



HAL
open science

Noir Caraïbe. Écritures policières dans la zone caribéenne (Cahiers d'Etudes Romanes n°44)

Nelly Rajaonarivelo, Dante Barrientos Tecún

► To cite this version:

Nelly Rajaonarivelo, Dante Barrientos Tecún. Noir Caraïbe. Écritures policières dans la zone caribéenne (Cahiers d'Etudes Romanes n°44). Cahiers d'Etudes Romanes, 44, 2022, 10.4000/etudesromanes.13908 . hal-03952109

HAL Id: hal-03952109

<https://amu.hal.science/hal-03952109v1>

Submitted on 2 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

44 | 2022

Noir Caraïbe

Écritures policières dans la zone caribéenne

Nelly Rajaonarivelo et Dante Barrientos Tecún (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/13908>

DOI : [10.4000/etudesromanes.13908](https://doi.org/10.4000/etudesromanes.13908)

ISSN : 2271-1465

Éditeur

Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix-Marseille

Édition imprimée

Date de publication : 20 juillet 2022

ISBN : 979-10-320-0398-5

ISSN : 0180-684X

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Nelly Rajaonarivelo et Dante Barrientos Tecún (dir.), *Cahiers d'études romanes*, 44 | 2022, « Noir Caraïbe » [En ligne], mis en ligne le 05 octobre 2022, consulté le 13 décembre 2022. URL : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/13908> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.13908>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Volume sous la direction de
Nelly Rajaonarivelo, Dante Barrientos Tecún

Équipe éditoriale de ce numéro

Nicolas Balutet (Université Polytechnique des Hauts-de-France), Murielle Borel (Aix Marseille Université, CAER), Maud Gaultier (Aix Marseille Université, CAER), Gérard Gómez (Aix Marseille Université, CAER), Michèle Guicharnaud-Tollis (Université de Pau et des Pays de l'Adour), Émilie Guyard (Université de Pau et des Pays de l'Adour), Sandra Hernandez (Université Lumière Lyon 2), Michel Jonin (Aix Marseille Université, CAER), Pierre Lopez (Aix Marseille Université, CAER), Claudio Milanesi (Aix Marseille Université, CAER), Judith Obert (Aix Marseille Université, CAER), Stéphane Pagès (Aix Marseille Université, CAER), Benito Pelegrín (Aix Marseille Université, CAER), Néstor Ponce (Université Rennes 2), Crystal Pinçonnat (Aix Marseille Université, CIELAM), Myriam Roche (Université Savoie Mont-Blanc), Michela Toppino (Aix Marseille Université, CAER)

Cahiers d'études romanes
Aix-Marseille Université

Direction
Claudio Milanesi

Comité de rédaction

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Yannick Gouchan, Rodrigo Díaz Maldonado, Sophie Saffi

Équipe éditoriale

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Estelle Ceccarini, Maud Gaultier, Yannick Gouchan, Michel Jonin, Pierre Lopez, Stefano Magni, Estrella Massip, Claudio Milanesi, Judith Obert, Ilaria Splendorini, Michela Toppino, Claire Vialet

Comité de lecture

Aix-Marseille Université

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Pascal Gandoulphe, Yannick Gouchan, Gérard Gómez, Colette Collomp, Stefano Magni, Claudio Milanesi, Sophie Saffi, Brigitte Urbani

Autres universités

Silvia Contarini (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CRIX/Études Romanes), Christian Del Vento (Université Paris 3, CIRCE/LECEMO), Andrea Fabiano (Université Paris-Sorbonne, ELCI), Ugo Fracassa (Università Roma Tre), Monica Jansen (Universiteit Utrecht), Christian Lagarde (Université Perpignan Via Domitia, CRESEM/CRILAUP), Stéphanie Lanfranchi (ENS Lyon, Triangle), Dante Liano (Università Cattolica, Milano), Marc Marti (Université de Nice Sophia Antipolis, LIRCES), Alessandro Martini (Université Lyon 3, LUHCIE Grenoble 3), Philippe Merlo (Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI), Philippe Meunier (Université Lumière Lyon 2, IHRIM), Ana Cecilia Ojeda (Universidad Industrial Santander, Bucaramanga), Matteo Palumbo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Néstor Ponce (Université Rennes 2, ERIMIT), Sébastien Rutes (Université de Lorraine, LIS), Niccolò Scaffai (Université de Lausanne), Franca Sinopoli (Università Roma La Sapienza), Arnaldo Soldani (Università di Verona), Mirko Tavosanis (Università di Pisa), Rubén Torres Martínez (UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México), Gianni Turchetta (Università degli Studi, Milano), Bart Van Den Bossche (Université de Louvain), Margherita Verdirame (Università di Catania), Christilla Vasserot (Université Paris 3, CRICCAL)

© Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence créative Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 4.0 International CER

cahiers d'études romanes

44

Noir Caraïbe
Écritures policières dans la zone caribéenne

Centre aixois d'études romanes
CAER UR 854

2022

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Couverture

*Photogramme du film Candela (2021), d'Andrés Fariás,
avec l'aimable autorisation du cinéaste et de son producteur,
Pablo Lozano, pour toutes les reproductions du présent volume.*

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION DILISCO

Sommaire

Nelly Rajaonarivelo et Dante Barrientos Tecún	
Introduction	07
Enquêtes sociales et politiques dans les Caraïbes	
Jean-Pierre Paute	
Contrebande et trafic de migrants	
Enrique Serpa, Ernest Hemingway et Lino Novás Calvo	
dans les eaux troubles du roman noir	21
Magdalena Tosik	
La novela policiaca y la crisis	
El discurso identitario en la serie Mario Conde de Leonardo Padura	39
Dante Barrientos Tecún	
Littérature policière en République Dominicaine et à Porto Rico	55
Benoît Tadié	
<i>The Bone Readers</i> de Jacob Ross ou la politique du roman	
policier anglo-caribéen	71
Stéréotype et Vérité	
Nelly Rajaonarivelo	
El infierno en el paraíso cubano o el reverso de la postal en la obra	
de Amir Valle y Lorenzo Lunar	87
Dante Barrientos Tecún	
El juego, la verdad y la impunidad en las escrituras policiales del Caribe	
<i>Azul mortal</i> (2019) de Maryse Renaud	103
Emeline Pierre	
Figures de la violence dans le polar caribéen francophone	117

Fernanda Bustamante	
Mujeres y ficción criminal en cuentos de Ángela Hernández	
Violencias patriarcales y desestabilización de los paradigmas de género	133

Hybridité et système des personnages caribéens

Margarita Vargas	
El Caribe	
La reinención del policial	157
Françoise Garcia	
Subversion et adaptation du genre policier	
par Ernest Pépin dans <i>La darse rouge</i>	177
Rita de Maeseneer	
<i>Los gestos inútiles</i> de Rey Andújar, novela antipolicial	193
Nelly Rajaonarivelo	
<i>De Tiznao</i> (2015) a <i>Candela</i> (2021) de Andrés Farías	
El crimen, el mar y el huracán	207

Textes

Paroles d'auteurs

Nelly Rajaonarivelo	
Entrevista a Andrés Farías	
<i>Tiznao, Candela</i> y el cine dominicano	227
Maryse Renaud	
Exilio e investigación policíaca en <i>Azul mortal</i>	249
Amir Valle	
El aullido de los muertos	263
Sommaires des numéros précédents	269

Introduction

Nelly Rajaonarivelo et Dante Barrientos Tecún

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Ce *Cahiers d'études romanes* n° 44 s'inscrit dans le programme « Les territoires hétérogènes du roman policier » de l'axe 5 du CAER « Roman policier ». Les travaux produits jusqu'à présent dans le cadre de ce programme (depuis 2012) se sont consacrés à tracer les lignes de force et les contours spécifiques du genre (thématiques, nature des rapports texte et contexte, subversion des codes, réécritures) dans trois traditions littéraires principalement, à savoir : la tradition latino-américaine, italienne et espagnole. Néanmoins, un certain nombre d'ouvertures vers d'autres traditions littéraires ont été également abordées (française, notamment). L'ensemble de ces travaux, publiés dans plusieurs numéros des *Cahiers d'études romanes*¹, ont montré non seulement le dynamisme et la puissance créatrice et recréatrice du genre dans ces traditions, mais également les multiples déclinaisons auxquelles il est soumis, ses hybridations et jeux d'emprunt avec plusieurs formes de la littérature « blanche », ainsi que les singularités historiques, culturelles et stylistiques qui parviennent à « régionaliser » et ancrer ces écritures policières dans les processus des littératures nationales, sans pour autant les soustraire au mouvement international que connaît le genre policier à l'époque actuelle. Ces métamorphoses permanentes qu'expérimente le genre au niveau local et global, constituent des réponses aux défis sociopolitiques du monde contemporain. C'est pourquoi dans nombre de littératures le genre est devenu le support de la mémoire refoulée, des traumas

1 *Cahiers d'études romanes*, n° 9 - *Subvertir les règles : le roman policier italien et latino-américain* (2003); n° 15 - *Roman policier et Histoire – volume 1 Italie, volume 2 Amérique latine* (2006); n° 25 *Réécritures policières* (2012); n° 31 - *Formes hétérogènes du roman policier. Torrent, Roncagliolo, Vargas Llosa, Giardinelli* (2015); n° 34 - *Aux origines du roman policier France, Espagne, Italie, Pérou* (2017).

historiques et le vecteur de multiples interrogations sociétales, politiques et même ontologiques.

Les travaux (publications, colloques, journées d'études) plus spécifiques qui ont été consacrés, dans le cadre du programme « Territoires hétérogènes du roman policier », aux littératures policières latino-américaines, ont donné lieu à l'exploration du genre dans plusieurs systèmes littéraires, dont font partie le Mexique, certains pays du Cône Sud (Chili, Argentine), l'Amérique centrale (Guatemala, Costa Rica), le Pérou et Cuba. Ainsi, l'orientation principale et l'un des objectifs de ce programme de recherche est de s'attacher à élaborer une cartographie des nouvelles tendances en matière de polar latino-américain, en tenant compte des divers systèmes littéraires qui se sont développés et ont mis en place leurs canons esthétiques dans le sous-continent. Dans le cadre de ce projet, trois journées du CAER ont eu lieu à la Maison de la Recherche d'AMU à Aix-en-Provence, dont deux centrées sur l'Argentine et la zone andine².

Le discours critique consacré à l'étude des écritures policières contemporaines en Amérique latine – ainsi que les travaux de l'axe « Roman policier » du CAER – a mis en avant depuis quelques années³, que, dans les dernières décennies du xx^e siècle et le début du xxi^e, ces écritures policières ont connu une véritable éclosion dans l'ensemble des littératures latino-américaines, avec en particulier le développement du « *neopolicial* ». À partir de cette période, les littératures qui affichent une tradition propre et parfois très ancienne du polar – pouvant remonter parfois au xix^e siècle (Argentine⁴, Mexique, Cuba, Chili) –, ont continué leur production en explorant de nouvelles stratégies d'écritures, tandis que dans les pays dépourvus d'une telle tradition, on assiste désormais à une émergence du policier. C'est le cas, par exemple, des littératures

2 La première journée d'études, centrée sur l'Argentine, autour de l'écrivain Mempo Giardinelli, a eu lieu le 24 mars 2014; la seconde, intitulée « Les territoires hétérogènes du polar : écritures policières en Argentine et la zone andine aujourd'hui », le 28 septembre 2015.

3 Mempo Giardinelli, *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*, México, UAM, 1996; Adolfo Bisama [ed.], *El neopolicial latinoamericano. De los sospechosos de siempre al crimen de Estado*, Valparaíso, Editorial Puntoángeles, 2002; Brigitte Andriaensen, Valeria Grinberg Pla [eds.], *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*, Berlin, LIT, 2012; Ezequiel De Rosso, *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000*, Buenos Aires, Líber editores, 2012.

4 Néstor Ponce, *Literatura policial en Argentina. Wales, Borges, Saer*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1997; Román Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, Madrid, Iberoamericana, 2012.

centraméricaines⁵, andines (Bolivie, Pérou, Équateur, par exemple⁶), et c'est spécialement aussi le cas – comme ce volume se propose de le confirmer – des littératures caribéennes insulaires de langue espagnole (hormis Cuba dont la tradition est très nourrie, reconnue et très étudiée⁷), française et anglaise.

Avec l'intention de continuer à tracer une cartographie des écritures policières dans les littératures latino-américaines, a donc émergé l'idée d'organiser un projet de recherche sur la production policière dans les Caraïbes, lequel engloberait les productions hispanophones, francophones et anglophones. Deux manifestations scientifiques sur le sujet ont été organisées : la première, le 23 mars 2018, intitulée « Journée d'études sur l'écriture policière dans la zone caribéenne », a réuni des travaux sur la zone Caraïbe en langue espagnole (Cuba, Porto Rico), française (Martinique) et anglaise (île de Grenade), présentés par des chercheurs de plusieurs universités françaises (Aix Marseille, Rennes, Montpellier) et de l'étranger (UNAM-Mexique), auxquels s'est joint l'écrivain cubain Amir Valle, venu de Berlin, et qui a également proposé une master-class (« *Literatura cubana: 1959-2016 (Isla y Diáspora). Una mirada actualizadora.* »). La deuxième journée d'étude, intitulée « Noir Caraïbe » (22 octobre 2020) et tout aussi internationale, a fait intervenir des chercheurs français et étrangers (universités de Belgique, de Pologne, d'Espagne et du Canada), ainsi qu'une écrivaine martiniquaise et professeure d'université, Maryse Renaud. La manifestation a bénéficié du soutien de l'Institut des Amériques (IdA) et s'est appuyée sur la participation d'un autre laboratoire de la Maison de la Recherche d'Aix Marseille Université qui travaille sur la région caribéenne (le CIELAM pour la littérature francophone). Cette seconde journée a mis prioritairement l'accent sur les zones et les traditions littéraires moins travaillées et moins visibles dans la critique, notamment la République Dominicaine, pour l'aire hispanophone, et d'autres îles francophones (Guadeloupe, Haïti, Guyane), où émerge une

5 Andrea Pezzè, *Delirios panópticos y resistencia. Literatura policial y testimonio en América Central*, Guatemala, Sophos, 2018.

6 Guillermo Cordero, *La novela policial en Ecuador*, Quito, Tesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Programa de Maestría en Estudios de la Cultura Mención en Literatura Hispanoamericana, 2010.

7 Dans le cadre de l'Axe Roman policier, nous avons déjà publié plusieurs travaux sur le polar cubain, notamment sur Leonardo Padura Fuentes ; voir les volumes : Dante Barrientos Tecún [dir.], « Roman policier et Histoire. Amérique latine », *Cahiers d'études romanes* n° 15/2, Université de Provence, CAER, 2006 et Dante Barrientos Tecún [dir.], *Escrituras policíacas, la Historia, la Memoria*, Université de Provence, CAER, Bologne, 2009.

écriture policière. L'étude de la production cinématographique policière des Caraïbes a également été considérée, celle de la République Dominicaine, en particulier, encore émergente.

Notre approche a ouvert la possibilité de mettre en rapport et de faire dialoguer les différentes productions policières de la zone caribéenne ainsi que de les articuler avec les formes du genre dans le reste du continent. Dans ces deux journées d'étude, il s'agissait de partir de la tradition cubaine bien connue dans le domaine du roman policier caribéen pour explorer les nouvelles formes du polar qui surgissent dans des systèmes littéraires insulaires restés relativement en marge de la critique, qui présentent des traditions et des évolutions communes et qui leur sont propres, en raison de leurs conditions géographiques, historiques et socioculturelles : l'insularité et le rapport à la mer, l'héritage colonial récent et le mélange culturel, le peuplement africain et la mémoire de l'esclavage et de la plantation, notamment. En confrontant différents systèmes littéraires, linguistiques et culturels de la zone caribéenne (hispanophone, anglophone, francophone), l'objectif était de mettre en perspective les stratégies et les ressorts spécifiques de la construction des récits policiers de cette « Méditerranée américaine » à la fois plurielle et relativement homogène. Comme l'affirme Françoise Naudillon : « Peinture d'univers chaotiques et irrationnels, voire baroques, l'esthétique des romans noirs de la Caraïbe doit pourtant beaucoup aux rituels des contes et au patrimoine historique, culturel et symbolique travaillé par la mémoire africaine.⁸ ».

Les communications publiées dans ce volume des *Cahiers d'études romanes*, sont issues de ces deux journées d'études. Ces travaux démontrent la richesse et la diversité des productions policières de la zone caribéenne multiculturelle et plurilingue, mais font apparaître aussi un certain nombre de traits communs. Le plus saillant concerne l'entreprise de démolition du cliché sur l'espace caribéen pour mettre en avant un « anti-paradis » monstrueux, sordide, très noir, qui rééquilibre la représentation idyllique faussée des catalogues touristiques, et qui peut passer par un traitement du topique du cyclone, criminel à bien des égards (travaux de De Maeseneer, Pierre, Rajaonarivelo, Tosik). Si la dimension critique sur le plan politique ou social est un trait fondamental du genre policier en général, dans la Caraïbe elle semble, d'une part, se doubler d'un questionnement identitaire et, d'autre part, se centrer sur la nécessité d'explorer

8 Françoise Naudillon, « Enquête d'histoire: le roman policier populaire de la Caraïbe », *Itinéraires* [En ligne], 2009-2/2009, mis en ligne le 03 juin 2014. URL : <http://itineraires.revues.org/288>; DOI : 10.4000/itineraires.288

et de mettre au jour une marginalité (ethnique, culturelle, sociale), et parfois une violence, très ignorées ou masquées par les archives et circuits officiels (travaux de Barrientos, Paute, Pierre, Rajaonarivelo, Renaud, Tadié, Vargas). Il semble que le crime originel fondateur de toute la Caraïbe, constitué par la traite des Noirs, l'esclavage et le système de la plantation, engendre, en quelque sorte, une société de la violence perpétuelle qui ne trouve, jusqu'à aujourd'hui, ni résolution ni apaisement.

D'autre part, nous l'avons dit, la Caraïbe, dans son rapport à la colonie, s'est construite par le métissage et l'hybridité, qui se retrouvent dans l'appropriation locale du genre policier, génériquement hybride à son tour: des œuvres (romans, nouvelles, films) à cheval entre fiction et histoire, mêlant science-fiction, roman social, familial ou de formation, mélodrame, thèse politique, enquêtes de non-fiction... Presque toutes les œuvres étudiées dans le présent volume en sont l'illustration. Cette hybridité se traduit aussi très concrètement dans la langue d'écriture, mélange fréquent de plusieurs langues européennes dans leurs variantes américaines (espagnol, français, ou anglais) et de créole, ou à défaut, d'argot local et de termes africains ou indigènes, avec de nombreux jeux linguistiques, une prédominance des dialogues et une oralité très marquée (travaux de Garcia, Paute, Tadié, Vargas). Enfin la dimension religieuse et synchrétique est souvent importante dans la construction des intrigues, mettant en scène les cultes ou croyances afro-caribéens (vaudou, personnages de sorcier, thaumaturge ou oracle...) propices au mystère, à l'occulte, à l'énigme (travaux de Tadié, Pierre, Garcia, Vargas). Ces deux dernières caractéristiques, propres à la littérature caribéenne tous genres confondus, montrent une nouvelle fois comment le roman policier s'infiltré, s'adapte et se met au service des stratégies littéraires locales.

On observe, en outre, une émergence de l'écriture policière caribéenne féminine, d'une part, et l'apparition d'une perspective de genre dans les intrigues, d'autre part: questionnement du patriarcat particulièrement marqué dans la zone, dont les femmes sont victimes, mais aussi, à l'inverse, surgissement de personnages de femmes criminelles ou agresseuses qui posent la violence féminine comme forme d'émancipation (travaux de Bustamante, Pierre, Renaud). Enfin, une autre forme de renversement se dessine dans les productions policières analysées: celui de la violence, jadis contre le colonisé assujéti, la victime historique, qui devient rebelle et agressive, à travers la figure de l'indépendantiste dans la Caraïbe francophone, par exemple (travaux de Barrientos, Renaud). C'est une violence qui se veut libératrice, tel un acte de « désassujétissement », et s'assimile à de la contreviolence, c'est-à-dire à de la résistance.

Le volume est divisé en quatre parties, dont les trois premières regroupent les contributions en fonction de leur thématique principale, même si chaque analyse soulève bien souvent les trois questions à la fois, intrinsèquement liées. La quatrième et dernière rubrique est composée de textes et paroles d'auteurs.

La première partie, intitulée « Enquêtes sociales et politiques dans les Caraïbes », regroupe des études qui s'intéressent à l'un des traits fondamentaux du « néopolicier » (*neopolicial*) en Amérique Latine, la dimension sociale et politique des énigmes, désormais plus importante que leur résolution elle-même. Cela devient la préoccupation centrale des auteurs de polar dans cette Caraïbe où la corruption fait des ravages et où une bonne partie des problèmes est niée, occultée, pour ne pas entacher la carte postale paradisiaque bien avantageuse et profitable économiquement et politiquement. Les chercheurs s'attachent principalement à l'expression de la violence et de la misère dans les sociétés de l'espace caribéen, hispanophones et anglophones : Cuba, Porto Rico, la République Dominicaine, mais aussi les États-Unis, autre terre limitrophe de la Caraïbe.

Jean-Pierre Paute, dans « Contrebande et trafic de migrants : Enrique Serpa, Ernest Hemingway et Lino Novás Calvo dans les eaux troubles du roman noir », remonte aux premiers temps de la littérature policière caribéenne en faisant dialoguer trois auteurs contemporains de nouvelles et romans, deux Cubains et un Américain, qui mettent en scène les divers trafics entre les deux rives cubaine et étatsunienne du Détroit de Floride, au tournant des années 1920-1930. Au travers des enquêtes sur le gangstérisme de l'époque, sur fond de crise économique, les nouvelles et romans analysés dépeignent tout un monde de relations et d'influences sourdes entre les États-Unis et Cuba qui, en pleine dictature « machadiste », est devenue l'antichambre de la mafia américaine et le « bordel des Amériques ». Jean-Pierre Paute montre non seulement la dimension dénonciatrice des deux nouvelles et du roman étudiés, mais également la particularité de la langue « de la rue » utilisée par les auteurs, ainsi que la représentation de la mer comme espace et symbole, éléments qui contribuent à la création du « polar caribéen ».

L'article de Magdalena Tosik, « La novela policiaca y la crisis. El discurso identitario en la serie Mario Conde de Leonardo Padura », ancre également ce volume dans la tradition bien solide du roman policier cubain, celle du *neopolicial* en plein essor à partir des années 1990, à travers un retour sur la série policière la plus internationalement célèbre de l'île de Cuba. À travers les effets et reflets de la crise de la fameuse « Période Spéciale » cubaine, dans la dernière décennie du xx^e siècle et au tournant du xxi^e, qui constitue le contexte historique référentiel de toute la série, Magdalena Tosik analyse la construction d'un nouveau discours identitaire cubain modelé par l'auteur à travers son protagoniste

détective. Elle distingue la nostalgie comme fil directeur de la tétralogie des « Quatre saisons à La Havane », dont les intrigues ont lieu pendant la seule année 1989, tandis que l'historicité des récits est, à son sens, surtout la caractéristique de la suite de la série, dont les faits se déroulent pendant les années 2000, avec le changement de siècle et de contexte politique. Cette perspective historique est aussi, pour la chercheuse, une tentative d'universalisation de l'expérience cubaine avec son insertion dans l'histoire globale de la planète.

Avec le projet d'explorer d'autres territoires caribéens que l'incontournable Cuba, dont la littérature policière, bien diffusée et extrêmement étudiée, domine la région, Dante Barrientos Tecún propose ensuite un aperçu des productions de ses voisins hispanophones, dans « Littérature policière en République Dominicaine et à Porto Rico ». Dans cet article, l'auteur fait d'abord un bref retour sur les origines des écritures policières dans les lettres de la République Dominicaine et de Porto Rico. Si, comme la critique l'a établi, dans les deux pays le polar ne se manifeste pas vraiment avant les années 1980-1990, le chercheur constate néanmoins que quelques nouvelles policières dominicaines ont vu le jour dans les années 1940 et 1960 et que, surtout, dans les années 1970 et 1980 du XIX^e siècle, ont été publiés à Porto Rico deux romans policiers de science-fiction. Par la suite, ce travail se centre sur l'étude de trois nouvelles : *Crónica policial* (1966) de l'écrivain dominicain Virgilio Díaz Grullón (1924-2001) et deux nouvelles d'écrivaines portoricaines, *Muerte en el andamio* (2016) de Janette Becerra (1965) et *Apareamientos* (2015) de Mayra Santos-Febres (1966). L'analyse de ces textes permet de mettre en avant l'incidence et le traitement du politique et du social dans ces écritures criminelles.

Benoît Tadié, dans « *The Bone Readers* de Jacob Ross ou la politique du roman policier anglo-caribéen », offre une contribution rare à l'étude des productions littéraires de la Caraïbe anglophone, et met à l'honneur La Grenade où la production policière est à peine naissante. Il montre que l'hybridité est centrale dans ce récent roman de Jacob Ross (2016), à différents niveaux, aussi bien générique (croisement des traditions britannique et américaine de roman policier avec, entre autres, le roman familial, d'apprentissage, historique postcolonial...) que linguistique (anglais créolisé), incorporant également des éléments de tradition locale religieuse ou rituelle. Benoît Tadié analyse la portée politique de l'intrigue qui interroge à la fois sur l'état de la démocratie dans l'île imaginaire de Camaho, avatar littéraire de La Grenade, sur son héritage colonial qui y laisse encore de profondes traces et sur son intégration territoriale entre Caraïbes, Commonwealth et États-Unis. En faisant advenir des affaires de disparus, elles-mêmes enfouies et rayées des archives, le roman a ainsi également une fonction mémorielle et identitaire.

Sans s'affranchir du relevé des dénonciations politiques et dysfonctionnements sociaux dans les œuvres, les articles de la deuxième partie, intitulée « Stéréotype et Vérité », mettent l'accent sur la déconstruction de l'archétype de l'île paradisiaque si habituellement et spontanément associé à la Caraïbe : la recherche de la vérité ne se fait pas dans la lumière éclatante d'un soleil baignant de chaudes plages de cocotiers et de lagons, mais dans l'envers du décor tropical, le revers de la carte postale, cette face sombre et sordide qui conduit le lecteur dans les bas-fonds de la société. Il s'agit de saper l'exotisme, parfois avec excès, pour tenter de rétablir une forme d'équilibre dans la représentation de ces sociétés dont on ne montre habituellement que le vernis. Ainsi, le stéréotype caribéen mis à mal par le genre policier n'est pas seulement topographique ou climatique, il concerne aussi des problématiques sociales comme la représentation de la femme ou la question raciale. Cette analyse est menée ici dans des œuvres francophones et hispanophones de Cuba, République Dominicaine, Martinique, Guadeloupe, Guyane et Haïti.

Pour repartir du point d'ancrage qu'est Cuba en matière de roman policier caribéen, Nelly Rajaonarivelo, dans « El infierno en el paraíso cubano o el reverso de la postal en la obra de Amir Valle y Lorenzo Lunar », revient sur la représentation littéraire précise de la ville cubaine comme enfer, cloaque ou monstre, mobilisant tout l'imaginaire antinomique du paradis pour révéler ce monde occulte de marginalité grouillant dans l'envers des cartes postales que sont les bas-fonds de la ville. À travers les descriptions très noires de deux localisations urbaines bien distinctes de l'île, l'incontournable capitale La Havane chez Amir Valle, la provinciale ville de Santa Clara chez Lorenzo Lunar, l'enjeu est de mettre au jour ce qu'on s'évertue officiellement à cacher, et de rétablir la vérité sur le fonctionnement complexe de la société cubaine. Un jeu de métaphore filée autour de l'opposition paradis/enfer se déploie chez les deux auteurs pour décrire le « quartier », foyer délictuel de la ville, formant tout un champ lexical peuplé d'ombres, de damnés, mais aussi de monstres bibliques, mythiques ou populaires.

L'étude de Dante Barrientos Tecún, « El juego, la verdad y la impunidad en las escrituras policiales del Caribe : *Azul mortal* (2019) de Maryse Renaud », présente une réflexion sur la stratégie mise en place par l'écrivaine martiniquaise dans la construction de l'enquête policière de son roman et des deux personnages qui assument le rôle de détectives novices. Leur nature atypique – l'un, Albert Constant, est un avocat martiniquais vivant à Paris, ancien leader politique de gauche, et l'autre est un pêcheur qui vit en Martinique, ami intime de l'avocat –, rend le déroulement de l'enquête elle-même hors normes, présentant des soubresauts imprévus, des dialogues entre les personnages

marqués par la passion, la colère et l'humour, loin de l'esprit déductif propre des enquêteurs professionnels. Mais leur connaissance de l'île, de ses habitants et de sa réalité sociopolitique constitue un atout privilégié pour dénouer l'énigme de la double enquête qu'ils vont mener. Ces enquêtes sont aussi le mécanisme narratif grâce auquel le roman pénètre dans l'histoire politique, sociale et culturelle de la Martinique, emmenant le lecteur dans l'univers de la corruption, de la violence, du colonialisme et du néocolonialisme, des fléaux qui ont affligé l'île dans le passé et dans le présent.

Dans une sélection de romans reliés à trois territoires caribéens de langue française, l'étude d'Emeline Pierre, « Figures de la violence dans le polar caribéen francophone », met l'accent sur les racines historiques d'une violence qui semble envahir tous les interstices, comme séquelle profonde de l'esclavage. Exacerbée dans les récits analysés, cette violence réactualise les démons du passé en modernisant le thème de la « boucherie humaine », par exemple (affaire de trafic d'organes humains), ou de l'animalité et la bestialité sur fond de croyances locales, et tend à être légitimée comme vengeance ou compensation de ces blessures. Elle fait de ces espaces de véritables lieux de supplices bien éloignés des clichés touristiques. Les personnages de femmes criminelles font partie de ce renversement de perspective même si, et c'est ce qui pose question, cette violence féminine se fait souvent sous l'égide des hommes; néanmoins elle représente une forme de subversion, car elle dérange et scandalise une société habituée à l'archétype de la fragile et soumise victime, ou bien de l'érotique mulâtresse.

C'est précisément cet aspect qui intéresse également Fernanda Bustamante, dans « Mujeres y ficción criminal en cuentos de Ángela Hernández: violencias patriarcales y desestabilización de los paradigmas de género », à travers les figures de femmes victimes ou assassines. La chercheuse présente une lecture de deux nouvelles policières dominicaines dans une perspective de genre, en constatant une forme de renversement des schémas et paradigmes d'une société très patriarcale marquée dans le passé par la dictature. L'originalité dans les deux récits analysés est que cela fonctionne à double sens et depuis des points de vue originaux: il est question aussi bien de crime féminicide « intime » (ou conjugal) que d'homicide (au sens strict, meurtre d'un homme) commis par une femme, plus rare dans la littérature, surtout comme réponse à une misogynie marquée de la victime et à des motivations politiques assumées. Fernanda Bustamante s'arrête en particulier sur le choix atypique et subversif du point de vue du fils d'une mère victime qui, devenu enquêteur, se démarque du discours dominant masculin, et sur le cas d'une femme terroriste qui aboutit au renversement de la norme et des stéréotypes sur la féminité.

La troisième partie, intitulée « Hybridité et système des personnages caribéens », propose une approche plus centrée sur la construction des personnages, très ancrés dans la créolité française ou espagnole, et qui constituent un véritable caléidoscope de la société antillaise pluriculturelle et métissée, mais aussi blessée par l'Histoire. C'est là que l'étude de la langue du polar caribéen prend toute sa place, notamment à travers les phénomènes de créolité et d'oralité.

Dans son article « El Caribe: reinención del policial », Margarita Vargas s'intéresse au premier roman policier de l'écrivain martiniquais Raphaël Confiant, *Le meurtre du Samedi-Gloria* (1997). La chercheuse se propose de montrer comment fonctionne dans ce roman la critique sociopolitique de la société martiniquaise. Pour en faire la démonstration, elle se focalise sur la multiplicité des intrigues qui se nouent autour de l'assassinat qui donne lieu à l'enquête policière (le meurtre de Romule Beausoleil, Major du quartier Morne Pichevin de Fort-de-France et lutteur de damier), lesquelles se déroulent dans le monde de la culture populaire et des divers rituels religieux des quartiers marginaux. La construction des personnages, leur religiosité et leur appartenance à des quartiers populaires, permet d'explorer ces univers et la violence engendrée par la pauvreté. C'est à partir de tels éléments que l'article soutient qu'il ne s'agit pas dans *Le meurtre du Samedi-Gloria* d'une « adaptation » du genre, mais bien d'une « réinvention ».

En se penchant sur l'appropriation locale du genre policier dans l'île de la Guadeloupe, Françoise Garcia, quant à elle, dans « Subversion et adaptation du genre policier par Ernest Pépin dans *La darse rouge* », veut montrer que l'écrivain Ernest Pépin, fidèle à son engagement et ses préoccupations habituelles, opère une réécriture de l'histoire raturée et fragmentaire des Antilles françaises, à travers une peinture sociale très critique marquée par une série d'oppositions. Il y a une forme de facilité à mettre en œuvre l'écriture policière dans les Caraïbes, nous dit-elle, habituées par tradition littéraire à l'hybridité textuelle. Françoise Garcia présente, autour de l'inspecteur qui mène l'enquête, les portraits d'une galerie de personnages pittoresques et authentiques (le conteur, le *djobeur*, le quimboiseur, ou encore la métisse indienne ou africaine...) qui ancrent la créolité, notamment linguistique, dans le roman policier guadeloupéen.

Rita De Maeseneer, dans son article « *Los gestos inútiles* de Rey Andújar, novela antipolicial », dresse tout d'abord un état de la question concernant le développement des écritures policières en République Dominicaine et la place qu'occupe dans ce panorama la production de l'écrivain Rey Andújar. S'il est vrai – comme l'explique la chercheuse – que le genre n'est pas abondamment cultivé dans le pays et que les séries policières y sont inexistantes, en revanche,

émergent des auteurs, tel Rey Andújar, qui renouvellent le genre. L'analyse de son roman *Los gestos inútiles* montre les mécanismes de subversion des stratégies du néopolicier latino-américain et l'exploration des traumatismes des personnages pour déboucher sur des questions d'ordre ontologique. Rita De Maeseneer se penche sur la tension entre ordre et désordre, qui est un schéma classique du polar mais qui, dans le roman étudié, est subverti depuis plusieurs angles (par rapport aux faits racontés, à la forme de la narration et aux personnages). L'analyse passe en revue la manière dont l'enquête policière est menée, en contradiction avec les normes conventionnelles, dans la mesure où elle présente beaucoup trop de zones d'ombre, et les preuves recueillies au cours de l'enquête sont peu convaincantes. De plus, le roman est déstructuré, fragmentaire, tout autant que les personnages. Ainsi, nous démontrons la recherche, l'enquête sur le crime en cache-t-elle une autre, celle sur les traumatismes des personnages. Corruption et violence sociopolitique ne sont bien sûr pas absentes de *Los gestos inútiles*, en particulier la violence de l'État et de la sphère privée, mais aussi celle de la vision du *pornotropics* qui dégrade l'image de la femme caribéenne.

Nelly Rajaonarivelo prolonge cette analyse de l'écriture de Rey Andújar par l'étude de son adaptation filmique, dans « De *Tiznao* (2015) à *Candela* (2021), de Andrés Farías: el crimen, el mar y el huracán ». Elle retrace les différentes étapes de la création du jeune cinéaste dominicain, qui ont conduit de l'univers littéraire de Rey Andújar (son roman policier *Candela*, de 2007, en particulier) aux deux œuvres filmiques policières ou criminelles considérées ici : le court-métrage *Tiznao* et le long-métrage *Candela*, le premier ayant été conçu au départ comme une esquisse du second. La chercheuse s'interroge sur les spécificités des deux formats, court et long, pour adapter l'énigme policière dans sa forme audiovisuelle, puis son étude se centre sur la construction et la signification des principaux personnages du film *Candela*, impliqués dans l'intrigue et l'enquête policière, à travers des choix esthétiques subtils, pour souligner enfin le questionnement identitaire transcaribéen que le cinéaste partage avec d'autres artistes de sa génération, notamment les signataires du *Manifiesto Caribe Pop* (2019).

La quatrième et dernière partie de ce volume réunit trois textes qui donnent la parole aux créateurs, ce qui constitue une marque identitaire de l'axe « Roman Policier » de notre centre de recherche (CAER). Deux écrivain.e.s et un cinéaste, originaires de la République Dominicaine, de la Martinique et de Cuba, sont ici rassemblés. Grâce à leurs voix et à leurs regards, le lecteur peut se forger des images denses et complexes, riches et profondes des multiples réalités des univers caribéens.

Tout d'abord, de nombreux thèmes qui ont préoccupé les chercheurs dans ce volume se retrouvent dans l'entretien que le cinéaste dominicain Andrés Farías a accordé à la chercheuse Nelly Rajaonarivelo, « Entrevista a Andrés Farías: *Tiznao, Candela* y el cine dominicano », en décembre 2021. Il y aborde sa vision du monde caribéen, sa façon de définir et de représenter la Caraïbe. Une Caraïbe paradoxale, qui converge finalement avec ce que l'écrivain cubain Amir Valle et d'autres veulent montrer : l'envers de la carte postale que personne ne voit et ne veut voir. Il revient aussi sur son travail de cinéaste pendant l'élaboration du film *Candela*, sa façon de transposer le roman policier à l'écran et les raisons de ses choix esthétiques, visuels et sonores, notamment dans la construction des personnages et leur symbolique.

Maryse Renaud, qui nous a fait l'honneur de participer à la deuxième journée « Noir Caraïbe » en tant qu'écrivaine invitée, s'est prêtée à l'exercice toujours délicat de se porter commentatrice de l'un de ses romans : *Azul mortal* (2019), un roman policier. Dans son témoignage littéraire « Exilio e investigación policiaca en *Azul mortal* », elle nous donne ainsi à lire un texte sur la genèse, l'écriture et l'histoire de son roman, un témoignage dont elle nous avertit d'entrée qu'il sera « sans complaisance ni fausse pudeur ». Au long du texte, le lecteur suit en compagnie de l'écrivaine – autant dire, depuis une perspective privilégiée –, les chemins de l'élaboration de *Azul mortal*, ses jeux avec le genre policier et avec la littérature, les préoccupations éthiques et esthétiques de son auteure, ses lectures ainsi qu'un certain nombre de traces de sa sensibilité de narratrice. Au fil des paragraphes, se déploient les lignes de réflexion qui ouvrent des portes d'interprétation du roman et, simultanément, apparaît, en contre-jour, le profil d'une passionnée de l'écriture de fiction et d'une chercheuse et professeuse spécialiste de la littérature latino-américaine.

Ce volume sur les écritures policières dans les Caraïbes se clôt par un texte de fiction inédit que l'écrivain cubain Amir Valle nous fait le plaisir et l'honneur de proposer. Il s'agit d'un fragment du huitième roman de la série policière « El descenso a los infiernos » (« La descente aux enfers »), *El aullido de los muertos*, encore non publié à ce jour. On y retrouve la triade de personnages habituelle de la série : les deux héros Alain Bec et Alex Varga qui mènent conjointement les enquêtes, et le journaliste et écrivain Justo Marqués, avatar littéraire de l'auteur lui-même.

La création a le dernier mot, et augure, nous l'espérons, de nouvelles publications futures très prometteuses dans et pour le genre policier caribéen.

**Enquêtes sociales et politiques
dans les Caraïbes**

Contrebande et trafic de migrants

Enrique Serpa, Ernest Hemingway et Lino Novás Calvo dans les eaux troubles du roman noir

Jean-Pierre Paute

Université Paul-Valéry Montpellier III, France

Résumé: Les romans *Contrabando* de Enrique Serpa (1938), *To have or have not*, de Ernest Hemingway (1937), et la nouvelle de Lino Novás Calvo *Long Island* (1942) partagent le même cadre spatiotemporel, le Détroit de Floride à l'époque du *Machadato* et de la Prohibition, et la même thématique des divers trafics qui relient les deux rives. Cet article se propose de mettre en évidence les multiples affinités, textuelles et extratextuelles, qui relient ces œuvres entre elles, mais aussi avec le genre du « polar » qui connut son âge d'or dans ces années trente. De montrer par là-même qu'elles ont pu poser les bases d'un « polar caribéen ».

Mots-clés: Serpa (Enrique), Novás Calvo (Lino), Hemingway (Ernest), littérature, Caraïbes, xx^e siècle, trafics, prostitution, machisme.

Resumen: Las novelas *Contrabando* de Enrique Serpa (1938), *To have or have not*, de Ernest Hemingway (1937), y el cuento de Lino Novás Calvo *Long Island* (1942) comparten el mismo marco espaciotemporal, el Estrecho de Florida en tiempos del *Machadato* y la Prohibición, y la misma temática de los varios tráfico que unieron ambas orillas. Este artículo se propone señalar las múltiples afinidades, tanto textuales como extratextuales, que unen dichas obras entre sí, pero también con el género policial « negro » que conoció su auge en aquellos años treinta. Mostrar por ende que esas tres obras pudieron echar las bases de una novela negra caribeña.

Palabras-clave: Serpa (Enrique), Novás Calvo (Lino), Hemingway (Ernest), literatura, Caribe, siglo xx, tráfico, prostitución, machismo.

Mon propos est de montrer comment la conjonction d'un espace géographique et d'une époque historique a donné lieu, sous des plumes et dans deux langues différentes, à trois textes de fiction par certains aspects très proches les uns des autres et susceptibles de figurer au programme d'une journée d'étude sur le « polar caribéen ».

Les trois œuvres sont deux romans : *Contrabando*¹ (1938), du Cubain Enrique Serpa, *To have and have not* (en français *En avoir ou pas*)² (1937), d'Ernest Hemingway, et la nouvelle *Long Island*³ (1942) de Lino Novás Calvo, cubain également.

L'espace géographique qui leur sert de décor est le Détroit de Floride, les fameux « quatre-vingt-dix miles » qui séparent Cuba des États-Unis, lieu emblématique s'il en est puisqu'à la fois lieu d'une intense circulation de tous ordres : naturel (le Gulf Stream), historique (les *flotas* coloniales), économique et touristique (avant la Révolution cubaine), politique après (l'exil) ; mais également lieu de blocage, comme nous allons le voir, et plus tard de blocus.

L'époque, qui est presque la même dans les trois textes, c'est la charnière des années 1920 et 30, c'est-à-dire, aux États-Unis, ce moment où le gangstérisme, dans lequel ont sombré les luttes ouvrières, s'exacerbe sous l'effet de la Prohibition⁴, c'est la crise de 1929 qui va achever de sceller dans la dépression économique la dépendance de Cuba vis-à-vis de son puissant voisin ; à Cuba même, c'est la dictature de Gerardo Machado, la misère du peuple, la répression de la contestation naissante, la corruption généralisée.

Mais cette époque, c'est aussi l'âge d'or du « roman noir » américain et mon propos sera, après une rapide présentation des trois œuvres et de leurs affinités mutuelles, d'en montrer les affinités avec le genre lui-même, dont elles seraient en quelque sorte les premières versions « caribéennes ».

1 Enrique Serpa, *Contrabando*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975. Zulma, 2009, pour la traduction française de Claude Fell.

2 Ernest Hemingway, *En avoir ou pas*, Gallimard, 1946, traduit par Marcel Duhamel.

3 Lino Novás Calvo, *Long Island*, in *Otras maneras de contar*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005.

4 Le 18^e Amendement interdit, de janvier 1920 à décembre 1933, la fabrication, le transport et la vente de toute boisson alcoolisée sur le territoire des États-Unis. Il fut générateur de trafics, de rackets et de la corruption de l'administration.

Les œuvres

L'auteur du premier texte, Enrique Serpa (1900-1968), est un écrivain de formation autodidacte, qui se fit une place dans le monde intellectuel cubain grâce à son amitié avec Rubén Martínez Villena. Journaliste, il participa au *Grupo Minorista* qui, entre 1923 et 1927, regroupa des artistes et des écrivains progressistes soucieux d'affirmer les valeurs de la culture nationale de Cuba contre la servilité de la République médiatisée. Il disparut du paysage littéraire après la Révolution.

