nº 1, (Año 2010), disponible en: <http://webs.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia01.htm>, consultado el 12/10/2017.

DELEUZE, Gilles, *Espace-Mouvement*, Paris, Ed.de Minuit, 1983, 298 p. ISBN: 978-2-7073-0659-3.

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, 646 p. ISBN: 978-2-7073-0307-3.

DERAY, Jacques, *La piscine*, 1969.

EUROPA PRESS, «Marcelo Luján indaga sobre la maldad adolescente oculta en el subsuelo», 14/04/2015, disponible en: <http://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-marcelo-lujan-indaga-maldad-adolescente-oculta-subsuelo-20150414124349.html>, consultado el: 12/10/2017.

FOUCAULT, Michel, «Of Other Spaces, Heterotopias». *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984, disponible en: <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>, consultado el 9/10/2017.

FRANK, Joseph, «Spatial Form in Modern Literature. An Essay in Two Parts», *The Sewanee Review*, vol. 53, n. 2, Baltimore, 1945, p. 221-240.

GENETTE, Gérard, « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 298 p. ISBN: 2.02.005323.3 GREIMAS, Algirdas Julius, « Pour une sémiotique topologique ». *Sémiotique et sciences sociales*, Paris: Éditions du Seuil, 1976, p. 129-157. ISBN: 9782020043649

LAMBERT, Fernando, «Espace et narration: théorie et pratique», *Études littéraires* 30, 1998, p. 111-121, disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1998-v30-n2-etudlitt2262/501206ar/>, consultado el: 5/10/2017.

LOTMAN, Youri, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, 415p. ISBN-10: 207028414X, ISBN- 13: 978-2070284146.

LUJÁN, Marcelo, *La mala espera*, Madrid, EDAF, 2009, 232 p. ISBN: 978-84-414-2144-8 2009.

LUJÁN, Marcelo, *Moravia*, Madrid, Salto de página, 2012, 176 p. ISBN: 978-84-16148-50-9.

LUJÁN, Marcelo, *Subsuelo*, Madrid, Salto de página, 2015, 240 p. ISBN: 9788416148165.

Manzano, Javier, «Marcelo Luján, Premio Hammett 2016: "Subsuelo me dejó destruido"», 20/07/2016, disponible en: <http://revistafiatlux.com/entrevista-con-marcelo-lujan-subsuelo-me-dejo-destruido/>, consultado el: 30/10/2017.

OZON, Françoise, *Swiming pool*, 2003.

PANTEL, Alice, *Mutations contemporaines du roman espagnol: Agustín Fernández Mallo et*

Vicente Luis Mora.

Thèse de doctorat. Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2012, 664 p.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 675 p. ISBN: 2-02-034917-5

SMITTEN, Jeffrey, «Introduction: Spatial Form and Narrative Theory», in: J. Smitten y A. Daghistany (dirs.), *Spatial Form in Narrative*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 15-34. ISBN: 978-0801413759.

TORRES BLANDINA, Antonio, «Tardomodernos, mutantes y pangéicos, según Vicente Luis Mora», *Revista Teína*, número 19, octubre 2008, disponible en: <http://www.revistateina.es/teina/web/teina19/lit6.htm>, consultado el 13/10/2017.

ZIETHEN ANTJE, «La littérature et l'espace », *Arborescences* 3, 2013, disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/>, consultado el: 26/11/2017.

Blanca Riestra es autora literaria y profesora universitaria. Licenciada por la Universidad de Santiago de Compostela (España), se doctoró en la Universidad de Borgoña (Francia) con una tesis sobre Juan Larrea. Ha trabajado en las universidades La Sapienza (Roma, Italia), Saint Louis University e IE University (Madrid, España) y ha sido profesora invitada en la Universidad de Franche-Comté. Actualmente es profesora del CESUGA (Centro de estudios superiores gallegos de A Coruña). Entre sus temas de investigación se encuentran la poesía de vanguardia, las transformaciones de la literatura contemporánea, la novela negra y las cuestiones de género. Ha sido Directora ejecutiva del Instituto Cervantes de Albuquerque (E.E.U.U.) y Subdirectora de la Escuela de Humanidades de IE University (Madrid). Ha publicado poesía, cuentos y novelas en editoriales como Anagrama, Alianza o Pre-textos, entre otras.

Présentation des écrivains

Émilie GUYARD

Mots clés : roman noir, espace

Domaine : Espagne Mexique littérature



Le texte présenté en annexe est la transcription d'une rencontre qui s'est tenue à l'Université de Pau et des pays de l'Adour le vendredi 29 septembre 2017. Dans le cadre du colloque « Espaces urbains et grands espaces : cartographie du lien social dans le roman noir hispanique contemporain », organisé en collaboration avec le Festival « Un aller-retour dans le Noir », Alexis Ravelo et Rafael Reig ont en effet très aimablement accepté de se prêter au jeu d'une table-ronde suivie d'un débat avec le public¹. Les quelques lignes de présentation qui suivent s'adressent à ceux qui ne connaîtraient pas encore ces deux auteurs de polars espagnols désormais incontournables.