Publié en 1938 mais écrit en 1932-1933, *Contrabando*, son premier roman, se déroule en 1927. C'est un bon roman de facture assez classique, réaliste voire naturaliste, qui fait une large place au contexte économique et social cubain sous le premier mandat du dictateur Machado.

On y découvre La Havane américanisée de cette époque, avec ses 50 000 touristes par an et ses 7 000 débits de boisson, ses publicités et ses premiers embouteillages; une Havane gangrénée par la prostitution, les trafics et la corruption, qui servit d'exutoire à la Prohibition nord-américaine et à la vague puritaine qui l'accompagna. D'un autre côté, il y a La Havane des *solares* misérables, ces immeubles de rapport où, autour d'une cour commune, s'entassaient dans des chambres insalubres, des familles de toutes origines et de toutes couleurs.

Le narrateur et personnage principal du roman incarne le premier de ces mondes. « L'Amiral », comme on l'appelle, est un bourgeois aboulique, porté sur l'alcool et les prostituées. Il possède trois bateaux dont une goélette, *La Buena Ventura*, reconvertie en bateau de pêche, qu'il exploite grâce à un équipage commandé par un homme à poigne surnommé *Cornúa* (Requin), autoritaire et respecté. La relation de fascination/répulsion qu'entretient l'Amiral avec *Cornúa* est un des ressorts de l'intrigue.

En 1927, la pêche hauturière cubaine est en crise, victime de la concurrence des navires frigorifiques américains qui inondent le marché havanais de tonnes de poisson vendu à bas prix au détriment des pêcheurs locaux. Victime aussi de la Prohibition, car si les navires américains bradent leur cargaison de mérours, c'est pour s'en revenir au plus vite chez eux les cales pleines de rhum ! Le roman se fait ainsi l'écho de la colère qui gronde à la fin des années 1920 chez les marins pêcheurs à l'unisson du prolétariat global.

C'est dans ce contexte que *Cornúa* suggère à son employeur de renoncer à la pêche pour se lancer, comme tant d'autres, dans le trafic d'alcool, bien plus lucratif. Timoré et velléitaire, mais sensible à l'appât du gain, l'Amiral se laissera convaincre malgré les risques encourus. Le roman prend alors un tour policier pour décrire les différentes étapes de la réalisation d'une expédition de contrebande.

On ne présente pas Ernest Hemingway, le plus cubain des romanciers américains. Publié en 1937, *To have and have not* n'est d'ailleurs pas vraiment un roman mais trois nouvelles mises bout à bout, rédigées entre 1933 et 1936. L'ensemble, disproportionné et relativement décousu, n'est pas la meilleure œuvre de l'auteur. Elle a pourtant fait l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques, la plus célèbre d'entre elles, signée Howard Hawks et William Faulkner, étant *Le port de l'angoisse* (1945), qui réunit pour la première fois à l'écran le couple mythique Humphrey Bogard – Lauren Bacall. Une adaptation d'ailleurs très libre puisqu'elle transpose l'action à la Martinique sous le régime de Vichy.

En avoir ou pas est un des romans les plus noirs d'Hemingway: il raconte la descente aux enfers d'un Américain de Key West, Harry Morgan, un ancien flic reconverti dans la location de son bateau à des touristes ou des pêcheurs.

Dans *Une drôle de traversée*, la première partie, Morgan est arnaqué par son client américain qui a disparu sans lui régler la location de son bateau et il se retrouve sans un sou à La Havane. Une vieille connaissance lui sauve la mise en lui présentant M. Sing, un Chinois qui s'occupe de faire traverser le détroit clandestinement à ses compatriotes. Morgan est contraint d'accepter ce qu'il a refusé précédemment à des Cubains. De nuit, au large de Bacuranao, il fait monter à son bord douze migrants, aidé de son second, un alcoolique nommé Eddie. Au moment précis où M. Sing lui remet les mille deux cents dollars du contrat, Morgan le saisit à la gorge et l'étrangle. Il balance son corps à la mer, puis revient vers la côte cubaine où il débarque de force les Chinois...

Le retour du trafiquant est une courte deuxième partie, presque entièrement dialoguée, qui relate un retour calamiteux du même Harry Morgan sur Key West après que son bateau, porteur d'une cargaison de rhum, a été mitraillé par la douane cubaine au départ de Mariel. Lui et son second, gravement blessés, l'un au bras l'autre à la jambe, regagnent tant bien que mal leur port d'attache quand, au moment où Morgan tente de se débarrasser de sa cargaison d'alcool, ils sont repérés par un politicien en goguette, tout heureux de dénoncer un « bootlegger ». Le bateau de Morgan sera saisi par la douane.

Dans la troisième partie – *Hiver* –, plus étoffée que les précédentes, on retrouve l'aventurier à Key West avec un bras en moins, mais prêt à prendre tous les risques pour nourrir sa femme et ses trois filles. L'action gravite autour de chez Freddy, transposition littéraire du célèbre *Sloopy Joe's bar* de Key West, réplique lui-même du bar homonyme et non moins mythique de La Havane. Là, grenouille toute une faune mêlant touristes, millionnaires, pseudo-intellectuels, trafiquants et anciens combattants alcoolisés. Par l'intermédiaire d'un avocat véreux, Morgan y est approché par des révolutionnaires cubains désireux de rallier secrètement La Havane. Financièrement aux abois, Morgan

accepte de les transporter. Mais ces révolutionnaires ont des méthodes de gangsters: juste avant d'embarquer, ils braquent une banque et, une fois au large, abattent Albert, un pauvre diable qui sert de second à Morgan, et s'apprêtent à lui faire subir le même sort. S'ensuit une scène d'anthologie au cours de laquelle, avec un seul bras, Morgan règle leur compte à ses passagers à la mitrailleuse, mais est mortellement touché par le dernier survivant.

Des trois auteurs réunis, c'est sans conteste Lino Novás Calvo (1903-1983) qui a poussé le plus loin la relation avec l'histoire du crime. D'abord parce qu'il a trempé personnellement dans la contrebande de rhum durant sa jeunesse aventureuse d'immigré galicien à Cuba. Il fut aussi coupeur de canne, charbonnier dans les *cayos* et chauffeur de taxi, comme le narrateur de *Long Island*. Devenu journaliste, il fut correspondant de presse à Madrid d'où il couvrit la guerre d'Espagne côté républicain, tout en écrivant des chroniques, notamment sur les effets de la Prohibition ou sur la pègre new-yorkaise, ainsi qu'un ovni littéraire, *Pedro Blanco el negrero*⁵, son seul roman. Il est aussi l'auteur de récits policiers, malheureusement introuvables, et d'une traduction en espagnol de *Sanctuaire*, LE roman noir de Faulkner. Mais ce sont surtout ses nombreuses nouvelles, souvent sombres, qui ont fait sa renommée littéraire. L'une d'elles, *La noche de Ramón Yendía*, a été qualifiée par Leonardo Padura de « mejor cuento negro escrito hasta hoy en Cuba⁶ ». Novás Calvo quitta Cuba pour les États-Unis à une date malencontreuse, 1960, signant par là son suicide littéraire.

Publiée dans un recueil de 1942, sa nouvelle *Long Island* se déroule au début de la dictature de Machado, donc avant la crise de 1929, quand les États-Unis font encore figure d'Eldorado pour les nombreux étrangers présents à Cuba dans le seul but de passer au Nord. Ici, les candidates sont trente-trois prostituées françaises, profession dont le Ministre de l'Intérieur de Machado, soucieux de moraliser la société cubaine, a décrété l'éradication des rues de la capitale au même titre que les jeux d'argent et le crime.

Le jour dit, cornaquées par Madame Dupin, les trente-trois Françaises juchées sur leurs talons hauts, avec leurs chapeaux, leurs sacs à main et leurs petits chiens prennent possession des deux compartiments spécialement aménagés dans l'entrepont d'un voilier rafistolé, *La Aguja*, sous le regard médusé du narrateur de cette aventure.

5 Traduit en français par moi-même, J.P.P., sous le titre *Le Négrier*, Éd. Autrement, 2011.

6 Leonardo Padura, « Novás encontrado », *Letras Cubanas*, octobre-décembre 1988, p. 264.

À mi-parcours, deux événements vont contrarier la réalisation du projet : la rencontre avec une canonnière des garde-côtes américains qui prend *La Aguja* en chasse alors que s'abat sur elle un cyclone tropical épouvantable, l'obligeant à fuir droit devant dans l'inconnu. Deux jeunes prostituées, Paulette et Georgette, y perdront la vie. Au soir du quatrième jour, une terre est en vue. À la question de Madame Dupin « où sommes-nous ? », le passeur répondra sans mentir : « Long Island⁷ ». Mais c'est une « Long Island » caribéenne, un îlot des Bahamas sur lequel les Françaises seront débarquées nuitamment...

Une brève remarque, avant d'envisager ces trois œuvres sous l'angle du polar, pour évoquer, au-delà de leurs affinités thématiques, les liens extratextuels plus ou moins secrets qui les relient entre elles. Il y a d'abord la figure unificatrice d'Hemingway qui incarne à lui seul et le Détroit de Floride, où il a pêché, et ses deux rives, La Havane et Key West, où il a résidé et écrit une partie de son œuvre. Mais il y a aussi les relations personnelles qu'il avait nouées avec les deux auteurs cubains. On raconte que c'est Hemingway qui aurait conseillé à Serpa d'abandonner le journalisme pour le roman et il y a tout lieu de penser que c'est en hommage à l'Américain que Serpa, dans *Contrabando*, fait dire à l'Amiral, son narrateur : « ...otro escritor solía venir a pescar agujas, durante el verano, en aguas cubanas. Se llamaba Hemingway, Ernest Hemingway. Y me creí obligado, naturalmente, a poseer una obra suya⁸ ».

Quant à Novás Calvo, on sait qu'il fut choisi par Hemingway lui-même pour traduire son *Vieil homme et la mer* en espagnol. Une double connivence qui ne fut certainement pas sans incidence sur le plan littéraire comme en témoignent maints échos perceptibles d'une œuvre à l'autre.

Des polars ?

L'ouvrage de Benoît Tadié *Le polar américain, la modernité et le mal*⁹ s'ouvre sur la phrase suivante : « Dans le polar (...) la société semble se renverser sur elle-même, en exposant ses fondements à la vue de tous. Et ce qu'elle donne à voir n'est pas très beau¹⁰. » Si les trois œuvres retenues ne sont pas des « polars » au sens strict, elles en partagent à des degrés divers cette dimension sociale résolument sombre.

7 Long Island, *op. cit.*, p. 271.

8 *Contrabando*, *op. cit.*, p. 51.

9 Benoît Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris, PUF, 2006.

10 *Ibid.*, p. 1.

Trafics

Les trois textes dépeignent un monde où le commerce illicite s'est substitué à la loi. Dans ces années 1920-1930, le Détroit de Floride semble être un espace dédié au trafic organisé dont Cuba est la principale pourvoyeuse : trafic d'alcool (de rhum mais aussi de whisky), trafic de drogue, trafic d'armes (à destination du Mexique dans *Contrabando*), trafic de migrants (Polonais, Chinois, Syriens, Cubains, Françaises...). Les Américains, grands pourvoyeurs de cigarettes, ne sont pas en reste dans l'autre sens.

Concernant le rhum cubain, la contrebande acquit durant la Prohibition une telle ampleur qu'on en vint à parler de « *flota del ron* » et que le Département d'État imposa au gouvernement cubain un « Traité du rhum », signé en 1926, destiné à réprimer les entrées illicites en territoire américain. Ce traité, qui pénalisait gravement les fabricants de rhum de l'île, est dénoncé dans le roman d'Enrique Serpa par le fournisseur de l'expédition de *La Buena Ventura*. Même si la contrebande continua, les autorités cubaines, très largement corrompues, devinrent plus regardantes sur les départs d'embarcations, notamment depuis le port de Mariel, n'hésitant pas à ouvrir le feu sur les bateaux refusant de se laisser fouiller. C'est ce qui arrivera à Harry Morgan, dans le roman d'Hemingway. Et si, comme le lui fait remarquer son second, blessé dans l'opération, la Prohibition est alors abolie, c'est que même après 1933, la contrebande restait rentable comme moyen de se soustraire à l'impôt.

Ce trafic à grande échelle supposait toute une organisation : il fallait des commanditaires sur place, des relais sûrs hors de La Havane pour charger la marchandise, des veilleurs de nuit, des complices pour la réceptionner près des côtes américaines. On comprend que la contrebande d'alcool ait rapidement dérivé de simples passeurs individuels vers de véritables racketteurs : « *el ron lo tenían ya otras potencias* » affirme le narrateur de *Long Island*¹¹. Que la mafia ait mis la main sur le trafic fait peu de doute à la lecture du portrait du dénommé Andy Bosis – un Italien –, l'un des deux destinataires de la cargaison de *La Buena Ventura* :

Andy Bosis, en cambio, era delgado y pequeño, de piel morena y cabellos rizados, muy negros. Representaba unos treinta años y vestía con insuperable mal gusto: flus a grandes cuadros, camisa de anchas listas carmelitas y verdes y una corbata que copiaba la policromía de un papagayo. Calzaba unos zapatos escandalosamente amarillos¹².

11 *Long Island, op. cit.*, p. 252.

12 *Contrabando, op. cit.*, p. 253.

Quant au trafic de migrants clandestins, il était devenu la règle suite à la vague d'hystérie anti-étrangère régnant aux États-Unis dans les années 1920, qui avait imposé des restrictions à l'émigration en 1921 et 1924. D'où la mobilisation des vedettes garde-côtes et même des avions de la marine américaine comme il y est fait allusion dans les trois textes. On voit au passage qu'il pouvait y avoir des passeurs indéliçats (*Long Island*) et de véritables crapules du genre de Harry Morgan dans le roman d'Hemingway.

Prostitution

Contrabando et *Long Island* révèlent un autre aspect du revers de la médaille néocoloniale à Cuba. Je veux voir tout un symbole dans la large place qu'y tiennent la prostitution et, plus spécifiquement dans le roman, le monde de la nuit et les bas-fonds de la zone portuaire havanaise : Enrique Serpa y consacre deux chapitres à la description par le menu et sans fard de la nuit que passe le narrateur avec une prostituée pour laquelle il ne ressent pas la moindre attirance ; on assiste d'abord à leur rencontre dans un cabaret où des danseuses professionnelles, leur journée de travail terminée, viennent monnayer leurs charmes auprès des noctambules ou des touristes fortunés. Au petit jour, dans une chambre sordide, l'Amiral succombe à contrecœur aux avances de sa partenaire, persuadé qu'elle est porteuse de la syphilis.

Long Island s'inscrit dans la suite logique de la situation évoquée dans *Contrabando* : la tentative d'éradication d'une plaie sociale tellement répandue qu'elle avait valu à Cuba le triste surnom de « bordel des Amériques ». La nationalité française des trente-trois candidates à l'émigration rappelle au passage le prestige dont jouissaient depuis les années 1910 nos compatriotes demi-mondaines, date à laquelle, avec leurs proxénètes également français, les « Apaches », elles s'étaient imposées sur le marché cubain.

La prostitution est également présente dans *En avoir ou pas*, quoique sous d'autres formes, dans la partie américaine du roman. Comme son nom ne l'indique pas, Marie, la femme de Harry Morgan, est une ancienne prostituée, mais « trop vieille pour faire le truc¹³ », comme semble le regretter l'aventurier alors que, mortellement atteint, il s'interroge sur l'avenir de sa femme. Marie combine en fait les deux faces du stéréotype féminin fréquent dans les polars, puisqu'elle est passée de femme de mauvaise vie à l'attitude inverse, comme elle le prouve par sa dévotion corps et âme à son homme.

13 *En avoir ou pas*, p. 191.

C'est un autre cliché qui vient à l'esprit, celui de « prostitution mondaine », lorsqu'Hemingway entreprend le portrait au vitriol de l'espèce de Jet set locale, composée de touristes, de millionnaires résidents ou de propriétaires de yachts. Deux portraits de femme en émergent qui ne semblent pas de la toute première moralité. Il y a d'abord la riche Mrs. Bradley, une dévoreuse d'écrivains « qui collectionnait les auteurs comme elle collectionnait leurs livres¹⁴ ». Elle est aperçue en pleine action avec l'écrivain Gordon, sous l'œil goguenard de son complaisant mari. Sur un yacht, on jase sur « cette grue qu'il a comme femme¹⁵ », tandis que l'épouse trompée taxe pour sa part la dévoreuse de « sale putain de grand luxe¹⁶ »... Sur un yacht voisin, voici Dorothy, la femme du plus célèbre metteur en scène d'Hollywood, en croisière avec son amant richissime, mais inopérant car complètement saoul. Vaguement nymphomane, elle meuble sa solitude en s'interrogeant sur sa « putanité » dans un monologue intérieur de haute tenue : « Je suppose que je suis une putain. J'en suis peut-être une à l'heure qu'il est. On ne le sait jamais, je suppose, quand on le devient. » Ou encore : « Ce sont les putains qui ont la bonne place et qui se paient le plus de bon temps, mais il faut être terriblement stupide, vraiment, pour faire une bonne putain. Comme Hélène Bradley¹⁷ »...

La violence physique

La violence physique, le meurtre, le règlement de comptes jouent parfaitement, dans *En avoir ou pas*, leur rôle de « scènes primitives du polar¹⁸ ». Le violent affrontement entre gangsters cubains sur lequel s'ouvre le roman d'Hemingway, installe d'entrée de jeu une atmosphère de guerre. La violence, encore, qui glace le lecteur, quand Harry Morgan, sans crier gare, étrangle le commanditaire chinois de l'expédition, renversant brutalement la relation entre deux personnages dont on pensait qu'ils avaient partie liée. Elle explose, enfin, en point d'orgue de cette sombre aventure, sur la vedette censée convoier vers La Havane les « révolutionnaires » cubains.

Dans ces affrontements armés, la guerre est métaphorisée à travers les instruments de mort, emblématiques du polar américain, qu'utilisent les personnages : la mitraillette Thompson, invention américaine pour les besoins

14 *En avoir ou pas*, *op. cit.*, p. 166.

15 *Ibid.*, p. 245.

16 *Ibid.*, p. 203.

17 *Ibid.*, pp. 261-262.

18 Benoît Tadié, *Le polar américain...*, *op. cit.*, p. 72.

de la guerre de 14-18, et le pistolet Lüger Parabellum calibre neuf millimètres, arme de poing de l'armée allemande, sont en effet, à l'instar du polar lui-même, des séquelles de la Première Guerre mondiale.

Bien que dans *Contrabando* et *Long Island* la violence et le crime ne fassent pas, comme précédemment, l'objet de scènes « à haute intensité », ils n'en constituent pas moins, sous la forme d'anecdotes rapportées, la toile de fond sanglante du monde de la mer. Les armes employées n'y sont pas étrangères : c'est avec un rostre d'espadon que *Cornúa*, le patron de *La Buena Ventura*, a poignardé deux de ses ennemis, peut-être trois ; avec un crochet de docker qu'un ouvrier du port se vante d'avoir saigné un briseur de grève au milieu de la baie ; à coups de couteau que Pepe Martel a occis sa femme et le dénommé El Morito ; c'est enfin le crâne défoncé à coups de *black-jack*¹⁹ qu'on a retrouvé Tomás el Isleño, qui avait manqué à sa parole avec les Américains. Tout cela sans parler des migrants jetés par-dessus bord, ou, comme s'en souvient le narrateur de *Long Island*, assommés en pleine nuit toujours à coups de *black-jack* et jetés dans des canots préalablement minés...

La violence sociale

Derrière toutes ces actions criminelles, il y a une violence sociale qui, pratiquement à la même époque, sévit des deux côtés du Détroit, exacerbant le fossé entre les riches et les pauvres et poussant ces derniers, mais pas eux seulement, à entrer dans l'illégalité : « Yo era entonces chofer de los muelles, un chofer de mala muerte, con una carraca de Ford debajo de mí, y por eso entré en conchucho con ellos²⁰... » reconnaît le narrateur de *Long Island*.

Dans *Contrabando*, c'est Pepe el Catalán qui, dans son langage populaire et imagé, résume le mieux le profond ressentiment de classe des travailleurs de la mer :

Porque la verdá es que el mundo está como un barco mal estivao. To la carga cae pa una parte. Los ricos a un lao, gozando cosas buenas, la buena ropa, la buena comida, las buenas casas; y los pobres al otro lao, con su hambre y sus piojos. Un barco mal estivao, ¿no? Pero se arronza, se arronza, y cualquier día se va a pique o la carga se distribuye mejor. Hay hombres que se pasan los días sin comer y otros lo tienen to sin trabajar. No es justo²¹.

19 Nom anglais et familier de certaines matraques.

20 *Long Island, op. cit.*, p. 251.

21 *Contrabando, op. cit.*, p. 188.

Alors que la misère des *solares* urbains est présente en creux dans les propos de leurs occupants, celle des zones périurbaines et côtières, découvertes par le narrateur dès que la goélette quitte le port de La Havane, étale toute l'étendue de ses lèvres. Mais il y a pire : dans une scène hallucinante de réalisme, Serpa décrit le trafic des *basureros*, le lumpenproletariat de la baie, les hommes qui vont disputer aux requins les immondices pestilentielles de la péniche des ordures...

Si l'on ajoute à cela la répression déchaînée par Machado contre le mouvement ouvrier : le recours à des briseurs de grèves, les assassinats ou déportations en Espagne de leaders syndicaux, on comprend le débat qui agite les marins pêcheurs de *La Buena Ventura* alors qu'un mot d'ordre de grève vient d'être lancé dans le secteur de la pêche. Il s'inscrit dans le contexte de réorganisation du mouvement ouvrier cubain opérée dans les années 1925-1927 par le Parti Communiste et la CNOC, la nouvelle Fédération ouvrière, dans laquelle les anarcho-syndicalistes, majoritaires dans la branche de la marine, sont en passe de céder le pouvoir aux communistes. À cet égard, Pepe el Catalán, le plus lucide des hommes de bord de *La Buena Ventura*, incarne la ligne « marxiste », politique, qui sera celle de Rubén Martínez Villena, ligne sur laquelle sera menée l'offensive ouvrière des années 1930 contre le *Machadato*.

Du côté américain, la violence sociale qui frappe le microcosme de Key West est d'abord liée à la crise de 1929. Dans une île qui avait longtemps joui d'une prospérité certaine, elle va brutalement plonger une partie de la population dans la pauvreté et le chômage. Albert qui sera le second de Harry lors de leur dernière traversée, est inscrit à la Caisse de secours et creuse des égouts pour sept dollars cinquante la semaine. À Harry qui lui reproche de se vendre, il répond « Il n'y a pas de travail. Ya pas de travail qui soit payé décemment nulle part ». Ce à quoi Harry lui rétorque :

Ce qu'ils veulent, c'est vous faire crever de faim, pour vous forcer à foutre le camp d'ici, de façon à brûler les bicoques, construire de beaux immeubles et en faire une ville touristique. Voilà ce que j'ai entendu dire. Il paraît que les terrains se vendent comme des petits pains, et après que les pauvres gens en auront assez de la sauter, et seront allés la sauter ailleurs, ils vont s'amener et transformer le patelin en coin de villégiature pour touristes²².

Où l'on voit que la dépression ne fut pas la même pour tout le monde... Tout comme Albert, Harry Morgan est, à sa manière, victime de la grande

22 *En avoir ou pas, op. cit.*, p. 108.

dépression. Selon Benoît Tadié²³, il incarne le travailleur déclassé, poussé par la crise à changer de résidence et d'activité, puis à sombrer dans la délinquance et le crime. Il y perdra son bateau, un bras, puis la vie.

Machisme, individualisme, solitude

Comme tout polar ou assimilé, chacun des trois textes décrit un monde d'hommes où les femmes jouent un rôle subalterne quand elles en jouent un. L'ensemble offre ainsi un intéressant florilège des multiples variantes de la masculinité hégémonique.

Long Island, où les femmes sont pourtant majoritaires, illustre ce qu'il faut bien appeler le degré zéro de la communication entre hommes et femmes. Pour les marins qui les transportent, ces femmes court vêtues qui fument les jambes croisées et discutent dans une langue nasillarde, sont d'abord une énigme : « ¿Se puede creer que llevemos un gallinero a bordo²⁴ ? » s'enquiert le narrateur auprès des chefs. Elles sont aussi des êtres exotiques, « fantastiques » dit-il, dont le spectacle dans l'entrepont a quelque chose de fascinant. L'un d'eux ira jusqu'à les toucher pour s'assurer qu'elles sont faites de chair.

Pour les « officiers », elles sont avant tout une cargaison qu'il faut mener à bon port. Survivance de l'esclavage dans l'imaginaire caribéen, le sous-texte du récit de traite s'introduit alors dans la nouvelle – sauf que c'est de traite des blanches qu'il s'agit – : les Françaises deviennent des « pièces » (d'Inde) qui, après le cyclone, sont étalées sans ménagement sur le pont, dévêtues puis douchées à la vue de tous comme des captives africaines, et quand deux d'entre elles sont trouvées mortes d'étouffement, elles sont jetées à la mer comme depuis un négrier.

Dans *Contrabando*, c'est le machisme ordinaire qui préside aux relations hommes/femmes. Sans parler du narrateur, dont les préférences pour les amours tarifées dissimulent mal une misogynie malade, les hommes du roman ne brillent pas par un féminisme à toute épreuve.

L'expédition de contrebande manque échouer quand on apprend que Pepe Martel, le second de *La Buena Ventura*, a tué sa femme. Quelques jours auparavant, il avait trouvé un homme sous son lit et répudié l'épouse adultère avant de se répandre, devant ses compagnons de bord, en imprécations contre

23 B. Tadié, *op. cit.*, p. 168

24 *Long Island*, *op. cit.*, p. 254.

les femmes, ponctuées d'un définitif: « Cuando dicen a salir putas, ¡ son peores que las gallinas!²⁵ ». Et c'est *Cornúa*, le patron de la goélette, ex-assassin lui-même et protecteur de Pepe Martel, qui va jouer les pousse-au-crime en vitupérant son second pour manquement à la *hombría*, et en prenant parti pour l'amant contre la femme adultère: « el hombre tiene que ser hombre y si una mujer se lo da debe cogerla²⁶ »... Le résultat de cet encouragement déguisé ne se fera pas attendre.

Avec *En avoir ou pas*, on est peut-être au-delà du machisme, dans une célébration exacerbée de la virilité individuelle. D'un certain côté, c'est vrai, Harry Morgan fait tout pour subvenir aux besoins de sa famille; on voit même, dans une scène non dénuée d'un certain voyeurisme, que son handicap ne l'empêche pas de faire l'amour avec sa femme; et lorsqu'il sera agonisant dans le cockpit de son bateau, ses dernières pensées seront pour elle.

Mais, d'un autre côté, il est, comme son homonyme – le pirate Henry Morgan –, un « *outlaw* » typique des polars « *hard boiled* », un « *tough guy* », un dur qui n'hésite pas à se lancer en solitaire dans les opérations les plus risquées. À cet égard, le titre du roman *En avoir ou pas* est sans équivoque, qui renvoie – et d'innombrables allusions le confirment dans le texte – à cette partie du corps supposée contenir les vertus viriles...

Cela confère au personnage ce côté cassant, impitoyable et sans scrupule que ses associés lui reprochent. « Ta gueule, putain » lance-t-il à une touriste qui plaisante sur son physique avantageux. « C'est pas des sentiments humains que vous avez... vous êtes pas humain²⁷ » lui reproche « le nègre » alors qu'ils rentrent très mal en point sur Key West.

Cette agressive affirmation de soi a une contrepartie, caractéristique des héros hemingwayens, c'est cette capacité à « encaisser » sans se plaindre lorsque la chance tourne et à faire face à la mort quand il n'y a plus d'issue. On la voit en acte par exemple, lorsque Morgan, avec un seul bras, se déleste de sa cargaison de rhum dans les palétuviers de Key West et surtout lors de l'affrontement final avec les Cubains.

Cette capacité à « encaisser », propre aux boxeurs, trouve dans *En avoir ou pas* une dernière illustration, collective cette fois, qui relie ce texte à la Première Guerre mondiale et à la violence sociale qu'elle a engendrée – violence dont le polar s'est fait l'écho. Il faut savoir que la fin du conflit mondial avait lâché dans

25 *Contrabando, op. cit.*, p. 137.

26 *Ibid.*, p. 138.

27 *En avoir ou pas, op. cit.*, p. 98.

la nature des milliers de démobilisés formés à tuer, ce qui ne fut certainement pas sans incidence sur la généralisation du gangstérisme d'après-guerre. Ne sachant que faire de ses anciens combattants, le gouvernement américain en avait installé des centaines dans des camps situés dans les Keys de Floride. Or, en 1935, un cyclone balaya la zone provoquant la mort par noyade d'un grand nombre d'entre eux, dans l'indifférence générale. Hemingway, indigné, avait pris leur défense en écrivant pour la revue marxiste *New Masses*, un article intitulé « Qui a tué les vétérans²⁸ ? ».

Il fait réapparaître ces hommes oubliés dans la troisième partie de son roman, pas forcément à leur avantage d'ailleurs. Leur passe-temps favori : s'agglutiner autour du bar de Freddy pour des beuveries dantesques au cours desquelles, mettant leur virilité à l'épreuve, ils miment inlassablement les gestes de la guerre en se cognant les uns sur les autres, pour voir lequel « encaisse » le mieux...

Mais que cache cette violence grégaire des vétérans de Key West si ce n'est une volonté désespérée d'échapper à la solitude ? Car en fin de compte, les trois textes partagent aussi avec le polar la solitude fondamentale de leurs protagonistes qui est la contrepartie de l'affirmation virile des hors-la-loi.

Un remède à la solitude, c'est ce à quoi le narrateur de *Long Island* semble aspirer en embarquant à bord de *La Aguja* quand il constate après le départ qu'il fait corps avec les autres membres de l'équipée : « ...yo era también uno de ellos, y podíamos sentirnos juntos, en cubierta, y en el mismo bote²⁹. »

Que dire de *Cornúa*, le chef de meute solitaire et antisocial de *Contrabando*, qui s'avoue contrebandier par goût du risque et reconnaît : « Yo no necesito pa vivir casi na, porque no tengo familia, ni mujer, ni un perro que mantener. Yo soy baracutey³⁰. » Et de l'Amiral, le narrateur, perdu dans ses ressassements intimes, ses doutes et ses terreurs de faux délinquant qui finit par constater : « ; Yo no era, en realidad, sino un extranjero entre aquella chusma innoble³¹ ! »

Que dire enfin de Harry Morgan, « cet homme seul, vitalement, animalelement, seul³² », qui refuse par deux fois de prendre un associé pour devoir finalement s'y résoudre, et qui, durant sa longue agonie, prononce cette phrase lourde de sens : « de

28 Voir la section « VIE et ŒUVRE » in E. Hemingway, *Nouvelles complètes*, Quarto Gallimard, 1999, p. 1169. L'article de *New Masses* est du 17 septembre 1935.

29 *Long Island*, *op. cit.*, p. 253.

30 *Contrabando*, *op. cit.*, p. 64.

31 *Ibid.*, p. 249.

32 Robert Escarpit, *Hemingway*, Paris, La Renaissance du livre, 1964, p. 82.

quelque façon qu'il s'y prenne, un homme seul est foutu d'avance³³ ». Ce constat d'échec de l'individualisme dans le monde qui s'annonce vaut pour Hemingway lui-même qui, dans la foulée de son roman, ralliera l'Espagne en guerre.

La langue

Mais dans quelle mesure, pour finir, les trois œuvres réunies dans cette étude sont-elles représentatives de ce qui fit en son temps l'originalité et le succès éditorial du polar : son écriture et sa langue si particulières ?

De par ses origines populaires, le polar a fait émerger la « langue de la rue » dans la littérature. L'oralité, l'importance accordée aux dialogues, l'argot, en sont les premières caractéristiques, mais également la concision, la vitesse d'exposition, la brièveté des dialogues eux-mêmes, tout ce que Dashiell Hammett a appelé le « tempo », en lien avec l'accélération de la vie dans l'après-guerre étatsunien.

C'est bien sûr Hemingway qui est le plus proche de cette modalité d'écriture – s'il n'en est pas un des créateurs. Un simple exemple, pour s'en convaincre, l'incipit de *En avoir ou pas* :

Vous savez ce que c'est, à La Havane, de bonne heure le matin, avec les clochards encore endormis le long des murs des édifices, avant même que ne s'amènent les voitures des glaciers avec la glace pour les bars ? Toujours est-il qu'on traversait la place, en venant du quai, pour aller prendre un café au café de la Perle de San Francisco, et il n'y avait qu'un seul mendiant éveillé sur la place ; il était en train de boire un coup à la fontaine. Mais quand on est allé s'asseoir à l'intérieur, ils étaient là tous les trois à nous attendre.

On s'est assis et l'un d'eux est venu vers nous « Alors ! dit-il. – Je ne peux pas, je lui dis, je ne demanderais pas mieux, pour vous rendre service. Mais je vous ai dit hier soir que je ne pouvais pas³⁴. »

Tout le style du polar est là, d'entrée : l'oralité du « Vous savez » adressé à un narrataire anonyme, l'usage familier de la langue (« s'amener » pour arriver, « on » pour nous), son côté elliptique (« tous les trois » désigne les Cubains mafieux, pas les mendiants). Et puis, sans transition le dialogue qui s'enclenche avec un interlocuteur inconnu (le tempo), l'objectif étant de plonger sans présentation inutile le lecteur dans la situation évoquée.

33 *En avoir ou pas*, op. cit., p. 241.

34 *Ibid.*, p. 9.

Un autre exemple de cette langue du polar pourrait être toute la deuxième partie du même roman qui, si elle passe curieusement d'un narrateur personnel à un narrateur impersonnel, est presque exclusivement constituée du dialogue entre Harry Morgan et son associé, un certain Wesley, désigné la plupart du temps comme « le nègre ». On a affaire ici à un cas d'écriture objective, « behavioriste », certainement influencée par le journalisme ou le cinéma, consistant à privilégier l'enregistrement extérieur des gestes et des paroles, au détriment de l'introspection ou de l'analyse.

En revanche, avec Serpa et Novás Calvo on est assez loin de ce type d'écriture. Et pourtant: il est intéressant d'observer chez un Novás Calvo peu porté sur les dialogues, comment, dans *Long Island* – et bien d'autres de ses nouvelles –, l'oralité a glissé du dialogue vers l'instance narrative (B. Tadié³⁵), faisant du personnage une sorte de narrateur témoin comme le nouvelliste cubain a pu en rencontrer chez William Faulkner. Comme preuve des interférences possibles entre Novás Calvo et Hemingway qu'il connaissait tout autant, comparons ces deux incipits:

Hemingway:

Je n'ai pas envie de fricoter là-dedans, mais j'ai guère le choix. À l'heure actuelle, c'est à prendre ou à laisser. Je peux laisser tomber, mais après, où est-ce que je serai? C'est pas moi qui suis allé chercher c't' histoire, et s'il faut le faire, faut le faire³⁶.

Novás Calvo:

Yo no era marinero, ni quería serlo. Había muchas cosas que yo no había querido ser, pero había tenido que ser, y luego pagar por eso. Yo no había querido ir en aquella expedición, por lo menos. Estaba huyendo de expediciones así. Pero hay también muchas cosas de las que uno huye, y es sólo para caer en ellas, como en un hoyo. Así que volví a caer con Cacho, en aquel barco, *La Aguja*, y así fue la cosa³⁷.

Oralité, concision, répétitions: on croirait deux textes du même auteur.

Chez Serpa, l'alternance narrateur/dialogues, plus traditionnelle, présente cependant de belles réussites concernant la reproduction du parler populaire cubain, avec ses altérations phonétiques, et la variété des voix qui donne une dimension chorale au roman. Il est moins heureux, en revanche, quand il

35 Benoit Tadié, *op. cit.*, p. 36.

36 *En avoir ou pas*, *op. cit.*, p. 117.

37 *Long Island*, *op. cit.*, p. 251.

fait parler l'Américain Mr Bourton en l'affublant d'un parler « petit nègre » uniquement à base de verbes à l'infinitif...

À noter enfin, chez Serpa comme chez Hemingway – mais pas chez Novás Calvo – un usage appuyé et remarqué du monologue intérieur – sorte d'oralité silencieuse –, qu'il faut sans nul doute interpréter comme un hommage commun à James Joyce. Pour plusieurs raisons le monologue de la femme de Morgan, Marie, qui clôt *En avoir ou pas*, est tout de même plus proche de celui de Molly Bloom que ceux du narrateur de *Contrabando*.

Comment parler de polar caribéen sans évoquer, au moins en conclusion, la mer du même nom ? Elle qui est le dénominateur commun de nos trois textes, leur toile de fond permanente, le support matériel de leurs intrigues. J'en dirai trois choses :

Les trois auteurs convoqués la connaissent à fond et lui ont consacré des pages littérairement magnifiques. Même un gangster comme Harry Morgan semble être sensible à la féerie d'une nuit en mer : « Sera une belle nuit, songea Harry, belle nuit pour traverser³⁸ »...

En dehors de ses qualités esthétiques, la mer nous ramène insensiblement vers le polar. Telle qu'elle est vue dans les trois œuvres, elle peut symboliser l'espace de tous les contraires : abondance/pénurie, sérénité/violence, pureté/pourriture, sud/nord, vie/mort... n'est-ce pas l'espace de conflictualité du polar ?

De plus en plus « polarisé », j'aime à voir dans le Gulf Stream une sorte de Boulevard du crime. À l'instar de la rue dans le roman de gangsters, le Détroit apparaît dans ces textes comme le lieu de tous les trafics, des règlements de compte et des poursuites haletantes. À voir l'importance des bateaux et de leur moteur (quand ils en ont), à voir le narrateur de *Long Island* bichonner le sien, à voir les gros plans sur les hélices lors des démarrages en trombe, on ne peut s'empêcher de penser que le bateau est l'automobile du polar maritime. On a dit que Dashiell Hammett avait transposé la Prairie américaine dans la jungle des villes³⁹, les trois auteurs l'ont fait dans l'immensité marine du Détroit. C'est en cela aussi qu'ils ont signé des « polars caribéens ».

38 *En avoir ou pas*, *op. cit.*, p. 159.

39 La formule est de Jacques Cabau dans son Introduction à Dashiell Hammett, *Romans*, Quarto Gallimard, 2009, p. 16.

La novela policiaca y la crisis

El discurso identitario en la serie Mario Conde de Leonardo Padura

Magdalena Tosik

Université Nicolas Copernic, Toruń, Pologne

Resumen: Este trabajo profundiza en el mecanismo narrativo que vertebra la novela policiaca, el cual está sometido a un constante proceso de actualización. Al analizar la serie Mario Conde de Leonardo Padura, en el artículo se describen las estrategias empleadas por el autor, para quien la finalidad es reconstruir el discurso identitario de los cubanos que padecieron la crisis surgida durante el Período Especial de los años 90 del siglo xx.

Palabras claves: Padura (Leonardo), Serie Mario Conde, Cuba, novela policiaca, identidad cubana, Período Especial, crisis, revolución, siglos xx-xxi

Resumé : Cet article se penche sur le mécanisme narratif qui sous-tend le roman policier, soumis à un processus constant d'actualisation. En analysant la série Mario Conde de Leonardo Padura, l'article identifie les stratégies employées par l'auteur, dont l'objectif est de retracer le discours identitaire des Cubains qui ont subi la crise de la « Période spéciale », durant les années 1990.

Mots-clés : Padura (Leonardo), Série Mario Conde, Cuba, roman policier, identité cubaine, Période Spéciale, crise, révolution, xx^e-xxi^e siècles

Linda Hutcheon determina la característica de « autoreflexividad » dentro de la narrativa policiaca al investigar la tendencia de la « narrativa narcisista » de actualizar las estructuras textuales¹. Visto así, la idiosincrasia de la novela policiaca se manifiesta sobre todo en el proceso de actualizar el acto de la lectura con el fin de engendrar la participación del lector, de ahí que la fórmula genérica se enriquezca con las novedosas características del mecanismo narrativo. Los críticos observan la tendencia del género a la hibridación con otros géneros e indican que en el proceso enfatiza sobre todo la predilección por la novela histórica². En relación con lo expuesto, proponemos un estudio sobre la serie Mario Conde de Leonardo Padura en el cual señalamos cómo el autor incorpora de diferentes maneras el discurso identitario en la serie policiaca.

La novela policiaca cubana en los tiempos de crisis

Padura debutó como autor de la serie policiaca en 1991 cuando la primera entrega de la tetralogía sobre las aventuras del policía Mario Conde fue publicada por la editorial de la Universidad de Guadalajara después de haber sido rechazada su publicación en Cuba. Conviene reconocer lo significativo que fue este periodo tanto para el escritor como para su país. Cuando Leonardo Padura decide dejar su carrera periodística y empezar a escribir novela policiaca, el sistema económico de Cuba se desintegra a causa de la carencia de la ayuda soviética. La caída de la Unión Soviética (1991) provoca una crisis severa en cada aspecto de la vida peninsular e inicia las grietas en los fundamentos de la vida social en Cuba. Así que las carencias en el mercado cubano impactan en la vida cultural y el simple hecho de que no había papel para imprimir los libros en la isla iniciaron, según Padura, la necesidad de buscar otras alternativas para publicar³. El escritor admite que la crisis económica y la oportunidad de publicar fuera de Cuba implica la perspectiva crítica hacia la realidad isleña dentro de la literatura cubana⁴. En esta época Padura forja el concepto principal de la serie sobre las aventuras de Mario Conde y, como mantiene el mismo autor, todo

1 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

2 Javier Sánchez Zapatero, Àlex Martín Escribà, *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policiaco español*, Barcelona, Alrevés, 2017.

3 Paula García Talaván, « Ha cambiado mucho el país y he cambiado mucho yo », entrevista con Leonardo Padura », *Les Ateliers du SAL*, nº 1-2, 2012, p. 314.

4 *Ibidem*, p. 315.

el proyecto está basado en « la intención de escribir un tipo de novela policial cubana, que fuera muy cubana [...]»⁵ ». En efecto, crea la serie de « un carácter social, profundizando en el conocimiento de un momento, de una época, de las contradicciones de unos personajes que tienen un peso generacional muy fuerte [...]»⁶ ».

Leonardo Padura, sin lugar a duda, es un autor que representa la actitud consciente hacia la literatura. Este periodista y autor de artículos sobre cultura inició la serie de Mario Conde inspirado por la obra de Manuel Vázquez Montalbán⁷ y, al igual que su mentor, con la intención principal de escribir la crónica de un momento histórico de su país. Esta tendencia de revelar el contexto social de un momento determinado es la que Padura atribuye en general al neopolicial latinoamericano en su ensayo *Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica* (1999), en principio como efecto de la renovación de la novela policiaca que en América Latina se acerca al documento periodístico. Por otra parte, según Padura lo neopolicial se caracteriza por:

su afición por los modelos de la cultura de masa, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de los discursos populares y marginales, el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica⁸.

Padura entiende la novela neopolicial como la que « se aprovecha de todas las estrategias de la posmodernidad » y que « no respeta códigos genéricos sino impone un elemento importante: la intención literaria⁹ ».

A la luz de lo escrito, las intenciones de Padura parecen evidentes; en la serie Conde domina la tendencia a la crónica. Sin embargo, conviene resaltar que el autor también trata de buscar los elementos de la identidad cubana en este turbio momento de la crisis económica cuando la sociedad pasa por la crisis de los valores. La serie de Mario Conde no es, por lo tanto, solo una expresión del desencanto generacional o simplemente la crónica de la crisis. La tetralogía *Cuatro estaciones en La Habana* y su continuación ofrece sobre todo un discurso sobre la identidad cubana que el autor realiza a través del imaginario social.

5 *Ibidem*, p. 318.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*, p. 317.

8 Leonardo Padura, « Modernidad y posmodernidad: La novela policial en Iberoamérica », *Hispanamérica*, nº 84, 1999, p. 41.

9 Paula García Talaván, *op. cit.*, p. 318.

El filósofo canadiense Charles Taylor, en su libro *Imaginario sociales modernos*, bajo el término « imaginario social », se refiere al modo en el cual las personas

imaginan su existencia social, el tipo de relaciones que mantienen unas con otras, el tipo de cosas que ocurren entre ellas, las expectativas que se cumplen habitualmente y las imágenes e ideas normativas más profundas que subyacen a estas expectativas¹⁰.

El momento crítico de los años noventa en Cuba despierta preguntas sobre la condición de la sociedad cubana. De ahí que en la serie policiaca escrita por Leonardo Padura la investigación del detective se convierte en la exploración de la *cubanidad* en forma de la investigación del entorno social y prácticas comunes.

La serie de Mario Conde profundiza en el conocimiento de la época documentando los problemas sociales, la violencia y la corrupción tal y como se esperan, para continuar la tradición del neopolicial. Sin embargo, es una serie en la cual el autor se refiere constantemente a la realidad sociocultural del momento histórico que se manifiesta en forma del desencanto provocado sobre todo por la crisis de los noventa. El autor revisa los valores de la « generación escondida » al cual pertenecen los nacidos en los años cincuenta del siglo xx, es decir, los formados en la Cuba socialista tales como el mismo autor o el protagonista de la serie, Mario Conde. En el proceso de reivindicar la mirada generacional, el autor llega a constituir, al menos por su parte, el « imaginario social » de los cubanos contemporáneos.

La serie sobre las aventuras de Mario Conde se puede dividir en dos partes. La tetralogía *Cuatro estaciones en La Habana* consta de los siguientes tomos: *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997), *Paisaje de otoño* (1998), los que en su conjunto cubren un año de la vida del teniente Mario Conde, el año decisivo para él y para su país, el 1989. El resto de la serie pertenece en mayoría al siglo xxi: en *Adiós, Hemingway* (2001), la acción transcurre en 1997; en *La neblina del ayer* (2005) la acción tiene lugar en 2003; *La cola de la serpiente* (2011), complemento de *Cuatro estaciones* publicada en Cuba en 1998, se sitúa en 1989; *Herejes* (2013) transcurre en 2007, mientras que *La transparencia del tiempo* (2018) se lleva a cabo en 2014. Las estrategias de acercarse al imaginario social son distintas en cada parte; lo que supuestamente es un efecto de que en el siglo xxi el autor admite la posibilidad de referirse abiertamente a la crisis del Período Especial que Mario Conde suele denominar con la letra mayúscula para enfatizar su carácter excepcional en la historia de

10 Charles Taylor, *Imaginario sociales modernos*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 37.

la isla. De ahí que resulte necesario indicar que, en la tetralogía en la cual Padura retrata el año 1989, la herramienta principal del autor es la nostalgia. Mientras que las partes de la serie Conde que presentan los acontecimientos del siglo XXI se fundamentan en la tendencia a la historicidad que, según el propio autor, proporciona la proyección universalizada de lo local cubano¹¹.

La nostalgia por una Cuba que no ha llegado a ser

La nostalgia no podía seguir siendo igual que antes. Ahora, a la altura de 1989, funcionaba como una sensación empalagosa y perfumada, cándida y apacible, que lo abrazaba con la pasión reposada de los amores bien añejados. El Conde se preparó y la esperó agresiva, dispuesta a pedir cuentas, a reclamar intereses crecidos con los años, pero un acecho tan prolongado había servido para limar todos los bordes ásperos del recuerdo y dejar apenas aquella sosegada sensación de pertenencia a un lugar y un tiempo cubiertos ya por el velo rosado de una memoria selectiva, que prefería evocar sabia y noblemente los momentos ajenos al rencor, al odio y a la tristeza¹².

El primer libro de la serie de cuatro novelas escritas en los duros años noventa en plena crisis económica del Período Especial en Cuba fue publicado en México. El segundo tomo fue galardonado en Cuba por la UNEAC (1993). En 1995, Leonardo Padura recibe el premio del Café Gijón (España) por *Máscaras* (la tercera entrega de la serie). La serie consigue la popularidad mundial gracias a la traducción y a la adaptación cinematográfica (estrenada en Netflix, 2016). En definitiva, la alta apreciación de la obra se debe, sobre todo, al hecho de proporcionar al lector el « imaginario social » de la Cuba contemporánea, es decir, el imaginario social del momento histórico. El autor pretende recrear la nostalgia de la Cuba que pertenece a la juventud de la generación nacida en los primeros años de la Revolución Cubana o al proyecto de la Cuba posrevolucionaria que nunca ha llegado a ser. Mientras Mario Conde desempeña su papel del « turista nacional », Padura retrata las circunstancias que forman la realidad cubana.

Igualmente, también el autor es capaz de restituir el espíritu de la época exponiendo los factores sobre la realidad cotidiana y tradición cubana, y subordinándolos al hilo conductor de la obra. En la tetralogía el tono dominante es la nostalgia. Se hace patente que Padura consigue crear un

11 José Antonio Michelena, *(A)cercando a Leonardo Padura*, Ediciones Lenguaraz, 2018, p. 89.

12 Leonardo Padura, *Pasado perfecto*, Barcelona, Tusquet, 2010, p. 378.

manifiesto generacional gracias a la secuencia de los delitos que Mario Conde tiene que investigar en las siguientes entradas. En la primera, el detective empieza el discurso generacional cuando examina el caso de desaparición del marido de la mujer de la cual se enamoró en la preuniversitaria, lo que provoca el constante flujo de reminiscencias sobre la época de su juventud. En las siguientes partes, el autor desarrolla las implicaciones de la generación perdida y se centra respectivamente en investigar la corrupción de la clase gobernante, las persecuciones de los homosexuales en los años setenta, el problema de la migración. Sin embargo, la mirada crítica no se reduce a exponer la desilusión generacional, sino profundiza el tema de la cubanidad, todo lo que se concretiza en las pesquisas sobre la cotidianidad isleña para aclarar los elementos de la concepción colectiva sobre la identidad cubana.

Como sugiere el título de la tetralogía *Cuatro estaciones en la Habana* se desarrolla acerca del fenómeno climático de la isla. Cada entrega empieza con la mañana de Mario Conde que amansa las necesidades de su organismo con la ducha, el café y las duralginas. Al mismo tiempo el detective muestra su sensibilidad y se deja llevar por el ambiente de la época que organiza sus emociones y pensamientos. Conde observa los efectos del apocalíptico vendaval:

en las calles vacías, los árboles vencidos, el barrio como asolado por una guerra eficaz y cruel [...]. Entonces sintió cómo empezaba a crecer dentro de él una ola previsible de sed y de melancolía, también avivada por la brisa caliente¹³.

En *Máscaras* es el calor « una plaga maligna que lo invade todo¹⁴ », que suscita los olores y perfumes de la Habana y en *Paisaje de otoño* el autor construye toda la metáfora vinculada con el huracán. Este último caso nos permite evidenciar cómo el autor consigue combinar la nostalgia de un representante de su generación con la investigación del imaginario social. Mario Conde, como todos los habitantes de la isla en 1989, tiene la oportunidad de observar cómo crece el huracán Félix:

[...] desde que lo vio nacer en los mapas, había sentido una extraña afinidad con aquel engendro de huracán: ese cabrón llega hasta aquí [...] porque algo en la atmósfera exterior o en su propia depresión interior [...] le había advertido de las intenciones [...] de aquella masa de lluvias y vientos enloquecidos que

13 Leonardo Padura, *Vientos de cuaresma*, Barcelona, Tusquets, 2013, Kindle loc. 21

14 *Ibidem*, Kindle loc. 32.

el destino cósmico había creado con el propósito marcado de atravesar aquella precisa ciudad para ejecutar una purificación esperada y necesaria¹⁵.

La potencia destructora y la posibilidad de cambios por parte del huracán insinuado en este fragmento da paso a las reflexiones de Conde sobre la permanencia de la ciudad que resiste el paso de huracanes o tormentas y al grito emocional del protagonista: « ¡Acaba de venir, coño...! ».

En la novela se presenta el fenómeno desde numerosas perspectivas, tanto la materialista (en el programa radiofónico intentan descartar su carácter sobrenatural: « Es, simplemente, un fenómeno atmosférico común del océano Atlántico y el mar Caribe en esta época del año¹⁶ ») como la emocional, que corresponde con la exaltación expuesta en los fragmentos citados de *En la tempestad* de José María Heredia¹⁷. Asimismo, la intensidad del fenómeno resalta en la poética de las descripciones: « El nombre de Gerardo Gómez de la Peña removió, como otro huracán, el mar de las Nostalgias Sumergidas de Mario Conde¹⁸ ». Interesante para este estudio son también los fragmentos que tratan de la presencia del huracán en la tradición e historia de la isla, que ha forjado en efecto una « cultura ciclónica », ya que el ciclón en la isla es « seguro, inevitable y cíclico, con lo que se debía pasar unos días, por puro e inevitable fatalismo geográfico¹⁹ ».

El determinante geográfico tiene sus consecuencias al exponer ciertas prácticas sociales y conceptos comunes. Por un lado, se acepta la devastación inevitable como resultado del huracán, por otro la sociedad cubana sigue preparándose a la llegada de la tormenta o bien intentando proteger su propiedad, o bien asegurando la cantidad de ron necesaria para sobrevivir. Sin embargo, el autor observa que « los cubanos trataban de sacar al paso del ciclón las mejores dosis de emociones fuertes, compartidas y socializadas²⁰ », hasta que se suele preguntar por las calles sobre el lugar donde pasa el ciclón como si se tratara de escoger un sitio para cenar en Nochebuena²¹. A pesar de la tendencia a presentar un determinado elemento de la tradición o cultura cubana como un elemento más de la vida cotidiana, en los libros de Mario

15 Leonardo Padura, *Paisaje de otoño*, Barcelona, Tusquets, 2009, Kindle loc. 55.

16 *Ibidem*, Kindle loc. 1140.

17 *Ibidem*, Kindle loc. 1730.

18 *Ibidem*, Kindle loc. 601.

19 *Ibidem*, Kindle loc. 2779.

20 *Ibidem*, Kindle loc. 2788.

21 *Ibidem*, Kindle loc. 2785.

Conde se ve modificada con la reflexión filosófica sobre lo cubano. Así que en *Paisaje de otoño* el tema principal de la novela se sintetiza en un concepto incluido en el título, el del paisaje. Al analizar el cuadro de Matisse, Padura compara la imagen de otoño en « la racional y mesurada Europa » con su país marcado por « el signo otoñal del trópico [...] donde todo lo prodigado por la naturaleza se dispensaba en dimensiones exageradas²² » ya que, concluye en la descripción el autor, la naturaleza es imposible controlarla. La fatalidad que conlleva este concepto atmosférico-cultural del huracán en la isla se manifiesta en la mentalidad cubana por gozarla al máximo y soportar sus efectos si no hay otro remedio.

Otro concepto que forma parte del imaginario cubano es la experiencia de la revolución. Este hilo en la tetralogía se enfoca en perfilar la generación nacida en los años cincuenta, las personas cuya experiencia se limita a la Cuba posrevolucionaria. El momento crítico del año 1989 exterioriza en particular la condición de la generación perdida que en la serie se manifiesta a través de la desilusión y melancolía. El mismo autor declara:

La melancolía de Mario Conde está muy justificada históricamente. Él creció en un mundo en que creíamos que la utopía era posible. O porque éramos muy creyentes o porque estábamos muy engañados²³.

El título mismo de la primera novela de la serie, *Pasado perfecto*, resalta la fuente de la melancolía de Mario Conde. El caso de Rafael Morín, el personaje que pertenece a los tiempos de la juventud del detective, despierta la sensación de nostalgia: « Era eso: un imán que revolvió nostalgias lejanas, días que muchas veces quiso olvidar, melancolías sepultadas²⁴ ». La estructura del libro se fundamenta en la investigación que se yuxtapone con las memorias de Conde. Los momentos tales como el partido de béisbol, las reuniones de los editores de la revista escolar, las fiestas, el acampamento de verano trazan la trayectoria de los jóvenes que entran inocentes en la realidad corrupta. La cuestión de seguir viviendo sin rebeldía contra la injusticia reaparece a lo largo de toda la serie en forma de las peroratas: « Eres un típico representante de nuestra generación escondida [...] Me decía que éramos la generación sin vara, sin lugar y sin cojones²⁵ ». El concepto se desarrolla con los gritos de Andrés, amigo de

22 *Ibidem*, Kindle loc. 2726.

23 Christophe Parayre, « Leonardo Padura, cronista de la “gran desilusión” en Cuba », *Arcadia*, 01/11/2019.

24 Leonardo Padura, *Pasado Perfecto*, *op. cit.*, Kindle loc. 234.

25 *Ibidem*, Kindle loc. 2134.

Conde, frustrado con su vida: « Estás jodido, te jodieron [...]. Nunca he podido hacer lo que me ha dado la gana, porque siempre había algo que era lo correcto hacer²⁶ ». Andrés concluye en la última entrega de la tetralogía que son « una generación de los mandados que es nuestro pecado y nuestro delito » y que « nos dijeron que históricamente nos tocaba obedecer²⁷ ».

La sensación de desilusión se enfoca en la figura de Mario Conde. El protagonista sueña con ser escritor, pero acaba siendo policía, aunque no cuadra en el perfil de funcionario. La postura del detective en la vida la define él mismo con el término « comemierda », con el cual frecuentemente explica su comportamiento. Guillermo Rodríguez Rivera, que investiga tanto la particularidad de lo cubano como la lingüística isleña en su libro *Por el camino de la mar o nosotros los cubanos* (2006), señala que el concepto de « comemierda » conlleva el sentido de que uno es perdedor « no por sus defectos intrínsecos, sino por ser manipulado²⁸ ». El « comemierda » no lo es de origen, sino que « lo cogen de comemierda. Ser « cogido de comemierda » implica una derrota que daña hondamente la autoestima del cubano²⁹ ». Mario Conde usa la palabra cada vez que actúa en contra de la moral corrupta o las expectativas populares como si declarara su pertenencia a la generación de los valores caducados.

Con el fin de completar el imaginario social en la tetralogía, Padura tiende a evocar también los productos fundamentales para la economía cubana, tales como tabaco, café y azúcar, han influido en la organización social de la isla y su presencia en el imaginario social está obviada. Sin embargo, las circunstancias del año 1989 los atribuyen con nuevas calidades.

El tabaco está elogiado especialmente en la primera parte. Al tener la oportunidad de fumar Davidoff 5000 Gran Corona, el Mayor Rangel se le presenta a Conde la filosofía de fumar, los rituales y las sensaciones que provoca³⁰. Sin embargo, el detective tiene los gustos más comunes, así que fuma el tabaco ordinario y lo es también el café que toma a diario, cuando especialmente por la mañana le apetece seguir el ritual de colar y batirlo « para disfrutar su perfume amargo y caliente³¹ ». Se posiciona el café en la lista de los productos que

26 Leonardo Padura, *Vientos de cuaresma*, Barcelona, Tusquets, 2013, Kindle loc. 819.

27 Leonardo Padura, *Paisaje de otoño*, Barcelona, *op.cit.*, Kindle loc. 195.

28 Guillermo Rodríguez Rivera, *Por el camino de la mar o nosotros los cubanos*. La Habana, Edición Boloña, 2006, p. 20.

29 *Ibidem*.

30 Leonardo Padura, *Pasado Perfecto*, *op. cit.*, Kindle loc. 839.

31 *Ibidem*, Kindle loc. 1351.

determinan la identidad nacional, cuando uno de los protagonistas al criticar el sabor de café turco que tomó en Praga concluye que « la calidad del café no depende sólo de su pureza sino también de un gusto creado por los años³² ». Resulta significativo señalar que, en la serie, los productos emblemáticos para la cultura cubana no solo se los detecta por su calidad sino, sobre todo, por su carencia. A lo largo de la serie se comentan las dificultades para obtener un tabaco de calidad. Los protagonistas dicen que el mejor café cubano se toma en el aeropuerto de Miami³³. Todos se quejan constantemente de la cuota insuficiente de café proporcionada gracias a la libreta de abastecimiento. Vuelve como un eco la frase: « No ha llegado la cuota ».

Los pequeños detalles de la existencia diaria contribuyen al entendimiento del imaginario social. En la Cuba posrevolucionaria el constante problema de las deficiencias del mercado impacta en la vida social. A menudo, el gourmet Mario Conde suele comer en la casa de su amigo, Carlos el Flaco. Las descripciones de estas fiestas étlicas compartidas con frecuencia con otros miembros de la pandilla (Andrés, Conejo, Candito el Rojo) siempre incluyen las recetas de los platos tanto como el comentario sobre las habilidades mágicas de José (madre de Carlos que cocina para su hijo y el policía) tanto para cocer como para conseguir la comida. Los productos básicos, aun primarios, como comida de calidad, tabaco y café, se convierten en unos objetos poco asequibles, ya que el simple hecho de disponer de ellos u ofrecerlos proporcionan los matices y dependencias sociales difíciles de captar y entender para los que viven en unas sociedades regularizadas por las leyes de compra y venta.

Igualmente, las carencias definen los problemas existenciales de la sociedad cubana. Conduciendo la investigación, Conde suele enumerar las propiedades que pertenecen a la gente implicada en el caso. Las listas incluyen multimuebles, televisores en color, grabadoras de doble casetera, ropa de marca – objetos que acreditan el estatus social y a su vez son exponentes de cuestiones morales. Unos deciden conseguirlas a toda costa; otros, como Tamara, nacida en una familia de embajador y casada con el jefe de una empresa de importación y exportación, aparentemente gozan de sus privilegios. Cuando Conde pregunta de dónde salió la torre de audio que cuesta más de mil dólares, Tamara responde que « el que puede comer filete no come arroz con huevo³⁴ » haciendo referencia a las posibilidades que tuvo su marido para proporcionar los bienes.

32 *Ibidem*, Kindle loc. 1632.

33 Leonardo Padura, *La transparencia del tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2018, Kindle loc. 1324.

34 Leonardo Padura, *Pasado Perfecto*, *op. cit.*, Kindle loc. 521.

La injusticia que ambos detectan y entienden como personas crecidas ante la misma ideología de la igualdad social es el motivo principal de la desilusión generacional. En la serie el autor suele contraponer las casas de la gente privilegiada con las moradas humildes de los ciudadanos normales y corrientes, en las que aparece el siguiente elemento que pertenece a la conciencia cubana: el solar. Cuando en *Pasado Perfecto* Mario Conde visita el *solar* donde nació Rafael Morín en la Calzada de Diez de Octubre, en el texto se lo define como

ruinoso y caliente, cada estancia de la antigua mansión se transformó en casa independiente, con lavadero y baño colectivo al fondo, paredes desconchadas y escritas de generación en generación, un olor a gas imborrable y una larga tendera muy concurrida esa mañana de domingo³⁵.

La vida colectiva del solar está siempre marcada por las condiciones difíciles. En la segunda entrega *Candito*, nacido en un solar de la calle Milagros, es capaz de extender su piso, que antes era simplemente la única habitación compartida con sus padres y hermanos: « dos habitaciones en la parte más cercana al cielo, y el sueño solariego al fin realizado de poseer un bañito propio, una cocina y una sala comedor en los bajos³⁶ ». En *Máscaras* el motivo del solar reaparece cuando *Candito* realiza su discurso desilusionado:

[...] estoy que no aguanto más, y a veces me pongo a pensar cuándo voy a poder vivir como una persona, tener mi casa, estar tranquilo cuando quiera estar tranquilo y oír música cuando quiero oír música [...] nacimos en un solar con peste de mierda, que además nos va a tocar para toda la vida³⁷.

A lo largo de la serie, el autor detecta los detalles de la realidad cubana de 1989 que impactan en las relaciones sociales. Asimismo, conviene resaltar la nostalgia con la cual Conde hace la radiografía de la sociedad. La figura del policía desde las primeras páginas se determina con las palabras de un « recordador de mierda » que según su amigo Carlos condicionan su nostalgia:

Siempre había dicho que el Conde era un cabrón sufridor, un incorregible recordador, un masoquista por cuenta propia, [...] y ese día no parecía tener deseos de invertir tiempo y neuronas en desentrañar el ataque de melancolía aguda que sufría su amigo³⁸.

35 *Ibidem*, Kindle loc. 1386.

36 Leonardo Padura, *Vientos de cuaresma*, *op. cit.*, Kindle loc. 676.

37 Leonardo Padura, *Máscaras*, Barcelona, Tusquets 2005, Kindle loc. 1735.

38 *Ibidem*, Kindle loc. 99.

La cuestión de la nostalgia en la serie se vincula directamente con el problema de la memoria. Las memorias de la juventud se alteran con las memorias provocadas por las calles de la ciudad que proyectan la historia familiar del policía. Las caminatas por la Habana provocan las reflexiones sobre el paso del tiempo y los cambios, el policía enumera los negocios con los cuales es capaz de vincular los acontecimientos personales:

el salón de bailes, convertido en la escuela, donde un día de 1949 se produjo la misteriosa conjunción sentimental de aquellos adolescentes que hasta entonces ignoraban cada uno la existencia del otro y que unos años después serían sus padres [...] ³⁹.

El protagonista construye su identidad reproduciendo la historia de su abuelo Rufino, el apasionado criador de gallos, o su tatarabuelo de procedencia canaria, uno de los primeros moradores del barrio donde sigue viviendo Conde.

En la tetralogía *Cuatro estaciones de la Habana*, Padura explora el imaginario social de los cubanos refiriéndose a la experiencia generacional y al período de un año. Sin embargo, al exponer los elementos de la cotidianidad el autor investiga varios aspectos de las normas que controlan el imaginario social para encontrar la especificidad insular en las condiciones climáticas, situación económica, o peculiaridades lingüísticas.

La historicidad de la Cuba contemporánea

Y es que a veces creemos que hacemos historia y no nos damos cuenta de que es la historia la que nos hace ⁴⁰.

En las entregas de la serie que pertenecen a la continuación de la tetralogía, Padura implementa la nueva herramienta para contemplar el imaginario social, gracias al cual evita la trampa de reducir la experiencia cubana a la mirada de una generación determinada. El propio autor confiesa que la realidad parece cada vez menos comprensible y la serie se convierte en el mejor espacio para el análisis y la comprensión de las alteraciones de la sociedad cubana ⁴¹. En consecuencia, la secuela de la tetralogía se convierte en un escenario donde

³⁹ *Ibidem*, Kindle loc. 1039.

⁴⁰ L. Padura, en Helena Hevia, « Leonardo Padura: “No hacemos historia, la historia nos hace a nosotros” », *El Periódico*, 02/02/2018. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180202/leonardo-padura-bcnegra-trasparedencia-tiempo-6597860> [ref. del 22/10/2021]

⁴¹ José Antonio Michelena, (*A*) *cercando a Leonardo Padura, op.cit.*, p. 87.

el autor reflexiona sobre los aspectos devastadores de la crisis de los años noventa, la cual devaluó por completo los ideales de la generación pérdida.

Como es bien sabido, la crisis de los noventa produjo una serie de severas restricciones de consumo que Fidel Castro había anunciado en 1990 bajo el nombre del « Período especial en tiempos de paz », como consecuencia de la quiebra del bloque soviético en Europa y la crisis de petróleo. El Período Especial pronto se convirtió en el sinónimo de una crisis económica sin precedentes en la historia cubana. Según Emilio Santiago Muñio, este momento de la degradación económica puso en relieve « una cosmovisión cargada de sentido histórico, una jerarquía de valores y todo un esquema cultural⁴² ». Así, la crisis que era un factor impactante para cada ámbito de la vida diaria de los cubanos, provocó, sobre todo, que reaparecieran las desigualdades sociales, ya que dentro de la sociedad desapareció el concepto de igualdad, término fundamental de la Revolución Cubana.

En *La neblina del ayer* se cristaliza este nuevo método de profundizar el discurso identitario cubano. Con respecto a la transición desde el discurso generacional hasta el despliegue de la historicidad para investigar lo cubano, conviene reconocer un elemento novedoso que se manifiesta en la novela, es decir, las referencias directas a la crisis económica cubana, especialmente la de los severos años de los noventa. Aunque toda la serie está escrita en el contexto del Período Especial en Cuba, Padura no lo expone directamente en la tetralogía. La noción de la crisis de los noventa vertebró la secuela de la serie y es evocada por primera vez con las siguientes palabras: « la crisis galopante que pronto hará palidecer a todas las anteriores, las de siempre [...]»⁴³. Es la crisis la que redefine todas las entidades y su valor⁴⁴, ya que la gente sufre no solo de las carencias de bienes sino de hambre. La experiencia humillante de la crisis resulta ser un factor de impacto social que influye directamente en el imaginario social: « El país no pudo volver a ser el que había pretendido ser. [...] Pero, sobre todo, se habían alterado dos percepciones: la que el país tenía de ellos, y la que ellos tenían del país⁴⁵ ».

42 Emilio Santiago Muñio, *Opción Cero. Sostenibilidad y socialismo en la Cuba postsoviética: estudio de una transición sistémica ante el declive energético del siglo XXI*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015, p. 255.

43 Leonardo Padura, *La neblina del ayer*, Barcelona, Tusquets 2013, Kindle loc. 33.

44 Ignacio Iriarte, « Leonardo Padura y las transformaciones políticas de la actualidad », *CELEHIS*, nº 35, 2018, p. 173.

45 Leonardo Padura, *Herejes*, Barcelona, Tusquets, 2013, Kindle loc. 2451.

Los amigos de Conde y el propio detective tienen que enfrentar la crisis y cuidar de sus propias vidas. Mientras tanto olvidan los ideales con los cuales habían crecido, un proceso que Padura describe como traumático y doloroso, pero a su vez liberador. La lucha por la vida y la muerte no deja « tiempo, espacio ni posibilidades para las exquisiteces de la nostalgia, solo para capear la crisis⁴⁶ ». El propio autor, en una entrevista del año 2018, admite que los cubanos son una sociedad « en proceso de redefinición », lo que es efecto de que « ha cambiado la sociedad sin que el sistema haya cambiado⁴⁷ ». En consecuencia, resulta necesario buscar un nuevo método para investigar y entender la especificidad cubana de este momento histórico en particular. A lo largo de la serie Padura decide sustituir la nostalgia, gracias a la cual presenta la Historia en el contexto de la experiencia personal, por la historicidad con la que universaliza la experiencia cubana. En efecto, en la continuación de la serie se manifiesta la contaminación genérica que se debe al intento de recrear el imaginario social condicionado por el momento crítico.

No obstante, el hecho histórico que constituye el fundamento para toda la secuela es la crisis de los noventa que se percibe, a la luz de lo escrito, como una razón principal de la devaluación identitaria. Conviene resaltar que en la serie las referencias a la crisis se realizan en forma de reminiscencias; ninguna de las entregas relata directamente la crisis de los noventa (Conde deja de trabajar como funcionario de la policía en 1989 en la última entrega de la tetralogía y vuelve en *Adiós, Hemingway* ocho años más tarde). En la serie se admite la experiencia desmesurada de hambre:

[...] la ansiedad nutritiva endémica sufrida a lo largo y ancho de sus vidas, como millones de cubanos, cuyos estómagos habían sido custodiados durante décadas por la libreta de abastecimiento, ¿o de desabastecimiento?, que les impedía morir de hambre y no les permitía vivir sin hambre⁴⁸.

Asimismo, los años de la crisis eluden el entendimiento racional:

yo entré en la universidad en plena época de la Crisis. No había guaguas, ni sé cómo hacía para llegar todos los días hasta la Escuela de Arquitectura; no había comida, tampoco sé qué cosas comía, cómo estudiaba porque casi nunca había electricidad⁴⁹,

46 Leonardo Padura, *Herejes*, *op. cit.*, Kindle loc. 2461.

47 Fernando García, « Leonardo Padura: "Cuba sufre una grave pérdida de valores y degradación moral" », *La Vanguardia*, 03/02/2018.

48 Leonardo Padura, *La transparencia del tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2018, Kindle loc.1008.

49 *Ibidem*, Kindle loc. 3547.

dice la protagonista de *La transparencia del tiempo*. Es de suponer que la lógica de la crisis resulta imposible de exponer de modo directo en la fórmula genérica de la novela policiaca. Por otro lado, se hace patente que esta experiencia generacional es un factor imposible de ignorar si uno pretende recrear el imaginario social del momento histórico.

Paradójicamente, Padura, cuando decide «contaminar» la serie con la historicidad, introduce también el concepto del «cansancio histórico», es decir, cansancio de ser históricos y predestinados. En *La neblina del ayer*, los protagonistas se refieren a «la responsabilidad de un momento histórico. Se empeñaron en obligarnos a ser mejores⁵⁰», motivo del cual se cansan, rogando de nuevo la vuelta a la normalidad. De ahí que en la serie se yuxtapongan las decisiones pragmáticas de la generación escondida con la problemática de las generaciones nuevas: la aristocracia asalariada (los empresarios de compra y venta de arte), la precaria sociedad urbana (los que siguen trabajando pero deben su existencia a la transferencia regular de las divisas de parte de sus familiares que viven en el extranjero), las tribus urbanas (entre otros, frikis y emos, que forman otra generación desilusionada y cuestionan valores sociales en vigencia) o la sociedad sumergida (los orientales que vienen a la capital en búsqueda de los medios de supervivencia). El panorama de la sociedad cubana en la secuela de la tetralogía se extiende para exponer su diversidad, sus problemas y los valores según los cuales funciona. Se plantea que la dinámica social de todos los grupos presentados está condicionada por la crisis del Período Especial.

Para poder establecer la lógica de la nueva época y explorar la identidad cubana marcada por la crisis económica, Padura implementa la perspectiva histórica. Todos los tomos de la serie del siglo XXI incorporan relatos «históricos» o referenciales que se intercalan en el hilo principal de la investigación detectivesca. *Adiós, Hemingway* incluye la descripción de los últimos días de Hemingway en Cuba. En *La neblina del ayer* cuenta la historia del asesinato en la biblioteca, pero el fondo histórico lo constituye la Habana de los años cincuenta y el ambiente musical de los cabarés y cantantes de boleros. En *Herejes* se suceden las vidas de Rembrandt, de su alumno judío y del judío inmigrante en la Cuba de los años cuarenta y cincuenta. *La transparencia del tiempo*, a su vez, contiene los episodios de diferentes épocas históricas unidas por el personaje de Antoni Barral y la escultura de la Virgen. Conviene resaltar que Padura incorpora el relato histórico de modo que se lo pueda leer por separado como una historia independiente. En la mayoría de los casos la conexión de la

50 Leonardo Padura, *La neblina del ayer*, op. cit., Kindle loc. 2621.

trama histórica con la realidad cubana contemporánea se manifiesta en forma de un artefacto que está vinculado con el hilo de investigación detectivesca. Gracias a la colección de los libros, se desarrolla el tema de la memoria y la Revolución Cubana (*La neblina del ayer*). El retrato de Rembrandt relaciona acontecimientos vinculados con la historia de los judíos con la desintegración de la sociedad cubana de la primera década del siglo XXI (*Herejes*). Mientras que la estatua de la Virgen Negra, al acercar el tema de la religiosidad y la confluencia de los hechos históricos, narra la historia del libre albedrío de un individuo frente a la Historia. En la tetralogía el autor se enfoca en los conceptos primordiales de la cubanidad de origen cotidiano, en cambio, en el resto de la serie, aunque sigue desarrollando los vocablos básicos cubanos, explora también el espacio con la intención de colocar la experiencia cubana en el panorama histórico universal.

Los hechos históricos vertebran toda la serie y, como el propio autor confiesa, este concepto de la « transparencia del tiempo » (que introduce en forma de título en el último tomo de la serie) se refiere a « la idea de que a través del tiempo podemos mirar en un cristal traslúcido las actitudes que los hombres han repetido una y otra vez a lo largo de la historia⁵¹ ». De ahí que en la secuela el autor busca los modos de universalizar la experiencia cubana de las últimas décadas aplicando la perspectiva histórica que se amplía en cada tomo. La crisis económica se convierte en un catalizador de la historiografía personal de Conde quien, ahora escritor, admite que el relato histórico incluido en el último tomo de la serie es de su autoría y reconoce que el poder creativo le permite: « escoger, moldear, salvar o desechar, con una potestad que en tu vida posible y real nunca te habrían concedido⁵² ». El acto de escribir se entiende como la manifestación de la libertad, la única posible en la vida de Conde. Sin embargo, de esta manera el propio autor declara que el acto de incorporar la historia en la serie detectivesca se debe a su intención de descubrir un discurso nuevo que permita hablar sobre la identidad cubana y buscar los modos de entender la experiencia cubana en el contexto de la historia universal.

51 Helena Hevia, « No hacemos historia, la historia nos hace a nosotros », *op. cit.*

52 Leonardo Padura, *La transparencia del tiempo*, *op. cit.*, Kindle loc. 7013.

Littérature policière en République Dominicaine et à Porto Rico

Dante Barrientos Tecún

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé: Le présent travail se centre sur deux cas spécifiques des littératures marginales qui dans le passé ne se sont pas spécialement distinguées par leur production policière mais qui actuellement montrent une certaine dynamique dans la pratique du genre: il s'agit des cas de la République Dominicaine et de celui de Porto Rico. Nous allons tout d'abord proposer une approche panoramique de la pratique du genre dans ces deux pays pour ensuite nous intéresser à des exemples spécifiques à partir d'un corpus composé de trois nouvelles: *Crónica policial* (1966) de l'écrivain dominicain Virgilio Díaz Grullón (1924-2001) et deux nouvelles d'écrivaines portoricaines: *Muerte en el andamio* (2016?) de Janette Becerra (1965) et *Apareamientos* (2015) de Mayra Santos-Febres (1966).

Mots-clés: Écritures policières, République Dominicaine, Porto Rico, Virgilio Díaz Grullón, Janette Becerra, Mayra Santos-Febres.

Resumen: Este trabajo se centra en dos casos específicos de las literaturas marginales que en el pasado no se distinguieron especialmente por su producción policíaca pero que actualmente muestran un cierto dinamismo en la práctica de este género: se trata de los casos de la República Dominicana y el de Puerto Rico. En primer lugar, vamos a proponer un acercamiento panorámico de la práctica del género en cuestión en estos dos países para luego interesarnos en ejemplos específicos a partir de un corpus compuesto de tres cuentos: *Crónica policial* (1966) de el escritor dominicano Virgilio Díaz Grullón (1924-2001) y dos relatos de escritoras puertorriqueñas: *Muerte en el andamio* (¿2016?) de Janette Becerra (1965) y *Apareamientos* (2015) de Mayra Santos-Febres (1966).

Palabras-clave: Escrituras policíacas, República Dominicana, Puerto Rico, Virgilio Díaz Grullón, Janette Becerra, Mayra Santos-Febres.

« nuestra novela negra es nuestra en el sentido más profundo porque nos mira de frente, nos reflexiona, nos exhibe, por ella transita el submundo boricua »
Wilfredo Mattos Cintrón, *La vida es una enfermedad sexualmente transmisible* (2014)

Lorsque l'on parle des écritures policières en Amérique latine, c'est un lieu commun de faire référence en particulier à la production de trois voire quatre pays : l'Argentine, le Mexique, Cuba ou encore le Chili. En effet, ces différents systèmes littéraires comptent avec une tradition très importante concernant le genre. L'historiographie littéraire du continent a établi que le premier roman policier écrit en langue espagnole, *La huella del crimen* (1877), est l'œuvre de Raúl Waleis, pseudonyme de Luis Vicente Varela, docteur en droit et journaliste, un auteur argentin mais né en 1845 à Montevideo, ville où ses parents s'étaient exilés pour des raisons politiques. Ce texte fondateur a été publié sous forme de roman feuilleton à Buenos Aires dans la revue *La Tribuna*, entre le mois de juillet et le mois d'août de l'année 1877. En fait le projet de Waleis/Varela était d'écrire une trilogie, mais il ne parviendra à publier qu'un second roman intitulé *Clemencia* (1877), même si certains critiques affirment qu'il avait déjà dévoilé le titre du troisième volume, *Herencia fatal*, avant sa mort¹.

Par ailleurs, il convient de rappeler que les premières nouvelles policières latino-américaines apparues au XIX^e siècle ont été l'œuvre d'auteurs argentins, comme Paul Groussac (1848, Toulouse – 1929, Buenos Aires) – écrivain et journaliste d'origine française, auteur de la nouvelle policière *El candado de oro* (1884) – ou encore Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), auteur, quant à lui, d'une série de récits policiers dont on peut citer *La bolsa de huesos* – dans ce récit le détective est un médecin et romancier –, *La casa endiablada*, *Nelly* (1896), *Don José de la Pamplina* (1905) et *Más allá de la autopsia* (1906).

Les trois autres pays déjà mentionnés, à savoir, le Mexique, Cuba et le Chili, connaissent à leur tour à partir des années 1940-1950 une importante et constante production littéraire policière. Au Mexique, par exemple, le dramaturge Rodolfo Usigli publie en 1944 *Ensayo de un crimen*, considéré par la critique comme le roman fondateur du récit policier mexicain²; à Cuba,

1 Voir : Néstor Ponce, *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*, Paris, Éditions du Temps, 2001; Román Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, Madrid, Ediciones de Iberoamericana, 2012.

2 Vicente Francisco Torres, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, México, CONACULTA/Sello Bermejo, 2003.

Lino Novás Calvo publie entre 1930 et 1950 des récits d'enquête dans la revue *Bohemia*³ et José Antonio Portuondo publie à La Havane en 1947 un essai, *En torno a la novela detectivesca*⁴. Au Chili, Ramón Díaz Eterovic, dans *Crímenes y misterios en la narrativa chilena. Pistas para una historia de la narrativa policial en Chile* (2011) considère comme précurseurs du genre dans son pays trois auteurs : Alberto Edwards (1874-1932) – créateur du détective, Román Calvo, le Sherlock Holmes chilien –, Camilo Pérez de Arce (1912-1970) et Luis Enrique Délano (1906-1985), qui publient leurs romans et récits policiers dans des revues au cours des premières décennies du xx^e siècle⁵. Plus tard, les littératures de ces pays vont connaître l'émergence de figures majeures du genre et une diffusion internationale de leurs productions. C'est le cas d'écrivains tels que Paco Ignacio Taibo II, Mempo Giardinelli, Luis Sepúlveda ou Leonardo Padura Fuentes, pour ne citer que quelques exemples.

Comme nous pouvons le constater, les écritures policières s'enracinent rapidement dans différents systèmes littéraires latino-américains dès le début du siècle passé et connaissent plus tard, autour des années 1970, une importante diffusion et traduction. Or, qu'en est-il des écritures policières dans les autres systèmes littéraires du continent ? Et qu'en est-il également des systèmes littéraires qui se trouvent souvent dans les marges – ou dans la marge des marges – en raison des conditions restreintes de circulation de leur production culturelle ?

Les travaux de recherche que nous avons mené dans le cadre de l'Axe « Roman policier » du CAER et dans son programme « Les territoires hétérogènes du noir » nous ont conduits à cette constatation : la pratique des écritures policières est devenue progressivement un phénomène continental en Amérique latine depuis les années 1980-1990. À partir de cette période il devient presque impossible de trouver un pays du continent dans lequel les écrivains ne pratiquent pas ledit genre, que ce soit de façon systématique ou ponctuelle. Et cela se vérifie même dans les littératures qui se sont maintenues très en dehors du genre policier, comme c'est le cas, par exemple, des littératures

3 Luis Rogelio Noguerras, *Por la novela policial*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982.

4 José Antonio Portuondo, *En torno a la novela detectivesca*, La Habana, Cuadernos Cubanos, Colección del Sijú, 1946.

5 Ramón Díaz Eterovic, « Crímenes y misterios en la narrativa chilena. Pistas para una historia de la narrativa policial en Chile », *Huellas de papel. Tras la pista de la novela policial en Chile*, Santiago, CCE, 2011.

de l'isthme centraméricain, de certaines littératures de la zone andine ou encore des littératures caribéennes en langue espagnole, exception faite du cas cubain.

Le présent travail va se centrer sur deux cas spécifiques de ces littératures qui dans le passé ne se sont pas spécialement distinguées par leur production policière mais qui actuellement montrent une certaine dynamique dans la pratique du genre: le cas de la République Dominicaine et celui de Porto Rico. Nous précisons que ce travail est une approche en construction, qui n'est pas facile à mener pour deux raisons principalement: d'abord parce que la marginalité de ces littératures a pour conséquence une diffusion très limitée de ses écrivains et ensuite parce que le discours critique qui s'intéresse à cette production est également restreint, circulant peu en France. La situation étant encore plus difficile concernant les écritures policières. Nous allons tout d'abord proposer une approche panoramique de la pratique du genre dans ces deux pays pour ensuite nous intéresser à des exemples spécifiques à partir d'un corpus composé de trois nouvelles.

Pour une approche des écritures policières en République Dominicaine et à Porto Rico

La littérature de la République Dominicaine représente un cas singulier en matière d'écritures policières. Selon certains spécialistes⁶, on doit la première nouvelle policière dominicaine à la plume d'Angel Rafael Lamarche (Santo Domingo, 1899-1962), *El espantoso crimen de Jane Matthews*, parue dans une collection de nouvelles intitulée *Los cuentos que Nueva York no sabe* (1949), publiée au Mexique.

Cette nouvelle raconte l'histoire d'un meurtre commis sur un jeune adolescent de 18 ans, Jerry Gray, par une soi-disante « vieille fille » (« *solterona* »), Jane Matthew, de 37 ans, habitant dans un quartier pauvre de New York. La nouvelle est en fait la plaidoirie de l'avocat de la défense qui reprend l'histoire de Jane et les circonstances du crime. Jane n'a pas eu une jeunesse heureuse car elle a dû s'occuper d'abord de son père malade puis de sa mère jusqu'à ce que cette dernière décède. Et lorsque la fille se retrouvera enfin libérée de ces obligations et qu'elle pense pouvoir avoir enfin la vie devant elle, elle croquera par hasard Jerry dans un train (*subway*). C'est une phrase de moquerie cruelle qui déclenchera

6 Miguel Angel Fornerín, *El cuento dominicano y la generación del ochenta*, San Juan, PR/Santo Domingo, RD, Imago Mundi, 2009.

le crime; Jerry, en compagnie de ses camarades, en voyant Jane se maquiller fait un commentaire à voix haute: « ¿Has visto qué bien les va el 'make-up' a los animales antediluvianos? ». La phrase et les harcèlements qui s'en suivent, finissent par pousser Jane au crime. La plaidoirie de la défense débouche sur une mise en question du titre même de la nouvelle: *El espantoso crimen de Jane Matthew*, car dans la perspective du récit, la question qui se pose est si « *lo espantoso* », l'horreur se trouve dans l'assassinat d'un adolescent de 18 ans par une femme de 37 ans, ou bien dans l'attitude, dans les paroles du jeune homme qui détruisent l'illusion de vie de cette femme et provoquent le crime?

Si nous nous sommes attardés un peu sur cette nouvelle policière d'un auteur dominicain, c'est parce qu'il s'agit d'un récit policier publié relativement tôt par rapport au développement des écritures policières en Amérique latine. Cependant, ce récit n'a pas incité d'autres écrivains dominicains à se lancer dans le genre policier. En effet, à partir de cette publication pionnière, la narration dominicaine s'est engagée dans d'autres voies et le genre ne sera repris que bien plus tard, autour des années 1990 et 2000, avec des auteurs comme Rey Andújar⁸, auteur de plusieurs romans noirs dont *Candela* (2009) et *Los gestos inútiles* (2015); ou le romancier et nouvelliste Armando Almánzar Rodríguez auteur d'un recueil de nouvelles policières intitulé *Fichas de identidad* (2016).

Cependant, quelques années avant ces deux auteurs, Virgilio Díaz Grullón (Santiago, République Dominicaine, 1924-2001), romancier (*Los Algarrobos también sueñan*, 1977) mais surtout nouvelliste (*Un día cualquiera*, 1958; *Crónicas de Altocerro*, 1966; *Más allá del espejo*, 1975; *De niños, hombres y fantasmas*, 1981), a produit un récit policier intitulé *Crónica policial*, paru d'abord dans *Crónicas de Altocerro* (1966) puis dans *De niños, hombres y fantasmas* (1981) et qui sera inclus plus tard, en 2006, par Vicente Francisco Torres (chercheur spécialiste du genre policier au Mexique) dans son anthologie, *El que la hace ¿la paga? Cuentos policíacos latinoamericanos*⁹. Cette publication dans l'anthologie citée constitue une reconnaissance de sa représentativité dans le contexte de la production policière caribéenne en langue espagnole. Quant au contenu du récit, le chercheur William Luis dans « The short story in the Hispanic Antilles » précise que cette nouvelle:

7 Angel Rafael Lamarche, *Los cuentos que Nueva York no sabe*, Santo Domingo, República Dominicana, Ediciones Cielonaranja, édition électronique, 2012, p. 49.