Alexis Ravelo, né en 1971 à las Palmas de Gran Canaria, est en passe de devenir l'un des écrivains les plus emblématiques des îles Canaries. Après avoir pratiqué de nombreux petits métiers, l'auteur, qui se décrit lui-même comme « *escribidor calvo que sobrevive escribiendo cualquier cosa que le permita mantener su dieta de bocadillos de chopped y cerveza* »², publie son premier roman noir en 2006 autour de celui qui deviendra son personnage fétiche : Eladio Monroy. Eladio est un personnage d'enquêteur atypique dans les pages de la littérature policière : il n'est policier, ni détective privé, ni même journaliste. Ancien chef mécanicien dans la Marine, il complète sa maigre retraite en acceptant des petits boulots qui frôlent souvent – quand ils n'en relèvent pas franchement – l'illégalité. À ce jour, la série consacrée à Eladio Monroy compte cinq romans : *Tres funerales para Eladio Monroy* (2006), *Sólo los muertos* (2008), *Los tipos duros no leen poesía* (2011), *Morir despacio* (2012) et enfin *El peor de los tiempos*, publié en 2017.

Si Eladio Monroy lui avait permis de se faire connaître et apprécier du grand public depuis le milieu des années 2000, ce n'est qu'à partir de 2013 qu'Alexis Ravelo obtient enfin la reconnaissance, bien méritée, de la critique. Avec son roman *La última tumba*, l'auteur gagne en effet le Prix Getafe du meilleur roman noir de 2013. Depuis lors, son succès ne s'est plus jamais démenti : *La estrategia del pequinés* remporte l'année suivante le plus prestigieux de tous les prix littéraires de littérature policière en Espagne : le Prix Dashiell Hammett du meilleur roman noir décerné par le Festival de Gijón et *Las flores no sangran* est lauréat du Prix du Meilleur Roman du Festival Valencia Negra en 2015³. Malgré l'absence de personnages récurrents dans ces trois romans, *La última tumba*, *La estrategia del pequinés* et *Las flores no sangran* présentent un univers romanesque d'une grande cohérence. Tous trois racontent les aventures – ou plus précisément les mésaventures – de petits escrocs condamnés à magouiller pour tenter de s'extraire d'un milieu qui les condamne à la misère.

Comme on l'aura compris, tous les romans noirs de l'auteur ont un point commun : dans des îles Canaries rongées par le chômage, le trafic de drogue et la corruption, qui n'ont pas grand-chose à voir avec l'image idyllique que l'on en trouve sur les brochures touristiques, les romans noirs de Ravelo racontent les déboires de petits malfrats dont les coups tournent presque toujours mal. Comme il le dit lui-même, Ravelo s'intéresse aux petites gens. Il ne sait pas – ou plutôt ne veut pas – écrire sur des personnages de gagnants ; il préfère laisser cette tâche à des magazines tels que *Forbes* ou *Hola*⁴.

1 Nous profitons de cette occasion pour remercier chaleureusement Stéphane Laborde et Jean-Christophe Tixier, organisateurs du Festival « Un aller-retour dans le Noir », pour leur soutien et leur aimable collaboration.

2 Cette auto-description figure sur les pages du blog de l'auteur intitulé *Ceremonias. Pequeñas píldoras para leer rápido y pensar despacio* consultable à l'adresse suivante :

3 Ces deux derniers romans constituent d'ailleurs les deux premiers ouvrages de l'auteur canarien publiés en France Mirobole : *Les fleurs ne saignent pas*, Bordeaux, Mirobole, 2016, 441 p. et *La stratégie du pékinois*, Bordeaux, Mirobole, 2017, 315 p.

4 Dans une interview accordée à *El País* en 2016, Alexis Ravelo déclare : « No sé escribir sobre triunfadores.

Rafael Reig est né à Cangas de Onís, dans les Asturies, en 1964, mais il a vécu en Colombie pendant son enfance, a poursuivi ses études à Madrid pour soutenir finalement une thèse consacrée aux prostituées dans le roman du XIX^e siècle à New York. Depuis quelques années, il est l'heureux propriétaire d'une librairie qu'il a ouverte dans son village de Cercedilla dans la Communauté de Madrid.

Rafael Reig a publié ses premiers romans dans les années 1990 (*Esa oscura gente*, Exadra, 1990 ; *Autobiografía de Marilyn Monroe*, Júcar, 1992 et *La fórmula Omega*, Lengua de trapo, 1998) mais c'est avec la publication de *Sangre a borbotones* en 2002 qu'il obtient la reconnaissance du public et de la critique. Ce roman présente de nombreuses similitudes avec *Guapa de cara* publié un an plus tard : les deux volumes, qui peuvent être qualifiés de romans noirs d'anticipation métafictionnels, sont situés dans un Madrid imaginaire des plus surprenants. Dans l'univers alternatif inventé par Rafael Reig, l'Espagne a été envahie par les Etats-Unis après la mort de Franco. L'*US Iberian Federation* est désormais une colonie nord-américaine et ses habitants sont contraints d'y parler une langue dérivée de l'anglais, nommée « l'anglo ». Suite à la disparition du pétrole, Madrid est submergée par les eaux et la célèbre Avenue de la Castellana est devenue un canal qui divise la ville en deux : d'un côté se trouve la Rive Droite, résidentielle et bourgeoise ; de l'autre, la Rive Gauche abrite les classes moyenne et inférieure de la population.