8 Lire à ce propos, dans ce même volume, l'article de Rita De Maeseneer.

9 Vicente Francisco Torres, *El que la hace ¿la paga? Cuentos policíacos latinoamericanos*, México, Perú, Coedición latinoamericana, 2006.

[...] describes a journalist's investigation of a murder, which he cannot resolve to his satisfaction. Everyone he interviews gives him a different interpretation of who is the guilty party. All the stories are credible, and, confused, he never writes his article¹⁰.

Nous y reviendrons plus loin dans la seconde partie de ce travail.

La situation de l'écriture policière en République Dominicaine diffère radicalement de celle de Porto Rico, du moins c'est ce que nous avons pu constater dans l'état actuel de nos recherches. Nous avons dit plus haut que *La huella del crimen* (1877) de Varela est considéré par l'historiographie littéraire latino-américaine comme le premier roman policier écrit en langue espagnole. Or, dans un article de la chercheuse Persephone Braham « Problemas de género: narrativa policial y ciencia ficción en Puerto Rico, 1872-2014¹¹ », elle analyse les œuvres de deux romanciers portoricains de deux périodes différentes : Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882) et Pedro Cabiya (1971). Ce dernier est l'auteur de romans policiers de science-fiction publiés à New York dans les années 2000 (*Trance*, 2007 et *Malas hierbas*, 2010). Mais le premier est l'auteur de deux romans caractérisés aussi par l'hybridité générique (polar/science-fiction), il s'agit de *Póstumo el transmigrado* (1872) et de *Póstumo envirginado o Historia de un hombre que se coló en el cuerpo de una mujer* (1882). Le premier roman de Tapia y Rivera est donc publié à Madrid cinq ans avant celui de Varela. Sans entrer dans un débat sur la primauté de l'un ou l'autre roman, il est significatif qu'un auteur portoricain, donc appartenant à une littérature périphérique, pratique déjà une forme d'écriture policière à la fin du XIX^e siècle.

Même si le genre policier n'est pas pratiqué de manière systématique à Porto Rico, comme le soulignent d'ailleurs plusieurs critiques, il ne reste pas moins vrai qu'il est cultivé par un nombre important d'auteurs déjà à partir des années 1980 avec Ana Lydia Vega (1946) et son recueil de nouvelles *Pasión de historia* (Buenos Aires, 1987), qui se caractérise par la volonté de parodier le genre et

10 A. James Arnold, Julio Rodríguez-Luis, J. Michael Dash (Edited by), *A History of Literature in the Caribbean. Volume 1 Hispanic and Francophone regions*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins publishing company, 1994, p. 205. « [La nouvelle] raconte l'enquête d'un journaliste à propos d'un meurtre qu'il ne peut pas résoudre. Tous les personnages qu'il interroge lui donnent une interprétation différente de l'identité du coupable. Toutes les histoires sont crédibles et, confus, il n'écrit jamais son article ». Notre traduction.

11 *Cuadernos Americanos* 148, México, 2014/2, pp. 33-47.

par le jeu linguistique comme le souligne Dante Liano dans « La parodia del relato policial. Ana Lydia Vega y su Pasión de historia¹² ».

Mais c'est à partir des années 1990-2000 que l'on peut parler d'une véritable éclosion des écritures policières dans l'île. En témoignent des anthologies et des travaux critiques publiés récemment tels que *San Juan Noir* (2016), une anthologie de nouvelles éditée par Mayra Santos-Febres – elle-même auteur de récits et de romans noirs –, réunissant un ensemble de 14 écrivains parmi lesquels six femmes (Janette Becerra, Manolo Núñez Negrón, Tere Dávila, Ana María Fuster Lavín, Mayra Santos-Febres, Luis Negrón, Wilfredo J. Burgos Matos, Manuel A. Meléndez, Alejandro Alvarez Nieves, Yolanda Arroyo Pizarro, Ernesto Quiñónez, José Rabelo, Edmaris Carazo, Charlie Vázquez). L'importance de cette production est aussi attestée par les travaux d'Oswaldo di Paolo Harrisson, en particulier son ouvrage : *Noir boricua: la novela negra en Puerto Rico* (2016). En outre, un certain nombre d'auteurs ont déjà écrit une œuvre policière/noire consistante, c'est le cas de Wilfredo Mattos Cintrón, Max Charriez ou Elidio La Torre Lagares. L'écrivain cubain Amir Valle a d'ailleurs inclus un récit de ce dernier dans son ouvrage *Lava Negra. Crímenes, nocturnidades y otras alevostias. Antología de cuentos policiales iberoamericanos* (2013).

Wilfredo Mattos Cintrón explique cette vague d'écritures policières dans son pays comme une réponse à la situation politique et socioculturelle de Porto Rico, en particulier comme une réaction à sa dépendance face aux États-Unis (sa condition d'État Associé), à la persécution subie par les « indépendantistes » (crimes d'État) et aux différentes formes de trafics qui font des ravages dans l'île : trafic de drogues, traite des personnes (prostitution des femmes dominicaines et haïtiennes) et trafic des migrants. À ce propos, dans un compte rendu du même auteur sur l'ouvrage de José Angel Rosado, *El cuerpo del delito, el delito del cuerpo: la literatura policial de Edgar Allan Poe, Juan Carlos Onetti et Wilfredo Mattos Cintrón* (Ediciones Callejón, 2012), il arrive à cette conclusion :

Lo que nos apunta [José Angel] Rosado es que también en el terreno de la novela negra, el desarrollo del estado, en este caso su modernización por la vía

12 « A la parodia del género debe añadirse una forma particular de tratamiento del lenguaje que se inscribe dentro de las nuevas tendencias de la narrativa hispanoamericana. Ana Lydia Vega apuesta la mayor parte de su arte narrativo sobre el juego lingüístico, no sólo en la imitación de las diferentes maneras de hablar de sus personajes, sino también en una particular forma de hablar del narrador, que no se refugia en una forma culta de la lengua (como es tradición), sino que también él se echa al ruedo y habla « como habla la gente », convirtiéndose, así, en un personaje más. » Dante Liano, « La parodia del relato policial. Ana Lydia Vega y su Pasión de historia », *Caribana*, 2, 1992, p. 97.

del surgimiento del Estado Libre Asociado y su estrategia de criminalización de las fuerzas radicales opositoras, crearon el sustrato para que de allí emergiera la novela negra en su versión criolla. [...] José Ángel Rosado nos hace ver brillantemente cómo de esa matriz de crimen de estado es que nace la novela negra puertorriqueña¹³.

Dans ce sens, il est très significatif, comme l'expose le chercheur Osvaldo Di Paolo Harrisson, dans son article « El empleo de la novela negra en la enseñanza de la cultura hispanoamericana contemporánea a nivel universitario: Puerto Rico y la trata de personas », que le roman noir portoricain est souvent utilisé dans les universités étatsuniennes dans les cours de culture et d'histoire hispano-américaines pour aborder les problèmes sociaux actuels du continent. Dans l'article en question, Di Paolo Harrisson centre sa réflexion sur le roman de Wilfredo Mattos Cintrón *La vida es una enfermedad sexualmente transmisible* (2014) et il souligne que :

Tanto el tráfico como la trata de personas son malestares latentes en la sociedad puertorriqueña. La novela negra, género literario que permite el estudio de las preocupaciones sociales y reflexiones políticas actuales, se preocupa por hacer visible los delitos del tráfico y de la trata de personas. Uno de los escritores más reconocidos por la variante taína del *noir* es Wilfredo Mattos Cintrón. Su novela *La vida es una enfermedad sexualmente transmisible* (2014) establece como agravante el tráfico de mujeres dominicanas, quienes emigran de su país para terminar siendo esclavizadas en el comercio sexual de Puerto Rico¹⁴.

13 Wilfredo Mattos Cintrón, « José Ángel Rosado y la novela negra », *Revista Cruce Crítica socio-cultural contemporánea*, Universidad Metropolitana, San Juan, Puerto Rico, 25 de marzo 2013. En ligne. Et il rajoute : « José Ángel Rosado nos propone dos hipótesis sobre el desarrollo de la novela negra: una válida para EEUU y los países del cono sur y la otra para Puerto Rico. En los primeros, el desarrollo de los folletines periodísticos, la nota roja y la propia industria editorial se encuentran en la base de la aparición de los primeros inicios de la novela negra, aunque matizado en EEUU por ese período tal vez algo bucólico del antebellum, mientras que en los países del cono sur, prima el desarrollo de la industria editorial de las revistas literarias y la urgente necesidad de crear un público lector masivo que pudiese rebasar el dominio de la letra escrita ejercido por las clases acomodadas. En Puerto Rico sin embargo, nos advierte Rosado, la vía ha ido por otro camino más ligado al desarrollo del estado colonial, particularmente al proyecto modernizador de lo que se llamó el Estado Libre Asociado, y al papel delictivo del propio estado al desarrollar su discurso criminalizador del independentismo, y el socialismo con su cauda de represión y crimen. »

14 Osvaldo Di Paolo Harrisson, « El empleo de la novela negra en la enseñanza de la cultura hispanoamericana contemporánea a nivel universitario: Puerto Rico y la trata de personas », *EDETANIA* 49, julio 2016, p. 111.

Et l'auteur rajoute un détail important : « Desde el punto de vista del mercado editorial de la novela negra, el cual está monopolizado por España y Argentina, principalmente, el texto de Mattos Cintrón se destaca por presentar a un detective negro, variación inexistente en la producción argentina y española¹⁵. » Voilà donc quelques traits de l'identité spécifique de l'écriture noire de l'île. Remarquons que cette variante concernant le détective noir peut se rapprocher de la stratégie narrative de l'auteur chilien Luis Sepúlveda dans son bref roman *Hot Line* (1999) où il compose le personnage de George Washington Caucamán, un policier rural mapuche en Patagonie¹⁶.

Comme nous allons le voir, le corpus de nouvelles que nous proposons à l'étude se caractérise également par une profonde préoccupation sociale et politique. Ce corpus se compose de la nouvelle précédemment citée de l'auteur dominicain Virgilio Díaz Grullón *Crónica policial* (1966) et de deux nouvelles d'écrivaines portoricaines : *Muerte en el andamio* (2016¹⁷?) de Janette Becerra (1965) et *Apareamientos* (2015) de Mayra Santos-Febres (1966). Ces deux dernières nouvelles ont été tirées de l'anthologie *San Juan Noir* (2016)¹⁸.

Une lecture de nouvelles noires dominicaines et portoricaines

Si les deux nouvelles noires portoricaines que nous allons examiner plus loin dévoilent les conditions sociales et politiques que connaissent les habitants de l'île, la nouvelle de l'écrivain dominicain Virgilio Díaz Grullón, *Crónica policial*, sans laisser de côté une certaine critique de la société (les intérêts matériels), conduit le lecteur sur d'autres voies, celles du ludisme et de l'humour, voire de la philosophie (la question de la vérité). Mais cette différence thématique peut s'expliquer par l'époque de production des trois nouvelles. En effet, *Crónica policial* est publiée dans les années 1960, c'est-à-dire à une époque où les écritures policières latino-américaines n'ont pas encore pleinement incorporé dans leur stratégie discursive la dimension politique et la mise en

15 *Ibid.*, p. 112.

16 Voir : Adriana Castillo de Berchenko, « *Hot line* de Luis Sepúlveda et la transition chilienne à la démocratie (1990-1994) », *Cahiers d'études romanes*, n° 15/2, 2006, pp. 143-151.

17 Ce récit ne fait pas partie des recueils de l'auteure *Doce versiones de soledad* (2011) ni de *Ciencia imperfecta* (2014); il a été repris dans son recueil de nouvelles, intitulé *Cerrar la puerta tras de ti* (2019).

18 Mayra Santos-Febres (ed.), *San Juan Noir*, NY, Akashic Books, 2016 (Format Kindle).

question des formes du pouvoir. Alors que les deux nouvelles portoricaines, s'inscrivent déjà dans la tendance du « *neo-policial* » qui se caractérise justement par la dénonciation et le questionnement des structures socio-politiques de domination imposées dans le continent.

Le récit de Virgilio Díaz Grullón met en scène un journaliste qui est dépêché par le directeur du journal à une maison particulière où a eu lieu un crime afin de recueillir l'information pour écrire ensuite un reportage. Le journaliste, accompagné par Guillermo, un photographe, entre dans la maison et commence à interviewer les personnes qui s'y trouvent. La première personne avec laquelle il parle est la sœur de la victime, cette dernière est un commerçant appelé Arquímedes Sandoval Guerra. La sœur lui explique que son frère est mort assassiné par sa propre femme, bien plus jeune que lui et qui le trompait sans vergogne :

Todos nosotros le aconsejamos que no se casara con ella: él le llevaba más de veinte años. Pero siempre fue terco como una mula. La mujer lo dominó desde el primer momento, y sólo veía por sus ojos. Ya en el primer mes de matrimonio comenzó a engañarlo descaradamente¹⁹.

Ensuite le journaliste parle avec la veuve du commerçant qui lui explique que la mort de son mari est un suicide, car il avait des gros problèmes dans ses affaires et était en situation de banqueroute. Mais elle lui avoue qu'ils formaient un couple très heureux : « Eramos una pareja perfecta. Jamás tuvimos disgustos y nos queríamos profundamente. No alcanzo a imaginarme... » (p. 198) La mère de la veuve, quant à elle, l'aborde quelques instants plus tard et lui explique qu'il ne s'agit pas d'un suicide mais bel et bien d'un crime, dont la coupable est la sœur qui était amoureuse de son propre frère : « Está loca y siempre tuvo unos celos enfermizos de mi pobre hija... Estaba enamorada de su propio hermano... Incesto, ¿sabe?... Una mujer completamente anormal y peligrosa, muy peligrosa... » (p. 199)

Mais les déclarations et ce jeu de contradictions n'en restent pas là. Dans la maison, le journaliste croise son ami Mario, l'auxiliaire du procureur, qui lui dévoile que le coupable est pour ainsi dire démasqué : il s'agit cette fois-ci de la belle-mère de la victime : « La suegra de la víctima. Es una mujer capaz de todo. No hice más que mirarla y me di cuenta de que era la única culpable. » (p. 199). Tout le monde joue ainsi le rôle de détective. Perturbé par toutes ces

19 Virgilio Díaz Grullón, *Crónica policial*, dans Vicente Francisco Torres (selección y prólogo), *El que la hace... ¿la paga? Cuentos policíacos latinoamericanos*, op. cit., p. 196.

hypothèses, le journaliste décide de quitter la maison et de retourner au journal avec le photographe. Dans le taxi, dans lequel les deux personnages voyagent, Guillermo à son tour lui déclare qu'apparemment, la justice tient déjà l'assassin : « un tío de la víctima... » (p. 200). Désabusé par cette accumulation de pistes, le journaliste prend une décision radicale : « no escribí el reportaje, y esa misma tarde renuncié del periódico. » (p. 200).

Le récit joue ainsi sur la multiplication et l'enchevêtrement des hypothèses, sur les conflits intrafamiliaux autant que sur les stéréotypes (l'épouse très jeune qui se débarrasse de son mari plus âgé, la belle-mère malveillante à l'égard de son beau-fils ou la sœur célibataire). Tous les personnages interviewés se croient en possession de la vérité mais cette dernière semble échapper à tous. Même à l'écriture journalistique, car le journaliste dans un geste de désespoir, finit par renoncer à la rédaction du reportage. L'écriture elle-même se dérobe de cette recherche du coupable. La vérité sur le crime reste donc insaisissable.

Intéressons-nous maintenant aux deux nouvelles portoricaines. Dans l'introduction (« Crisis y crimen en el Caribe urbano ») de l'anthologie *San Juan Noir*, Mayra Santos-Febres revient sur la crise économique de 2008 et ses conséquences désastreuses pour Porto Rico : forte vague d'immigration, criminalité croissante, trafic de drogue en augmentation mais aussi une déstructuration des districts et quartiers de San Juan, la capitale. En effet, dans les jadis beaux quartiers « *primermundista* » (Hato de Rey, El Condado, el Viejo San Juan colonial), enclaves du tourisme et des classes sociales aisées, lieux résidentiels, bancaires et du commerce, la crise a engendré des enclaves de pauvreté, de violence, de prostitution et de drogue. L'ensemble des nouvelles réunies par Mayra Santos-Febres dans *San Juan Noir* propose un parcours tout au long de ces différents quartiers.

La nouvelle *Muerte en el andamio* de Janette Becerra narre une histoire qui se passe dans l'immeuble d'un quartier chic de San Juan (Santa Rita) lieu résidentiel d'intellectuels, de professeurs d'université, d'avocats ou de médecins (p. 12). L'un des appartements du haut de cet immeuble est occupé par une femme qui vit seule, amatrice de musique classique, dont on ne connaît ni le nom, ni les occupations, et qui ne quitte son appartement que très rarement. Ce personnage narrateur ne s'intéresse qu'à son propre univers, le reste n'a aucune importance pour elle :

Acá arriba no importa nada de eso. Bajo cuando mucho una vez a la semana para reabastecerme de lo esencial. Hay un colmado en el primer piso donde consigo lo que requiero, que es poca cosa. El resto de mi vida transcurre entre estas cuatro paredes; digamos, mi centro privado de control y mando. (p. 19)

Le personnage féminin est ainsi renfermé dans son espace privé, dans les hauteurs d'un bâtiment résidentiel depuis lequel elle contemple Río Piedras. Mais elle évite de « descendre » vers cet univers qui lui paraît lointain et surtout qu'elle perçoit comme dépourvu d'intérêt, qu'elle méprise et dont elle considère qu'elle peut s'en passer. Cette vision des choses et ce comportement amènent le personnage narrateur à émettre une réflexion qui constitue un regard critique sur la société actuelle hyper-technologique, marquée par un individualisme extrême :

Quizás el mundo fue preparándose para este regreso del hombre a su cueva primigenia, desde donde hoy puede ordenarlo y pagarlo todo, pensarlo y resolverlo todo, ganarlo y perderlo todo, hasta la vida y todo, sin bajar. (p. 19)

La réitération presque exaspérante du terme « *todo* » dans la phrase citée provoque un fort contraste avec la solitude de cet homme « hors du monde », loin de lui (« *su cueva primigenia* »), sans contact (« *sin bajar* »), sans aller à la rencontre des autres et de la vie sociale. Or, la solitude et l'enfermement volontaire du personnage seront dans la nouvelle altérés par un événement apparemment banal. Un jour, un jeune ouvrier monte sur un échafaudage mécanique à hauteur de sa fenêtre car le syndicat avait décidé de repeindre l'édifice. Cette intrusion va agacer le personnage qui néanmoins ne peut pas éviter de suivre attentivement tous les faits et gestes du jeune homme, au point qu'elle connaîtra à la perfection ses horaires de travail. Un jeu de cache-cache s'instaure alors entre le jeune ouvrier et la femme qui s'enferme dans sa chambre pour ne pas être vue chaque fois que le jeune homme monte à hauteur de son appartement pour continuer à peindre. Un fait va bouleverser l'ordre de vie de la femme : l'ouvrier tombe de son échafaudage. La femme comprend que le voisin du penthouse est mêlé à cet accident. Ou à ce crime ? Elle décide donc de mener son enquête et monte chez le voisin :

No estaba segura de qué haría o diría una vez que se abriera la puerta, pero me empujaba el precario sentido de convivencia que se había iniciado con aquel breve, repugnante contacto visual entre el pintor y yo. Tonto como parecía, era lo más parecido a un vecino que había tenido en el condominio. Quien conozca mis hábitos entenderá. (p. 28)

La décision du personnage d'assumer le rôle de détective pour connaître la raison de la mort du jeune ouvrier est ici très symbolique car elle implique amorcer un retour au monde, sortir de l'enfermement et commencer à rétablir un contact avec ses semblables. C'est alors que les bruits étranges qu'elle a toujours entendus provenant du penthouse et auxquels elle n'avait jamais accordé d'intérêt, commencent à avoir un sens. Il s'agit de bruits qui ressemblent à des cris et des gémissements étouffés – « Pero no son solo golpes, ¿saben?: a veces

son gemidos, llantos con sordina y trino, corcheas estridentes y puños graves como redondas que retumban en el pentagrama del techo de mi habitación. » (p. 30) –, la narratrice pose enfin cette question: « ¿Han escuchado el ruido que emite una boca amordazada? » (p. 30). C'est peut-être l'origine de ces bruits que le peintre a aperçu depuis son échafaudage et la femme élabore alors une hypothèse: « Seguramente el pintor vio lo que no debía ver. Y fue visto viendo » (p. 31). On est ici au cœur de l'énigme. Une énigme qui, bien sûr, ne sera pas résolue complètement. Dans la nouvelle, l'espace où se déroule la narration, dans les hauteurs d'un bâtiment, est la métaphore non seulement de ce San Juan de Puerto Rico où les différences sociales sont très marquées mais aussi celle des classes aisées qui se désintéressent du monde d'en bas, se livrant à des faits suspects (traite de personnes?) et qui échappent à toute forme de justice. Mais si le personnage en communiquant son témoignage et ses interprétations aux enquêteurs finit, quant à elle, par revenir au monde et à rétablir une certaine forme de solidarité avec la victime, cela ne signifie pas pour autant un changement de fond de la situation, comme le suggère la question qui ferme le récit: « ¿No es mejor hacer que las cosas del mundo caigan por su propio peso, mientras acá arriba se ordena y se paga todo, se piensa y se resuelve todo, se gana y se pierde todo, hasta la vida y todo, sin bajar? » (p. 31).

Dans *Apareamientos* de Mayra Santos-Febres²⁰, le personnage protagoniste est un soldat portoricain qui s'est engagé très jeune dans l'armée des États-Unis, au nom de laquelle il est intervenu au Nigeria; puis il est devenu un soldat mercenaire participant à plusieurs guerres en Afrique. Ses activités militaires contrastent avec son surnom sympathique, on l'appelle: « el Koala Gutiérrez », parce qu'il est « Igualito que un Koala. Se la pasa arrima'o a su palo, roncando a pata suelta. » (p. 68). Dès l'incipit du récit, la voix narrative se caractérise par un ton ironique et critique sur la situation de dépendance économique et politique de l'île envers les États-Unis. Pour décrire le lieu d'origine du personnage elle dit :

Su isla flota en medio del Caribe. En ella se habla español, pero es territorio de los Estados Unidos de América. Y el ejército de su gobierno es el ejército de otro gobierno que no es el de su país pero manda en su país y le da presencia internacional en esta tierra. Es decir, que salió de la Isla como miembro del ejército de paz de un país que ocupa el suyo, a mantener el orden en otro país que no lo tenía, pero que tampoco tenía guerra declarada con su país ni

20 Ce récit fait partie du recueil de nouvelle *El exilio de los asesinos y otras historias de amor* (2015).

con el país que no era su país pero que se comprometió internacionalmente a mantener una paz falsa en Nigeria. O algo parecido. (p. 66)

Sur un ton ironique, la voix narrative dénonce donc autant la situation de dépendance politique et militaire portoricaine que son autonomie illusoire, mais en même temps elle fait voir l'interventionnisme étatsunien dans le monde, ici en Afrique, et l'absurdité tout comme l'aspect surnois de cette politique impérialiste. La structure même de la phrase, alambiquée, rend à travers la construction syntaxique la nature tordue de cet interventionnisme. Mais la nouvelle, en narrant des épisodes de la vie du « Koala Gutiérrez » tend vers un autre objectif: aborder la question des jeunes des milieux très pauvres qui s'engagent dans l'armée étatsunienne et dont l'existence se réduit à une succession de guerres pour finalement revenir dans leur pays sans autre perspective de vie que de continuer dans l'univers de la violence. Autrement dit, le « Koala Gutiérrez » n'a pas appris à faire autre chose pour vivre qu'exercer la violence et tuer. Le personnage a habité dans un quartier populaire « Las Margaritas » où ont débarqué ses parents, des migrants qui sont passés du village à la ville: « Sus padres fueron como los de tantos otros, una sombra de hambre y rabia, que llegaron del campo a la ciudad a buscar trabajo, encontrándolo ocasionalmente. » (p. 67).

Quand il retourne à son île, après dix ans de guerre en Afrique, il s'engage cette fois-ci comme homme de main du « Jefe », un trafiquant de drogue. Son principal atout est qu'il sait tuer « proprement »: « Nada de charqueros de sangre. Nada de cuerpos agujereados. Todo limpio, íntegro; el Koala garantizaba una adormecida muerte. » (p. 68). Mais même chez les tueurs les plus froids et calculateurs, certaines valeurs subsistent intérieurement. Et c'est aussi le cas chez « el Koala Gutiérrez », il n'aime pas tuer des femmes :

Pero no le gustaba matar mujeres. Había visto demasiados vientres desvencijados en la guerra. Demasiadas mujeres violadas por los mismos soldados de la milicia, y luego cortadas a machetazos, cuerpos pudriéndose en la selva. (p. 68-69).

Le champ lexical de la violence extrême dévoile les expériences de l'horreur vécues par le personnage, mais le lexique fonctionne aussi pour renforcer une nouvelle dénonciation: les agissements des supposées forces de maintien de la « paix ». Dans le monde du « Koala Gutiérrez » il n'y a pas de justice possible, les crimes se succèdent dans l'impunité absolue jusqu'au moment où arrive inexorablement le tour du criminel d'être lui-même la victime. Paradoxalement, le tour du « Koala Gutiérrez » arrive par l'intermédiaire de « La Pastora », une femme à la tête d'un réseau de trafic de drogue, aux alentours de Las Margaritas,

son quartier d'enfance, comme un retour définitif aux origines. Un retour qui ne peut se faire que par le chemin de la mort.

Cette approche des écritures policières en République Dominicaine et à Porto Rico, permet de rendre compte de l'importance que revêt actuellement le genre dans ces systèmes littéraires périphériques. Dans l'état actuel de nos recherches, le genre semble être plus pratiqué à Porto Rico qu'en République Dominicaine, mais il reste à confirmer cette constatation par une recherche plus approfondie dans les fonds bibliographiques de l'île dans la mesure où cette production circule peu et mal en France. En revanche, un certain nombre d'auteurs portoricains se sont approprié le genre et ont déjà produit une œuvre qui peut annoncer la mise en place d'une tradition, tel est le cas de Wilfredo Mattos Cintrón, Mayra Santos-Febres, Marta Alponse Alsina ou Elidio La Torre Lagares. Lors d'une interview à la radio, le 13 février 2015, Mattos Cintrón expliquait que le roman noir dans son pays remplit un vide dans cette littérature car il s'occupe de la mise en scène de la vie urbaine, lieu de confrontation de toutes les classes sociales, ce qui permet d'aborder la société avec un regard plus critique et il arrive à cette conclusion : « La novela negra es también la forma en que la sociedad mira su cuerpo vulnerado. La sociedad misma es el cuerpo del delito y su mirada va descubriendo el itinerario de esa relación entre el cuerpo y el delito.²¹ ». Les écritures policières continuent donc, dans ces littératures des marges comme dans les littératures les plus en vue du continent, à questionner la société et ses travers et par cette même voie elle interroge son propre rôle à l'époque contemporaine.

21 « Puerto Crítico con Wilfredo Mattos Cintrón », Bonita radio, <https://www.80grados.net/puerto-critico-con-wilfredo-mattos-cintron>

The Bone Readers de Jacob Ross

ou la politique du roman policier anglo-caribéen

Benoît Tadié

Université Rennes 2, ACE, France

Résumé: Comment introduire les Caraïbes dans le roman policier? Comment introduire le roman policier dans les Caraïbes? À travers l'étude de *The Bone Readers* (2016) de Jacob Ross, cet article considère la politique du roman policier caribéen anglophone, genre de tradition récente. Il montre que l'intrigue multidimensionnelle du roman ainsi que son hybridité générique et linguistique permettent de représenter l'histoire et les géographies complexes de la Grenade, dont Ross est originaire, et sa lutte pour la démocratie; et qu'à l'inverse Ross reterritorialise dans ce roman une tradition narrative européenne/coloniale qui pouvait au départ sembler culturellement et politiquement étrangère.

Mots-clés: Ross (Jacob), *The Bone Readers*, roman policier, roman noir, littérature anglo-caribéenne, XXI^e siècle, Caraïbes.

Abstract: How does one put the Caribbean on the map of crime fiction? Or crime fiction on the map of the Caribbean? Through a study of Jacob Ross's *The Bone Readers* (2016), this article looks at the politics of the English-speaking Caribbean crime novel, a genre that has only recently emerged. It shows that the novel's multidimensional plot and generic and linguistic hybridity enable it to represent the complex history and geographies of Grenada, Ross's country of origin, as well as its struggle for democracy. And that, conversely, Ross manages to reterritorialize in his novel a European/colonial narrative tradition that may at first have seemed culturally and politically alien.

Keywords: Ross (Jacob), *The Bone Readers*, detective novel, black novel, Anglo-Caribbean literature, XXI century, Caribbean.

Resumen: ¿Cómo poner el Caribe en la ficción criminal? ¿Cómo poner la ficción criminal en el Caribe? A través de un estudio de *The Bone Readers* (2016) de Jacob Ross, este artículo examina la política de la novela negra caribeña en inglés, un género de reciente tradición. Demuestra que la trama multidimensional de la novela, así como su hibridez genérica y lingüística, le permiten representar la compleja historia y geografía de la Granada natal de Ross y su lucha por la democracia; y que, por el contrario, Ross reterritorializa en esta novela una tradición narrativa europea/colonial que inicialmente podría parecer ajena cultural y políticamente.

Palabras clave: Ross (Jacob), *The Bone Readers*, novela policial, novela negra, literatura anglo-caribeña, siglo XXI, Caribe.

La tradition du roman policier caribéen anglophone est récente mais prometteuse, comme en témoignent deux romans distingués par la critique : le premier est *A Brief History of Seven Killings* (2014) de Marlon James (Jamaïque), dont le point de départ est une tentative d'assassinat de Bob Marley en 1976¹. Le second, qui fait l'objet de cet article, est *The Bone Readers* (littéralement « Les lecteurs d'ossements »), traduit en français et publié aux éditions Sonatine en 2020 sous le titre *Lire les morts*. Il est l'œuvre de Jacob Ross, auteur originaire de la Grenade, établi en Angleterre depuis 1984. *The Bone Readers* est paru en 2016 chez l'éditeur Peepal Tree, basé à Leeds, spécialisé dans la littérature anglophone des Caraïbes et de l'Afrique. Ce roman raconte l'histoire d'un jeune homme pauvre qui devient policier et enquête sur une série de meurtres, dont la disparition de sa mère survenue quinze ans plus tôt.

On n'offrira pas ici une analyse littéraire exhaustive de *The Bone Readers* – roman dense, complexe, sur lequel on pourrait écrire bien des pages. On l'envisagera plutôt sous un angle politique, à la fois parce que les crimes et enquêtes qu'il met en scène renvoient à l'histoire politique tourmentée des Caraïbes et parce qu'il relève de ce que Jacques Rancière appelle une « politique de la littérature », c'est-à-dire qu'il remet en cause les discriminations véhiculées par la poétique des genres (dans le cas présent, le roman policier classique de tradition britannique) en instituant « un rapport nouveau entre l'acte de parole, le monde qu'il configure et les capacités de ceux qui peuplent le monde² ». On abordera simultanément ces deux dimensions (l'enracinement dans l'univers caribéen et la démocratisation du genre policier) en posant les questions suivantes : comment *The Bone Readers* envisage-t-il la construction d'un roman policier anglophone de la Grenade, ou d'un roman policier anglophone caribéen ? Ou encore, pour le dire un peu différemment : comment introduire les Caraïbes dans le roman policier ? Comment introduire le roman policier dans les Caraïbes ?

Il n'y a pas, à ces questions, de réponse simple. Dans l'univers de la littérature caribéenne anglophone, le roman policier et ses variantes, notamment le roman d'espionnage, véhiculent une mémoire britannique colonialiste, comme en témoigne le cas d'Ian Fleming, qui a écrit toutes les aventures de James Bond à la Jamaïque et y a situé certaines des plus célèbres, telles que *Dr No*, *Live and Let Die*, *The Man with the Golden Gun* ou *Octopussy*. Ainsi, *Dr No* (1958) s'ouvre sur une évocation du *Queen's Club* de Kingston, inspiré de l'authentique

1 Traduction française *Brève Histoire de Sept Meurtres*, Paris, Albin Michel, 2016.

2 Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 22.

Liguanea Club, fondé en 1910, dont le nom fictionnel suggère à lui seul la volonté d'arrimer la Jamaïque à l'espace colonial. Le narrateur identifie l'idée de civilisation à l'empire britannique et la sauvagerie à l'agitation locale; il dépeint la décolonisation toute proche (l'indépendance surviendra en effet quatre ans plus tard) comme une mise à sac de ce Queen's Club au nom symbolique, synecdoque de l'empire :

Such stubborn retreats will not long survive in modern Jamaica. One day the Queen's Club will have its windows smashed and perhaps be burned to the ground, but for the time being it is a useful place to find in a sub-tropical island – well run, well staffed and with the finest cuisine and cellar in the Caribbean³.

Étant donné l'écrasante notoriété de James Bond et Fleming, on pourra retenir de cette brève illustration l'hypothèse que, si une tradition de thrillers ou romans policiers anglophones a mis longtemps à (re)voir le jour dans les Caraïbes, c'est, peut-être, parce que ce genre véhiculait une mémoire aliénante pour la population – une mémoire coloniale, étrangère à ses traditions – et ne lui réservait aucun rôle de premier plan dans ses intrigues. Le roman de Jacob Ross n'en paraît que plus remarquable, car il réalise un formidable travail d'acculturation, de vernacularisation et d'appropriation d'une forme narrative anglophone qui a longtemps pu sembler lointaine, sinon hostile.

Pour suggérer comment s'opère cette renaissance, postérieure d'un demi-siècle à la mort de Fleming, il faut donner une idée plus précise de l'intrigue. *The Bone Readers* se déroule dans l'île imaginaire de Camaho (inspirée de la Grenade) au cours des années 2010. Le héros et narrateur, Michael Digson, surnommé « Digger », est le fils naturel du chef de la police de Camaho, qui l'a abandonné, et d'une de ses domestiques. Celle-ci a disparu en 1999, probablement tuée par la police lors de la répression d'une manifestation de femmes de l'île, protestant contre le viol et le meurtre d'une écolière, restés impunis. Digger est recruté par un vieux policier intègre, Chilman, pour sa nouvelle équipe d'enquêteurs de la brigade criminelle à San Andrews, la capitale de Camaho (l'équivalent romanesque de Saint George, capitale de la Grenade). Il en profite pour rechercher des indices de la disparition de sa mère, survenue lorsqu'il était enfant et dont le corps n'a jamais été retrouvé. Après une année de formation aux méthodes d'investigation scientifique en

3 Ian Fleming, *Dr No* (1958), Londres, Pan, 1960, p. 6.

Grande-Bretagne, il devient un « as » de la médecine légale, un « *bone reader* » ou « lecteur d'ossements » (d'où le titre du roman).

De retour à Camaho, Digger travaille sur plusieurs affaires criminelles. L'une d'elles prend progressivement de l'importance, supplantant l'enquête sur sa mère : elle concerne les disparitions successives de trois jeunes gens, survenues dans l'entourage d'une secte de Baptistes de l'île, dite les « Baptistes du Feu » (l'église baptiste est très présente à la Grenade). Le leader charismatique de la secte, le diacre Bello, exerce une grande influence sur la communauté insulaire, y compris sur le ministre de la Justice. Au cours de son enquête sur les trois disparitions, Digger découvre que le diacre Bello violait les jeunes filles de la congrégation, desquelles il avait eu un certain nombre d'enfants, et que les trois jeunes disparus, dont Digger a entre-temps retrouvé et identifié les cadavres, ont été assassinés avec la complicité de Bello par son demi-frère. Bello sera tué par sa propre femme. Le chef de la police, père de Digger, est contraint de laisser Chilman poursuivre la restructuration de la brigade criminelle de San Andrews, afin de créer une véritable unité d'investigation indépendante, dont Digger sera l'un des enquêteurs⁴.

Ce résumé simplifie une intrigue touffue, où beaucoup de personnages, d'affaires et même de traditions romanesques s'entrecroisent. *The Bone Readers* tient en effet du récit *hard-boiled* en version tropicale, du roman à énigme, du roman familial et du *Bildungsroman*; jouant sur le double tableau de la procédure policière et de la plongée dans des pratiques rituelles locales parfois ésotériques, il rappelle aussi les récits criminels ethnographiques d'Arthur Upfield ou Tony Hillerman, dont les héros, comme Digger, sont des enquêteurs/*tricksters* opérant sur la frontière entre un univers symbolique indigène, ou endogène, et le monde exogène de l'enquête scientifique. Il s'agit enfin d'un roman postcolonial, qui porte à chaque page l'empreinte d'une violence héritée de l'histoire. Cette hybridité, que l'on retrouve dans l'anglais créolisé du récit, en fait la richesse, mais elle suggère également qu'il est tiraillé entre plusieurs univers narratifs : peut-être parce que la tradition du roman policier caribéen n'est pas encore bien établie, mais peut-être aussi parce que le propre du roman policier caribéen pourrait précisément être cette hybridité, qui engage à la fois différents registres linguistiques et différentes

4 Inspiré peut-être par le *Los Angeles Quartet* de James Ellroy, Ross présente *The Bone Readers* comme le premier roman d'un « quatuor de Camaho » (« Camaho Quartet »). Un deuxième roman de la série, poursuivant les aventures du même enquêteur, est paru récemment : *Black Rain Falling*, Londres, Sphere, 2020.

Voir <https://www.facebook.com/jacobrossthewriter/>. Page consultée le 22 décembre 2020.

formes du roman policier⁵. Pour le montrer, on analysera deux aspects constitutifs du récit : d'abord, son rapport à la politique et à l'histoire ; ensuite, son rapport aux différents territoires dans lesquels il s'inscrit, rapport complexe qui s'exprime par des traditions narratives multiples.

Roman policier et démocratie dans les Caraïbes

La première question que pose le roman de Jacob Ross, c'est celle du rapport entre roman policier et politique. Pour préciser les choses, on peut revenir à certaines affirmations classiques de la critique du genre, qui ont lié son existence à celle d'un État de droit. Comme l'écrivait Howard Haycraft en 1941, à la veille de l'attaque sur Pearl Harbor :

For the detective story is and always has been a democratic institution; produced on any large scale only in democracies; dramatizing, under the bright cloak of entertainment, many of the precious rights and privileges that have set the dwellers in constitutional lands apart from those less fortunate. [...] For, of all the democratic heritages, none has been more stubbornly defended by free peoples the world over than the right of fair trial – the credo that no man shall be convicted of crime in the absence of reasonable proof, safeguarded by known, just, and logical rules. The profession of detection thus owes its being directly to the fact that democracies require and scrutinize evidence; that they conscientiously attempt to punish the actual perpetrators of crime, not the first victims who come conveniently to hand⁶.

Ces remarques, fondamentales dans l'histoire de la critique anglophone, suggèrent le lien entre l'existence d'une institution judiciaire démocratique et indépendante et la possibilité d'un roman d'enquête policière. Mais cela ne veut pas dire que la tradition du roman policier ait pour autant été égalitaire. Comme le notait quelques années plus tard le grand critique Anthony Boucher, le genre exprimait souvent un point de vue conservateur, voire réactionnaire :

5 Cette hybridité complique la définition de *The Bone Readers*: nous parlerons ici de « polar » ou « roman noir » pour évoquer à son propos la tradition américaine vernaculaire et violente issue de Dashiell Hammett ou Raymond Chandler, de « roman à énigme » pour le relier à celle du récit d'enquête classique à la Agatha Christie, de « roman policier » lorsqu'il s'agira de se référer au genre de la manière la plus large et neutre possible.

6 Howard Haycraft, « Dictators, Democrats and Detectives », *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story* (1941), Carroll & Graf, 1984, p. 313.

But if the mystery as a form is democratic, what political opinions find expression within that form? [...] it has simply assumed [...] the most conservative attitude toward the status quo. In most mysteries up to recent years, you could safely assume that a labor organizer was a racketeer, that a Communist had a bomb in his pocket, that a Negro was either sinister or comedy relief, that the British caste system was inviolate and a Good Thing, and that imperialism was the glory of the Anglo-Saxon race, on either side of the Atlantic. [...] It is true of the mystery, as of most popular fiction, that a sympathetic protagonist is necessarily white and a gentile⁷.

Les observations de Haycraft et Boucher, même si les choses ont évolué depuis les années 1940⁸, suggèrent le double obstacle auquel l'écriture anglo-caribéenne se heurte pour reterritorialiser le roman policier dans son espace : un premier obstacle, externe au genre, lié au contexte institutionnel (l'absence d'une institution judiciaire indépendante et transparente) ; un second, interne, qui tient à la mémoire politique inégalitaire qu'il véhicule.

The Bone Readers vise à surmonter ces deux obstacles, sans pour autant les méconnaître. Le roman est centré sur un jeune homme et une petite brigade criminelle qui se battent pour obtenir les moyens d'enquêter sur des crimes passés, malgré les pressions et les embûches : leur histoire raconte la construction de ce qu'on pourrait appeler, en référence à Michel Foucault, une hétérotopie administrative au sein d'un espace politiquement corrompu. Comme le dit le vieux policier Chilman à Digger :

I tell you something: a lil over thirty years ago, we had some young fellas running this island. Shit go down in the end, but I learn one thing from them: to make things happen you got to create your own bureaucracy. Else you'll wait till hen lay cricket ball and cock grow teeth before you get a result⁹.

Dans son langage vernaculaire, Chilman se réfère ici au Gouvernement Révolutionnaire Populaire de la Grenade qui a gouverné l'île de 1979 à 1983 sous l'égide de Maurice Bishop, jusqu'à l'exécution de celui-ci et l'intervention militaire américaine de Ronald Reagan. L'expression « *to make things happen you got to create your own bureaucracy* » (« pour changer les choses il faut créer

7 Anthony Boucher, « The Ethics of the Mystery Novel » (1944), in Howard Haycraft, ed., *The Art of the Mystery Story* (1946), New York, Carroll & Graf, 1983, p. 386.

8 Sur l'évolution idéologique du détective privé américain, on consultera avec profit l'ouvrage récent de Susanna Lee, *Detectives in the Shadows: A Hard-Boiled History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2020.

9 Jacob Ross, *The Bone Readers*, Leeds, Peepal Tree, 2016, p. 151.

sa propre bureaucratie ») est révélatrice: il faut créer une institution à soi (non pas une bureaucratie au sens péjoratif habituel du terme) pour pouvoir exister comme sujet indépendant. Et c'est bien cette histoire-là que le roman raconte, à travers les différentes enquêtes menées par Digger: celle de la création d'une police indépendante, institution politique et judiciaire sans laquelle le roman policier classique, comme institution culturelle, ne pourrait lui-même pas exister.

En même temps, le roman policier peut servir à diagnostiquer l'état d'une démocratie, révéler ses zones d'ombre, ses tendances violentes ou totalitaires, sa corruption: on se rapproche alors du roman noir, qui est moins une célébration de la démocratie libérale qu'un exposé de ses failles et des pratiques criminelles qui la gangrènent. Dans *The Bone Readers*, l'enquête de Digger met au jour les ramifications du crime avec la politique locale, que la police corrompue de l'île avait jusque-là soigneusement occultée. Le propre père du héros est le même chef de la police qui avait réprimé de manière sanglante la manifestation où sa mère a trouvé la mort. Et quand Digger, quinze ans après les faits, enquête sur cette affaire, il n'en trouve aucune mention dans les archives de la police. Celles-ci conservent quelques traces de meurtres de droit commun mais aucune mémoire des morts politiques:

The murder files were stored in red box-folders at the back of the room. They became fatter and fatter year on year. The victims, if not women, were men in rumshop brawls, the occasional stabbing at a fete, or a brother warring with another over land. The weapon of choice almost always was a machete. Of the disturbances – the ones that involved guns – there was nothing. The “Sky Red” uprisings of '51; the demonstrations and killings of '74 and '83; the rape riot of '99. Nothing. It was as if the island's history of blood and confrontation had no place on paper¹⁰.