Dans les pages de *Todo está perdonado* (publié 2010 et lauréat du prestigieux Prix Tusquets de novela), le lecteur retrouve Carlos Clot, le détective privé qui apparaissait dans *Sangre a Borbotones* et *Guapa de cara*. Ce roman, qui se situe de nouveau dans le Madrid inondé décrit plus haut, est à la fois un roman policier et un portrait très ironique de l'Histoire récente de l'Espagne. L'enquête sur la mort de Laura Gamazo, fille d'un riche industriel madrilène, le jour de sa noce est l'occasion de reconstituer l'histoire de cette famille depuis la Guerre Civile jusqu'à la période que le narrateur surnomme très ironiquement l'« Immaculée Transition ».

Lo que no está escrito publié en 2012 et traduit en France sous le titre *Ce qui n'est pas écrit*, conduit le lecteur dans un espace totalement différent des romans précédents⁵. Qualifié par l'éditeur Points de « thriller », ce roman raconte l'histoire d'un père de famille divorcé qui décide d'emmener son fils adolescent en montagne pour un weekend de randonnée. Avant de partir, il oublie (volontairement ?) le manuscrit du roman qu'il est en train d'écrire chez son ex-femme. Or, à mesure que Carmen se plonge dans la lecture dudit manuscrit, elle est gagnée par l'angoisse : le roman est un polar sombre et violent dans lequel la femme perçoit des menaces à peine voilées contre elle ou contre son fils.

Un árbol caído (Tusquets Editores, 2015) est le second roman de Rafael Reig publié en France⁶. Ce roman, qui peut être qualifié de chronique désenchantée de l'histoire récente de l'Espagne, raconte l'histoire de plusieurs familles espagnoles entre 1962 et 2003 prises entre compromissions et renoncements idéologiques. Quant aux deux derniers ouvrages de l'écrivain, *Señales de humo* et *La cadena trófica*, ce ne sont pas des romans conventionnels. À mi-chemin entre le roman et l'essai, qualifiés par leur auteur de « Manuels de littérature pour cannibales », ces ouvrages ont pour personnages Fernando de Rojas, Lázaro de Tormes, Cervantès, Gabriel García Márquez,

De eso se encargan 'Forbes' y 'Hola ». Interview du 3 août 2016, consultable sur

5 Rafael Reig, *Ce qui n'est pas écrit*, Paris : Métailié, 2014, 240 p. Publié en édition de poche chez Points en 2015 : Paris : Points, 2015, 288 p.

6 Rafael Reig, *La position du pion*, Paris : Métailié, 2017, 288 p.

etc... et revisitent l'histoire de la littérature espagnole et hispano-américaine de façon totalement personnelle et iconoclaste mais très érudite !

Ces deux auteurs passionnants, fervents amateurs de romans policiers et de littérature en général, ont accepté de répondre à nos questions et nous ont livré leur conception personnelle du roman noir et plus précisément de la dimension de l'espace dans leur œuvre.

Introduction

Émilie GUYARD

Le texte qui suit est la transcription d'une rencontre qui s'est tenue à l'Université de Pau et des pays de l'Adour le vendredi 29 septembre 2017. Dans le cadre du colloque « Espaces urbains et grands espaces : cartographie du lien social dans le roman noir hispanique contemporain », organisé en collaboration avec le Festival « Un aller-retour dans le Noir », Alexis Ravelo et Rafael Reig ont en effet très aimablement accepté de se prêter au jeu d'une table ronde suivie d'un débat avec le public¹.

Emilie Guyard: *Antes de hablar de la cuestión del espacio en su obra, quisiera saber si se consideran ustedes como autores de novela negra o si piensan más bien que la etiqueta «negra» es una invención de los editores y de los críticos.*

Rafael Reig: A mí lo que me importa no es saber si la novela es negra sino si la novela es buena. Y a los lectores también, es lo único que les importa. Además, *Oedipus Rex* puede ser considerada como una novela negra: hay una investigación, una víctima y un criminal. Al final de la historia, el criminal resulta ser el investigador y es castigado. Es una novela negra de vanguardias... Incluso podemos decir que todas las novelas son negras, ¿por qué no? Pero del mismo modo, podemos decir que no existe ninguna novela negra. En cualquier caso, no me incomoda la etiqueta negra.

Emilie Guyard: *En 2013, en el congreso de Salamanca dedicado al género negro, usted pronunció una conferencia titulada «Oración fúnebre por la novela negra» en la cual afirmaba que «la novela negra se ha desactivado, convirtiéndose en una cáscara vacía en la que los estereotipos formales parece que pesan más que el contenido crítico y social con que nació». ¿Sigue considerando que la novela negra se está muriendo, o peor, que ya ha muerto?*

Rafael Reig: Sí, es verdad, anunciaba la muerte de la novela negra, pero por éxito... Porque me parece que la historia de la novela negra se puede comparar con la historia de la novela picaresca. El origen de la novela negra es la crítica social, la crítica política, el compromiso frente a los problemas sociales. El caso de la novela de enigma es diferente pero la novela negra es una radiografía de la sociedad, con un deseo de cambiar las cosas, un compromiso político. La novela negra nace cuando el culpable ya no es el que lleva el cuchillo o la pistola sino la sociedad. Es la gran diferencia con la novela de enigma. Pero como la novela picaresca en su momento, la novela negra se ha puesto de moda y entonces se ha convertido en una cáscara vacía, que cualquiera puede utilizar para decir lo que le de la gana. ¡Hasta Le Pen o Rajoy pueden escribir una novela negra! Por eso digo que la novela negra ha muerto.

Alexis Ravelo: Yo estoy muy de acuerdo, estoy muy cercano a lo que dice Rafael. Pero hablar de la muerte de la novela negra, a mí me recuerda a cuando se hablaba de la muerte de la novela y ¡este muerto está muy vivo! ¿No? A mí no me molesta que se etiquete a mis novelas como novelas negras porque fueron perfectamente concebidas como novelas negras. Además, me ha gustado mucho que Rafael trajera a colación la novela picaresca porque precisamente yo cuando escribo novela negra me la planteo como se planteaban los autores de novela picaresca la novela picaresca. Es un paradigma que gusta mucho a los lectores, es ameno, es divertido y al mismo tiempo me da la posibilidad de llamar hijos de puta a los hijos de puta. Es un tipo de novela en la que podemos permitirnos eso, podemos señalar a los culpables de las crisis o, más exactamente, de las mal llamadas crisis. Podemos hablar por ejemplo de un problema que

1 Nous profitons de cette occasion pour remercier chaleureusement Stéphane Laborde et Jean-Christophe Tixier, organisateurs du Festival « Un aller-retour dans le Noir », pour leur soutien et leur aimable collaboration.

tenemos en España y del que ya se habló al mencionar las novelas de Rafael que es qué significó realmente aquella Transición y si realmente hemos llegado a una democracia avanzada o hemos hecho simplemente una reforma del sistema que teníamos antes. La novela negra me permite hablar de todas esas cosas. Si intentara hablar de ellas en otro tipo de texto, probablemente a los editores no les interesaría. Y a los lectores mucho menos.

R. R.: Para volver al tema de este congreso, la concepción del espacio es muy diferente en la novela picaresca y en la novela negra: la novela picaresca es una novela horizontal, una novela itinerante. El pícaro viaja a ciudades, cambia de amo, de trabajo mientras que en la novela negra, siempre tenemos un viaje vertical. Es un viaje social. Se concibe la ciudad como un espacio de intersección, un espacio en el que se hallan reunidas todas las clases sociales. Y el viaje se hace a la vuelta de la esquina, en el momento en que el personaje se encuentra con un individuo totalmente diferente, que viene de un barrio malo. Pero es el mismo proceso: se trata de un viaje. Del mismo modo, si una novela picaresca casi siempre es una novela de aprendizaje, un «*bildungsroman*», creo que en la novela negra, el personaje no va a ninguna parte, siempre está de vuelta, siempre está cayendo.

E. G.: *Es verdad que la figura del detective privado de novela negra se parece mucho a la del pícaro.*

R. R.: Sí, es un individuo sin clase.

A. R.: Sobre todo como elemento de descubrimiento de personajes muy prototípicos: el pícaro, el Lazarillo, por ejemplo, va descubriendo al ciego, al escudero, al preste, al vendedor de bulas. En una novela como el *hard-boiled*, el detective tiene que ir de un lado a otro, hablando con diferentes personas en diferentes ambientes sociales...

R. R.: De manera vertical...

A. R.: ...pero al final los dos personajes, el pícaro y el protagonista de novela negra, acaban cumpliendo esa misma función de desvelamiento de la realidad como es y no como nos la han contado en el relato social que a todos nos hacen de la sociedad en la que vivimos. Con lo cual la novela negra y la novela picaresca cumplen aquella función de la que hablaba Jim Thompson. Jim Thompson decía que hay treinta y dos maneras de contar una historia pero sólo hay un argumento: las cosas no son las que parecen.

R. R.: Yo quiero añadir que para mí la novela negra y la novela picaresca (voy a hablar de mis libros) son un buen ejemplo de canibalismo: la novela picaresca, en el siglo XVII y la novela negra hoy son géneros literarios calientes, muy calientes, que tienen un acceso directo al público. Todos los grandes escritores (¡de los que no formo parte!) lo que hacen es canibalizar, con la frialdad de la literatura y de la inteligencia, un género caliente. El primer folletín publicado en francés fue *Lazarillo de Tormes*, en el siglo XIX. Lo que hicieron Flaubert, Galdós, fue canibalizar el folletín. Lo que hacen los grandes escritores actuales, como Alexis Ravelo, es canibalizar el género negro. Lo que hizo la novela picaresca fue canibalizar la biografía de grandes héroes. Creo que los escritores necesitamos un medio caliente, directo y es lo que representa la novela negra hoy.

A. R.: Ya hemos relacionado muy bien la novela negra con la picaresca. ¡Pasemos a relacionar la novela negra con... el western! En serio, hay un autor, Mempo Giardinelli, que tiene un libro muy serio sobre eso.

R. R.: El western es otra tradición, es la tradición de la Chanson de geste, de *la Chanson de Roland*.

A. R.: Parecemos teóricos de la novela cuando lo que somos son escritores...

E. G.: *Volvamos al tema del espacio. Alexis Ravelo, ¿nos podría hablar de las Islas Canarias tal y como aparecen en sus novelas y explicarnos en qué medida pueden contrastar con la imagen idílica que solemos tener de ellas?*