On entrevoit là une correspondance entre le travail du protagoniste dans le roman et celui du roman sur le plan politique: le personnage par son enquête fait venir au jour une histoire sanglante absente des archives, depuis l'époque des soulèvements contre la police britannique de 1951, en passant par les émeutes liées à l'indépendance de 1974 et celles qui avaient précédé le débarquement américain de 1983. De ce point de vue, son surnom, « Digger », c'est-à-dire celui qui creuse, et sa fonction de « lecteur d'ossements », qui exhume et interprète les squelettes enfouis, sont emblématiques de la fonction mémorielle que Jacob Ross semble vouloir assigner au roman policier caribéen. Digger passe le plus clair de son temps à rechercher des cadavres, qui ont une fâcheuse tendance à

¹⁰ *Ibidem*, p. 37-38.

disparaître de l'île de Camaho sans laisser de traces. Mais, une fois retrouvé, chaque cadavre devra être *reconnu*, dans tous les sens du terme. Tout corps disparu signifie un vide dans les mémoires individuelles ou collectives, que le détective doit localiser et aider à combler en le restituant à son milieu d'origine. Le récit reprend et systématise ainsi un schéma classique du roman noir depuis *The Thin Man* (1933) de Dashiell Hammett ou *The Big Sleep* (1939) et *The Lady in the Lake* (1943) de Raymond Chandler : la recherche, l'identification et la reconnaissance du mort, dont la disparition cause des troubles qui ne pourront être pacifiés que lorsqu'il aura refait surface. De même, la défiguration du corps décomposé, lorsqu'il est retrouvé par le détective, outre le dégoût physique qu'elle suscite, figure la pourriture engendrée dans la vie sociale par le refoulement d'affaires laissées sans solution, classées sans suite. Voici Digger devant les restes d'une jeune femme inconnue :

Death is not a pretty thing, however much you dress it up. I couldn't help imagining what this young woman was before, as I looked down at what lay in front of me. It took something out of me, always, to confront this – the wasteful indifference of death.

I was no pathologist. I had no training in forensic anthropology or anthropometry. My understanding of entomology was sketchy. The equipment I had was basic.

But I would do my best to identify these remains, keep what was left of this female as whole as I could. I would take her back to people who would recognise and claim her. I would do this to help fill whatever void this woman's disappearance had left in them. It was the best that I could do¹¹.

Cette logique individuelle renvoie, sur un plan collectif, à l'histoire traumatique de l'île, marquée elle aussi par la disparition des corps, comme celui de Maurice Bishop, exécuté en octobre 1983 par des soldats à la solde d'une faction rivale de son propre mouvement.

Le roman policier selon Jacob Ross braque donc les projecteurs sur une mémoire collective refoulée. Il joue, sur le plan culturel, le même rôle que la commission de Vérité et réconciliation de la Grenade, inspirée de la commission sud-africaine du même nom, qui avait enquêté, au début des années 2000, sur la violence politique survenue dans l'île au cours des décennies précédentes – et notamment sur les circonstances de la mort de Maurice Bishop¹². Mais la

11 *Ibidem*, p. 215.

12 Sur le mandat de la Commission, voir The Grenada Truth and Reconciliation Commission, *Report on Certain Political Events Which Occurred in Grenada 1976–1991*, 28 March 2006, p. 19.

fonction de Digger, le « lecteur d'ossements », se greffe aussi sur une tradition locale, celle de l'Obeah, qui remonte à la surface quand son amie Lonnie lui demande d'expliquer en quoi consiste son métier : « *She would ask me to tell her about deciphering the language of the dead, to explain my trick of reading bones – which all sounded so much like obeah*¹³ ». L'Obeah, c'est la magie occulte propre à certains peuples africains et des Caraïbes¹⁴. Comme le suggère ce passage, le détective reprend à son compte la charge traditionnelle de guérisseur des blessures de la communauté. Le roman de Ross opère ainsi une acculturation de l'enquête criminelle dans l'univers symbolique des Caraïbes. On retrouve une logique similaire, aux États-Unis, dans la tradition afro-américaine du roman policier, qui est marquée en particulier par la référence positive au *hoodoo*. Stephen Soitos note ainsi que les héros de deux récits afro-américains majeurs, *The Conjure Man Dies* de Rudolph Fisher (1932) et *Mumbo Jumbo* d'Ishmael Reed (1972), portent tous deux « le mandat de la conscience culturelle noire *hoodoo* » (« *the mandate of black cultural hoodoo conciousness* ») et ajoute :

The use of hoodoo in black detective fiction establishes an alternative socioreligious philosophical system that further supports the power of vernacular in reassessing the cultural heritage of blacks in America. The inclusion of African American worldviews in detective fiction shows blacks searching for a positive, open-ended system of self-definition and awareness. These worldviews are posited against the negative, closed, oppressive system of white-dominated worldviews in the typical detective novel¹⁵.

D'une manière similaire – les liens ne manquent pas entre le roman de Jacob Ross et la tradition afro-américaine du roman policier, comme on le verra – *The Bone Readers* transpose le travail du détective dans un univers de

<https://hmcwordpress.humanities.mcmaster.ca/Truthcommissions/wp-content/uploads/2019/05/Grenada-TRC-2001-Vol-1.pdf>. Page consultée le 22 décembre 2020.

13 Jacob Ross, *op. cit.*, p. 165.

14 À propos de son entrecroisement avec le monde criminel, voir l'ouvrage de J. Bent Crosson, *Experiments with Power: Obeah and the Remaking of Religion in Trinidad*, Chicago, University of Chicago Press, 2020.

15 Stephen F. Soitos, *The Blues Detective: A Study of African American Detective Fiction*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1996, p. 49. À l'inverse, on notera que les croyances populaires caribéennes sont plutôt associées au crime dans l'univers du polar américain blanc. C'est notamment le cas du vaudou dans la nouvelle grand-guignolesque de Cornell Woolrich, « Dark Melody of Madness » (*Dime Mystery*, July 1935). Elle raconte comment un musicien de jazz blanc est envoûté par un vieillard de la Nouvelle Orléans qui organise des séances de vaudou, chez qui il a fait intrusion à la suite d'un de ses musiciens quarterons, et à qui il a volé la musique de ses séances pour en faire un morceau à succès, « Voodoo ».

pratiques rituelles propres à des groupes sociaux opprimés ou marginalisés. Par ce biais, il permet au genre d'être repris au nom de ces mêmes groupes, qui pouvaient au départ le percevoir comme antagoniste, mais qui désormais se l'approprient et le réinventent à leur façon – en opposition aux idéologies réactionnaires qui, comme le notait Anthony Boucher, avaient longtemps dominé le roman policier anglo-saxon.

Les géographies entrecroisées de Jacob Ross

Passons à présent à la question du territoire. Il faut entendre par là, en premier lieu, le territoire de l'île comme espace circonscrit par la mer, avec son identité physique, anthropologique, politique, culturelle et linguistique, qui fait l'objet d'une évocation minutieuse, saturée de sensations. Mais cet espace n'est ni unique, ni étanche; il s'inscrit aussi dans des ensembles transnationaux qui se croisent sans se confondre, articulant ainsi plusieurs géographies au sein du même récit.

Il y a d'abord, au-delà de Camaho, le contexte des Caraïbes. Ainsi, les ressources scientifiques nécessaires au travail de la police n'existent pas dans l'île, et le laboratoire d'analyses de médecine légale se trouve à Trinidad, où Digger doit envoyer les échantillons qu'il prélève sur les cadavres pour les faire analyser: on pourrait voir dans la description de ce processus une image auto-réflexive de *The Bone Readers* qui, en tant que premier roman policier de la Grenade, doit lui aussi chercher ses ressources narratives en dehors de ses frontières. Mais le rapprochement entre les îles à travers l'enquête policière n'est que le reflet de leur intégration par le biais de la criminalité: le récit montre que si, malgré leurs efforts, les leaders politiques ont été incapables de fédérer les Caraïbes, la criminalité, elle, y est parvenue. En témoignent ces phrases de Chilman à Digger, face au cadavre d'un trafiquant de drogue retrouvé sur la plage, la langue tirée à travers l'œsophage, selon une pratique criminelle surnommée la « cravate colombienne »:

Whoever done it not from here. You the one who tell me you believe some crimes is cultural. Is first thing I remember when I look at that fella on the beach. [...] If y'all don't know it yet, we have a new Federation. Where Marryshow fail, the Mexicans and Colombians succeed. Every island in this region integrated now. They tie together more than ever before by trafficking. Drugs. [...] A lil boy got greedy and they kill him in their own style. They didn have the decency to respect we own clumsy island method. And when I see that, you know what I say to myself? I say something change.

I say dis island get visited by something different that is not likely to go away.
I say to myself “new crimes”¹⁶.

Theophilus Albert Marryshow, rappelons-le, était un homme politique de la Grenade de la première moitié du xx^e siècle, qui fut le père de l'éphémère Federation of the West Indies, créée en 1958 et dissoute en 1962. La mafia de la drogue réalise à sa manière « l'intégration » que la politique n'a pas su réaliser : *The Bone Readers* reprend ainsi, à sa manière, une ironie constitutive du roman noir, où la criminalité projette souvent une image en négatif des aspirations collectives (démocratie, égalité, intégration, etc.) que la politique ne peut pas, ou ne veut pas, réaliser. C'était déjà le paradoxe illustré par le roman de gangsters américain des années vingt (voir par exemple *Little Caesar* (1929) de W. R. Burnett, *Louis Beretti* (1929) de Donald Henderson Clarke ou *Scarface* (1930) d'Armitage Trail), qui montrait l'intégration sociale des enfants italo-américains s'effectuer par le crime et les gangs, alors qu'elle ne fonctionnait pas par les voies légitimes.

En plus de cette unification des Caraïbes par le crime organisé latino-américain, un deuxième ensemble territorial est constitué par les liens entre Camaho et les États-Unis. L'histoire de Camaho voit en effet émerger d'autres types de criminalité, notamment le hold-up de banques, qui sont importés du continent. Tel ce braquage survenu sur l'île de Vincen Island (Saint Vincent) :

Bank robbery was a new import from Vincen Island. It started when big business moved from the capital, San Andrews, to the Flatlands in the south. With a big white beach to die for, a cluster of plush hotels beside it and enough space to put up cinemas and malls, the banks moved most of their business there.

The first time Vincen Island men walked into one of the foreign banks in broad daylight, pointed submachine guns in the faces of cashiers, grabbed the money and left in go-fast boats, drinking men in the rumshops talked about the robbery as if it were a promotion for the island. Camahoans were now worthy of the kind of heist they heard about on American TV or saw in the cinema¹⁷.

On voit ici les petites Antilles s'inscrire sur la carte des mouvements du capital multinational, qui draine avec lui de nouvelles formes de la vie criminelle, qu'on peut, là encore, qualifier de culturelles (« le genre de hold-ups dont on entendait parler à la télévision américaine »). De fait, le roman s'inscrit dans

16 Jacob Ross, *op. cit.*, p. 60-61.

17 *Ibidem*, p. 178.

l'orbite des États-Unis moins par le crime proprement dit que par la culture. Celle-ci passe non seulement par les chaînes de TV américaines mais surtout par des œuvres afro-américaines, musicales ou littéraires, et les histoires d'amour et de souffrance qu'elles véhiculent :

I fed a CD into the player on the kitchen worktop. I sipped, laid back and closed my eyes. John Coltrane's Crescent took me back to Beach Bum Bar, and a woman who called herself Alana Joi sitting on the lee-side of a rock at the northern end of Grand Beach. She was looking out to sea towards America where, she said, all the hurt had been.

She wore a pleated cotton dress, a coloured headband printed with what I later learned were Adinkra symbols. A small, smoothly groomed Afro. Leather sandals. A book in her lap entitled *The Bluest Eye*¹⁸. [...]

"I'm like Trane", she chuckled. "Trane knows pain."¹⁹

Les souvenirs de *Digger* – une forme d'anamnèse moins violente que l'exhumation des cadavres, mais répondant à un même principe archéologique – font émerger une strate du roman qui le rattache en partie à l'univers culturel afro-américain et à la mémoire de l'esclavage dont il se nourrit. Par ailleurs, il n'est pas interdit de voir dans le surnom du protagoniste de Ross un écho du policier « Grave Digger » (« fossoyeur ») Jones, membre avec son partenaire Coffin Ed Johnson du tandem de policiers inventés par Chester Himes dans son cycle de Harlem, fleuron du polar afro-américain des années 1950 et 1960. Si les policiers de Himes sont plus violents que celui de Ross, ils sont comme lui pris en tenailles entre leur mission de maintien de l'ordre et une hiérarchie hostile à la population à laquelle ils appartiennent. Et, comme lui, ils sont imprégnés de la mémoire des temps difficiles, qui s'exprime notamment à travers des références au jazz et aux souffrances qu'il raconte. C'est par exemple à la fin de *The Heat's On* (1966), quand Coffin Ed Johnson se remémore avoir entendu Lester Young alors qu'il était enfant, au théâtre Apollo de Harlem :

His thoughts took him back to the late 1930s – “the depression” years. When he and Digger had attended a P[rimary] S[chool] on 112th Street. They'd heard Lester playing with the Count Basie group at the Apollo, swapping fours and eights with Herschel Evans on their tenor horns.

Pres! He was the greatest, he thought²⁰.

18 Roman de Toni Morrison (1970), racontant l'histoire d'une jeune fille noire confrontée au racisme dans l'Amérique des années 1940.

19 *Ibidem*, p. 95-96.

20 Chester Himes, *The Heat's On* (1966), New York, Vintage 1997, p. 147.

Pour finir, il faut mentionner un troisième espace qui s'articule lui aussi avec l'île de Camaho, celui du Commonwealth, dont l'Angleterre est cette fois le sommet. On notera que Digger reçoit sa formation à la police scientifique en Angleterre, grâce à une bourse du gouvernement, et que l'Angleterre est constamment présente dans la langue créolisée des personnages, qui rappelle davantage l'argot britannique (v. *supra*, la métaphore créole mais, au fond, britannique, de la poule et de la balle de cricket dans la bouche du policier Chilman : « *you'll wait till hen lay cricket ball...*²¹ ») que l'américain, même si elle emprunte aussi à ce dernier quelques tournures dialectales, comme la forme « y'all » (« vous » au pluriel, caractéristique du Sud des États-Unis). Toute la facture du roman, depuis sa langue jusqu'à ses conditions de production, l'inscrit dans un continuum entre l'ancienne métropole et les Caraïbes anglophones. Et c'est précisément dans cet espace que des auteurs comme Jacob Ross ou Marlon James se font connaître, qu'ils peuvent être évalués et consacrés par des prix de littérature anglophone comme le Man Booker Prize, attribué à James en 2015, ou le Jhalak Prize (« *Book of the year by a writer of colour*²² »), décerné à Jacob Ross en 2017. Celui-ci se définit d'ailleurs comme un écrivain « anglo-caribéen » :

I describe myself as an Anglo-Caribbean writer – a way of acknowledging both my unavoidably visceral connection to the Caribbean, its people and its history and the incalculable depth of gratitude I owe to English Literature in terms of my development as a writer²³.

Entre Caraïbes, États-Unis et Commonwealth, on voit donc le roman de Jacob Ross jouer simultanément sur plusieurs territoires, qui définissent l'espace et la forme de son intrigue, sa temporalité stratifiée, sa culture éclectique, sa langue créolisée, ses emprunts aux traditions du roman à énigme britannique et du roman noir américain/afro-américain, et aussi ses conditions de production, de diffusion et de réception. À chacun de ces territoires correspond une mémoire, une tradition qui entre en dialogue avec les autres. C'est ce qui fait la spécificité du genre policier caribéen, tel qu'il est mis en jeu par *The Bone Readers*. Comme son héros « Digger », *trickster* qui se meut avec agilité entre le présent et le passé et entre plusieurs systèmes culturels, il semble que le

21 Jacob Ross, *op. cit.*, p. 151.

22 Le roman de Ross a été le premier lauréat de ce prix, décerné depuis 2017. Voir le site internet : <https://www.jhalakprize.com/>

23 http://www.transculturalwriting.com/Grassroutes/content/Jacob_Ross.htm. Page consultée le 22 décembre 2020.

roman policier caribéen joue un rôle de médiation entre de multiples espaces et registres, tous constitutifs de l'identité caribéenne, qu'il permet d'articuler sous une forme narrative complexe, entre le roman à énigme britannique (auquel il reprend les figures d'enquêteurs et la réflexion institutionnelle) et le roman noir américain et afro-américain (dont il retrouve la violence, l'esprit contestataire et l'expression vernaculaire).

Ainsi, le roman policier selon Jacob Ross n'est pas qu'un véhicule identitaire. Il déploie, comme on espère l'avoir suggéré, un dialogue approfondi avec les formes et de la mémoire d'un genre qui, à l'époque d'Ian Fleming, se contentait généralement de piller les ressources des Antilles avant de les abandonner à leur sort, à l'instar des pirates européens d'autrefois. Comme le rappelle Chilman à Digger :

Them pirates was heroes in Francis Drake and Captain Morgan time. But now them Youropeans not profiting from the proceeds, they call it trafficking. They done suck we dry and abandon we arse to fight up on we own, so how them expect West-Indies-Man to survive²⁴?

La piraterie était le fait des « *Youropeans* » (littéralement « Vouropéens », forme créolisée de « Europeans », jouant sur l'homophonie anglaise entre « *Eu-* » et « *You* »), qui exploitaient autrefois les richesses de l'île et ont aujourd'hui abandonné le « West-Indies-Man » à lui-même, sans moyens pour survivre. La construction d'une unité de police indépendante répond en partie à la question de Chilman, en rendant à la population de l'île sa capacité d'action contre la criminalité transnationale. Et le roman y répond sur un plan littéraire, en hybridant et reterritorisant cette forme étrangère, le roman policier classique des « *Youropeans* », pour le conjuguer à la première personne et raconter son histoire.

24 Jacob Ross, *op. cit.*, p. 172.

Stéréotype et Vérité

El infierno en el paraíso cubano o el reverso de la postal en la obra de Amir Valle y Lorenzo Lunar

Nelly Rajaonarivelo

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé: Cet article analyse la représentation littéraire de la ville cubaine, et plus précisément du « quartier », comme enfer, cloaque ou monstre, mobilisant tout l’imaginaire antinomique du paradis pour révéler ce monde occulte de marginalité tapie dans les bas-fonds de la ville, loin des rues touristiques. À travers les descriptions très noires de deux localisations urbaines bien distinctes de l’île, l’incontournable capitale, La Havane, chez Amir Valle, la provinciale ville de Santa Clara chez Lorenzo Lunar, l’enjeu est de mettre au jour ce qu’on s’évertue officiellement à cacher, et de rétablir la vérité sur le fonctionnement complexe de la société cubaine.

Mots-clés: Valle (Amir), Lunar (Lorenzo), Cuba, roman policier, littérature cubaine, xx^e siècle, xxi^e siècle.

Resumen: Este artículo analiza la representación literaria de la ciudad cubana, y más concretamente del « barrio », como un infierno, un pozo negro o un monstruo, movilizando todo el imaginario antinómico del paraíso para revelar este mundo oculto de la marginalidad que acecha en los bajos fondos de la ciudad, lejos de las calles turísticas. A través de las oscuras descripciones de dos localizaciones urbanas muy distintas de la isla, la capital ineludible, La Habana, en la obra de Amir Valle, y la ciudad provinciana de Santa Clara, en la de Lorenzo Lunar, se pretende sacar a la luz lo que oficialmente se oculta, y restablecer la verdad sobre el complejo funcionamiento de la sociedad cubana.

Palabras claves: Valle (Amir), Lunar (Lorenzo), Cuba, novela policial, literatura cubana, siglo xx, siglo xxi.

Preámbulo

En muchos textos de la literatura caribeña contemporánea, de Cuba o Santo Domingo en particular, la crítica subraya el empeño de los autores en ofrecer una descripción subversiva de la isla, lejos de la imaginería tradicional tropical¹, mediante una visión apocalíptica, desmoronada, sucia de la realidad², lejos de los estereotipos de las lagunas azules o las hermosas ciudades coloniales, de los clichés de las idílicas postales, para restablecer una imagen más auténtica y compleja de estas sociedades en las que, a pesar del sol, como en otras partes de América latina, reina la miseria, la lucha cotidiana, los escándalos políticos o la pequeña y la gran delincuencia. A esa literatura anti-exótica pertenecen los autores cubanos Amir Valle y Lorenzo Lunar, en cuyas obras el infierno ha invadido por completo el escenario, dejando ya muy poco espacio al paraíso que anhelan los turistas, salvo para denunciar la ilusión de lo que se les pretende vender, como en la trama en torno a tres jóvenes turistas españoles de *Largas noches con Flavia*³, de Amir Valle. En sus textos, la omnipresencia obsesiva de la temática del infierno resulta tanto de un esfuerzo de acercamiento a la verdad, tal vez a *su* verdad, de la isla, como de una estrategia literaria de concienciación política del lector foráneo o patrio y de cuestionamiento radical de sus representaciones sobre Cuba.

Su proyecto « realista » surge de la necesidad de reequilibrar las pletóricas representaciones idealizadas de la isla, vehiculadas tanto por la propaganda oficial como por una forma de mitología tropical (y revolucionaria) internacional. Notaremos, sin embargo, que, en las estéticas artísticas, por supuesto se le presta más carga de verdad al realismo – aunque es también un enfoque particular con efecto de lupa que tiene su retórica y convención, sus clichés – del mismo modo que, cuando se alude a la *Divina Comedia* de Dante, el « dantesco » *Infierno*, por

-
- 1 Tendencia que tiene larga tradición cubana, ya en la poesía de Nicolás Guillén, como en el famoso verso de « Mi patria es dulce por fuera y muy amarga por dentro » (*El son entero*, 1947)... pero que concernía el tiempo prerrevolucionario.
 - 2 A modo de ejemplo, citaré tan solo dos artículos, respectivamente sobre las literaturas de República Dominicana y Cuba: el de Fernanda Bustamante E., « Santo Domingo literario del 2000: lo exótico de lo abyecto », en C. Bolognese y M. Zabalgoitia [eds.], *Éste que ves, engaño colorido: literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*, Barcelona, Icaria Editorial, 2012, p. 299-310, y el de Janett Reinstädler, « Mitos en quiebra: La Habana en la cuentística cubana finisecular », en J. Reinstädler y O. Ette [eds.], *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Madrid/Frankfurt, Vervuet Iberoamericana, 2000, p. 91-106.
 - 3 Amir Valle, *Largas noches con Flavia*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2008.

irreal que sea, goza de más realidad (y fama) que el *Paraíso*, siendo el empeño moral religioso del poeta con su lector lo que será el político y social de nuestros autores. Éstos siguen finalmente una tradición barroca de dialéctica, de antítesis entre ser y apariencia, de desvelamiento de las máscaras, de desciframiento de los enigmas del mundo que es también lo propio del tema policial, finalmente en una como *mise en abyme* del texto en el contexto.

Ya en los títulos de sus novelas policiales domina el campo léxico-semántico del infierno y de las sombras, erigiéndose como programático de las tramas. El título órfico de la saga policial de Amir Valle es « El descenso a los infiernos », cuyo cuarto opus se titula *Últimas noticias del infierno*. No es casualidad que un reciente volumen crítico sobre el conjunto de la obra literaria de Valle se titule *Cuba: Representaciones del infierno*⁴, ni que el proyecto en curso del autor sea la escritura de una serie de novelas cortas titulada *Los infiernos sumergidos*, sobre cada uno de los años de la historia de la Revolución cubana. También el término « sombras » aparece en dos otros títulos de la misma serie policial⁵: *Entre el miedo y las sombras* (opus 3) y *Santuario de sombras* (opus 5). Lorenzo Lunar, por su parte, ha titulado el primer opus de su saga « Crónicas del barrio »⁶ en torno al comisario Leo Martín: *Que en vez de infierno encuentres gloria*, cambiando el título respecto al inicial que había utilizado para el concurso de novela policial cubano en que ganó un premio (*Échame a mí la culpa*)⁷. Se conservó la referencia a este célebre bolero

4 Annarella O'Mahony [ed.], *Cuba: Representaciones del Infierno en la literatura de Amir Valle*, Berlín, Ilion Verlag, 2018.

5 La bibliografía policial de Amir Valle consta de siete novelas de la Serie « Descenso a los infiernos », entorno al teniente Alain Bec: 1. *Las puertas de la noche* (2001), 2. *Si Cristo te desnuda* (2001), 3. *Entre el miedo y las sombras* (2003), 4. *Últimas noticias del infierno* (2005, 2da ed. ampliada 2014), 5. *Santuario de sombras* (2006), 6. *Largas noches con Flavia* (2008), y 7. *Los nudos invisibles* (recién publicada en marzo de 2022). De la octava entrega de la serie, *El aullido de los muertos*, todavía inédita, ha publicado un fragmento en este volumen *Noir Caraïbe* (2022), cf. p. 263.

6 Lorenzo Lunar ha publicado cuatro novelas de la Serie « Crónicas del barrio » de Leo Martín: 1. *Que en vez de infierno encuentres gloria* (2003), 2. *La vida es un tango* (2005), 3. *Usted es la culpable* (2006) y más recientemente 4. *Miénteme más* (2019), que el editor (Atmósfera literaria) anuncia como cierre del ciclo del detective, pues éste dimitió de la policía. Lunar publicó tres novelas policiales más, ubicadas en La Habana y no en Santa Clara, *Dónde estás, corazón* (2009), por una parte, y *Mundos de sombras* (2011) y *Proyecto en negro* (2013), por otra parte, que inician una nueva serie, más varios cuentos policiales.

7 Información propiciada por L. Lunar en una entrevista con Julien Védrenne en Francia, « Lorenzo Lunar et le tango dégueulasse », trad. Morgane Le Roy, Toulouse, 10 de junio de 2013. <http://k-libre.fr/klibre-ve/index.php?page=interview&id=136> [ref. du 15/01/2022].

mexicano⁸, pero mejor mediante la selección de un fragmento de su estribillo en que aparece justamente la oposición « infierno »/« gloria ». Otra novela policial (fuera de la serie) que publicó Lunar se titula *Mundos de sombras* (2011). Toda una circulación de temas y ecos del inframundo entre las respectivas obras.

Ya que hablamos de títulos de novelas cubanas, obviamente no podemos sino interpretar primero esta obsesión como un posicionamiento estético respecto a uno de los títulos más famosos e importantes de la narrativa cubana del siglo xx: *Paradiso*, de José Lezama Lima. Porque lo que quieren contar Valle y Lunar, fuera del anti-cliché tropical turístico, tampoco es el paraíso perdido de la infancia ni la isla utópica como modelo de perfección terrestre, imagen del mundo cerrado feliz de la familia, ese paraíso materno que Lezama quiso evocar en los primeros capítulos de su novela, sino que quieren llevar al lector a los otros círculos dantescos de la *Divina Comedia*, a ese “descenso a los infiernos”, precisamente, hacia el reino subterráneo de los damnificados, del pecado y del mal, la otra faceta del mundo no menos real, no ajena, en nuestra opinión, al Maestro Lezama. *Paradiso* ya se pretende una iniciación del joven poeta José Cemí al *desciframiento* del mundo. Y los especialistas de la obra de Lezama saben que el segundo tomo, inacabado y póstumo, el autor lo quería titular *Inferno*⁹, y tenía que concluir con la resolución del enigma total de la obra, del mundo, en la escritura de una *Símula*...

Escribir sobre el « infierno » de Cuba y sus zonas de « sombras », mas allá de los casos policiales referidos, corresponde también a una experiencia vital personal de los autores que no coincide con los códigos de representación tradicionales de la llamada « perla de las Antillas », ni con la sempiterna reescritura del mito edénico del Caribe. Aclaremos que confrontamos aquí dos posturas distintas y complementarias de autores, pues Amir Valle escribió la gran mayoría de sus novelas policiales estando todavía en Cuba, las publicó en España, las tres últimas después de su expulsión de la isla en 2006¹⁰, y su

8 La canción *Échame a mí la culpa* fue compuesta por José Angel Espinoza « Ferrusquilla ». Nótese que dos de los demás títulos de la serie son también títulos de famosos boleros (*Usted es la culpable* y *Miénteme más*).

9 El libro fue publicado, no se sabe por qué, con el título del héroe *Oppiano Licario*, que es una *sombra* benéfica vuelta de entre los muertos...

10 Amir Valle reside desde 2006 en Berlín, Alemania. Remitimos aquí a los dos trabajos anteriores que ya hemos publicado sobre la obra de Valle y en que presentamos su trabajo y su trayectoria: N. Rajaonarivelo, « La cara oculta de La Habana de Amir Valle (obra novelística y ensayística desde *Jineteras*, 2006) », Annarella O'Mahony [éd.], *Cuba: Representaciones del Infierno en la literatura de Amir Valle*, Berlin, Ilion Verlag, Col. Valoración múltiple, 2018, p. 33-53,

obra circula en Cuba clandestinamente; en cambio Lorenzo Lunar no dejó de residir en la isla y, si bien publicó una parte de sus novelas en España, también benefició casi siempre de ediciones cubanas, y es considerado como uno de los autores más leídos de Cuba¹¹. Esa situación contrastada, tal vez la podamos explicar porque las « Crónicas » que hace Lunar son de un « Barrio » delimitado (El Condado de Santa Clara, como veremos más adelante), bien circunscrito, como paradójica sinécdoque de una parte (de isla) que no implica al todo, una parte que se deja mirar, pero que no mira al todo, como si un cordón sanitario denunciante protegiera el conjunto de la parte enferma: se piensa en el *Cuerpo político* de Hobbes, donde la cabeza gobernante, directora, dictatorial, tiene interés en identificar y diagnosticar el miembro enfermo, con derecho a amputarlo para que no gangrene el conjunto sano del cuerpo social. De ahí que las reflexiones sobre un Barrio muy localizado no son forzosamente generalizables y se puedan tolerar, a diferencia de las denuncias escenificadas en la capital misma de Cuba, corazón y cerebro político del país, en el caso de Amir Valle, consideradas mucho más subversivas y peligrosas...

En un artículo de 2014 sobre la narrativa policial cubana, los dos investigadores Alex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero¹², después de una revisión de la evolución del género en la época revolucionaria que desemboca en el neopolicial de Leonardo Padura, evocan las « nuevas voces » del policial cubano marcadas por la « disidencia y la crítica », entre las cuales Amir Valle y Lorenzo Lunar: destacan « su capacidad para abordar temas impensables en la narrativa cubana anterior a la década de 1990 » como el turismo sexual, el tráfico ilegal de personas hacia Estados Unidos, las redes de narcotráfico, el hambre y la marginalidad, o la prostitución. La publicación de estas obras policíacas empezó a finales del 1990 o inicios del 2000, o sea una década después de las primeras de Padura cuando empezó el Periodo Especial, y comparten espacios en las mismas editoriales españolas, principalmente Zoela ediciones en su colección Negrura, para sus primeras obras, y luego la editorial Almuzara en su colección Tapa Negra.

y « Les enquêtes d'Amir Valle, du journalisme à la fiction: autour de *Habana Babilonia* », Myriam Roche et Emilie Guyard [éds.], *Roman noir et journalisme: en quête de vérité*, Presses Universitaires de Savoie Mont Blanc, coll. Écriture et représentation n° 37, 2020, p. 253-268.

11 Lorenzo Lunar recibió en 2012 el premio « La pluma de cristal », que recompensa cada año al autor más leído en las bibliotecas de Cuba.

12 Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribà, « Revolución, desencanto y crítica: la novela criminal cubana », *Cuadernos de Investigación Filológica*, 40 (2014), 171-189, p. 173.

La deconstrucción del mito edénico

El término « infierno » ataca de frente la fundación misma de la construcción imaginaria de las Antillas desde las crónicas de Cristóbal Colón, que pensó, cuando pisó por primera vez el suelo caribeño, haber alcanzado el Edén terrestre del mito bíblico: sus textos describen un mundo maravilloso en su clima, sus paisajes, su fauna y su flora, marcado por la abundancia, la variedad y prodigalidad de la naturaleza terrestre y marina (los peces, los caracoles gigantes), el florecimiento, la iluminación y la belleza de sus paisajes costeros y montañosos, con el mar cristalino... Forjaron durante siglos generaciones de clichés.

Los dos autores insisten en que no escriben novelas *críticas* sobre Cuba, sino simplemente novelas sobre la realidad cubana, tal como es, una suerte de crónica social de su tiempo que refleja el cotidiano difícil y contrastado de los cubanos desde los años 1990. El proyecto común de la deconstrucción del mito de la Cuba paradisíaca, fundado sobre todo en sus características geo-climáticas y culturales, parte primero de la reproducción del cliché, como queda sintetizado en una escena de seducción entre el héroe y una de sus conquistas en *Que en vez de infierno encuentres gloria* de L. Lunar, cuyo decorado se planta mediante la alusión al bolero *Noche cubana*, estereotipo de la sensualidad isleña¹³: el mar y las playas con dulce brisa, las palmeras, el calor tropical y las suaves noches románticas con luna y estrellas, sin olvidar por supuesto el ritmo, el baile y la música. La fuerza de esta representación multiseccular, la fuerza del mito, vuelve difícil cualquier intento de describir otra versión de la realidad, como dice Valle en *Entre el miedo y las sombras*:

Nadie podría imaginar que en Cuba, esa isla de paz, ese paraíso de la tranquilidad que ofrecían las revistas turísticas y la propaganda política de los últimos años, dos personas pudieran perderse¹⁴.

Socavar este mito cubano tan arraigado pasa entonces por una recreación literaria inversa, la de un espacio infernal, que contradiga cada elemento del mito inicial: nueva geografía, topografía, y población. Pero el efecto de realismo negro o sucio no es producto de la exageración de la escritura, sino del enfoque en esta parte de la realidad sucia que se quiere revelar y que nadie cree ni quiere

13 Lorenzo Lunar, *Que en vez de infierno encuentres gloria*, Granada, Zoela Ediciones, 2003, p. 105. La letra de la canción dice: « Noche cubana / morena bonita de alma sensual / con tu sonrisa de luna y ojos de estrella./ Voz de susurro de frondas y arrullo de mar / besas con brisa y tu abrazo es calor tropical. »

14 Amir Valle, *Entre el miedo y las sombras*, Granada, Zoela Ediciones, 2003, p. 26.

admitir. El calor del clima, por ejemplo, el verdadero calor cubano sofocante, agobiante, y no ese « calor tropical » suave y hechizante del bolero, propicio al amor, convierte el aire en una caldera infernal en que uno se ahoga, como en el incipit de *La vida es un tango* de Lorenzo Lunar:

Hace un calor que le ronca los cojones y siento envidia. Siento deseos de bañarme con esa cerveza fría, espumosa, anhelada... prohibida ahora para mí. Hace calor y quiero que esto se acabe. [...]
Es domingo, estoy sediento, tengo calor, tengo cara de mierda, me estoy cagando en mi madre y en la hora en que me metí a policía¹⁵.

Salir de la edulcoración sistemática, revelar la verdad de las cosas y sobre el país, se enuncia pues claramente como proyecto global de la escritura en los dos epígrafes iniciales de *La vida es un tango*: uno sacado de una novela negra de Chandler, modelo para Lunar, y otro sacado del famoso tango *Las Cuarenta*.

... No son más que seres humanos que transpiran, se ensucian y tienen que ir al baño. ¿Qué es lo que usted esperaba... mariposas doradas revoloteando en una nube color de rosa?

(Philip Marlowe en *El largo Adiós*) Raimond Chandler

Con una daga en el pecho,
con mi sueño hecho pedazos
que se rompió en un abrazo que me diera la verdad...
("Las Cuarenta") Garrido y Grela¹⁶.

La asociación de estas dos fuentes a modo de preludeo sintetiza eficazmente todo el propósito de Lunar: valerse del género policial (Chandler) para contar la verdad; una estrategia, como para Valle, propiciada por la lógica de cuestionamiento que implica cualquier relato policial, pero con la concisión, la nostalgia y sobre todo la amargura de la canción (el tango, en este caso, pero en otras novelas de Lunar puede ser un bolero o una ranchera mexicana).

Representaciones espaciales del infierno

Otra característica común de Valle y Lunar, es haber centrado las intrigas en un lugar circunscrito, el espacio de un barrio específico, circunscripciones respectivas de los héroes tenientes detectives, y donde se concentran las

15 Lorenzo Lunar, *La vida en un tango*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2005, p. 15.

16 *Ibidem*, p. 9. En realidad, los autores de este tango *Las cuarenta* son Francisco Gorrindo y Roberto Grela.

actividades delictivas de la ciudad. En las novelas de Valle, las tramas convergen todas hacia el barrio popular pobre de Centro Habana, que es doblemente céntrico por ser parte de la capital cubana, centro político-administrativo del país, y por ubicarse geográficamente en el centro del mapa de esta ciudad. Tiene su importancia, para las redes de prostitución, por ejemplo, como explica un colega del detective Alain Bec durante su pesquisa sobre el personaje de Cristo, proxeneta de jineteros homosexuales:

[...] el tipo se dedicaba a buscar viejos turistas enfermos sexuales y los empataba con algunos jovencitos bonitillos que se clavaban a los viejos en cuartos alquilados por Cristo en Centro Habana, por ser el justo medio entre las dos zonas de cacerías que tenía marcadas: el Vedado y el casco histórico de La Habana Vieja¹⁷.

Estamos pues en el mero corazón de la isla, vivero de la delincuencia y fuente de la « ética de la marginalidad » que se generalizó a toda la sociedad y ahora se aplica a cualquier cubano, según Alex Varga, magnate de la delincuencia, amigo e informante de Alain Bec:

Policía y todo, ya sabes cuántas cosas ilegales se tienen que hacer acá abajo para que muchas familias coman. [...] En todas las sociedades hay márgenes y solamente esos márgenes viven del delito, ya que la mayor parte observa a la marginalidad y su pudrición como un fenómeno lejano, ajeno, que no los molesta y por eso tampoco les importa. En Cuba, por desgracia, hace mucho tiempo que los límites de la marginalidad se rompieron¹⁸.

Entrar en el infierno y pasar al otro lado, cruzar simbólicamente la Estigia, se hace simplemente cruzando una determinada calle o una avenida de La Habana, que hace pasar al transeúnte de la ciudad esplendorosa, trampa ilusoria para turistas, a la cloaca más sórdida. La dicotomía paraíso/infierno, omnipresente en la obra de Valle, opera por ejemplo muy explícitamente en una página de *Si Cristo te desnuda*, que describe el barrio vecino de La Habana Vieja, también foco de la delincuencia, pero en ciertas zonas solamente:

En aquellos tiempos todo esto debía ser casi paradisiaco y de rescatar esa imagen se ha encargado Leal¹⁹. Otra cosa sucede cuando uno se mete en La Habana Vieja y se aleja de la zona de restauración. Es como si pasara del

17 Amir Valle, *Si Cristo te desnuda*, Granada, Zoela Ediciones, 2002, p. 44-45.

18 Amir Valle, *Largas noches con Flavia*, op. cit., p. 97.

19 Eusebio Leal fue el Historiador de la Ciudad y Director del Programa de Restauración del Patrimonio de la Humanidad, encargado de las obras de restauración del Casco Histórico de La Habana a partir de los años 1980.

paraíso a un círculo del infierno: todo te hiere la vista y hasta el olfato porque la Habana es una ciudad de malos olores que se te pegan a la piel y aunque te bañes con el mejor de los jabones los llevas en la nariz hasta que te mueres. Hay quienes se han ido y allá afuera el gorrion los sorprende por ahí, por los malos olores, las montañas de escombros, las esquinas llenas de latones de basura podrida, que crece y crece sin que vengan a recogerla, las colas para comprar cualquier cosa. Parece mentira, pero es así²⁰.

En esta nueva descripción dantesca (« un círculo del infierno »), las montañas de basura y la insalubridad lindan sin transición con el deslumbrante escaparate del patrimonio de la Unesco renovado de La Habana Vieja. Las repetidas descripciones de Centro Habana son similares, con una degradación que nunca deja indiferentes a los vecinos del barrio, aunque se acostumbran a ella:

Lo cierto es que ahora, siempre que camino por estas calles de Centro Habana, de regreso a casa, mientras busco como un explorador fanático cada nuevo bache en el asfalto, cada nuevo salidero de agua albañal que forma charcos de orine y mierda en cualquier acera, cada poste caído, cada pared rajada a punto del desplome total, mi mejor entretenimiento, quizás el más normal, el más cotidiano, sea el de ir clasificando los nalgatorios de las muchas negras que caminan por esos rincones de la ciudad²¹.

Interpreto que el « descenso a los infiernos », como hiciera Orfeo en busca de su Eurídice perdida, es también un esfuerzo cotidiano de los cubanos, obsesionados por cualquier señal de nuevo deterioro, para tratar de rescatar la utopía perdida o por lo menos recuperar la memoria de una edad de oro desaparecida, en que la ciudad resplandecía y era admirada de todos.

Para ambos autores, la radiografía profundizada del barrio permite entender el funcionamiento de un microcosmo sinécdoque de la ciudad y aun de la isla entera, o sea alegoría nacional, ya que el barrio es igualmente aislado, no por el mar (salvo un costado de Centro Habana), sino por delimitaciones de calles precisas que hacen pasar de un mundo a otro sin que el foráneo lo pueda notar, son fronteras invisibles pero muy conocidas de los vecinos. La condensación espacial permite una profundización en las descripciones de lugares, no solamente las calles sino cada edificio, cada solar, cada esquina, y en la caracterización de los personajes que pueblan el barrio, con su físico, su comportamiento, sus relaciones, sus motivaciones, su destino, sus anécdotas.

20 Amir Valle, *Si Cristo te desnuda*, op. cit., p. 99.

21 Amir Valle, « Los nudos invisibles », en A. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero [eds.], *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, editorial Montesinos, 2014, p. 287.

A diferencia de Centro Habana, punto de convergencia de las narraciones de Valle, aunque no exclusivo, el barrio marginal del Condado narrado por Lunar, en que el héroe Leo Martín es Jefe de Sector de la Policía, se ubica en las cercanías de la ciudad de Santa Clara, pequeña ciudad de provincias, o sea descentrado fuera de una ciudad ya periférica respecto a la capital. La marginalidad es por lo tanto primero física y geográfica, más inmediata. Y a diferencia de Amir Valle, la intriga nunca sale del barrio, salvo cuando el detective tiene que rendir cuentas a su jefe en la Unidad, en el centro de la ciudad. Los relatos circulan pues de manera obsesiva en el mismo espacio reducido, hasta convertirlo en el verdadero personaje principal de las novelas, cuyo retrato es el verdadero motivo de la escritura. Lunar constata y evoca los mismos procesos de corrupción y desmoronamiento que ha convertido el paraíso esplendoroso de antes (el punto de referencia arquitectónico es el de la colonia, por supuesto) en el infierno de la decadencia, de la degradación. Igual que Alain Bec se desespera cotidianamente ante la decrepitud y las ruinas de la Habana, así como la suciedad del río Almendares, Leo Martín mira con asco y nostalgia los puentes y las aguas de los múltiples ríos de Santa Clara, antaño orgullo de la ciudad:

Santa Clara también tiene dos ríos: el Bélico y el Cubanicay. [...] Sólo que el tiempo ha pasado y el Bélico perdió su caudal por toda la mierda que le han echado dentro y el Cubanicay ya no inspira a nadie. Pero estos dos ríos tienen más de ciento cuarenta puentes de todos los tamaños regados por toda la ciudad; la mayoría en el barrio. Yo los he contado. [...]

Y en cada puente miro correr las aguas sucias y apestosas.

Y en cada puente olfateo la posibilidad de un crimen.

Y en cada puente enciendo un “Populares” como homenaje a la contaminación ambiental²².

El monstruo, alegoría del cuerpo social

Las novelas de Lorenzo Lunar giran entorno a dos *leitmotiv* constantes que el héroe se repite de principio a fin en las intrigas, como ilustra el incipit y el final del primer capítulo de su primera novela negra, *Que en vez de infierno encuentres gloria*:

Uno nace, crece, y echa la vida en este barrio para, cada día que pasa, quedar más convencido de que vivir en este barrio le ronca los cojones.

22 Lorenzo Lunar, *La vida es un tango, op. cit.*, p. 53.

El barrio es un monstruo, como dice mi socio El Puchy²³.