A. R.: La isla de Gran Canaria, donde yo vivo, es una isla turística pero es también una isla que tiene un puerto que fue muy importante, un puerto comercial que tuvo mucha influencia y sigue teniéndola hoy en día en todo el comercio con África. Dio lugar a un tipo de sociedad muy cosmopolita y especialmente tolerante, sometida a muchas influencias. Pero al fin y al cabo, esa ciudad, que puede ser la más importante del archipiélago en población, no deja de formar parte de ese archipiélago. Y, claro, es un archipiélago que está muy separado de la metrópoli, en el que el sector industrial nunca existió y en el que el sector primario fue destruido para favorecer una economía de sector servicios, lo cual la hace muy frágil y da pie a grandes ciclos de paro. Lo cual hace que una crisis económica como la crisis que ha afectado a España en los últimos años se manifieste de manera bastante más brutal. Pero al mismo tiempo, en Canarias siempre hemos sabido afrontar esa situación con un espíritu de supervivencia bastante divertido. En Canarias, siempre decimos que estamos todo el día riéndonos aunque pasemos hambre. Y hay un ejemplo que lo ilustra muy bien: el chiste de la hiena. A un niño le preguntan en clase qué sabe de la hiena. Él contesta que es un animal que come carroña, se aparee una vez al año y se ríe. Le preguntan a su compañero y este, que ha estudiado menos, dice que la hiena es un animal que, con la porquería que come y lo poco que fornicaba, nadie sabe de qué se ríe. Digamos que esa forma de ver el mundo y de estar pasándolo mal pero riéndote y buscándote la vida, sobreviviendo, tiene que ver mucho con esa condición de archipiélago completamente excéntrica con respecto a Europa.

E. G.: *Y usted Rafael Reig, ¿nos podría hablar de su Madrid inundado?*

R. R.: Para mí la ciudad de Madrid no existe, es imaginaria. El Madrid que me gusta es el Madrid de cuando yo tenía veinte años y ya no existe... pero sigue existiendo en mi deseo. Viajo mucho pero sigo viviendo «mentalmente» por el mismo Madrid, con las mismas personas, voy a los mismos bares con los mismos amigos. Entonces, si todo es imaginario, ¿por qué no podría imaginar todo lo que me da la gana? Siempre quise escribir una novela negra con prostitutas, en un puerto, con marineros. Entonces, pensé que podía inundar la ciudad. ¡No cuesta mucho dinero: basta con tener papel y un bolígrafo! Así nació la imagen de ese Madrid inundado, con puertos y barcos. Después, tuve que escribir otras novelas para entender lo que quería decir: lo que quería decir era que mi Madrid estaba sumergido, como mi propia juventud... Uno puede recordarla, pero ya no puede alcanzarla. Se ha hecho inasequible. Uno puede acercarse a ella, porque está ahí, pero a modo de un fósil: así son mi juventud y mi ciudad. Por eso he escrito sobre la Transición, la transición política evidentemente, pero también sobre el paradigma de la transición porque la verdadera transición es nuestra vida, la transición a la vida adulta. He intentado establecer un paralelismo entre la vida personal y la vida colectiva. Pero debo confesar que solo entendí el significado de esa ciudad sumergida después de escribir tres novelas.

E. G.: *El hecho de que ese Madrid tan peculiar sea una colonia estadounidense tendrá un significado político, ¿no?*

R. R.: Sí, pero el origen de todo ello fue la pereza: quería escribir una novela negra pero no sabía cómo funcionaban las investigaciones policiales en España. Conocía películas y novelas negras norteamericanas, entonces lo más cómodo era hacer de España una colonia norteamericana; así podía escribir tranquilamente mi novela. Pero, desde luego la pereza, la puedes disfrazarse de lo que quieras, le haces decir lo que te da la gana.

E. G.: *Incluso podría concebirse ese Madrid inundado como un presagio del cambio climático...*

R. R.: ¡Sí, claro! ¡Lo sabía! ¡Ya en el año 2000 lo había imaginado!

A. R.: Es curioso, lo del espacio, lo de los lugares en los que nos hemos criado y cómo vemos la literatura según el sitio donde hayamos nacido y crecido. Pedro García Cabrera, un poeta canario de la II República, dice en «El hombre en función del paisaje»², una conferencia suya en la que reflexiona a partir de Ortega y Gasset, que hay dos tipos de escritores: el escritor de continente, esencialmente de llano, y el isleño.

R. R.: ¿Y el de montaña?

A. R.: (Risas) Bueno, el isleño casi siempre es de montaña. García Cabrera decía que el escritor de pampa y el isleño tenían algo en común y era que siempre escribían mirando al horizonte. Pero la diferencia es que el escritor de llano era estático, mientras que el estatismo del isleño estaba sometido al movimiento perpetuo del mar. Sin embargo, para ambos, del horizonte era de donde debían venir los evangelios: lo decía como metáfora de lo importante. El escritor no se fija en lo que tiene justo delante, mira más allá. Y sin embargo Rafael, al hablar de Madrid, está mirando hacia adentro...

R. R.: Pero el rasgo más inquietante y frustrante del horizonte es que siempre es borroso, siempre se sitúa a la misma distancia de quien lo observa. Es evidente pero es verdad: no se puede alcanzar el horizonte.

E. G.: ¿Coinciden con la mayoría de los escritores y de los críticos cuando afirman que la novela negra es una novela urbana?