« El barrio es un monstruo », pensé. « Vivir en el barrio le ronca los cojones.²⁴ »

Estas dos mismas frases, repetidas en bucle no sólo al final del mismo primer capítulo, sino también en la última página de la novela, marcan el carácter cíclico de la novela atrapada en una pesadilla circular. Encima de la representación del espacio del infierno como paraíso corrupto, el derrumbe del mito edénico pasa lógicamente por otro mito, el del monstruo, en que se personifica el barrio, cuyas características descubre el lector poco a poco en las páginas de las varias novelas de la serie. Se trata en realidad de la reactivación del mito bíblico del Leviatán, monstruo marino de varias cabezas asociado con el Diablo, o sea una imagen satánica de la sociedad... Sirve de verdadera alegoría del cuerpo social y del Estado cubano en forma de gigante, pero el Leviatán de Lunar no es el ser racional del filósofo Tomás Hobbes, ese cuerpo armonioso donde cada miembro y cada órgano es complementario del otro y necesario al funcionamiento del todo, firmemente dirigido por la razón y el poder del cerebro central... Lunar vuelve más bien al mito bíblico original, con la imagen de un pulpo gigante (y la inversión irónica del simbolismo del pulpo, tradicionalmente utilizado en el discurso oficial para designar al enemigo imperialista), de una hidra más exactamente, con múltiples tentáculos y cabezas (uno para cada vecino del barrio) que se regeneran cuando se cortan, se permutan o proliferan para fortalecer el poder del monstruo. El barrio es ese ente vivo inasible, inestable, cambiante, metamorfoseándose continuamente:

El Puchy siempre ha dicho que el barrio es un monstruo. Se lo he escuchado decir tantas veces que yo también acabo imaginándomelo así: una mezcla de pulpo y dragón de mil cabezas y un millón de tentáculos.

Y cada cabeza del dragón tiene su rostro, pero los rostros cambian sin que uno se dé cuenta cuándo lo hacen.

El monstruo, monstruo al fin, se alimenta de sí mismo, comiéndose sus propias cabezas, pero éstas se regeneran. [...].

También el monstruo toma con uno de sus tentáculos una cabeza cualquiera, se la arranca y la pone en otro lugar²⁵.

El barrio monstruoso, dotado de vida propia, de designios inexplicados y de poder decisivo, resta autonomía a sus habitantes, que no son más que peones de un gran juego, piezas manipuladas en función de una estrategia misteriosa. Para explicar,

23 Lorenzo Lunar, *Que en vez de infierno...*, *op. cit.*, primer capítulo: Mi oficio es el peligro, p. 9.

24 *Ibidem*, p. 18.

25 Lorenzo Lunar, *La vida es un tango*, *op. cit.*, p. 27.

por ejemplo, por qué Tania, joven prostituta, ha desaparecido del barrio para ganar fortuna en Varadero y decidió volver de repente, Leo resume solamente:

Ahora, pasados cuatro años, el monstruo volvía a tomar con uno de sus tentáculos la cabeza de Tania para colocarla en su lugar de origen²⁶.

Lo mismo para la reciente llegada de un joven delincuente en el barrio, Maikel, pronto encontrado asesinado en su casa:

Hacia sólo tres meses que el monstruo había puesto la cabeza de Maikel en el barrio mediante una permuta con Raiza, la peluquera.

Raiza había ido a parar provisionalmente – hasta que el monstruo decidiera otra cosa – al reparto Bengochea²⁷.

Todo funciona como si la gente del barrio no tuviera conciencia ni libre albedrío, lo cual excusaría mucho sus comportamientos y actos delictivos, obligando a que Leo Martín hiciera la vista gorda sobre muchos negocios ilegales, tráfico de mercancías o prácticas de jineterismo sin los que los cubanos no podrían sobrevivir. Incluso el personaje de Chago el Buey, que mueve todo el dinero ilícito del barrio, blanco de la persecución de Leo Martín sin lograr atraparlo nunca, cobra legitimación al « resolver » el cotidiano de mucha gente:

También invertía el dinero en cuanto negocio ilegal – valga la redundancia – pudiera imaginarse uno: caramelos finos, alcohol para inventar rones, almohadillas sanitarias, jabones, arroz, frijoles, carne de puerco y hasta de vaca, y todas esas cosas que acostumbramos escasear cada vez que el país se mete en una crisis²⁸.

Visto desde este punto de vista, el oficio de policía está condenado al fracaso, es vano e inútil y explica por qué Leo Martín, que se hizo « Jefe de sector de la Policía en el barrio que lo vio nacer », repite incansablemente el tercer *leitmotiv* de las novelas: « Me cago en la hora en que me metí a policía », hasta evocar la única explicación posible:

Yo iba a ser policía porque eso estaba escrito. [...] Quizás fue ese monstruo que es el barrio que ya lo había decidido, incluso antes de que yo naciera²⁹.

La impotencia del policía ante la magnitud y la fuerza de la marginalidad delictiva, que desborda y se generaliza, el mercado negro por ejemplo, se

26 *Ibidem*, p. 31.

27 *Ibidem*, p. 34.

28 Lorenzo Lunar, *Que en vez de infierno...*, *op. cit.*, p. 63-64.

29 *Ibidem*, p. 121.

traduce en la obra de Amir Valle precisamente con la misma metáfora de la hidra que fue empleada por Lunar:

Sabía [...] que era en las zonas marginales donde brotaba y se ramificaba ese mal del mercado negro parecido al dragón de la leyenda: cuando le cortaban una cabeza, le salían dos nuevas. Un mercado que se extendía sus tentáculos a los sitios menos imaginables, que se nutría del comercio legal como una telaraña enorme que colgaba de todas partes y garantizaba que en algunas familias se comiera y vistiera y calzara mejor [...]³⁰.

Y además del dragón y de la araña gigante, junto a la cucaracha con la que se compara la prostitución capaz de sobrevivir a las fumigaciones³¹, otra figura de monstruo aparece para describir la violencia creciente en el país y su modo de propagación: el alien, culminación tal vez en la escala del espanto colectivo, por pervertir y corromper desde dentro el cuerpo social, usando los mecanismos de crecimiento y reproducción propios.

Pero corrían otros tiempos. Quienes vivían abajo, en aquellos barrios, sabían bien que la realidad era distinta. La violencia no sería igual que en otras ciudades como México o Bogotá, con cuentos que le erizaban los cojones hasta al más probado, pero ya iba camino de serlo: era como un alien que había incubado en los basureros de la marginalidad y crecía y crecía lentamente, contaminando cuanto cosa tocaba. El rey Midas de la mierda: todo lo que alcanzaba su aliento fétido lo convertía en excremento, en basura, en cosa corrupta, podrida; un animal que burlaba todos los controles de la sociedad, precisamente porque esa sociedad se resistía a reconocer su existencia bajo una máxima que a Alex le resultaba idiota: Cuba era el paraíso prometido por el Altísimo a los hombres; el resto del mundo, variaciones del infierno sobre la tierra³².

Los damnificados del infierno

En el marco de esta gran isotopía del infierno, los habitantes de estos barrios no pueden ser sino los condenados de la tierra, las sombras errantes del inframundo en busca de simple supervivencia, como Flavia, la joven española protegida por Alain Bec, pudo comprobarlo durante un recorrido por la ciudad en bus que pasa por error en los barrios pobres de La Habana. Describe a esta...

30 Amir Valle, *Si Cristo te desnuda*, op. cit., p. 18.

31 *Ibidem*, p. 34.

32 Amir Valle, *Entre el miedo y las sombras*, op. cit., p. 26-27.

gente, como aturdida, como hastiada, no sé, mirando hacia nosotros dentro del bus igual que si fuéramos Aliens. Te juro por lo más sagrado que me sentí como en una de esas películas de ciudades inundadas por zombis que rodean los autos tratando de comerse a la gente que viaja en ellos³³.

Los que no soportan la condición de muerto viviente de los zombis, que ya no aguantan la «lucha» cotidiana y deciden salir de la isla, se convierten igualmente en sombras siniestras sacrificadas en el santuario del mar, por haber buscado alcanzar el paraíso ilusorio de la Florida, como esos balseros de *Santuario de sombras*.

Un personaje de Amir Valle llama particular atención por movilizar toda la imaginaria cristiana entorno a su antinómico nombre de Cristo, proxeneta de homosexuales, creador y dirigente de una banda de «pajarracos», o sea de travestis, llamada Los Doce Apóstoles, forzados por su líder a vender sexo a turistas homosexuales bajo chantaje. Figura central entorno a la cual gira toda la narración de *Si Cristo te desnuda*, ya que es una de las víctimas asesinadas al principio de la trama, este Cristo Salvador invertido, a pesar de tener la apariencia de Jesús (flaco, rubio, con ojos claros, pelo largo, vestido de blanco y con la barbita) es en realidad un gran pecador de los más asquerosos, la encarnación del demonio finalmente, que los testigos describen como un «proxeneta», «rockero drogadicto», «chulo de mierda»... Mediante un juego de zapa sistemática y muy provocadora de los valores cristianos, el personaje de Cristo se convierte en un anticristo corruptor:

Cristo no es Cristo, es Ignacio. Se llama Ignacio Solares Sánchez, pero allá en la cárcel, dicen los informes, su dicho más conocido era: Cristo soy, me gusta como él, estar clavado, y como Cristo, el de verdad, el de la Biblia, resistió la clavada para salvar a los hombres³⁴.

La estructura misma de la novela, dividida en capítulos, anuncia una parodia de la Biblia a través de los títulos sacados de momentos o elementos de la vida de Jesús: Cristo, Los Doce Apóstoles, Judas y Pilatos, Pan de mi cuerpo, La sangre de Dios, La Última Cena, En la Cruz.

En todas las novelas de Lunar, en cambio, la estructura narrativa consiste en una sucesión ininterrumpida de retratos de personajes que van apareciendo ante el detective mientras recorre el barrio en busca de testimonios, o que él recuerda pensando en la historia del barrio. Cada personaje, siempre llamado

33 Amir Valle, *Largas noches con Flavia*, op. cit., p. 131.

34 Amir Valle, *Si Cristo te desnuda*, op. cit., p. 67.

por su nombre sin apellido, o con un apodo muy evocador, representa como hemos dicho una de las cabezas de la hidra, añadiéndose a una amplia galería de otros que van formando un gran fresco social animado, un caleidoscopio muy pintoresco de la sociedad cubana. En *Usted es la culpable*, por ejemplo, la serie de entrevistas que Leo Martín hace a varias putas para obtener información sobre la víctima, supuestamente para hacer avanzar la pesquisa, es en realidad un pretexto para ofrecer un retrato sintético del personaje, lleno de anécdotas cotidianas sabrosas o siniestras, y acercarse a la materia de la naturaleza humana. El estilo muy lapidario y elíptico de Lorenzo Lunar crea una especie de instantáneos verbales sobre los personajes a la manera de la fotografía, evocando determinados aspectos fragmentarios de ellos. Una de las páginas más divertidas de Lunar, por ejemplo, retrata a Cuqui la prostituta, en *Usted es la culpable*, limpiando su casa y pasando todas las etapas de la jornada al ritmo de los Van Van³⁵. Es una página de compás y juego verbal a la manera del grupo musical citado, que juega con los sonidos, la paronomasia, con el humor y la alegría comunicativa que Lunar a menudo inyecta en la escritura. Pero no todos los retratos tienen esta tonalidad, aunque sí abusan siempre de la anáfora sistemática, en frases cortas y tajantes, representativas del pensamiento repetitivo, obsesivo, circular de Leo Martín: los motivos suelen repetirse hasta la saciedad durante varias páginas entorno a una misma idea fija, como para representar el espacio cerrado, carcelario incluso, demoniaco, en que viven los personajes incluyendo al propio detective, cuyo pensamiento rebota sin poder escapar hacia otras perspectivas.

Leo Martín no saldrá indemne de sus años de servicio policial en el reino del demonio. En *Miénteme más*, la novela que clausura la serie « Crónicas del barrio », el héroe, ya ex-policía y alcohólico, es perseguido por el recuerdo traumático del suicidio de una joven desesperada:

Leo Martín se descubre pensando en asuntos globales cuando de repente vuelve a su mente la frase que dijo la joven suicida unas horas antes, en el momento de lanzarse desde la azotea del edificio de doce plantas: « El mundo no tiene salvación. »

« El mundo no tiene salvación », piensa, « porque las niñas de quince años se prostituyen sin escrúpulos, porque los degenerados como el Manatí viven bien y no sufren pesadillas por las noches, porque las muchachas se vuelven locas y acaban suicidándose, porque los cabrones como César le siguen la

35 Lorenzo Lunar, *Usted es la culpable*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2006, p. 37-39.

corriente al río putrefacto que es ese mismo mundo. El mundo también se está suicidando.³⁶ »

Así concluye este examen de la isotopía del infierno en la serie de Lunar, con tono mucho más amargo, desilusionado y desesperado que en las otras novelas. la condena aquí es definitiva, y el propio personaje va a ser absorbido, engullido en este Juicio Final que se aproxima: las últimas páginas de esta última novela de la serie evocan la inminencia del huracán Michelle³⁷, uno de los más destructores para Cuba en cincuenta años; valiéndose de otro tópico infernal recurrente en la literatura del Caribe, se sugiere que el huracán arrasará con todo: quizá la imagen más caribeña del Apocalipsis...

36 Lorenzo Lunar, *Miénteme más*, Madrid, Atmósfera Literaria, 2019, p. 71.

37 *Ibidem*, p. 124-125. El huracán Michelle, del otoño de 2001, de categoría 4, fue calificado como el peor huracán que haya azotado a Cuba en más de 50 años, causando 700 000 evacuaciones de personas y cuantiosos daños en la agricultura y las comunicaciones.

El juego, la verdad y la impunidad en las escrituras policiales del Caribe

Azul mortal (2019) de Maryse Renaud

Dante Barrientos Tecún

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Resumen: En la novela *Azul mortal* (2019) de Maryse Renaud, el protagonista Albert Constant, abogado martiniqués en París, pero antiguo líder comunista, decide retornar a su país de origen para esclarecer el intento de asesinato que lo obligó a exiliarse en los años 1950. En este trabajo nos interesa detenernos en tres aspectos que consideramos primordiales en *Azul mortal*, estos son el juego, la verdad y la impunidad. Estos tres aspectos, desde nuestro punto de vista, permiten poner de relieve tanto los avatares de la existencia del protagonista como aquellos característicos del proceso histórico y social de Martinica que la novela ficcionaliza.

Palabras clave: Novela policial, Novela negra, Caribe, Martinica, Maryse Renaud, *Azul mortal*

Résumé: Dans le roman *Azul mortal* (2019) de Maryse Renaud, le protagoniste Albert Constant, avocat martiniquais à Paris, mais ancien dirigeant communiste, décide de retourner dans son pays d'origine pour faire la lumière sur la tentative d'assassinat qui l'a contraint à l'exil dans les années 1950. Dans ce travail, nous nous intéressons à trois aspects que nous considérons primordiaux dans *Azul mortal*: le jeu, la vérité et l'impunité. De notre point de vue, ces trois aspects permettent de mettre en évidence à la fois les vicissitudes de l'existence du protagoniste et celles caractéristiques du processus historique et social de la Martinique que le roman fictionnalise.

Mots-clés: Roman policier, Roman noir, Caraïbe, Martinique, Maryse Renaud, *Azul mortal*

Un encuentro inesperado, improbable acaso va a provocar un cambio profundo en la vida de uno de los protagonistas de la novela de Maryse Renaud, *Azul mortal* (2019)¹. Es cierto que el azar no siempre hace bien las cosas, pero puede transformarlo todo de pies a cabeza. Este encuentro se produce en una calle de París, entre dos mujeres que en principio nada debía acercarlas. A no ser un hombre, Albert Constant, un martiniqués, abogado en París en el presente de la narración, antiguo líder comunista, que en los años 1950 debió exiliarse en la metrópoli a consecuencia de su activismo político. El encuentro fortuito entre las dos mujeres tiene lugar en 1965, y va a desenterrar el pasado y poner en tela de juicio el presente de los personajes, como vamos a verlo más adelante.

En el capítulo 2 de *Azul mortal* – la novela cuenta con 30 en total –, una señora de setenta años, M^{me} Nayadou, va al encuentro en una calle de París – al salir de un mitín en torno a la causa independentista de las Antillas y de Guayana –, de una joven colombiana, Adriana, la esposa de Albert Constant, y le lanza sin mediación alguna, abruptamente, unas palabras que a primera vista parecen enigmáticas e inquietantes: « –Señora de Constant... Lo van a matar² ». La breve conversación que ambas entablarán en un café, guarecidas de la lluvia, permitirá al lector descifrar el sentido de aquellas palabras y de anclar parte de la diégesis en el contexto de la violencia política de la Martinica de los años 1950. En efecto, la advertencia pronunciada por M^{me} Nayadou es la que ella misma ya había expresado 15 años antes en Martinica – por medio de una llamada telefónica – con el objetivo de prevenir a Albert Constant para que pudiese escapar con vida de la tentativa de asesinato argüida por el prefecto de la época (Arnaud de la Rivière) y sus aliados. Tras aquel azaroso encuentro entre las dos mujeres, Adriana comunicará los pormenores de la conversación a su marido e insistirá para que Albert regrese a su país de origen, se entreviste con su salvadora, y así procurar esclarecer las zonas de sombra de la tentativa de asesinato de la que había sido víctima años atrás.

Ese encuentro, sobre el que me he atardado, constituye no sólo el punto de partida de la historia contada en *Azul mortal* sino que además generará una

-
- 1 Maryse Renaud (Martinica, 1947) ocupó el puesto de catedrática de literatura hispanoamericana en la Universidad de Poitiers, en donde fue responsable del Seminario de Literatura latinoamericana del CRLA (Centre de Recherches Latino-américaines). Autora de numerosos artículos de crítica literaria, en el campo de la ficción ha publicado cuentos, *En abril, infancias mil* (2007) y varias novelas: *El cuaderno granate* (2009), *La mano en el canal* (2012), *Junglas* (2015), *Relato de ceniza o La vida zarandeada de Cyparis el Superviviente de Martinica a Panamá* (2016).
 - 2 Maryse Renaud, *Azul mortal*, Madrid, Editorial Adarve, 2019, p. 16. Las citas provienen de esta edición.

serie de cuestionamientos en torno al tema del exilio, a la comodidad de la vida cotidiana en la metrópoli que pareciera adormecer las luchas por los ideales libertarios reivindicados en la juventud tanto como a la situación colonial y neocolonial. En efecto, si el exilio permitirá a Albert Constant escapar a una probable muerte programada por un sistema que defiende y protege a sus privilegiados, en contraparte, desarma, neutraliza la práctica política de un personaje comprometido con los combates independentistas, descolonizadores de Martinica. El encuentro entre aquellas dos mujeres tendrá, pues, como consecuencia un regreso al pasado, a las raíces originarias, por tanto a la cuestión identitaria, por medio de la puesta en marcha de una investigación de tipo policial sobre aquel intento fallido de asesinato, al que se agrega un segundo crimen, este sí concretizado: la eliminación en 1949, de otro activista político, André Justin³.

La investigación policial permitirá instaurar un proceso de introspección en el protagonista tanto como una revisión de la historia colectiva de Martinica, su condición de espacio caracterizado por el colonialismo y el neocolonialismo:

Pero tú, ¿qué hiciste, Albert? Tú también fuiste por un tiempo teniente de alcalde, militante comunista de primer orden; te desviviste por mejorar la suerte de los trabajadores cañeros, esos compañeros en quienes descansaba la economía de tu tierra. Bien sabes que de brazos cruzados no te quedaste. Que si los servicios de la higiene, que si el mantenimiento de las calles, la lucha contra el mosquito, que si el desarrollo del puerto de Fort-de-France. Bueno, no dabas abasto... (p. 39)

Como puede verse a través de esta cita, Albert tiene un pasado político muy marcado en Martinica, su exilio en París rompió el proceso de su militancia pero el encuentro fortuito de Adriana con M^{me} Nayadou – y su posterior regreso a la isla – reactivó aquel pasado y, una vez reavivado, su conciencia le pide cuentas por haber abandonado sus ideales políticos o en todo caso no haberles dado continuidad⁴. En este trabajo nos interesa detenernos en tres aspectos que

3 En una reseña sobre *Azul mortal*, Colette Le Goff aclara que: « Ce dernier n'est pas sans évoquer la figure historique d'André Alier, communiste et fondateur du journal *Justice*, dont le meurtre officiellement jamais élucidé est officieusement attribué aux « békés », ces blancs créoles protégés par les autorités corrompues de l'île et dont il dénonçait avec fracas les trafics et les activités douteuses. » *Revista Cambios y Permanencias. Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación*, Vol. 10, N° 2, julio-diciembre 2019, p. 25.
En línea: <https://revistas-tmp.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/10192/10135>

4 Esta importancia del papel de la conciencia en la construcción de la identidad del personaje de Albert está puesta de relieve por medio de la estructura misma de la novela, en la medida

consideramos primordiales en *Azul mortal*, estos son el juego, la verdad y la impunidad. Estos tres aspectos, desde nuestro punto de vista, permiten poner de relieve tanto los avatares de la existencia del protagonista como aquellos característicos del proceso histórico de Martinica que la novela ficcionaliza.

El juego (y las notas de humor)

La noción de juego la abordaremos aquí desde dos ángulos, primero en tanto que « assemblage de plusieurs éléments dont la combinaison produit un effet spécial⁵ », es decir nos focalizaremos en el tratamiento que presenta la novela de los resortes propios del policial; y por otro, veremos el juego en tanto que ludismo, con efectos de humor.

En la tradición contemporánea del policial latinoamericano – en particular en el neopolicial⁶ –, los autores suelen jugar con los códigos del género, subvertirlos, adaptarlos a nuevos propósitos creativos e ideológicos alejándose del policial convencional y de su estructura clásica. Dentro de estas transformaciones, ocupan un lugar particular las características mismas del investigador tanto como la forma en que se organiza la investigación. En efecto, *Azul mortal* juega con los códigos del policial en ambos niveles toda vez que los personajes que llevarán a cabo las pesquisas no son ni detectives ni mucho menos comisarios de policía. Uno de ellos no es sino, como sabemos, Albert Constant, abogado, antiguo líder político, y el otro es su compañero de juventud y de lances políticos, además de pescador en Martinica, Roland Ozana, alias Rol. En otras palabras, se trata de dos personajes que nada predestinaba al papel de investigadores. Y ello queda claramente evidenciado en el relato debido a las actitudes de principiantes y poco experimentados en el

en que a lo largo del relato son varios los capítulos en los cuales el monólogo interior del martiniqués, su permanente diálogo consigo mismo alternan en el proceso de la trama de investigación. *Azul mortal* nos parece así apuntar a desentrañar los olvidos que atormentan la memoria del protagonista.

- 5 Centre National de Ressources textuelles et lexicales (CNRTL), en línea: www.cnrtl.fr/definition/jeu
- 6 Véase, entre otros trabajos ya abundantes sobre el tema, Mempo Giardinelli, *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*, México, UAM, 1996; Ezequiel de Rosso, « Para una historia de las lecturas del relato policial en América Latina », *Polifonía*, Vol. III, 2013, p. 29-51, en línea: <https://www.apsu.edu/polifonia/v3/2013-rosso.pdf>; Diego Trelles Paz, « Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005) », *AISTHESIS*, N° 40, 2006, p. 79-91.

campo de la investigación policial que manifiestan los dos « compadres », como suelen llamarse entre ellos. Con el entusiasmo de descubrir la verdad sobre los responsables del atentado al que escapó Albert, ambos personajes buscan remontar el pasado y ponerlo a la luz de la justicia.

A lo largo de la novela, los dos amigos detectives noveles se reúnen, discuten, bromea, y van en busca de los sospechosos y culpables, en particular de una especie de « femme fatale », Clarysse Lambert, hija de un antiguo prefecto – Lambert⁷ – instigador aparente del intento de asesinato de Albert, y de su cómplice y servidor, el oscuro, Magnífico López, también conocido como « Málaga⁸ ». La pareja de amigos detectives no deja de ser por supuesto un guiño, una parodia de una de las parejas clásicas del policial, Sherlock Homes y su interlocutor y narrador Watson; o bien del detective amateur, el caballero Charles-Auguste Dupin, joven aristócrata arruinado, y quien es acompañado de un joven extranjero, narrador anónimo de sus aventuras. Ni Albert ni Rol son por supuesto aristócratas, más bien serían el anverso de aquellos, serían en cierta forma los detectives de la periferia y pretenden desenmascarar el mundo de los privilegiados. Y, desde luego, carecen de la sagacidad de aquellos célebres detectives, tanto como de sus técnicas deductivas y de su comportamiento flemático. Son más bien impulsivos, a veces irascibles, emotivos pero a la vez solidarios e implicados con la historia colectiva de Martinica. De manera que la novela juega con aquellas referencias pero las subvierte, aclimatando los personajes al contexto, dándoles una dimensión política de la que carecen los célebres personajes de Arthur Conan Doyle y Edgar Allan Poe.

Empujado, como se dijo, por su esposa, Adriana, Albert viajará a su tierra de origen e iniciará con Rol las pesquisas que los llevarán no tanto a dilucidar el crimen fallido, del que terminarán no obstante por descifrar las claves, sino el otro, el asesinato de André Justin. En el desarrollo de la investigación del intento criminal, se produce progresivamente una suerte de deslizamiento

7 El personaje de Clarysse es ambiguo por algunos aspectos que se hallan en la frontera entre la víctima y la victimaria, así lo constata Colette Le Goff: « L'objet inconscient du désir d'Albert et de la haine obstinée de Rol se trouve en effet concentré dans le classique personnage de la femme fatale, plus ambigu cependant qu'il ne semble de prime abord, incarné par la créole Clarysse Lambert. Une riche héritière dont la noirceur, inversement proportionnelle à la pureté et l'innocence suggérées par son prénom, se verra comme atténuée par l'ostracisme dont elle est victime de la part de sa propre famille. N'est-elle pas, finalement, manipulatrice et manipulée tout à la fois ? ». *Op. cit.*, p. 26.

8 Este otro personaje tampoco escapa a la ambigüedad: « Jusqu'au dénouement, le personnage résiste aux définitions sommaires : est-il l'amant de Clarysse, Lady Chatterley tropicale? Son seul et véritable ami? Un domestique dévoué, tout simplement? » Colette Le Goff, *op. cit.*, p. 26.

que lleva a substituir la primera pesquisa por la segunda. Es decir que en la medida en que los « compadres » van esclareciendo algunos aspectos del « caso Albert », el interés da un giro para centrarse en la muerte de Justin, que pasa a ocupar el primer plano.

En el juego investigativo llevado a cabo por los detectives en ciernes, no se da, desde luego, una verdadera resolución, un retorno al orden y a la justicia. Desde el punto de vista de la justicia, se está al final del relato prácticamente como al principio. Aunque no totalmente, ya que si es innegable que los dos casos quedan inconclusos de cara a la justicia y la condena, sí se alcanza una suerte de compensación simbólica por medio del desenmascaramiento. Ahora bien, si es cierto que en la economía del relato la indagación en torno a los dos casos constituye el motor de la narración, desde una perspectiva simbólica se podría decir que casi pasan a un segundo plano. El primer plano, en nuestra lectura, estaría reservado a la dimensión histórica y política de la novela. En otras palabras a la puesta en evidencia del colonialismo y del neocolonialismo en Martinica, los cuales, constituyen, en el fondo, el crimen latente, en el entretejido hondo del relato.

José David Osorio Mejía en su artículo « El retorno al pasado como herramienta contra la impunidad (pos)colonial. La lucha personal de Albert Constant en la novela *Azul Mortal* de Maryse Renaud » analiza con detalle el contexto histórico político de Martinica en los años a los que remite el relato (desde la década del 30 hasta los años 1960):

Se trata de la permanencia en la práctica de una situación colonial en plena época de descolonización: una situación en la cual, Martinica, haciendo parte del “norte”, de un país de Europa occidental y antiguo imperio colonizador, sigue en el “sur” aquejada por la opresión y la desigualdad que esa misma metrópoli le ha estado infligiendo durante siglos. Sobre el papel ha pasado a ser un departamento de Francia; en la práctica, es una colonia. Puede presentarse un proceso político de descolonización, en virtud del cual se logra o bien la independencia, como se buscó en los países de África francoparlante, o bien la departamentalización, como en Martinica, Guadalupe y Reunión; empero, no se consigue una “decolonialidad”, es decir, la superación de la estructura social y el “patrón de poder” coloniales (Restrepo y Rojas, 2010, p. 18)⁹.

9 *Revista Cambios y Permanencias. Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación*, Vol. 10, N° 2, julio-diciembre 2019, p. 34. En línea: <https://revistas-tmp.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/10193/10136>

El juego espacio-temporal, la inserción en la novela de la realidad tanto histórica como geográfica se hace –utilizando técnicas que podríamos calificar de pictóricas – por medio de grandes, rápidas y eficaces pinceladas, consiguiendo trazar, en su esencia, los rasgos coloniales y neocoloniales de la isla en los años 60 con alusiones a la década de 1930 y 1950; entre esos rasgos cabe destacar: la dependencia económica y política de la metrópoli, la connivencia entre los poderes locales y metropolitanos, el abandono de la población a su suerte, la mirada y el tratamiento desdeñoso de las élites dominantes de la población isleña, particularmente el rebajamiento de las mujeres, de las mulatas, etc. Pero también se alude a las luchas independentistas, las lidias políticas, las huelgas y como contraparte la violencia del sistema para mantener el orden. Cuando Albert Constant va a buscar a su salvadora, la señora de Nayadou, al barrio popular en que ella vive, la voz narrativa describe a los jóvenes desempleados:

Fumaban, aburridos, con la mirada perdida, envueltos en los vapores dulzones de la droga, o se contaban chistes verdes en criollo salpicados de mentadas de madre, no muy de su gusto, cuando no les daba por comentar con mímicas grotescas el andar ondulante de las mujeres. (p. 25)

Es precisamente esa situación de abandono, de carencia de perspectivas, de subalternización de la población local, en particular de los jóvenes, uno de los aspectos que la novela se propone evidenciar, junto con la explotación socio-económica y política a la que es sometida la isla por la metrópoli y sus representantes¹⁰. De manera que la investigación que llevan a cabo los detectives aficionados, Albert y Rol, parece constituir el mecanismo para penetrar en lo más profundo de la realidad social martiniqueña. Sus desplazamientos en diferentes localidades, sus encuentros programados o casuales con los pobladores de Martinica, ya sean estos sospechosos, antiguos conocidos o trabajadores, permiten pintar los rasgos socioculturales y políticos particulares de la isla¹¹.

10 Margarita Vargas en su libro *Martinica, tras las huellas de la antillanidad*, consagrado al estudio de la obra del autor martiniqueño Edouard Glissant (1926-2011) destaca esta tendencia de los autores caribeños por denunciar « la situación política, económica y social de la isla en relación con la metrópoli. El colonialismo francés y los efectos de la ley de departamentalización, promulgada en 1946, así como la llamada doctrina de asimilación económica puesta en marcha a partir de 1975, son dos de las políticas francesas para los departamentos de ultramar que desembocan en la organización de luchas de obreros agrícolas y la formación de sindicatos campesinos. » México, UNAM/CIALC, 2014, p. 17.

11 En torno a este aspecto y en cuanto a las temporalidades manejadas en la obra, Néstor Ponce apunta en su artículo « *Azul mortal* de Maryse Renaud: simulacro y transgresión o los caminos de la utopía » que: « Para la población local quedan las migas de los beneficios y el recurso a la

Por otra parte, con cierta frecuencia, la voz narrativa se entrega a la descripción – también sintética – del paisaje de Martinica. Intuimos que con una doble función. Por un lado, para marcar la importancia de éste en la configuración de la memoria (de la de Albert Constant en especial), del universo afectivo del individuo y, por otro, para desvelar un aspecto contrario: el paisaje como estampa turística que borra o escamotea, otro paisaje, el social y político. Es decir, la carta postal que invisibiliza otras realidades¹². Pero además, la evocación del paisaje sirve de mecanismo de reconocimiento y enorgullecimiento de la identidad, como aparece en esta elucubración interior de Albert, en una imaginaria discusión con su esposa: « Naciste, a mucha honra, en Fort-de-France, en la costa caribeña, en una de las cinco bahías más bellas del mundo. ¿Qué te imaginas, Adriana? ¡El trópico yéndole a la zaga de tu meseta pelada!, no, querida, no. » (p. 23). De tal forma que aquí, el juego con los espacios por los que se internan los personajes tiene como propósito permitir la visibilización de los resabios de la historia colonial y el estatismo de los poderes políticos.

En cuanto al juego en tanto que humor éste se presenta en la novela desde diferentes ángulos. Aparece en los diálogos entre los dos detectives principiantes, que se lanzan chanzas, se hacen bromas y se burlan de sí mismos pero principalmente de la élite martiniqueña, en particular de Clarysse Lambert y de su entorno. En sus pláticas utilizan el humor para desconstruir el comportamiento artificioso de los grupos de poder (p. 137). Desempeña igualmente una función para denunciar otro tipo de dominación, la enajenación lingüística anglosajona, como se desvela en el siguiente pasaje cargado de ironía:

[...] « Señor Constant... el señor Ozana lo está esperando en el *lobby*. » Bueno, no faltaba más, el *lobby* ahora. ¡Ni que estuviéramos en el Hilton! No te rías... Si es un mero vestíbulo, bastante pequeño, ligeramente ajado, pero con un sofá colonial de caoba oscura cuyos racimos de rosas silvestres y suntuosos pavos reales derraman en el ambiente un exquisito aroma dieciochesco.

semi-prostitución es explotado por los blancos para pagar el ascenso social de un puñado de mujeres elegidas. De este modo, dos periodos históricos son contrapuestos: el de la década de los '50, de lucha y de optimismo, y el de la década de los '60, del exilio y del fin de las utopías de cambio. » *Amerika* [En ligne], 22 | 2021, mis en ligne le 14 juillet 2021, consulté le 24 janvier 2022. URL: <http://journals.openedition.org/amerika/14059>; DOI: <https://doi.org/10.4000/amerika.14059>

- 12 En su reseña citada, Colette Le Goff percibe igualmente ese juego doble de la escritura con respecto al paisaje: « S'il n'y a pas de paradis terrestre, si le bleu dans *Azul mortal* ne renvoie pas, comme l'on s'en doute, à la splendeur de la mer des Antilles, et si derrière la grâce des lataniers ployant sous le souffle des alizés se cachent tous les dangers, parfois le pot de terre l'emporte sur le pot de fer. » *Op. cit.*, p. 27.

Bueno, al *lobby* pues... ¿Por qué no finalmente? Acomodémonos a los nuevos vientos lingüísticos... que lamentablemente soplan sobre la isla desde hace ya un montón de años. (p. 118)

Constatamos que Albert Constant desde una actitud burlesca se revela muy crítico, por medio del humor y la ironía, con respecto a la pérdida de la identidad lingüística en la isla, y ésta aparece así sujeta a otra forma de colonización, la cultural.

Pero el humor se presenta igualmente en la ocurrencia burlesca popular, en el lenguaje como forma de revancha frente al poder. Ello podemos observarlo en la manera en que la población nombra a uno de los principales propietarios, destilador, dueño de cañaverales e ingenios azucareros, Bernard du Grandmont, a quien la gente en el carnaval le gritaba: « Caraladrillo. Ooo. Caraladrillo. O! » (p. 27). La razón, aunque puede imaginarse sin dificultad, es explicitada por la señora de Nayadou: « por su piel rojiza que nunca se avino con el sol de nuestra Martinica, y por lo duro que era con los trabajadores. Un tipo sin entrañas. » (p. 27). Notamos aquí, pues, que la voz popular enjuicia y sanciona al explotador desde el juego de palabras y el humor.

La verdad y la impunidad

Verdad e impunidad constituyen dos de los elementos claves en la construcción de *Azul mortal*. Si todo investigador policial se propone de alguna manera alcanzar la verdad o por lo menos una parte de ella, ésta resulta a veces huidiza o encubierta por el poder político y/o económico. Como indicamos antes, Albert Constant y Rol se lanzan a investigar sobre el intento de asesinato del primero con el propósito de esclarecer algunos pormenores, especialmente confirmar quiénes pudieron estar implicados. Gran parte de la verdad se había disimulado o maquillado atribuyendo el intento de asesinato a unos personajes de los barrios marginales, especialmente inmigrantes, actitud que comprueba una vez más la estigmatización del Otro. La sospechosa, Clarysse Lambert lo dice con palabras cargadas de racismo y desprecio: « Que son gente de cuidado esos individuos de los bajos fondos de Fort-de-France, y peores aún los infiltrados muertos de hambre de las islas vecinas. » (p. 84) La acusación viniendo de parte de un miembro de la élite (hija de un prefecto), no hace sino traducir la mentalidad colonial predominante. Con tal de escamotear la verdad, la identidad de los verdaderos culpables, se procede a estigmatizar a quienes por su origen étnico y social resultan los culpables idóneos en el esquema mental dominante.

Significativo es, en ese sentido, que en la novela el crimen de André Justin ocurrido en 1939, haya querido enmascararse ya antes como un acto imputable a los culpables y sospechosos de siempre en este contexto colonial, los inmigrantes: « André Justin, según la versión oficial, había sido víctima de dos malhechores de la peor ralea, naturales de Haití, metidos clandestinamente en Martinica, dos sujetos que, además, andaban en tráfico de armas. » (p. 52). Lo paradójico reside aquí en que aquellos que el discurso oficial califica de « sospechosos » no lo son en verdad y, en cambio, sí lo es el discurso que los estigmatiza.

En el capítulo 4 de la novela, Albert Constant logra finalmente entrevistarse con su salvadora. A lo largo del diálogo, Albert no conseguirá enterarse de los nombres de los responsables del atentado al que escapó, pero aquel intercambio le permite, en cambio, poner al descubierto las bases sobre las cuales se funda la injusticia y la manipulación de los hechos:

– ¡Pobre isla la nuestra! ¡Qué desbarajuste! Detrás de aquello que me fue contando usted, señora, están los terratenientes, los dueños de ingenios de azúcar, los destiladores de ron, no tiene vuelta de hoja. ¡Hasta en la sopa los encuentra uno en ese bendito país! ¿Cree de verdad que ha cambiado esto? Ahora sí, es cierto, han diversificado sus actividades, también apuestan a importación y exportación, que deja esto pingües beneficios. (p. 30)

Esta respuesta cargada de desesperación y rabia de parte de Albert, desvela pues no sólo el punto de origen de los discursos estigmatizantes sino también quienes están ocultos detrás del atentado sufrido por el personaje protagonista y de los profundos « desbarajustes » que conoce la isla. La reflexión de Albert permite además de establecer un vínculo entre el caso personal que desencadenó la encuesta, los crímenes que se han cometido en contra de la población martiniquesa y el asesinato de André Justin. En efecto, el proceso de la investigación conduce a Albert y Rol a entrar en relación con el personaje de Clarysse Lambert, la cual, como lo esclarecerá la pareja de aprendices de detectives, tiene una implicación decisiva en la muerte del líder Justin, con quien había mantenido una relación amorosa oculta. Aquella relación inesperada y anómala, infringía los principios sociales y morales de ambos personajes, debido, desde luego, a los orígenes de cada uno y sus convicciones políticas. Los detectives logran, al mismo tiempo, sacar en claro el papel desempeñado por el padre de la criminal en el ocultamiento del asesinato:

Conque la hija, la Lambert, vendría a ser entonces la clave del enigma. Y las balas de su progenitor, ¡mira que tampoco andaba yo tan descaminado finalmente!, contribuirían a anular lo de la sogá. O sea, a borrar la identidad de la criminal. (p. 135)

De tal manera que el asesinato de André Justin atribuido a personajes de la marginalidad, no es más que un estratagema inescrupuloso para liberar de toda responsabilidad a miembros de los grupos de poder. Pero además, la resolución del enigma del asesinato de Justin abre la posibilidad de descifrar, al menos en una de sus connotaciones, el simbolismo del título mismo de la novela:

– Con un garrote, a lo bestia, atándole las manos con esa maldita sogá que sigue atormentando a Antonin hasta en su guarida de Morne Vert. ¡Azul vivo y arena negra! ¿Y de dónde la sacaría?, ¿De su garaje?, ¿de la cocina?, ¿del cuarto de los trastos?, ¿de la casilla de las herramientas? Oyeme, Rol, dime ahora sinceramente lo que opinas. ¿Crees en la moralidad de esa gente de la Prefectura? Monolítica no será, supongo. Algo de decencia han de tener de vez en cuando, ¿no es cierto? (p. 135-136)

Contando con la ayuda de amigos y conocidos del universo popular de Martinica, los dos investigadores conseguirán por consiguiente sacar a la luz la verdadera identidad de los culpables. Para ello van a echar mano de métodos poco convencionales en el mundo detectivesco, como lo son, por ejemplo, los anónimos que Rol echa a rodar con tal de que la población se entere de la verdad con respecto a Málaga y Clarysse Lambert (p. 156). No deja de contener una fuerte dimensión simbólica, el hecho de que sea precisamente aquella escritura de los anónimos (con sus errores ortográficos propios al autor: Rol, el pescador), provenientes pues de un hombre del universo popular, caracterizado por su politización, la que consiga reescribir los acontecimientos, de ahí la conclusión que saca la voz narrativa en el capítulo 29: « Pretendía desvelar por fin a la isla los sombríos entresijos de su trágica historia. » (p. 157). Acaso una manera de sugerir que la « trágica historia » del Caribe, de Martinica, no ha de emerger sino por medio de un proceso en que se dé voz a las comunidades que han sido subalternizadas.

Las pesquisas de Albert y de Rol consiguen, al menos, sacar a flote lo que se oculta y no se dice, los estratagemas del poder para imponer su versión de los hechos, de la historia lejana y reciente. En ese sentido cabe recordar que *Azul mortal* refiere, en distintos momentos, al tema de la esclavitud, como una estrategia para que aquella experiencia histórica permanezca latente en la memoria (p. 74). Y aunque la verdad sobre los crímenes es tergiversada por las autoridades y puede entrar en el campo del olvido, una parte de la población de la isla no ignora lo que acontece detrás de las manipulaciones urdidas desde la Prefectura, representativa del espacio de la dominación colonial. Esta verdad conocida – pero ocultada – es lo que emerge en los discursos de algunos personajes como la señora Nayadou, Antonin o bien el señor Aprilus. La voz narrativa omnisciente confirma tal saber popular:

Nadie podía olvidar el asesinato de Justin, ni la farsa del proceso, ni tampoco la evidente implicación de la Prefectura, y menos aún la humillación y la rabia recocida del pueblo, amordazado pero lúcido. (p. 51)

En el proceso de las indagaciones, *Azul mortal* sugiere otro ángulo de interpretación. En efecto, si el discurso oficial, proveniente de la prefectura, centro neurálgico del poder, ha enmascarado la historia de los dos casos encuestados, no tiene por qué ser diferente con respecto a la narración de la Historia general de la isla. El discurso construido desde la metrópoli a partir de la « invasión » de América será pues también objeto de un desenmascaramiento:

La colonización de la isla no debía de haber sido tan poética como parecía pensarlo Lise, si en todo el Caribe, según tenía entendido, los indígenas habían pasado pronto de acogedores a belicosos al calar las verdaderas intenciones de los recién llegados. (p. 144)

El relato introduce así la posibilidad de otra escritura de la realidad de Martinica y, a la vez, induce a desconfiar, o al menos, a cuestionar los discursos elaborados desde la perspectiva de los grupos e intereses dominantes, coloniales. Sin embargo, a pesar de alcanzar el conocimiento de ciertas verdades y la posibilidad de reescribir los hechos, es la impunidad la que parece tener, en la novela, la última palabra. En ninguno de los dos casos investigados, los responsables serán traducidos en justicia. Es más, los principales responsables encontrarán su tranquilidad significativamente en la metrópoli misma. Así, el ex prefecto se encontrará de regreso en la madre patria, se instalará sin contratiempo alguno en Niza, al sol, sin cargo ninguno: « ¡El ex prefecto, ahora, como un santito, de regreso en la madre Patria!, si es lo que hacen todos al finalizar su cargo. » (p. 46). Por su parte, Clarysse Lambert y su cómplice (o asesino) Málaga, terminarán también en Europa, unidos por el matrimonio, en Auvernia.