A. R.: La novela negra no tiene por qué ser necesariamente urbana. Creo que eso es algo que nos ha venido por algunos de los primeros textos de la novela negra que se desarrollaban en grandes ciudades. Pero, casi desde el origen, hay fantásticas novelas negras ambientadas en pequeñas ciudades, en pequeños núcleos rurales. Lo urbano tiene que ver con un determinado tipo de novela negra, el *hard-boiled*, aquellas novelas de Dashiell Hammett o Raymond Chandler. Pero el propio Dashiell Hammett, al escribir *Cosecha roja*, la ambienta en Personville, una pequeña ciudad petrolera. Lo que sí es interesante es la lectura del espacio que hace el autor. Rafael ha visto un Madrid, pero Juan Madrid ve otro Madrid diferente. Yo en Canarias no soy el único escritor de novela negra, por supuesto. Están también Antonio Lozano, José Luis Correa, Carlos Álvarez y todos hablamos de la misma ciudad y son ciudades muy distintas. La lectura del espacio siempre es personal por parte de cada autor.

E. G.: *¿Algunas de sus novelas están ambientadas en un ámbito rural?*

2 Pedro García Cabrera, «El hombre en función del paisaje», *Obras completas* (edición al cuidado de Sebastián de la Nuez), Madrid: Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1987, vol. IV, p. 201-209. Se publicó inicialmente en el periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, los días 16, 17, 19 y 21 de mayo de 1930.

A. R.: Sí, yo tengo novelas que están ambientadas en pequeñas ciudades, en pequeños pueblos porque en el fondo, cuando escribo novela negra, de lo que estoy hablando es de violencia. Digamos que la diferencia entre una novela cualquiera y una novela negra es la siguiente: si los escritores normalmente hablamos del amor y la muerte, los escritores de novela negra también hablamos del amor y la muerte pero los llamamos «semén y sangre». Y esos temas están en una gran ciudad y en un pequeño núcleo rural.

R. R.: Para mí, cualquier novela es urbana. Incluso la picaresca cuenta un viaje a la gran ciudad. Todas las grandes novelas del siglo XIX cuentan viajes a París o a Madrid o a Nueva York. La novela está vinculada a la gran ciudad moderna, anónima. Creo que incluso las antiguas novelas griegas eran urbanas. Lo que cuentan las novelas sólo puede ocurrir en una ciudad grande, donde lo desconocido siempre puede ocurrir.

A. R.: Pero cuando ambientamos en grandes ciudades siempre hay, como en el western, un territorio, un espacio comanche, un espacio inexplorado: ciertas acciones van a ocurrir en los barrios extra. Por otra parte, para ciertos argumentos, la pequeña comunidad rural ofrece cierta ventaja, por aquello del dicho español: «pueblo chico, infierno grande».

R. R.: Para mí, eso es otro tipo de novela distinta. Una novela negra muy clásica empezaría con un detective en su despacho en cuya puerta ponen «*private eye*»; llama una rubia despampanante y cuenta algo que él sabe que es mentira, sabe que le está engañando, que le está liando. Eso no puede ocurrir en una ciudad pequeña.

A. R.: Sí, cuando *Cosecha roja* comienza, el agente de la Continental llega a una pequeña ciudad, una pequeña comunidad donde además todo el mundo se conoce.

R. R.: Eso ocurre también en *Fargo* o sea que se puede hacer todo pero en mi opinión sí que hay una asociación no entre novela negra y ciudad sino entre novela y ciudad, casi desde el principio

E. G.: *Cuando empiezan a escribir una novela, ¿en qué piensan primero? ¿En el argumento, en los personajes o en el lugar en el cual van a ambientar la acción?*

R. R.: Para mí existe una regla que siempre respeto: ¡si sale con barba, San Antón y si no, la Purísima Concepción!

A. R.: En mi caso, depende del tipo de historias que vaya a contar. Muchas de las historias que cuento transcurren en Las Palmas de Gran Canaria pero hubo una historia que quería contar que era de esas, de «pueblo chico, infierno grande» en la que además aparecía un personaje que era jefe de la policía local y era un hombre muy corrupto. Me daba cuenta de que si la ambientaba en un pueblo real, ¡me iban a prohibir la entrada de ese pueblo! Entonces fui creando un pueblo que yo, en un principio, pensaba que estaba en una isla y después me di cuenta de que estaba hecho con retazos de pequeños pueblos que yo había conocido por toda España hasta que al final incluso lo hice continental: incluso había un tren, algo inconcebible en mis islas. El pueblo fue creciendo así y hubo una cosa que fue muy graciosa, muy sintomática de lo diferente que era de mis otras novelas: hubo un proyecto para una adaptación cinematográfica y el guionista hizo la adaptación dando por hecho que aquella historia transcurría en Galicia, ¡donde yo no había estado en mi vida! Para él era un paisaje gallego. Digamos que, en general, el espacio va creciendo con la novela, va creciendo al mismo tiempo que van creciendo los personajes. Normalmente trabajas con un perfil de personaje que va a cumplir una determinada función en el argumento y esos personajes se van enriqueciendo a medida que escribes la novela. Para mí,

en ese sentido, el espacio funciona como los personajes: se va enriqueciendo al mismo tiempo que escribo la novela.

R. R.: Como ya lo he dicho, cuando escribo sobre Madrid, se trata de una ciudad inventada y cuando digo yo, se trata de un yo inventado también. Creo que Madrid, París o Nueva York son una experiencia personal, no son las mismas ciudades para todo el mundo, para todos los habitantes. La ciudad no existe sino como intersección entre un objeto y la persona que lo experimenta, lo hace vivir en su conciencia y lo expresa. *«Je est un autre»*: yo soy una multitud. Uno puede inventarse a sí mismo cada día. No soy el mismo con Alexis Ravelo, con mi hermano, con mi pareja: soy totalmente distinto. Y cuando escribo sobre Madrid, escribo sobre una ciudad que no existe.

E. G.: *Ya va siendo tiempo de dejarle la palabra al público.*

Público: Señor Reig, usted nació en Asturias, tiene apellido catalán...

Público: (Risas) *...y se imagina un Madrid con puerto: ¿No tiene algo que ver su Madrid con Barcelona, con Valencia o con el Mediterráneo?*

R. R.: ¡Sí, claro! Con el Mediterráneo, pero también con el Cantábrico pero tiene más que ver con la novela negra en particular: a mí me gusta el ambiente portuario, me gustan los espectáculos de magia, las prostitutas con un corazón de oro, los marineros con tatuajes. Y eso en Madrid no lo hay. Entonces, como es gratis, me lo invento. Pero sí, no hay más que verme, soy muy mediterráneo. Me encuentro muy a gusto en cualquier país árabe, en Marsella, en Italia, en cualquier sitio mediterráneo. No reniego en absoluto de eso.

Público: *Una pregunta a Rafael Reig: ¿nos podría definir lo que entiende por género caliente?*

R. R.: Un género caliente es el que tiene conexión con el lector. Por ejemplo, ahora mismo, el cine es un género caliente pero mucho menos caliente que las series, porque el espectador está mucho más calentorro con las series que con el cine. Un género caliente era, en el siglo XVII, la novela picaresca y en el siglo XIX el folletín. Es el género que realmente tiene una línea directa con el público. Yo creo que todas las grandes novelas, lo que hacen es retorcer el cuello a un género caliente. *Fortunata y Jacinta* es un folletín infame pero es la mejor novela española. Lo que hace Galdós es canibalizar, apropiarse de un género caliente. En música, por ejemplo, el rap es un género caliente; no lo es el cuarteto de cuerdas.

Público: *Ha hablado de la Transición de manera muy dura pero a la vez hay cierta nostalgia.*

R. R.: De lo que más nostalgia tengo es del sentido común, o más bien de cuando no había sentido común. Cuando yo tenía dieciocho años, la gente vivía en comunas, pedía la independencia de Elche, eran maoístas. Todos creían en absolutos disparates y había un entusiasmo desbordante por cosas totalmente imposibles. El sentido común es el grado cero del pensamiento. Creo que el sentido común se apoderó de nosotros con el referéndum de la OTAN: como cabestros, dijimos «vale, sí, vamos a votar una alianza militar». Para mí eso fue cuando cayó una lápida. Por supuesto, yo tenía amigos que eran maoístas o amigos que eran partidarios de la independencia de Elche, de la península o incluso del mundo, si hacía falta. Y sabía que eso era imposible pero me gustaba mucho que la gente creyera en esas cosas. Un poco como en Mayo del 68, en París: «sed razonables, pedid lo imposible». Yo creo que perder la capacidad de, al menos, desear lo imposible es lo que me hace sentir nostalgia por aquellos tiempos. La gente nos reuníamos a vivir

en comuna y acabamos todos a puñetazo limpio pero pensábamos que eso era la mejor forma de hacer. Para mí, el sentido común es necesario, por eso hacerse adulto es tan desagradable. Es una pérdida, es una nostalgia permanente pero por otra parte, no vas a ser un joven de cincuenta años. ¿Cómo pudo haber sido la cosa? De hecho, Elche no iba a ser independiente, no íbamos a convertir todo Madrid en *kibutz*, donde a los niños los educaría la comunidad, eso no iba a pasar pero, ¡era bonito pensarlo! Creo que el proceso de alimentar esas esperanzas absolutamente insensatas nos ha hecho mejores y espero que los jóvenes de ahora sean un poco insensatos. (A Alexis Ravelo): Tú eres más joven pero también has vivido la Transición.

A. R.: Yo fui de los que se educaron durante la Transición, de los que nos mostraban que aquello era una cosa muy diferente a lo que había habido antes. Es verdad que mi generación es como es porque nosotros teníamos *La bola* de cristal, un programa de televisión bastante golfo. Era el tipo de programa de televisión en el que se nos daba una pantalla con colorines y decían: «tienes quince segundos para imaginar algo». Pasados los quince segundos, te decían: «¿No se te ocurrió nada? Quizás deberías apagar esta televisión». En los últimos años, hemos descubierto que algunas cosas que se nos daban por obligatorias y necesarias para que existiera la democracia, no lo eran tanto y que al final eran imposiciones. Por ejemplo, siempre se nos dijo: «El Rey, tan campechano, tan maravilloso...». (Ya puede ser campechano: lo estamos alimentando entre todos). Y se nos decía que este hombre era necesario. Pero cuando este rey abdica después de múltiples escándalos y se rompe aquel pacto de silencio famoso que hubo, llega su hijo y nos dicen: «ahora, por sentido común, debe seguir detentando la corona su hijo». A mí, el sentido común me dictaría que hiciéramos un referéndum para ver si queremos seguir teniendo un régimen monárquico... Estos son los años en los que uno está reflexionando sobre qué se pudo hacer de bien en aquel momento de la Transición, qué se hizo de bien y qué se dejó cojo.

Público: Pero la novela les permite dirigirse a los jóvenes...