Este desenlace se produce en la novela casi como un « coup de théâtre » (capítulo 29). Tras la aparición de los anónimos, la propiedad de la pareja criminal resulta inesperadamente incendiada por completo, sin que quede rastro alguno de sus cuerpos. Podría, en un primer momento, pensarse que aquella muerte atroz sería una intervención del destino para imponer un castigo, fuese este de gran crueldad. Sin embargo, dos páginas después, al inicio del capítulo final, acaece lo insólito, la sorpresa: Albert descubre en un periódico del día, un artículo en el que se comenta la presencia « el pasado 22 de julio, en el atrio de una pequeña iglesia de Auvernia, de la hija del prefecto Lambert. » (p. 159). Hecho que no deja de aliviar la conciencia de Albert quien temía que los anónimos de su amigo fuesen el detonante de la muerte atroz de la pareja. No obstante, desde el punto de vista de Albert, aquel intento de escapatoria no haría sino llevarlos

a otro castigo, quizás más siniestro, como queda señalado en la frase final de *Azul mortal*: « Un largo infierno de rencor y amargas rememoraciones se venía abriendo ante Clarysse y su jardinero andaluz. » (p. 160) Así, simbólicamente, escapar a la justicia implica la peor de las condenas.

En estos cierres de la trama, la significación no puede aparecer más clara: la connivencia entre las élites locales y las de la metrópoli, en detrimento de las poblaciones y de la justicia. La metrópoli se desentiende claramente y cierra los ojos ante las arbitrariedades de sus autoridades locales. Al parecer, no es, pues, de allende el mar que puede venir el bienestar de la isla.

Algunas conclusiones

Azul mortal pone de relieve en qué medida el relato de corte policial, o novela negra, caribeña echa a andar estrategias narrativas para intervenir en los debates y reflexiones acerca de la historia reciente y pasada del Caribe. En ese sentido se puede destacar cómo contribuye a elaborar una relectura de los hechos – en este caso de Martinica –, pasando a formar parte de los contradiscursos que proponen el rescate de otras verdades marginadas de los relatos dominantes.

Las relaciones entre la metrópoli y sus territorios de ultramar presentan múltiples rasgos propios del colonialismo y el neocolonialismo, la ficción policial consigue sacarlos a la vista del lector, en un juego constante entre historia e invención literaria. La indagación, el proceso de la encuesta policial permitirá seguir las malversaciones y crímenes de personajes representativos del poder colonial, y más allá de ellos del funcionamiento del sistema mismo.

Pero también – como lo hemos apuntado –, el relato desvela los entresijos de la conciencia individual de uno de los protagonistas, Albert, a través de un conjunto de capítulos que se intercalan a la segunda persona del singular, y en los cuales el personaje se autoexamina y trata de descubrirse a sí mismo¹³. En dichas reflexiones en que el personaje elucubra sobre su identidad, se pone de relieve la importancia fundamental que juega para él la memoria de su actuar y de sus convicciones políticas tanto como su reconocimiento del paisaje de

13 Colette Le Goof propone esta lectura: « Chapitres « butoriens », surprenants, que l'on peut lire aussi comme le regard porté par le narrateur sur le personnage, qu'il conseille, incite tantôt à l'action, tantôt à la prudence, dans cette lutte contre la corruption et l'injustice qui va bien au-delà du jeu initial. » *Op. cit.*, p. 27.

Martinica y sus rasgos culturales¹⁴. La novela aborda aquí el tema importante del papel del intelectual, del militante político de la periferia y su posible recuperación por la metrópoli.

Finalmente, un aspecto que nos parece de gran simbolismo es la propia escritura de esta novela en lengua española y no francesa, que hubiese sido lo esperable. La autora en una entrevista ha declarado su amor a la lengua española (lo que se confirma con su dedicación a la literatura latinoamericana en tanto que catedrática universitaria) y también su voluntad, con *Azul mortal*, de hacer que Martinica « ingrese en el imaginario del lector hispanohablante »¹⁵. Pero se nos ocurre que la elección de la lengua española implica además – en el contexto martiniqueño –, su utilización como instrumento de descolonización, toda vez que confirma que Martinica forma parte del « vasto conjunto americano », ampliando así su identidad, más allá de limitarse a un departamento francés de ultramar.

14 Con respecto a la estructura espacial de la novela y la memoria, véase el artículo de Néstor Ponce, « *Azul mortal* de Maryse Renaud: simulacro y transgresión o los caminos de la utopía », *op. cit.*

15 « Entrevista a Maryse Renaud, autora del libro *Azul mortal* », en línea: <https://editorialadarveblog.blogspot.com/2019/05/entrevista-maryse-renaud-autora-del.html>

Figures de la violence dans le polar caribéen francophone

Emeline Pierre

Université de Montréal, Canada

Résumé: Les polars de la Caraïbe francophone mettent en scène une violence qui est reliée à l'Histoire. Quand le crime est commis, il dévoile les soubassements d'une société assujettie à des antagonismes latents, et alimentés par une violence originelle. C'est pourquoi l'esclavage et ses conséquences figurent sur le banc des accusés. Aussi, le recours à une violence, se voulant réparatrice, est légitimé. À charge pour les personnages, des marrons contemporains, de mener l'enquête pour identifier les coupables. Il s'agit aussi de rendre justice, dans un cadre où c'est l'espace Caraïbe qui constitue une imposante scène de crime, un lieu où l'impunité a été érigée en système. Aucun endroit n'échappe à la violence : la ville, la mer, la campagne ou le morne. Tout se passe comme si la violence est omniprésente. D'ailleurs, toutes les strates de la société sont concernées. Par leurs délits, les acteurs de cette violence remettent en cause les clichés exotiques qui font de la Caraïbe un Éden.

Mots-clés: Caraïbe, Guyane, Haïti, Guadeloupe, xx^e-xxi^e siècles, violence, polar caribéen francophone, littérature contemporaine, Histoire.

Resumen: Las novelas policíacas del Caribe francófono presentan una violencia ligada a la historia. Cuando se comete un crimen, se revelan los cimientos de una sociedad sometida a antagonismos latentes, alimentados por una violencia original. Por eso la esclavitud y sus consecuencias están en el banquillo de los acusados. El uso de la violencia, que pretende ser reparadora, queda así legitimado. Corresponde a los personajes, cimarrones contemporáneos, investigar e identificar a los culpables. También se trata de hacer justicia, en un espacio caribeño convertido en una imponente escena del crimen, un lugar en el que la impunidad se ha establecido como sistema. Ningún lugar escapa a la violencia: la ciudad, el mar, el campo o el monte. Es como si la violencia estuviera omnipresente. Además, todos los estratos de la sociedad están afectados. Con sus crímenes, los actores de esta violencia desafían los clichés exóticos que hacen del Caribe un edén.

Palabras clave: Caribe, Guyana, Haití, Guadalupe, siglos xx-xxi, violencia, policial caribeño francófono, literatura contemporánea, Historia.

À coups de crosse, de courses-poursuites, de complots, les romans noirs rappellent que la violence, telle qu'elle s'exerce dans la Caraïbe, puise sa source dans l'Histoire. Omniprésente, la violence régit les relations sociales dans une région où les antagonismes sont latents. Quand un crime survient, il révèle les dissensions sous-jacentes de la société. Et de fait, la Caraïbe est dépeinte comme une vaste scène de crime où les indices et pièces à conviction sont à chercher du côté de l'Histoire. C'est sans doute l'une des particularités du polar de la Caraïbe francophone. On constate que la violence contemporaine est présentée comme un corollaire direct de la colonisation et de l'esclavage. Cette violence ne se limite plus – c'est une constante du polar actuel – au milieu urbain, elle envahit l'espace maritime, les mornes ou l'arrière-pays. Dans la Caraïbe, la violence rend secondaire le crime lui-même, le coupable n'étant pas toujours celui que l'on croit. Dans cette perspective, notre objectif est d'examiner différentes facettes de la violence dans le polar issu de cette région. Pour ce faire, nous nous pencherons sur quelques œuvres¹ telles que *Le soleil du fleuve* (2002) d'André Paradis, qui rapporte des meurtres entourant le vol de pierres précieuses en Guyane française ; *Canal Laussat* (1994) de Patrice Mouren-Lascaux, qui raconte la corruption de la classe politique guyanaise ; *Chauve qui peut à Schælcher* (2003) de Tony Delsham, qui relate la lutte anti-terroriste que des enquêteurs mènent contre des criminels chargés d'assassiner deux ministres français en déplacement à la Martinique ; *Saison de porcs* (2009) de Gary Victor, qui met en scène un trafic d'organes en Haïti et *Pourpre est la mer* (1995) de Fortuné Chalumeau et Alain Nueil, qui propose une incursion dans le monde des Blancs créoles guadeloupéens. À partir de ce corpus, nous analyserons les effets de la perpétuation de la violence historique. L'espace portant les stigmates de cette violence, nous nous y attarderons et en dernier lieu, nous nous intéresserons à quelques acteurs de cette violence en mettant l'accent sur la figure de la criminelle.

Une confrontation historique

Évoquer la violence au sein du roman noir semble relever du pléonasme. Pour autant, Yves Michaud, un théoricien de la violence, se rend compte de la difficulté de définir le terme même, tant les manifestations sont protéiformes.

1 Cet article est un prolongement de ma thèse de doctorat parue sous le titre *Le polar de la Caraïbe francophone: enjeux de l'appropriation du genre*. Il s'agit de mettre l'accent sur un aspect du corpus, à savoir la violence. Les œuvres choisies représentent des échantillons de la production des pays respectifs. De plus, elles abordent des thématiques semblables.

À ce propos, il déclare que « [n]ous croyons tous savoir ce qu'est la violence : ce sont le meurtre, la torture, les agressions, les massacres, les guerres, l'oppression, la criminalité, le terrorisme, etc.² ». Dans le même ordre d'idées, le sociologue Michel Wieviorka met en évidence le caractère individuel et collectif de ce phénomène. Il insiste aussi sur

la notion de violence symbolique – celle qu'exercerait, dans cette perspective, un système, un État ou des acteurs dominants si puissants qu'ils interdisent aux dominés de produire par eux-mêmes les catégories qui leur permettraient de penser leur domination³.

Pour leur part, les chercheurs Myriam Watthee-Delmotte, Jacques Boulogne et Jacques Sys observent que si la violence peut venir de l'extérieur, elle est aussi intériorisée dans la mesure où « [l]a violence, pour le commun des hommes, se greffe sur le concept d'altérité (c'est toujours par l'autre que la violence arrive), et scandalise. Mais lorsque la littérature ou l'art s'emparent du thème, ils mettent en relief son intériorisation⁴ ».

Si ces considérations sur la violence ne s'appuient pas sur le roman noir, il reste que ces données peuvent permettre de comprendre le mécanisme de la violence dans le polar caribéen francophone. Dans la lignée du roman noir américain, le polar contemporain veut agir comme une caisse de résonance de la société. C'est ainsi que le corpus lève le voile sur une violence extrême qui met à nu les dysfonctionnements de « [s]ociétés hantées par la violence post-esclavagiste et par la mort et ses rituels⁵ ». Colonisation, assimilation, sédition, génocide, esclavage et dictature jalonnent l'histoire de la Caraïbe. Nombre d'écrivains provenant de cette région s'efforcent de restituer ce passé traumatique en le textualisant. L'entreprise est ambitieuse quand on connaît le lourd passif criminel ayant eu cours dans l'espace caraïbe. Dans les œuvres à l'étude, l'Histoire est convoquée de façon récurrente, notamment celle de l'esclavage. C'est le cas dans *Le soleil du fleuve* d'André Paradis, où

2 Yves Michaud, *La violence*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, 2018, p. 3.

3 Michel Wieviorka, *La violence*, Paris, Balland, coll. « Voix et regards », 2004, p. 14.

4 Myriam Watthee-Delmotte, Jacques Boulogne et Jacques Sys, « Introduction », dans Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *La violence : représentations et ritualisation*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 8.

5 Françoise Naudillon, « Enquête d'histoire : le roman policier populaire de la Caraïbe », dans Véronique Bonnet, Guillaume Bridet et Yolaine Parisot (dir.), *Caraïbes et Océan indien : questions d'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 94.

Gilbert Deutté, surnommé 3T, fervent partisan de l'idéologie indépendantiste, impute la violence contemporaine au passé :

Qu'un bijoutier se fasse braquer, 3T s'en foutait, que le banditisme se soit répandu dans le pays à un point tel que les Guyanais n'osaient plus sortir de chez eux pour aller dans un magasin ou un bureau de poste, ce n'était rien d'autre, pour 3T, que la conséquence normale du système esclavagiste dans lequel le pays vivait. Sitôt la Guyane libérée, tout cela cesserait⁶.

« Le système esclavagiste », c'est-à-dire un système social basé sur l'asservissement d'individus, est désigné comme étant le coupable de la délinquance qui sévit en Guyane. Par conséquent, la violence de proximité actuelle se justifie, quand bien même ce serait un citoyen ordinaire qui en serait la victime. Tout se passe comme si la criminalité, diluée dans le quotidien, était inévitable et qu'elle ne pouvait trouver une issue que dans l'accession à l'indépendance. Aux yeux du militant, la criminalité n'est pas condamnable puisqu'elle s'exerce dans le sillage d'un régime jugé inique et illégitime, comme si la singularité du cadre politique – le système esclavagiste – autorisait la violence. Ce point de vue semble faire écho à celui d'une partie de la population, d'après les propos de Vincent, le bijoutier dont les pierres précieuses ont été volées :

Quand toute cette délinquance a commencé, à chaque fois que la police ou les gendarmes arrêtaient un Guyanais, il y avait des manifestations pour exiger sa libération. [...] On disait que c'était de la répression politique. Il y avait un poste de contrôle au pont d'Iracoubo [...]. Ils ont dû le fermer car des gens hurlaient que le colonialisme voulait couper la Guyane en deux et contrôler les déplacements des Guyanais, il y a même des gens qui refusaient de s'arrêter et qui fonçaient sur les gendarmes [...]. Ce qu'on a aujourd'hui, on l'a cherché pendant des années⁷.

La population est dépeinte comme étant autant complice qu'otage de ce climat de violence. Selon Vincent, l'attitude de la population a engendré des effets pervers : le développement de la criminalité et la résignation de l'État français, représenté par les forces de l'ordre, à son égard. La position de l'orfèvre s'écarte du discours accusant uniquement l'esclavage et le colonialisme pour incriminer aussi les Guyanais d'aujourd'hui.

Pour exprimer leurs doléances, les sécessionnistes n'hésitent pas à recourir à la violence, quitte à s'acoquiner avec le pègre. Les activistes campés par Tony

6 André Paradis, *Le soleil du fleuve*, Matoury, Ibis rouge, 2002, p. 30.

7 *Ibid.*, p. 57.

Delsham dans *Chauve qui peut à Schœlcher* en sont des exemples probants. Frayant avec le milieu du banditisme, ces dissidents revendent des armes de guerre dérobées dans l'Hexagone à de jeunes radicaux qui veulent en découdre avec l'État français. C'est d'ailleurs à cette seule condition que ces armes sont commercialisées, selon les propos d'un représentant de la mafia locale à l'intention de Pierre Corneille, un enquêteur se faisant passer pour un séparatiste. Ainsi, Maurice, un recéleur, « était assez réticent, mais quand je lui ai dit que tu appartenais à un parti politique indépendantiste, et que tu voulais gourmer avec les zorèyes, il s'est décidé⁸ ». Malgré la violence de leurs actions, l'idéalisme des jeunes Martiniquais se solde par des échecs cuisants. C'est le cas de Maurice, victime d'un attentat commis par un complice qui veut l'empêcher de révéler sa source d'approvisionnement. Quant à Gilbert Deutté, il est décrit comme « un personnage pittoresque et sympathique⁹ », un être inoffensif, un raté qui s'évertue à endoctriner de jeunes décrocheurs en mal de repères. En réalité, ces militants anticolonialistes sont incapables de fomenter une insurrection qui réussisse, c'est-à-dire une révolution qui renverserait l'État au bénéfice d'un nouvel ordre social. Cet échec se matérialise également dans l'œuvre de Delsham, où les enquêteurs Pierre Corneille et William Charlebois parviennent à empêcher un acte terroriste contre deux ministres en déplacement dans l'île : Brigitte Girardin (ministre des Départements d'Outre-mer) et Patrick Devedjian (ministre des Libertés Locales). Même si l'attentat a été déjoué, il est le signe d'un soulèvement contre la Métropole et ce, à partir de la périphérie. Ainsi, l'indépendantiste apparaît comme une victime de la violence historique qui, à son tour, y répond dans la plupart des cas par des actions brutales, pratiquant ainsi une « violence décolonisatrice », d'après les termes de Michel Wieviorka, qui commente les thèses de Fanon. Le sociologue croit que la violence participe à « une logique de rupture. [...] La violence du colonisé est libératrice, elle permet, [...] de faire "acte de désassujettissement", d'en finir avec l'aliénation¹⁰ ». Dans ce cas de figure, à défaut d'être légalisé, l'usage de la violence est légitimé parce qu'elle s'accompagne d'un projet révolutionnaire, à savoir le démantèlement d'une organisation sociale inéquitable. Cette prise de position de la part des militants s'apparente à de « la contre-violence¹¹ ». Dans *Les damnés de la terre*, Frantz Fanon envisage le recours à la violence comme seule voie pouvant mener à la

8 Tony Delsham, *Chauve qui peut à Schœlcher*, Schœlcher, Martinique Éditions 2003, p. 130.

9 André Paradis, *op. cit.*, p. 20.

10 Michel Wieviorka, *op. cit.*, p. 42-43.

11 Frantz Fanon, *Œuvres*, Paris, La Découverte, 2011 [1961], p. 492.

décolonisation. À ce titre, Antoine J. Polgar, reprenant les écrits du penseur martiniquais, stipule que

[p]uisque c'est la violence coloniale qui a présidé à l'arrangement du monde colonial, tout conditionne, de façon logique, à ce que ce soit la violence qui préside ensuite à sa destruction. Cette nature historique rend lisible et compréhensible la violence revendiquée et assumée par le colonisé ainsi que l'explosion et la disparition complète du monde colonial qui représente pour le colonisé une image d'action très claire. La criminalité fratricide serait, selon Fanon, une expression anticoloniale de l'agressivité du colonisé s'opposant à la domination coloniale¹².

Aussi, dans le polar caribéen, la violence révolutionnaire et la « violence criminelle¹³ » se superposent en réponse à la violence de l'Histoire. Les activistes anticolonialistes se situent dans la filiation des nègres marrons, qui du temps de l'esclavage cherchaient à fuir leur condition en s'évadant des plantations. Comme le rappelle Marie-Christine Rochmann, dans « l'article 38 du Code noir, le marronnage côtoyait alors d'autres types de "crimes": vol, agression physique du maître, empoisonnement, exercice de la "sorcellerie"¹⁴ ». Quant aux marrons modernes, ils tentent d'obtenir leur liberté en posant des actes de résistance violente à partir d'une position marginale. En effet, les personnages du roman estiment que leur violence réparerait celle qui a été subie par leurs ancêtres. Si leur engagement aboutit à une défaite, ces militants exercent une violence réparatrice dans un contexte historique marqué par l'impunité du pouvoir en place. Les stigmates de cette absence de sanction imprègnent autant les individus que les lieux de mémoire.

L'espace, scène de crimes

La violence de l'Histoire est inscrite dans l'espace, qui porte en son sein les traces des assauts dont il a été et continue d'être victime. À ce sujet, les vestiges de l'univers de la canne sont évoqués dans *Pourpre est la mer* de Chalumeau-Nueil, à travers la mise en scène d'une rumerie désaffectée. En effet, la séquestration

12 Antoine J. Polgar, « De la violence dans la littérature postcoloniale francophone. Légitimité et transcendance », dans Julie Hyland, Larbi Taouaf et Soumia Boutkhal (dir.), *La violence à l'œuvre*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Cahiers du CELAT », 2002, p. 83.

13 Yves Michaud, *op. cit.*, p. 13

14 Marie-Christine Rochmann, *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise. Sur la déclive du morne*, Paris, Karthala, 2000, p. 5.

de l'inspecteur Laprée dans ce lieu par une indépendantiste guadeloupéenne, Clélia, « en cavale après quelques explosions¹⁵ », est éloquente. Le roman fait ainsi référence aux années quatre-vingt, une période où les revendications indépendantistes étaient assorties d'attentats à la Guadeloupe. Prédilectionnée par le fait qu'elle « déteste les Blancs-France¹⁶ », la jeune femme accepte de retenir en otage le policier métropolitain afin qu'il soit utilisé comme monnaie d'échange auprès d'un « gouvernement qui refuse de négocier¹⁷ ». Comme bon nombre de ses camarades, elle idéalise l'île de Cuba où elle compte se réfugier pour organiser « la libération de la Guadeloupe¹⁸ ». Après la tentative d'évasion infructueuse de son captif, la geôlière lui inflige des sévices corporels. Reclus dans l'enceinte d'une usine abandonnée, l'enquêteur est détenu dans un espace fortement connoté, un lieu qui renferme une partie du passé douloureux de l'île, mais qui est aussi une scène de crimes qui inspire de la crainte. En effet, il ne fut pas choisi de façon fortuite par le commanditaire de l'enlèvement, Patrick Dovilet, un *béké*, qui déclare à l'inspecteur :

Les rares habitants du coin croient qu'elle est hantée. Ils sont persuadés que le fantôme de mon grand-père vient gémir ici sur sa fortune disparue. Si un promeneur vous entend, il passera son chemin au plus vite¹⁹.

Cette détention s'apparente à une revanche historique sur le Métropolitain qui incarne la figure de l'ancien maître. Il reste que les relations entre la France et la Guadeloupe sont basées sur de profondes ambivalences. Cette ambiguïté trouve son expression dans l'acte sexuel survenu entre Laprée et Clélia, à l'initiative de cette dernière. Après ce moment d'intimité, elle prend l'initiative de libérer son prisonnier.

Le motif de l'usine est invoqué également dans *Chauve qui peut à Schœlcher*, mais sous un autre angle. L'ouvrage rapporte la pollution des cours d'eau par une distillerie, en toute impunité. Il s'agit d'une dénonciation, par le roman, de la violence dont est victime la nature, et ce dès le début de la mise en culture effrénée de l'île. Dans *Une écologie décoloniale*, Malcom Ferdinand, ingénieur en environnement et politologue, dénonce « l'exploitation capitaliste de ces écosystèmes par ces maîtres » ainsi que « des groupes de maîtres possédants, dont

15 Fortuné Chalumeau et Alain Nucl, *Pourpre est la mer*, Genève, Eboris, 1995, p. 121.

16 *Ibidem*.

17 *Ibid.*, p. 137.

18 *Ibid.*, p. 140.

19 *Ibid.*, p. 121.

les intérêts financiers coïncident avec ces contaminations²⁰ ». Dans l'œuvre de Delsham, la révélation de cet écocide est à lire comme une prise de conscience écologique et historique.

Autre lieu symbolique de l'imaginaire créole : le morne. Delsham le met en scène par l'intermédiaire du Morne Simenzèb, un haut lieu de la criminalité martiniquaise :

Morne Simenzèb était un bidonville [...]. Aucune main administrative n'avait tracé de traits sur des papiers à tampons officiels, alors les eaux usées s'écoulaient comme elles le pouvaient, creusant des tracées pestilentielles, refuges de vers grouillants, d'œufs de moustiques, que la mairie recouvrait sous des tonnes d'insecticides. Fumeurs de marijuana, chômeurs déguisés en rastas, rastas à la foi sincère, clandestins dominicains, Sainte-Luciens et Haïtiens, tremblants d'une descente de police, manawa à vingt euros la passe [...]. Des messieurs bien à cravate venaient ici acheter leur dose de paradis artificiel²¹.

Dans l'imaginaire créole, le morne est empreint de symbolisme car il servait d'asile à l'esclave en fuite. D'après Sébastien Sacré, « les personnages qui y vivent semblent préserver coutumes, légendes et mythes, ce qui leur permet de lutter contre les acculturations²² ». Pourtant, chez Delsham, le morne est un lieu d'assimilation. Il n'est plus un espace garant des pratiques et des croyances ancestrales. Au contraire, « il semble souffrir d'un manque identitaire et culturel²³ » qui est la conséquence d'une violence socio-politique. La survie dans les mornes va de pair avec un style de vie anticonformiste, à l'image des habitants de Morne Simenzèb, des laissés-pour-compte de la société qui vivent en marge de l'espace urbain. En effet, le Morne Simenzèb n'est pas répertorié par les instances administratives, signe d'un désengagement de l'État au vu de l'insalubrité qui y sévit. Le roman donne à voir une violence cachée et représentée comme si elle était niée par les autorités locales. Cependant, cette invisibilité est relative car ce morne est connu autant des services de police que des bourgeois consommateurs de stupéfiants.

20 Ferdinand Malcom, *Une écologie décoloniale*, Paris, Seuil, 2019, p. 184.

21 Tony Delsham, *op. cit.*, p. 124.

22 Sébastien Sacré, *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone : la reconstruction d'une identité*, thèse de doctorat, Université de Toronto, 2010, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33825/6/Sacre_Sebastien_R_201011_PhD_thesis.pdf, p. 304, consulté le 22 décembre 2020.

23 *Ibidem*.

La mer des Caraïbes devient, elle aussi, le théâtre de crimes qui remettent en question la perception idyllique de cette région du monde. Dans *Pourpre est la mer*, la mer devient un lieu de sépulture pour des prostituées originaires de la République Dominicaine. En fuyant la police, les suspects, Franck et Odile quittent la Guadeloupe pour s'exiler dans une île voisine. Sur leur route, ils croisent un conteneur en dérive tombé d'un navire. Celui-ci transporte un curieux chargement : des femmes. Après deux heures de tentatives, l'homme réussit à ouvrir la porte du conteneur. En y pénétrant, il est frappé par « [1]a violente puanteur²⁴ », par l'obscurité qui y règne et par la mort. Les corps sans vie de onze femmes sont entassés au milieu d'excréments. Le couple découvre les dépouilles, qui portent les traces visibles de la violence : « [1]es visages amaigris et tordus », « leurs ongles rongés et le bout des doigts déchirés », « de longues égratignures sur les fronts et les joues²⁵ ». Seule une femme agonisante, « plus forte que les autres », dévoile le nom de celui qui exerce « la traite des femmes²⁶ ». Il s'agit de Diego Herrera Y Santos qui :

devint un industriel de l'import-export [et] qui lança sur tout le marché caraïbe un produit imbattable... la femme dominicaine. Celle-ci est petite, facile à nourrir, peu exigeante en fait de confort et de fanfreluches. Noire de jais, métisse sapotille ou castillane à l'œil d'amande, on la reconnaît partout à sa bonne humeur chanteuse, à son maquillage et à sa façon de nuancer d'une touche de poésie le plus sordide des métiers²⁷.

Peut-on établir des corrélations entre la traite négrière et ce commerce de femmes ? Certainement, si on tient compte du cynisme des annonces publicitaires vantant les attributs physiques des esclaves. Ce parallélisme rappelle la fin tragique d'un nombre pléthorique d'esclaves qui périrent durant la traversée au milieu de déjections, dans des conditions inhumaines. Plus contemporain, ce commerce de femmes rappelle que l'esclavage et la déshumanisation prennent de multiples visages. Le conteneur, « cercueil d'acier²⁸ », succède à la cale. Le destin de ces personnages anonymes rappelle que la migration peut tourner au drame. Si la prostituée constitue une figure classique du genre, dans notre corpus sa représentation s'éloigne de son rôle traditionnel de vamp : au

24 Chalumeau-Nueil, *op. cit.*, p. 128.

25 *Ibid.*, p. 129.

26 *Ibid.*, p. 118.

27 *Ibid.*, p. 94.

28 *Ibid.*, p. 130.

contraire, par son intermédiaire, les œuvres dénoncent des crimes qui restent habituellement dans l'ombre parce que les victimes sont des êtres stigmatisés.

Acteurs de la violence

Point de polar sans suspect, criminel, victime et enquêteur : le roman policier repose sur ces archétypes. La figure du policier véreux est un classique depuis les débuts du roman noir. Dans *Saison de porcs* de Gary Victor, l'agent Colin, ancien coéquipier de l'inspecteur Azémar, s'éloigne du droit chemin et succombe à la pression sociale en se laissant corrompre par un homme politique à Port-au-Prince. L'inspecteur s'en désolé : « [v]oici comment une société pouvait réduire un jeune homme au départ plein de vie, plein d'espoir, plein de bonne volonté à cet état de loque humaine » (*SP*, 51). Colin se retrouve mêlé à un trafic d'organes d'enfants haïtiens pour le compte d'une secte américaine. Contre toute logique, l'apparence de l'agent policier change, son visage se métamorphose en un « faciès porcin » ; « Deux canines proéminentes pendaient de la partie supérieure de son groin » (*SP*, 101). De façon mystérieuse et surnaturelle, ce monstre parle. Dans la culture populaire haïtienne, le porc est lié à l'histoire de l'indépendance haïtienne. En effet, lors de la cérémonie du Bois-Caïman, un moment fondateur de la révolution haïtienne, un porc noir fut sacrifié dans l'espoir d'assurer une invulnérabilité aux marrons. La figure du porc est si liée au monde vaudou qu'une société secrète porte le nom de « cochons gris » ou « cochons sans poil ». De même, selon l'anthropologue Rachel Beauvoir-Dominique, dans l'imaginaire haïtien, il est concevable qu'un humain puisse se transformer en animal, singulièrement en porc, pour affirmer une emprise sur le réel²⁹. C'est dans ce cadre que l'auteur met en scène un homme-animal. Ce dernier participe au trafic d'organes d'enfants dépecés dont les membres sont récupérés en vue de prolonger l'existence d'Américains âgés et fortunés en quête d'immortalité. Selon un témoin, l'homme-porc est un loup-garou, une figure terrifiante appartenant à l'univers vaudou ainsi qu'à l'imaginaire occidental. Dans son ouvrage *Essais sur la violence*, Michel Maffesoli rappelle « que dans l'animal humain, il y a aussi de l'animalité. Avec toute la brutalité que celle-ci confère³⁰ ». Encore faut-il rappeler que la déchéance morale du policier s'exerce dans un contexte de corruption systémique. Incarnation de

29 Rachel Beauvoir-Dominique, « Les puissances invisibles de l'être », <https://www.etonnants-voyageurs.com/Vaudou-Les-puissances-invisibles-de-l-etre.html>, consulté le 17 décembre 2021.

30 Michel Maffesoli, *Essais sur la violence*, coll. « Biblis », Paris, CNRS Éditions, 2014, p. X.

l'abject et du monstrueux, Colin est contraint au confinement, faute de pouvoir circuler librement. Comme l'affirme Christian Chelebourg,

[l]e loup-garou est la première victime de sa violence, puisque celle-ci le condamne ou bien à sombrer dans le crime en l'acceptant, ou bien à se torturer, psychologiquement ou physiquement, en s'isolant³¹.

On s'interroge alors sur l'identité du « vrai » monstre, et l'on se demande s'il s'agit du cupide Colin ou de la secte américaine qui orchestre une véritable boucherie humaine. Ce trafic barbare en rappelle un autre : la traite négrière où des hommes furent sacrifiés au bénéfice d'individus plus nantis.

Par ailleurs, dans les textes à l'étude, peu de femmes commettent des délits sans le concours d'un personnage masculin et ce, même si elles conçoivent le crime. C'est le cas dans *Pourpre est la mer* où Wanda empoisonne son époux qui lui inspire de la répugnance : « Je veux le tuer. Tout de suite. Je ne supporte plus ce porc immonde³² ». Quand la meurtrière passe aux aveux, elle reconnaît être l'initiatrice du crime. Après avoir versé une substance mortelle dans le whisky de son mari, l'amant de la meurtrière noie l'époux de cette dernière qui a versé le poison. Les complices abandonnent le corps sans vie à l'îlet Kahouanne, en Guadeloupe. Le mode opératoire est un classique du genre, ce qui conduit l'inspecteur Laprée à conclure que « [l]a plupart des empoisonnements sont l'œuvre de femmes, [...] : voilà la case départ de mon enquête³³ ». Si Wanda incarne une femme libre dont le mari « la laissait vivre à sa guise³⁴ », elle ne commet pas le meurtre seule pour autant : elle est assistée de deux amants. En réalité, on retrouve peu de corps à corps dans notre corpus, excepté le cas de Florette, dans *Chauve qui peut à Schoelcher*, qui connaîtra une mort violente après un combat acharné avec un enquêteur qu'elle a attiré dans un guet-apens en prenant l'allure d'une femme fatale. Florette a un parcours de vie difficile : après le suicide de sa mère, son père sombre dans l'alcoolisme. Livrée à elle-même, la jeune fille tombera dans les filets d'un proxénète dont elle devient la compagne et l'émule. Après avoir commis son premier meurtre durant l'adolescence, elle mène une existence au sein de la pègre jusqu'au moment où, voulant changer de vie, elle intègre le marché du travail conventionnel. Très rapidement, Florette fait l'objet de convoitise de la part de ses patrons qui

31 Christian Chelebourg, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 144.

32 Chalumeau-Nueil, *op. cit.*, p. 8.

33 *Ibid.*, p. 6.

34 *Ibid.*, p. 26.

souhaitent exercer leur droit de cuissage. Stratège, elle « joua la comédie de la petite noire arrivée de sa cambrousse et fascinée par la toute puissante maîtresse blanche³⁵ ». Désenchantée, « elle avait décidé que le monde dit honnête était encore plus terrible pour une femme, noire de surcroît³⁶ ». Florette finit par retourner dans le milieu du crime. Le roman illustre ainsi que « [l]a violence est présentée comme un moyen de sortir de la domination dans laquelle ell[e] [est] enfermée[e]³⁷ » comme le postulent Caroline Cardi et Geneviève Pruvost dans leur étude portant sur la violence au féminin. En ce qui concerne Florette, une double légitimation de la violence semble apparaître : la réponse à la domination des Blancs, et la réaction à l'oppression subie par les femmes.

Venue honorer son contrat, Florette, « [u]ne karatéka chevronnée, doublée d'une tueuse³⁸ », malmène physiquement l'enquêteur. Ce dernier « [o]ubliant qu'il avait affaire à une dame, Pierre se déchaîna, ne s'arrêtant que lorsque lèvres fendues, dents cassées, elle demanda grâce³⁹ ». Malgré ses coups, Florette « n'était pas de taille, ce dernier [...] s'en saisit comme d'un bouclier⁴⁰ » pour parer les coups de feu lancé par son commanditaire. C'est dans l'exercice de sa profession que la tueuse trouvera la mort. Les conditions du décès de la jeune femme dévoilent la mise en scène d'un univers inflexible. Le roman de Delsham confirme ici le postulat de Franck Évrard voulant que « [l]'érotisme incarné à travers les figures de garce, de la vamp ou de la femme fatale acquiert souvent une coloration tragique⁴¹ ». Florette connaît une fin fatale dans le pays d'origine de ses parents, la Martinique, où elle se rendait pour la première fois. Sa mort violente participe à la déconstruction du mythe du retour aux sources car elle peut se lire comme une remise en cause du projet « candide » d'aller en quête de ses origines.

Dans *Canal Laussat*, Marietta incarne une autre figure de « femme de main », chargée de séduire un militant indépendantiste, Séraphin Lamour,

35 Tony Delsham, *op. cit.*, p. 180.

36 *Ibidem*.

37 Caroline Cardi et Geneviève Pruvost, « Introduction générale. Penser la violence des femmes : enjeux politiques et épistémologiques », dans Caroline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 36.

38 Tony Delsham, *op. cit.*, p. 185.

39 *Ibidem*.

40 *Ibid.*, p. 186.

41 Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 121.

durant une soirée « touloulou⁴² » chez Nana⁴³, pour le compte du président du Conseil régional corrompu, et qui souhaite réduire au silence un témoin gênant. Sans difficulté, elle parvient à appâter sa proie. Ce dernier, un coureur de jupons invétéré, tombe facilement dans le piège. Arrivé aux abords du Canal Laussat où elle l'entraîne, elle le pique avec un dard, mais celui-ci croit que ce sont des piqûres d'insectes qui infestent l'endroit. Après s'être laissée « effeuiller sans difficulté⁴⁴ », elle assiste froidement à la mort de sa victime, sans état d'âme. Marietta est une redoutable manœuvrière. Accentuant son accent brésilien qui "l'exotise", jouant à l'immigrée illettrée et au stéréotype de la Brésilienne sulfureuse aux mœurs légères, elle endort les soupçons du naïf inspecteur Davin dont elle devient l'amante. Une fois l'inspecteur mis en confiance, elle lui demande tout de go : « Inspector, tu voudrais bien me dire ce que cette histoire de corruption qui se dit dans tout Cayenne⁴⁵ ». Quoique « Davin fut surpris de cette étrange question, tellement éloignée du moment présent [...]. Davin lui raconta une grande partie de ce qu'il savait et se mit un peu en vedette pour épater Marietta⁴⁶ ». Telle une espionne, sur l'oreiller, elle soutire des informations confidentielles et précieuses sur le déroulement de l'enquête auprès du policier trop heureux d'impressionner sa nouvelle conquête. Apparaissant de manière épisodique dans le roman, elle occupe néanmoins un rôle important pour séduire les hommes stratégiques, sur ordre de Maurice Dargensson, le président du conseil régional de la Guyane, un indépendantiste notoire.

Il apparaît que la violence au féminin s'exerce sous l'égide masculine. D'après les chercheuses Carole Cardi et Geneviève Pruvost, le pouvoir masculin s'exerce aussi sur la violence au féminin – ces observations ne concernent pas spécifiquement le polar, néanmoins elles peuvent s'appliquer à notre corpus :

Pour déresponsabiliser les femmes dans leur usage de la violence, une autre option consiste à les reconnaître comme actrices à part entière, mais soumises au régime de la domination masculine. [...] les femmes perdent leur statut

42 Tradition du carnaval guyanais où les femmes sont déguisées de manière intégrale, afin de ne pas être identifiables.

43 Nana est un dancing emblématique de Cayenne où se déroulent des soirées « touloulous ».

44 Patrice Mouren-Lascaux, *Canal Laussat*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 42.

45 *Ibidem*, p. 128.

46 *Ibidem*.

de sujet violent et passent même parfois du statut de bourreau mineur à celui de victime⁴⁷.

Cette subordination empêche le personnage féminin de s'extirper de son statut de victime qu'il faut protéger du mal, même si elle en est l'instigatrice. Ce fut le cas de Wanda qui, bien qu'impliquée dans l'assassinat de son mari et dans celui du coéquipier de l'enquêteur Laprée – Mozar, mort en service – la meurtrière bénéficie de traitements de faveur, en raison de son statut social supérieur, de son sexe et de son apparence physique avantageuse :

Avec une infinie courtoisie, il [...] annonça son arrestation. Elle murmura : "Je vous en prie, faites-donc" et accepta son bras. [...] Bras dessus, bras dessous, Laprée et sa prisonnière marchèrent jusqu'au parking de l'habitation Beaumanoir⁴⁸.

Voulant la soustraire à la présence de la « racaille » dans le panier à salade, « Laprée l'installa galamment à l'arrière de sa propre voiture » allant jusqu'à lui « promettre une prison quatre étoiles et de déposer un baiser sur les phalanges de ses doigts longs et fuselés. Puis il la confia aux bons soins des gendarmes⁴⁹ ». Tout se passe comme si le personnage féminin ne pouvait être coupable, puisque « [l]es femmes sont maintenues hors du champ de bataille⁵⁰ ».

Manifestement, le crime au féminin « dérange l'ordre social, bouleverse les rapports de forces symboliques⁵¹ ». La violence au féminin inquiète et demeure un scandale qui doit être circonscrit, si on s'en tient à la minoration à laquelle elle est assujettie. Ce faisant, cette mainmise a pour effet d'amplifier le scandale que représente le crime au féminin car ces criminelles veulent s'affranchir du carcan qui leur est imposé en bousculant les conventions liées au genre, non seulement sexué, mais aussi littéraire : celui du roman noir.

En définitive, la violence fait partie des conventions du roman noir et elle participe à la dynamique de toute société. Les romans de notre corpus décrivent un monde impitoyable où les personnages sont abîmés par la vie et par l'Histoire. C'est là que la violence historique déplace le crime qui, dans bien des cas, est secondarisé. Tout en mettant à jour les imperfections du monde, les

47 Carole Cardin et Geneviève Pruvost, *op. cit.*, p. 36.

48 Fortuné Chalumeau et Alain Nucil, *Pourpre est la mer, op. cit.*, p. 172.

49 *Ibid.*, p. 173-174.

50 Anne Lemonde, *Les femmes et le roman policier*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, p. 137.

51 Emeline Jouve *et al.*, « L'acte inqualifiable ou le meurtre au féminin : Révéler, avouer, témoigner », http://www.fabula.org/actualites/l-acte-inqualifiable-ou-le-meurtre-au-femininrevelavouer_temoigner_59228.php, consulté le 28 décembre 2020.

œuvres à l'étude montrent l'envers du décor des Caraïbes, encore trop souvent perçues comme un univers paradisiaque. On peut donc lire les œuvres à l'étude comme le lieu de la production d'un discours critique sur la violence, qui à bien des égards est remanié à travers la remise en question de la violence des opprimés et à une sorte de légitimation de cette violence. Dans cette optique, la violence (néo)coloniale est pointée du doigt tout en invoquant l'implication des communautés mises en scène. Si elle est intrinsèque au genre, elle prend une connotation particulière en raison de son environnement sociohistorique. Par l'intermédiaire de personnages soumis à une violence protéenne, les romans invitent le lecteur à une réflexion sur la condition humaine. Au sein d'une société dégradée, personne ne semble à l'abri d'une déliquescence. Si la violence est fondatrice⁵², à en croire Michel Maffesoli, notre corpus « en appelle à une fondation nouvelle⁵³ » pour atteindre un idéal basé peut-être sur plus d'égalité des sexes.

52 Michel Maffesoli, *Essais sur la violence, op. cit.*, p. VIII.

53 *Ibid.*, p. 14.

Mujeres y ficción criminal en cuentos de Ángela Hernández

Violencias patriarcales y desestabilización de los paradigmas de género¹

Fernanda Bustamante Escalona

Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, España

Resumen: En el marco de la relación mujer y crimen, propongo una lectura de « Cúmulo nimbo » de *Piedra del sacrificio* (1999) y « El mejor » de *Alótopos* (1989), a partir de la idea de que en estos cuentos Ángela Hernández (República Dominicana, 1954) se sirve del acto del crimen, del delito – en estos casos dos feminicidios « íntimos » efectuados por las parejas, y el asesinato de un varón perpetrado por una mujer – para establecer una crítica a las violencias patriarcales, y a las formas de disciplinamiento aplicadas a los cuerpos de las mujeres, en cuanto subjetividades que operan al margen de lo político; así como para desestabilizar los estereotipos binarios de sexo/género. Todo ello mediante personajes femeninos que son tanto víctimas como victimarias.

Palabras clave: Hernández (Ángela), cuento, República Dominicana, siglo xx, crimen, violencia patriarcal, género.

Résumé: Dans cette étude qui porte sur la relation entre les femmes et le crime, nous proposons une lecture des récits « Cúmulo nimbo » publié dans *Piedra de sacrificio* (1999) et « El mejor » paru dans *Alótopos* (1989), qui repose sur l'idée que dans ces nouvelles, Ángela Hernández (République Dominicaine, 1954) utilise l'acte de crime, le délit – en l'occurrence deux féminicides « intimes » ou conjugaux et le meurtre d'un homme perpétré par une femme – pour mener une critique de la violence patriarcale et des formes de discipline

1 Este artículo se inscribe en el proyecto « Carto(corpo)grafías: narradoras hispanoamericanas del siglo XXI » (Fondecyt-Chile Regular 1180522) de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) del Gobierno de Chile (Lorena Amaro IR) del que soy co-investigadora.

Quisiera agradecer a la autora Ángela Hernández por ayudarme a acceder a los textos y sus observaciones, así como a Violeta Lorenzo por introducirme a los cuentos de la autora y sus sugerencias.

appliquées au corps des femmes, en tant que subjectivités qui opèrent en dehors de la sphère politique; ainsi que pour déstabiliser les stéréotypes binaires de sexe/genre; tout cela à travers des personnages féminins qui sont aussi bien victimes que bourreaux.

Mots-clés: Hernández (Ángela), nouvelle, République Dominicaine, xx^e siècle, crime, violence patriarcale, genre.