A. R.: ¡Y no acabar en la cárcel! Si muchas cosas que digo en mis novelas las dijera en un artículo, es muy probable que yo terminara delante de un juez. Hay momentos en los que los escritores están hablando de cosas de las que los periodistas todavía no pueden hablar. Por ejemplo, ¡cuántas novelas hablaban de esto que estoy hablando ahora mismo, de lo absurdo que era tener de repente una monarquía en España cuando para la prensa, Juan Carlos I de Borbón era el campechano y el rey perfecto! En la prensa no se podía hablar de sus devaneos, de sus juergas, de su negocio con Arabia Saudí. Es en la novela donde se habla de esas cosas durante años.

Público: Quisiera saber cómo se le ocurrió a Rafael Reig la idea de combinar el ensayo y la ficción en sus Manuales de literatura para caníbales.

R. R.: Yo siempre he leído mucho y he tomado muchas notas. A veces se me ocurrían cosas, escenas protagonizadas por escritores, escenas un poco locas y empecé a escribir esas escenas. Entonces, salió un libro que se llamaba *El mundo de Sofía*, que era una historia de la filosofía contada en forma de novela. Entonces dije: yo quiero hacer *El mundo de Sofía* pero para mayores ¡y con siete whiskies encima! Ese fue mi plan de trabajo. Empecé por el Romanticismo y fui del Romanticismo a la actualidad. Diez años después, todo el mundo me preguntaba por qué no hacía la primera parte pero no se me ocurría nada. Luego, debí de cambiar de proveedor de alcohol y de pronto se me ocurrió una idea para contar de la Edad Media hasta el Romanticismo, que es muy difícil porque de los escritores, incluso de la época de Espronceda, Larra, sabemos mucho: muchas anécdotas, cuánto ganaban, dónde vivían. Del autor del *Lazarillo*, en cambio,

no sabemos nada. De François Villon se sabe mucho, está documentadísimo: todos sus procesos judiciales porque París era una ciudad pero en España, del autor Juan Ruiz Arcipreste de Hita no se sabe nada. Así lo hice y la verdad es que por lo menos me he quedado tranquilo y contento. Yo creo que todo escritor tiene que ofrecer una nueva lectura de los clásicos. Es una responsabilidad que tenemos los que escribimos: explicar cuáles son nuestros clásicos, y por qué, y cómo los hemos leído y qué significan para nosotros porque no podemos leer *El Quijote* como lo leía la Generación del 98. Porque los clásicos, o están vivos o no valen para nada. Y de que estén vivos somos responsables los escritores y los lectores.

E. G.: *Incluso podríamos estudiar el Manual de literatura para caníbales aquí en la Universidad.*

R. R.: Yo creo que sí. ¡A mí me vendría muy bien! ¡Cobraría derechos!

Público: *Ambos han dicho que cada autor tiene una percepción diferente de un mismo lugar: ¿les ha ocurrido alguna vez tener una visión de un espacio que se identificara parcial o totalmente con la de otro autor?*

R. R.: Sí, a mí me ha pasado: yo leí una novela de Bukowski que se titula *Pulp*. En esa novela, hay un detective privado y le contratan para que busque al escritor Céline en San Francisco. Entonces empieza a moverse en un San Francisco difuso, imaginario y a mí me ayudó mucho a ver mi propia ciudad de otra manera. Lo cierto es que claro también cómo vemos cada uno la ciudad depende de lo que hayamos leído. Nueva York, todos la vemos igual porque la potencia del cine americano hace que en Nueva York estemos como en casa: conocemos los buzones, los autobuses, los taxis. A mí, por ejemplo, me encanta ir a Lisboa porque yo no tengo ninguna imagen previa de Lisboa: hasta ahora, no tenía ninguna, ni literaria ni cinematográfica y entonces para mí Lisboa es un misterio. Ahí vas sin *homework*: no tienes que ver tal, tal y tal. No hay nada que ver, tú vas a ver qué encuentras.

A. R.: Estaba pensando en Lisboa precisamente por Antonio Tabucchi. Cuando llegué, yo tenía la imagen de *Réquiem* y de estas novelas y a mí me influía mucho: yo iba buscando esa Lisboa y encontré otra. Pero siempre influyen mucho las lecturas que has hecho de las ciudades nuevas que vas conociendo.

R. R.: A mí, no me gusta viajar. Yo creo que ahora la gente viaja no para ver sino para comprobar que están ahí las cosas. Yo no necesito comprobarlo, me lo creo.

A. R.: Claro, tú has viajado más por estudios, yo viajo por trabajo. Yo antes no había viajado demasiado, soy un isleño que me paso la vida en mi isla y ahora con los festivales, viajo mucho y me voy encontrando ciudades que para mí eran míticas.

E. G.: *¿Como Pau?*

A. R.: (Risas) ¡Como Pau! Para mí, Pau ha sido un descubrimiento porque era una ciudad sobre la que no había leído nada...

R. R.: ¡Qué raro!

A. R.: Y la he ido descubriendo estos días y me parece fantástica, y además exquisitamente literaria, ¡no lo digo por hacer la pelota! Me he llevado unas cuantas sorpresas. Pero cuando vas a ciudades sobre las cuales ya tienes un discurso literario, entonces estás influido por ese discurso: por ejemplo, cuando vas a Madrid y vas a buscar los espacios en los que transcurren las

novelas de Galdós, entonces estás leyendo un Madrid muy distinto, por ejemplo, a la Malasaña de Juan Madrid.