En su artículo « Disolutas (a ante cabe con contra) las pedagogías de la crueldad » (2018), la escritora Vivian Absenshushan señala que « uno de los mitos literarios que se han instaurado desde el patriarcado, es decir, desde el capital, es el mito de la propiedad y su primogénito intelectual: el autor² ». En esta línea, y en un intento por sumarme a las actuales investigaciones que buscan contrarrestar el canon cultural occidental, predominantemente masculino, que ha des-autorizado la escritura de mujeres, relegándola al margen, a la categoría de *menor*, en esta ocasión, y sirviéndome de la escritura caribeña de corte policial, abordaré dos cuentos de la narradora y poeta dominicana Ángela Hernández Núñez (1954), Premio Nacional de Literatura en 2016, atendiendo a la representación de las violencias patriarcales así como a las estrategias de resistencias de sus respectivas protagonistas.

No cabe duda de que Ángela Hernández, desde sus inicios a la fecha, tanto en su narrativa como en su poesía, así como en su discurso crítico, ha plasmado en su posicionamiento autorial una clara conciencia de género. Así se refleja, por ejemplo, en sus ensayos de 1985 « Diez prejuicios sobre el feminismo » y « ¿Por qué luchan las mujeres? », o en su libro sobre la educación de las mujeres, *Emergencia del silencio* (1985); a los que se le suman: *La escritura como opción ética. Ensayos sobre la mujer y la labor creativa y sobre literatura* (2003), y el volumen en coautoría con Orlando Inoa, *La mujer en la historia dominicana* (2009)³. Asimismo ocurre, y desde la ficción, en su recurrente abordaje de temáticas en torno al machismo y masculinidades, pedagogías patriarcales – propias de contextos políticos autoritarios como los de Trujillo y Balaguer – y violencias de género, a partir de protagonistas femeninas infantes y adultas que van legitimando su propia voz⁴.

2 Vivian Absenshushan, « Disolutas (a ante cabe con contra) las pedagogías de la crueldad », en Gabriela Jauregui (ed.), *Tsunami*, México, Sexto Piso, 2018, p. 24.

3 Como sus más recientes columnas (del 2019 y 2020) en el periódico dominicano *Acento*, todas ellas vinculadas a la temática de género. Véanse en: https://acento.com.do/autor/index.html?user_slug=angelahernandez

4 Son numerosos los cuentos de la autora inscritos en estas temáticas, por nombrar algunos, señalo: «El suegro » y « El mejor » del libro *Alótropos* (1989), « Masticar una rosa », « El cuerpo límite » y « El acuerdo » de *Masticar una rosa* (1993), « La cualidad de la nostalgia »,

De esta forma, la crítica ha coincidido en señalar que Ángela Hernández se une a esas escritoras de su generación que han velado por problematizar la representación de la mujer y de los varones en sus obras literarias, desmarcándolos del paradigma misógino y patriarcal que caracterizó la producción cultural durante la dictadura de Trujillo y los gobiernos de Balaguer. Así, la han identificado como una « trabajadora de la perspectiva femenina, a través de voces que plantean la situación de la mujer y su posición en la sociedad⁵ », y han destacado en la obra de la autora el « intenso desfile de madres, esposas, niñas, hermanas, amantes [...] [en los que] no faltan las referencias a la dura condición femenina, con los ásperos temas de la violencia familiar y de la mentalidad machista y patriarcal⁶ », y cómo en su representación ha revalorado « la presencia de la mujer en la sociedad, con interés de situarla más allá del objetivo sexual y del rol maternal⁷ ». Eso lo logra al mostrar, mediante sus personajes, la « represión de los derechos de la mujer e insta[r] a que se luche para que la mujer tenga parte igual en el desarrollo y progreso de la sociedad dominicana⁸ ».

Siguiendo estas aproximaciones a la obra de la autora, y dialogando con ellas, a continuación, y en el marco de la relación mujer y crimen, propongo una lectura de los relatos « Cúmulo nimbo » de *Piedra de sacrificio* (1999) y « El mejor » de *Alótopos* (1989), a partir de la idea de que en estos cuentos Ángela Hernández se sirve del acto del crimen, del delito – en estos casos dos feminicidios « íntimos » efectuados por las parejas, y el asesinato de un varón perpetrado por una mujer – para establecer una crítica a las violencias

« Dálmata » y « Arrecifes » de *Piedra de sacrificio* (1998), etc. Así también ocurre en sus tres novelas (*Mudanza de los sentidos* (2000); *Charamicos* (2003) y *Leona, o la fiera vida* (2013)). Sin embargo, no quiero dejar de mencionar la reescritura que hace la autora del personaje de Leona, la niña protagonista de su cuento « Masticar una rosa » que reaparece en sus novelas *Mudanza de los sentidos* y luego, ya adolescente, en *Leona, o la fiera vida*, trazando un recorrido en ese cuerpo que, desde el género, va politizándose y empoderándose.

- 5 Miguel Ángel Fornerín, *El cuento dominicano y la generación del ochenta*, San Juan, Puerto Rico, Imago mundi, 2009, p. 94.
- 6 Danilo Manera, « Una brecha en el agua », en Ángela Hernández, *El peso del rocío. Cuentos reunidos*, Santo Domingo, Ministerio de Cultura, 2011, p. 13 y 15.
- 7 Vinicio Cabrera, « Cosas del decir: entre Ángela Hernández y Tomás Castro » (2010), cit. por Violeta Lorenzo en « Burladores burlados: astucia y sororidad en dos cuentos de Ángela Hernández », en Fernanda Bustamante, Eva Guerrero y Néstor Rodríguez (eds.), *Escribir la otra isla. República Dominicana en su literatura*, Leiden, Holanda, Almenara Press, 2021, p. 245-259.
- 8 Carmen Bourbon, *La voz y la violencia invisible en el cuento caribeño contemporáneo*, 2009. Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures, University of Nebraska, p. 20. Disponible en <https://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/7>

patriarcales, y a las formas de disciplinamiento aplicadas a los cuerpos de las mujeres, en cuanto subjetividades que operan al margen de lo político; así como para desestabilizar los estereotipos binarios de sexo/género. Todo ello mediante personajes femeninos que son tanto víctimas como victimarias.

Para estos efectos, aclaro que en lugar de las nociones tradicionales de « narrativa policiaca » o « *noir* » o « negra » – consciente de sus distinciones –, utilizaré la de « narrativa criminal », escrita por mujeres, ya que no en todos los cuentos hay un detective o investigador o policía; ni en todos hay una investigación de un delito propiamente tal o el objetivo es resolverlo, pero sí todos comparten el tener un crimen como eje del argumento, donde hay una participación, ya sea como víctima o como agresora, de un personaje mujer⁹.

Por otro lado, y relacionado con lo anterior, hay que tener en cuenta que, si bien los argumentos de los cuentos no se sitúan en un período histórico puntual, sí se publicaron durante y después del tercer mandato presidencial de Joaquín Balaguer (1986-1996). Esto es un factor importante, primero porque permite inscribir los argumentos en la línea de la narrativa negra/criminal, caracterizada por delinear contextos sociopolíticos y económicos de violencias, injusticias, precarización, y corrupción, pero, sobre todo, por lo que se refiere a la construcción de las masculinidades hegemónicas dominicanas, consolidadas durante la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo y perpetuadas por Joaquín Balaguer; y más aún a la hora de atender a personajes varones inscritos en las instituciones policiales o militares – como en el caso de ambos cuentos. Esto debido a que Trujillo y Balaguer, en su condición de varones que responden al imaginario tradicional colonial del caudillo español-latino, y/o del macho militar latinoamericano, vienen a funcionar como exponentes y propulsores de la masculinidad dominicana dominante.

En esta línea, y de la mano de los estudios sobre masculinidades (Bourdieu, Conell, Kimmel, Segato), me sirvo de las ideas de Maja Horn quien, en *Masculinity After Trujillo: the Politics of Gender in Dominican Literature* (2014), enfatiza en cómo la noción de identidad nacional dominicana tiene como cimiento de sus estructuras ideológicas, sociales y políticas el régimen de Trujillo en el que se naturalizó una noción de masculinidad hiperbólica basada en rasgos propios del

9 Al respecto destaco el importante trabajo llevado a cabo por las/os investigadoras de los proyectos MUNCE (Mujeres y novela criminal en España (1975-2010): autoras, figuras de poder, víctimas y criminales) y VANACEM (Víctimas y agresoras. Representaciones de la violencia en la narrativa criminal escrita por mujeres), dirigidos por la dra. Elena Losada. Para más información véase: <http://www.ub.edu/munce>.

dictador; y que esta retórica de género sexualizada fue retomada por Balaguer que, bajo una supuesta democracia, perpetuó este legado y su hegemonía:

La muerte del dictador, que fue asesinado en 1961, también dio término al tipo de performance públicas de hipervirilidad masculina en los líderes dominicanos que él había instaurado. [...] Las políticas posdictadura han continuado naturalizando estas políticas de masculinidad y han pasado a ser ampliamente compartidas entre los dominicanos bajo el título de « sentido común »¹⁰.

De esta forma, presento una lectura desde una perspectiva de género, por lo que parto de la base de que en los relatos los personajes – tanto varones como mujeres, protagonistas y secundarios – se inscriben dentro de una sociedad patriarcal-heteronormativa caracterizada por, siguiendo a Rita Segato, su

estructura binaria y desigual [...] [donde] la posición masculina secuestra para sí la plataforma de enunciación de verdades de interés universal llamada « esfera pública » y se coloca en la posición de sujeto paradigmático de lo Humano pleno y englobante, en un gesto que expulsa a la posición femenina a la calidad de margen, resto, particularidad, cuestión de intimidad¹¹.

Es decir, la representación articulada en estos cuentos se sirve de la estética de la narrativa criminal y su realismo crítico – fórmula idónea para abrir paso a reflexiones en torno a la violencia y la vulnerabilidad social –, para desde ahí atender y denunciar a esta estructura social, política y económica basada en la autoridad, superioridad y dominación del varón por sobre la mujer, y a cómo se han naturalizado y normalizado los discursos y las prácticas de inferiorización, invisibilización y vulneración de las mujeres¹². A esas « pedagogías de la crueldad » (Segato), que, habituándonos a la violencia, han contribuido al sometimiento de las mujeres a la maternidad, a la represión de su sexualidad, a su despolitización, y a su aniquilación¹³.

10 Maja Horn, *Masculinity After Trujillo: the Politics of Gender in Dominican Literature*, Florida, University Press of Florida, 2014, p. 50; traducción personal.

11 Rita Segato, *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de sueños, 2016, p. 83.

12 Véanse de Victoria Sau: « Patriarcado » en *Diccionario ideológico feminista*, vol. 1, Barcelona, Icaria editorial, 2000, p. 237; y « Estructuras elementales del patriarcado », en *Diccionario ideológico feminista*, vol. 2, Barcelona, Icaria editorial, 2001, p. 55.

13 Véanse de Rita Segato: *La guerra contra las mujeres*, op. cit.; y *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2018.

« Cúmulo nimbo »: la « contra-pedagogía de la crueldad » en el hijo de la víctima feminicida

En el cuento « Cúmulo nimbo », el protagonista, un ex militar dominicano, nos narra, en retrospectiva y mediante una estructura circular, su experiencia con un feminicida – Quirino Ventura – que asesinó a su mujer embarazada – Sofia Corcino, conocida como Marilope – en un pueblo del interior. Nos cuenta cómo él fue el encargado de apresarlos en el lugar del delito (« Mi misión consistía en reducir y traer conmigo a *un criminal*¹⁴ »), de las extrañas sensaciones que tuvo esos días desde que lo tomó detenido hasta su encarcelamiento, y de cómo desde entonces no ha podido desprenderse de él (« desde que fue excarcelado, me sigue totalmente, viejo y loco como un saco de polvo¹⁵ »). Al finalizar el relato nos revela que tiempo después comprendió la importancia de ese caso en su vida, ya que lo llevó a recordar un episodio de su infancia que había bloqueado y ante el cual tiene una necesidad apremiante de justicia: el haber sido cuando pequeño testigo del asesinato de su madre en manos de su padrastro.

Considero que en el último párrafo del relato se evidencian sus principales lineamientos ideológicos: la crítica al patriarcado, en tanto sistema que legitima las violencias perpetradas contra las mujeres por razones de género; y al mandato de la masculinidad, que viene a funcionar como una de las pedagogías de la crueldad; y la defensa de la necesidad de romper con esos pactos de silencio, esas impunidades o « amnesias » que contribuyen a domesticar esta violencia. Asimismo, que todos estos puntos se inscriben en el personaje protagonista y narrador del cuento, a quien concibo como una subjetividad que encarna en su discurso y en su actuar contra-pedagogías del patriarcado, de la crueldad. Para dar cuenta de ello atenderé a dos interrogantes generales: cómo se narra la violencia hacia las mujeres y desde qué voz enunciativa es narrada.

Las violencias patriarcales en el relato se plasman – tanto en su contenido como en su forma – inicialmente en los comentarios de los dos vecinos que acompañan al protagonista hasta la escena del crimen. Ellos, en su intento por « contextualizar » al oficial sobre la relación de Quirino Ventura y Marilope, le informan de ciertos hechos violentos efectuados por Ventura cuando la pareja comenzó a distanciarse: como cuando ella se cortó el cabello o se pintó las uñas

14 Ángela Hernández, « Cúmulo nimbo » en *Piedra de sacrificio*, Santo Domingo, ed. Alas, 1998, p. 16; cursivas personales.

15 *Ibidem*, p. 25.

y dibujó un lunar, y Quirino « rompió muebles y arrojó al frente la vasera¹⁶ » o cuando comenzó a ser habitual que « a cualquier hora, desnudaba a la mujer con las ventanas abiertas », o la dejaba « sin dinero », y que los « despertaban gritos¹⁷ ».

Si bien estas agresiones físicas y reducciones morales hacia Marilope dan cuenta de esas pedagogías de la crueldad ejecutadas por los varones como garantía de control y poder sobre el cuerpo de las mujeres¹⁸, éstas se consolidan en el relato con la presencia de los dos cuerpos de las mujeres asesinadas por sus parejas, es decir, de los dos feminicidios de parejas íntimas, ejes del argumento¹⁹. Ante este punto, me interesa observar la forma como es representada esa violencia hacia el cuerpo de la mujer en el crimen, en la medida en que Ángela Hernández optó por dar lugar a los feminicidios sin entregar descripciones detalladas ni de la escena del crimen ni del estado de los cuerpos violentados. Del asesinato de la madre del protagonista sólo nos enteramos de que el perpetrador del crimen fue su padrastro, mientras que del de Marilope sólo sabemos que fue degollada con un puñal: « Por las rendijas vimos la sangre en la cama y a Marilope tendida boca arriba. De él veíamos la mano con el puñal », le narran los vecinos al protagonista, mientras que él se limita a describir el cuerpo de la víctima diciendo: « [la muchacha] mostraba una herida mínima en el cuello, en una zona necesariamente mortal²⁰ ». Es decir, la autora se aleja de esa « espectacularización de la violencia », de esa « retórica del sensacionalismo », de ese discurso *de*

16 *Ibidem*, p. 17.

17 *Ibidem*, p. 17 y 18.

18 Rita Segato, *La guerra contra...*, *op. cit.*, p. 61.

19 Hago uso de esta nomenclatura y tipología, « feminicidio de pareja íntima » siguiendo las propuestas de Diana Rusell, Graciela Atencio, Elena Laporta, Rita Segato, entre otras intelectuales feministas, en cuanto a la necesidad de politizar el término y con ello de atender a la perspectiva de género y las relaciones de poder que determinan a estos tipos de crímenes, concebidos como asesinatos de mujeres perpetuados por hombres por su condición de ser mujer (y no sólo por misoginia, ni como violencia intrafamiliar). Así, y siguiendo una tipología del feminicidio en función de la relación del asesino con la víctima, en el caso del cuento correspondería a un feminicidio íntimo (Atencio) o de pareja íntima (Rusell) al ser ambos asesinatos cometidos por las parejas varones de las víctimas.

Véanse: Diana Rusell, « Cap. 2. Definición del feminicidio y conceptos relacionados » y « Conclusión. Feminicidio: la 'solución final' de algunos hombres para las mujeres », en Diana Rusell y Roberta A. Harnes (eds.), *Feminicidio: una perspectiva global*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-CEIICH, 2006, p. 73-96 y 345-366; Graciela Atencio y Elena Laporta, « Tipos de feminicidio o las variantes de violencia extrema patriarcal », *Feminicidio.net*, 2012, <https://feminicidio.net/tipos-de-feminicidio-o-las-variantes-de-violencia-extrema-patriarcal/>; y Rita Segato, *La guerra contra...*, *op. cit.*

20 Ángela Hernández, *ibidem*, p. 19 y 21 respectivamente.

sobre la violencia que « normaliza la brutalidad », o genera fascinación hacia ella, haciendo que ésta deje de ser sobrecogedora, y se domestique²¹, y, por lo tanto, que nos acostumbremos y naturalicemos el espectáculo de la crueldad, al tiempo que disminuyamos toda empatía²².

No obstante, la violencia patriarcal representada en el relato no se articula exclusivamente en la descripción de los hechos escabrosos, sino que, sobre todo, en la caracterización psíquica y retórica de los personajes. Esto se observa, principalmente, en los enunciados de los dos vecinos quienes, así como en ningún momento emplean conceptos como « violencia », « agresión » o « abuso » – mas sí el de « reprensión²³ » –, insisten en su relato en mencionar las salidas de la mujer, o sus cambios de aspecto físico. Destaco ante ello las palabras que emplean cuando cuentan sobre su vestuario estando embarazada: « *en vez de ponerse ropas anchas, andaba con un vestido de franela pegado al cuerpo, mostrando el vientre y los senos abultados*²⁴ ». El uso de expresiones como *en vez de o reprensión* nos permite identificar retóricamente esa conciencia patriarcal que juzga el proceder de la mujer – y no el del hombre – como el inadecuado. De esta forma, estas acotaciones, con claras intenciones correctivas o de advertencias, que avalan el potencial instrumental de la violencia, desvían la atención a los actos del sujeto receptor de la violencia (los de Marilope) quitándole importancia a los actos del sujeto agente de la violencia (Quirino). Por tanto, funcionan como esas violencias discursivas que exculpan al victimario y justifican su proceder, al tiempo que ilustran esa demanda homosocial, es decir, de los propios pares varones, de responder al contrato de dominación masculina²⁵, y con ello, cómo estos varones participan de ese « pacto corporativo masculino » mostrando lealtad y obediencia a la estructura patriarcal²⁶.

21 Marta Sanz, « Sobre la violencia discursiva », en Gustavo Forero (ed.), *República, violencia y género en la novela de crímenes*. Bogotá, Siglo del hombre editores, Fundación Universidad de Antioquia, p. 107.

22 Rita Segato, *Contra-pedagogías...*, *op. cit.*, p. 14.

23 Ángela Hernández, *ibidem*, p. 17: « Luego de esa *reprensión*, la mujer se sacó todos los pelos de las cejas » (cursivas personales).

24 Ángela Hernández, *ibidem*, p. 18; cursivas personales.

25 Véanse Michael S. Kimmel, « Los estudios de la masculinidad: una introducción », en Á. Carabi y J. M. Armengol (eds.), *La masculinidad a debate*, Barcelona, Icaria, 2000, p. 15-32; y Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

26 Véase Rita Segato, *Contra-pedagogías...*, *op. cit.*

Relacionado con este actuar masculino de justificar el crimen o buscarle una explicación, destaco ese episodio en que los vecinos incluso acuden a la superstición: « Al rato se oyó un runrún y la voz de Marilope pidiendo auxilio. Intentamos tumbar la puerta pero, nada más sentirlo, el

En este punto, el personaje protagonista, y narrador del cuento, cobra relevancia en la propuesta escritural de la autora, sobre todo ante el hecho de que la escritura de « fórmula criminal » se ha caracterizado por la reproducción y la subversión de estereotipos de género. De hecho, no podemos pasar por alto, en primer lugar, que una de las particularidades de « Cúmulo nimbo » es que se enfoca en la experiencia del hijo, siendo que por lo general la representación del feminicidio ha sido abordada desde la voz del victimario, o del investigador/a, o desde una mirada *posmortem*, a partir de la voz de la víctima, la mujer asesinada²⁷. En el cuerpo de este hijo de la víctima feminicida, de este opositor de la impunidad ante los crímenes, a la vez que voz testimoniante, Ángela Hernández inscribe una subjetividad masculina *otra*, la cual practica esas contra-pedagogías de la crueldad de las que habla (y propone) Segato para hacer frente a las violencias sistemáticas del patriarcado.

La antropóloga argentina señala la necesidad de diseñar caminos alternativos, « contra-pedagogía del poder », que se contrapongan a esos elementos característicos del orden patriarcal, entre los que identifica: el mandato de masculinidad, el corporativismo masculino, la baja empatía, distanciamiento y limitada vinculación, junto a la crueldad, insensibilidad y desensibilización²⁸. Asimismo, plantea que es clave tomar conciencia de que « la primera víctima del mandato de masculinidad son los hombres: obligados a curvarse al pacto corporativo y a obedecer sus reglas y jerarquías desde que ingresan a la vida en sociedad²⁹ ».

A partir de estas ideas, es posible observar en el personaje protagonista diferentes gestos que dan cuenta de su rechazo – voluntario y consciente – a responder al modelo hegemónico patriarcal, situación de suma relevancia si tomamos en consideración que su identidad está atravesada por el patriarcado y su disciplinamiento, no sólo por su condición de hijo de una víctima del feminicidio – sin duda el rasgo más evidente –, sino que además porque fue

compadre empezó a gritar: “Mato al que se atreva a meterse”. *Tenia adentro al enemigo malo*. Ni la voz le reconocíamos » (p. 19; cursivas personales). Así también cuando el narrador comenta que de camino al cuartel « los acompañantes [...] procuraban *consolarlo* » (p. 22; cursivas personales), manifestando mayor interés por aliviar su pesar que por sancionarlo.

27 Remito aquí a las ideas desarrolladas por Sayak Valencia y Olga Arnaiz Zhuravleva en torno a las políticas posmortem, en su artículo « Necropolitics, Postmortem/Transmortem Politics, and Transfeminisms in the Sexual Economies of Death », *TSQ (Transgender Studies Quarterly)*, Duke University Press, 6 (2), 2019. DOI: <https://doi.org/10.1215/23289252-7348468>

28 Rita Segato, *Contra-pedagogías...*, *op. cit.*, p. 17.

29 *Ibidem*, p. 18.

formado, adoctrinado, por su padrastro, el personaje feminicida representante de esa masculinidad dominante/hegemónica, con quien se abre y se cierra el relato³⁰.

Comprendiendo a la masculinidad como una construcción identitaria que está determinada por las relaciones de género y las dinámicas de poder, en donde los procesos de sociabilización del niño varón van a marcar su ingreso (o no) en el sistema patriarcal, no podemos omitir el que el padrastro lo haya hecho presenciar el asesinato de su madre durante su niñez, cuando era incapaz de juzgar la crueldad del acto (de ahí la incapacidad de sentir ese odio que menciona en la última frase del cuento), con lo que se configura así el crimen como un ejemplo educativo, como una forma de inculcarle la legitimidad de ejecutar violencia sobre el cuerpo de las mujeres. Esta idea en torno a su cercana relación con la instrucción patriarcal se refuerza al atender a la forma como el protagonista nos presenta a su padrastro, ya que el primer párrafo del relato lo abre diciendo: « Mi padrastro me había enseñado el valor de la obediencia »; y lo cierra afirmando: « Estaba mejor preparado que cualquiera de mis colegas para progresar en la milicia³¹ ».

Sin embargo, y pese a su sociabilización en el marco patriarcal – a la *preparación* recibida – el protagonista se configura como una subjetividad masculina *desobediente*, ya que tanto sus acciones como su discurso manifiestan su resistencia a los mandatos de la masculinidad. Así lo observamos, por ejemplo, cuando comenta que « Hace tiempo [que] abandoné la milicia³² », con lo que anuncia su decisión deliberada de dejar de participar de las dinámicas de dicha institución; una institución paradigmática en el adoctrinamiento de los sujetos en cuanto a seguir los roles tradicionales de géneros bajo la lógica binaria heteropatriarcal (y, como he mencionado anteriormente, fundamental en las políticas nacionales de los gobiernos de Trujillo y Balaguer).

Otra de las formas en que se plasma su distanciamiento del corporativismo masculino es en sus palabras. Por una parte, y en relación al relato que los dos vecinos le hacen sobre Quirino y Marilope nos aclara que: « Tanto me agotaba la subida como la *cháchara* de los hombres, quienes mezclaban pesadumbre con *disparates* »,

30 Véanse: Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, *op. cit.*; R.W. Connell y James W. Messerschmidt, « Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept », en *Gender & Society*, 2005, vol. 19, n°6, p. 829-859. DOI: <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>; R. W Connell, « La organización social de la masculinidad », en Teresa Valdés y José Olavarría (eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Santiago de Chile, Ediciones de las mujeres n° 24, [1995] 1997, p. 31-48; Michael S. Kimmel, « Los estudios de la masculinidad... », *op. cit.*; entre otros.

31 Ángela Hernández, *op. cit.*, p. 15; cursivas personales.

32 *Ibidem*, p. 25.

« Los dos hombres continuaban relatando *pormenores*³³ ». Vemos aquí su completo rechazo a esas machistas apreciaciones, anteriormente analizadas, al catalogarlas de frívolas, irracionales y de sin importancia, y con ello las deja desprovistas de toda validez, al tiempo que evidencia que él no se posiciona de esa misma manera. A esto se le agregan los conceptos que utiliza para referirse a Quirino Ventura: « un criminal », « el homicida³⁴ ». Éstos muestran su claro – y consciente – rechazo a *identificarlo* mediante un adjetivo neutro, como « hombre » o « sujeto », que podría implicar un gesto de exoneración de las consecuencias de su acto delictual. En su lugar, lo *nombra* desde categorías con las que lo asume y reconoce como el ejecutor de un delito, como quien ha quebrantado la ley y, por ende, se desprende que el protagonista concibe su acción como algo reprochable, sancionable³⁵.

De la mano de lo anterior, y en relación a esta actitud del personaje de no estar dispuesto a despolitizar el acto cometido por Quirino, el protagonista se aparta de sus pares varones, de esa fraternidad masculina, al manifestar la importancia de que asuma su responsabilidad y se haga justicia. Una muestra de ello es su resistencia a que Quirino Ventura muriera sin ser enjuiciado, la que concretó al evitar que los reclusos le dieran muerte tras sus provocaciones o que los propios guardias lo hicieran tras el ataque que le dio (« [a los reclusos] los atacaba [...] por la apetencia de que lo molieran a palos », « me socorrier[on] dos guardias, a quienes tuve que aplacar, evitando que acabaran con el infeliz, dándole, según su parecer, lo que buscaba³⁶ »). Pero, sobre todo, al impedir sus varios intentos de suicidio (« el preso había tratado de caerse cabeza abajo [...] Me vi obligado a reforzar ataduras », « Lo dejamos sin correa ni cordones, para que no se ahorcara³⁷ »). Vemos, por tanto, cómo el protagonista se diferencia y distancia de todos estos otros varones,

33 *Ibidem*, p. 18 y 19 respectivamente; cursivas personales.

34 *Ibidem*, p. 16, 21 y 16, 20, 21 respectivamente.

35 Al respecto, destaco, por un lado, el que los vecinos, partícipes del pacto de lealtad con la cofradía masculina, se refieren a él o por su nombre o como *el compadre* (p. 16, 18), marcando aún más esa relación íntima, esa hermandad. Por otro, me parece interesante observar que en el cuento no se emplea la noción de feminicida, pese a que en el año de la publicación del cuento (1999) este concepto ya se estaba usando, aunque aún no se había visibilizado como actualmente (recordemos que recién a finales de los ochenta y principio de los noventa las feministas anglosajonas introdujeron este concepto, aunque argumentando que apareció siglos antes). Para efectos de este trabajo – y más allá del propio protagonista – descarto en este caso el uso del concepto « homicida », ya que, siguiendo la lectura de Russell, el identificar este tipo de crímenes como homicidio, tiene una carga androcéntrica que implica, además, reducirlo al asesinato de un hombre, sin atender a la misoginia y relaciones de poder que lo envuelven.

36 *Ibidem*, p. 22 y 24.

37 *Ibidem*, p. 22 y 23.

en quienes esa completa despreocupación porque el sujeto muriera y, por tanto, completa indiferencia ante la necesidad de una correcta investigación, y posterior enjuiciamiento, los lleva a tener una co-responsabilidad, a ser cómplices de las violencias feminicidas por omisión o negligencia³⁸.

« No iba a permitir que se suicidara, ni tampoco que me forzara a matarlo. *Debía sufrir la culpa* que le cabía por haber yugulado a Sofia Corcino³⁹ » – nos aclara el protagonista, exponiendo tanto los motivos detrás de su actuar, así como su clara voluntad política de no proteger a quienes cometen dichos crímenes y de no permitir esa falta de castigo, que no es más que el privilegio patriarcal de la impunidad.

No obstante, este posicionamiento de defensa de la justicia hacia estos cuerpos vulnerados y ultrajados reaparece al final del relato, complejizando aún más las contrapedagogías practicadas por el protagonista en su desvinculación del mandato patriarcal de masculinidad. En el último párrafo del texto, cuando nos revela haber sido testigo del feminicidio de su madre, dice:

De mi parte, sólo *pude entenderlo*, a partir del momento en que atiné a *recordar* por qué el rostro de Sofia Corcino, o Marilope, me *despertó* una *emoción intensa*. Cada día, despierto con *la memoria de una mujer*, por cuya faz corre la sangre. Una *urgencia de justicia* me embarga. Más de una vez he irrumpido en mi pueblo natal, con la idea de *ajustar la vieja cuenta*. Empero, en los ojos de mi padastro, nublados por las cataratas, resulta inútil *rastrear los vestigios* de un *crimen* que tuvo como *testigo a un niño, cuya edad aún lo protegía del odio*⁴⁰.

Dando un giro en el relato, este último párrafo nos proporciona varios elementos clave en la construcción de la identidad (masculina) del personaje. Si bien este cuento de ficción criminal carece de detectives, abogados, criminalistas o periodistas; así como de descripciones de hechos delictuales, diálogos con

38 La antropóloga mexicana Marcela Lagarde, en su definición de feminicidio pone el acento ya no sólo en la víctima, el perpetrador y la causa, sino también en otros factores que participan del crimen, que ella concibe como crimen de lesa humanidad, así como en otras violencias vinculadas que no siempre conducen a la muerte. Entre ellos menciona la falta de justicia y la responsabilidad del Estado y las respectivas instituciones a la hora tanto de impedir estos crímenes como de investigarlos, enjuiciarlos y reparar a las víctimas, etc. De ahí su inclinación por utilizar una nomenclatura más amplia como « violencia feminicida ». Para efectos de esta lectura, me sirvo, por tanto, de estos postulados. Véase Marcela Lagarde y de los Ríos, « Prefacio: claves feministas en torno al feminicidio. Construcción teórica, política y jurídica », en Rosa-Linda Fregoso (coord.), *Feminicidio en América Latina*, México: UNAM, 2011, p. 11-42.

39 *Ibidem*, p. 24; cursivas personales.

40 *Ibidem*, p. 25 y 26; cursivas personales.

testigos, obtención y análisis de pruebas y evidencias, en su final nos advierte de que en él sí hay un proceso investigativo, sólo que éste en lugar de ser judicial, y vinculado al asesinato de Marilope, es de corte subjetivo, y vinculado a la identidad del protagonista, dando cabida a esa marca del neopolicial. Son numerosos los incisos presentes en el relato del protagonista – visto como un testimonio –, en los que él da lugar a diferentes emociones y sensaciones que se le despertaron con la captura de Quirino Ventura, los que de una u otra manera, como parte de esa *emoción intensa*, anticipan el final. Por ejemplo, al llegar al lugar del crimen dice que presintió « de pronto, que me *hallaba ahí por un deber incomprensible* [...] me invadieron fríos y olores *vagamente familiares* »; mientras que cuando se encuentra con el cuerpo de la mujer señala que « Su cara me lució *como si la hubiera visto muchas veces*. O quizás fuera la atmósfera de ese espacio lo que conseguía extrañar mi memoria ». Y en el momento que impidió que Quirino se tirara de la pendiente comenta que su pecho estaba « congestionado *no sé por qué oprobioso sentimiento*⁴¹ ». Vemos, por tanto, cómo Ángela Hernández se sirve de esta técnica narrativa, que contribuye a generar suspenso, para encubrir el misterio que atraviesa el relato del protagonista. El personaje nos comunica esos sentimientos involuntarios – que son una muestra de la « irrupción del pasado » en el presente, de ese « asalto del recuerdo » sin haber sido convocado⁴² – y mediante ellos articula ese final del cuento en el que no se restituye el orden fracturado, evidenciando la incompetencia y fragilidad de la justicia. Pero, sobre todo, ellos clarifican el objetivo real del testimonio del protagonista, el cual no es precisamente contar el crimen de Quirino y su rechazo a la impunidad, sino que relatar y explicar cómo éste le *despertó/evidenció* esa experiencia traumática del pasado, abriendo paso a ese enigma personal determinante para *entender* su identidad: el que él es víctima de la violencia patriarcal feminicida tanto como hijo de la asesinada, como testigo del crimen⁴³.

Beatriz Sarlo plantea que el pasado es un « perseguidor que esclaviza o libera » y que, ya sea por una necesidad intelectual, afectiva, moral o política, debe organizarse para hacerse comprensible⁴⁴. Precisamente esto es lo que hace

41 *Ibidem*, p. 20, 21 y 22 respectivamente; cursivas personales.

42 Véase Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI editores, 2006.

43 Quisiera señalar también cómo en este cuento el recuerdo de un feminicidio ocurrido en el pasado funciona también como un gesto de la representación de dar cuenta, al mismo tiempo que hacer una crítica, de la perdurabilidad de estos crímenes, de su sistematicidad y su normalización a lo largo del tiempo.

44 Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado... , op. cit.*, p. 13.

el personaje: cual detective escarbando en su propia identidad, atiende a esos indicios/huellas que irrumpieron, para reconstruir esa memoria alterada ante la fuerte carga emocional del episodio vivido durante su infancia. Y es interesante en este punto el hecho de que esta labor/misión personal se relaciona también con su desvinculación del mandato patriarcal de masculinidad en la medida en que ésta emana de sus propias emociones. Es decir, el protagonista se nos muestra no sólo como un hombre conectado con sus sentimientos y atento a ellos, sino que además como alguien que los legitima. De esta forma, se desenmarca de esa pedagogía de la insensibilidad o desensibilización – de la que habla Segato –, que disciplina a los varones a fomentar ciertos elementos (como la fuerza y el control) y reprimir otros (como las debilidades y los afectos).

Sin embargo, este rasgo se termina de consolidar en las últimas líneas del relato en las que, junto con confirmar su creencia en la *urgencia de justicia* ante este tipo de crímenes, aclara su rechazo a concebirla desde la satisfacción que da la venganza o mediante actos que impliquen la ejecución de la crueldad (y con ello la exhibición de la virilidad, potencia, violencia física...). Es decir, consciente de que el *odio* puede motivar ese *ajuste de cuentas*, se aparta de esos mecanismos propios del mandato de la masculinidad hegemónica.

« El mejor »: una masculinidad herida por una mujer agresora

En el cuento « El mejor », un narrador omnisciente nos relata el fuerte malestar e indignación de un militar – Rodríguez – al recibir la orden de ir a interrogar a Eugenia Silvestre, una mujer miembro de un grupo terrorista que acababa de infiltrarse en el país, y quien es la presunta asesina de treinta personas tras poner una bomba en un restaurante. Mediante una estructura fragmentada, se intercala en este relato central, a partir del uso de la cursiva, una segunda voz que proporciona información anterior al encuentro entre el protagonista y la mujer sospechosa: la del coronel, quien en apelativo le entrega a su subordinado antecedentes de la banda criminal. Luego de narrarse cómo el militar inspeccionó la casa de la mujer sin encontrar evidencia o rastro que la criminalizaran, y cómo fue atendido por ella, el relato cierra con el nefasto final de la agonía del protagonista en su auto, quien comprendió que fue envenenado por esa subjetividad a la que él tanto subestimó.

Al igual que en el cuento anterior el final da un giro, problematizando los estereotipos de género, las violencias patriarcales y las estrategias de subversión, pero desde otras perspectivas y utilizando otros recursos estilísticos y argumentales.

Por un lado, en el personaje protagonista varón se inscriben la retórica misógina y las prácticas patriarcales de inferiorización de la mujer; y por otro, en el personaje de la mujer agresora, que se burla de esa masculinidad al asesinarlo, se desestabiliza el paradigma de género concerniente a la mujer y la feminidad.

Si bien no deja de ser significativo que Rodríguez sea un militar, es decir, que forme parte de una institución que está vinculada con la autoridad y la represión, y que es paradigma de la (homo)sociabilización a partir de las demandas masculinistas; a diferencia de lo que se podría esperar la masculinidad dominante del protagonista no se articula desde una caracterización basada en rasgos como la violencia física, la virilidad, el poder adquisitivo, la homofobia... sino que en la misoginia que se refleja en su discurso. En este sentido ya desde el paratexto, « El mejor », la autora nos entrega claves de lecturas en torno al personaje, desde el género. La sola composición del enunciado a partir del artículo masculino, determinante de ese adjetivo que remite a la idea de ocupar un lugar preeminente, nos inscribe en la ideología patriarcal. Con indignación el protagonista se dice a sí mismo: « Una mujer, enviarme a detener a una mujer; a mí, *el más probado, el mejor* entrenado, *el premiado* en Panamá, *la estrella* del Servicio Secreto » luego de que se preguntara « por qué lo escogieron a él para la parte *más fácil*⁴⁵ ». El personaje, definiéndose a sí mismo desde estos elogios, manifiesta su plena conciencia de su superioridad. Sin embargo, este atributo deja de ser exclusivamente un indicador de su sobresaliente desempeño laboral, y se complejiza, al ponerse en relación con la forma cómo menosprecia al otro sexo; y con ello evidencia su complicidad con el modelo androcéntrico-patriarcal que sitúa al varón en el eje del centro, la dominación y supremacía, y a la mujer en el margen, la subordinación e inferioridad.

Vemos, por tanto, cómo en estos pensamientos de Rodríguez, que nos transmite el narrador, se plasma esa consigna básica de la construcción social del varón de la que habla Josep-Vicent Marqués en « Varón y patriarcado » (1997), que consiste en la interiorización de la idea de ser importante, de ser *el importante, el merecedor* de la distinción⁴⁶. Y es precisamente esta directriz la que, enmarcada en el binarismo de las relaciones de poder sexo-genéricas, conduce a los discursos y las prácticas que naturalizan y normalizan la

45 Ángela Hernández ([1989] 2005), « El mejor », en *Masticar una rosa y otros cuentos antologados*, Santo Domingo, Editorial ABC, p. 59; cursivas personales.

46 Josep-Vicent Marqués, « Varón y patriarcado », en Teresa Valdés y José Olavarría (eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis*, Santiago de Chile, Ediciones de las mujeres n° 24, [1995] 1997, p. 17-30.

subvaloración, el menosprecio de las mujeres, es decir, a la misoginia. Me remito aquí a la definición otorgada por Marcela Lagarde en « El sexismo: machismo, misoginia y homofobia » (2012), donde plantea que la misoginia es un recurso consensual de poder que se materializa en todas aquellas instancias y comportamientos que consideran natural la inferioridad de la mujer sólo por su condición de género y que, por lo tanto, promueven acciones que hostilizan, agreden y someten a las mujeres « haciendo uso de la legitimidad patriarcal⁴⁷ ».

En el caso del relato la misoginia termina de concretarse en la conversación de Rodríguez con el coronel donde le insiste en su desconcierto por haberle asignado de objetivo a la mujer terrorista y no a uno de los varones: « ¿Por qué me han asignado a la mujer, coronel? [...] ¿le he fallado en algo coronel? [...] Perdone mi coronel pero me siento degradado. *Pudieron apuntarme al más peligroso* » – le expresa. Este sentimiento de degradación es retomado por el propio narrador omnisciente, quien luego aclara que su irritación se debía a que la misión encomendada « no estaba a la altura de su pericia⁴⁸ ». La manifestación de este sentimiento de degradación, de falta de reconocimiento adecuado para su condición profesional, y sin duda masculina, contempla varios asuntos. Por un lado, la justificación del porqué de la deshonra (asignarle a la mujer) es una muestra de cómo ha naturalizado la descalificación y desvaloración de esas subjetividades sólo por su sexo, al tiempo que se siente autorizado por esa ideología de supremacía patriarcal a menospreciar a la mujer. Mientras que, paralelamente, esa deshonra y su reacción con el coronel, de enfado y ofensa, implica en él no sólo la frustración de no sentirse considerado lo suficientemente importante, sino que también, y como parte de esas alianzas masculinistas surgidas a partir de la legitimación homosocial, implica la falta de aprobación por parte de sus pares, lo que trae consigo el temor a que su hombría se vea humillada⁴⁹.

No obstante, toda esta articulación crítica en torno a las masculinidades hegemónicas y las violencias de género se consolida en el relato en el personaje femenino, en la medida en que al ser ella la agresora, la ejecutora del crimen, viene a funcionar como un elemento desestabilizador, y es aquí donde se plasma la principal propuesta de Ángela Hernández: el problematizar, desde la

47 Marcela Lagarde, « El sexismo: machismo, misoginia y homofobia », en *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*, México, D.F., Instituto de las Mujeres del Distrito Federal, 2012, p. 22-25.

48 Ángela Hernández, « El mejor », *op. cit.*, p. 59 y 60. Cursivas del original, énfasis personal.

49 Michael Kimmel plantea que « la masculinidad deviene una defensa contra la percibida amenaza de humillación a los ojos de otros hombres » (p. 61). Véase Michael Kimmel, « Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina », en Teresa Valdés y José Olavarria (eds.), *Masculinidad/es...*, *op. cit.*, p. 49-62.

representación, la relación entre las construcciones culturales hegemónicas en torno al sexo/género y la ejecución de la violencia.

M^a Xosé Agra Romero, en su artículo « Con armas, como armas: la violencia de las mujeres » (2012), aborda la relación entre la violencia perpetrada por las mujeres y la violencia patriarcal, y señala que la violencia de las mujeres rompe y desestabiliza la feminidad normativa y los estereotipos de mujer sumisa y víctima vulnerable⁵⁰. En esta línea, Elena Lozada y Katarzyna Paszkiewicz, en « Ellas también escriben sobre el mal » (2015), plantean que la actual narrativa criminal, específicamente la escrita por mujeres, « testimonia los cambios sociales en los estereotipos de género » y que la presencia de figuras criminales femeninas suscita incomodidad ya que « nos enfrenta a algo que no es normativo y que transgrede tanto los estereotipos patriarcales como el armazón teórico de muchos feminismos⁵¹ ». Por su parte, Josefina Ludmer, en « Mujeres que matan » (1996), postula a que el delito en la ficción funciona como « un instrumento que traza una línea de demarcación [que] transforma el estatus simbólico de una figura [o un objeto] », la cual en los casos de ficción de delito femenino sería la de la mujer⁵². Precisamente estas ideas resultan ser clave a la hora de aproximarnos a un cuento como « El mejor », en el que se aborda la criminalidad femenina.

A partir de las aclaraciones dadas por el coronel sabemos que el grupo – del cual se deja caer que es un grupo guerrillero comunista con vínculos con Cuba – está conformado por cinco hombres y una mujer, que hay « razones para creer que la mujer es amante de uno de los hombres », y de que el acto terrorista realizado con completa habilidad por la mujer es una explosión en un restaurante cuyo resultado fue « treinta muertos; entre ellos, cinco niños⁵³ ». Paralelamente, mediante el relato del narrador omnisciente sabemos que Eugenia Silvestre envenena a Rodríguez durante su visita, sin que éste llegara a percibir ningún indicio de peligro o duda. Todos estos elementos de la caracterización del personaje de Eugenia Silvestre dan cuenta de diferentes estrategias de subversión y de desplazamiento de los estereotipos de género.

50 M^a Xosé Agra Romero, « Con armas, como armas: la violencia de las mujeres », en *ISEGORÍA. Revista de Filosofía moral y política*, n.º 46, enero-junio, 2012, p. 49-74. DOI: <https://doi.org/10.3989/isegoria.2012.046.02>.

51 Elena Lozada y Katarzyna Paszkiewicz, « Ellas también escriben sobre el mal », en Elena Lozada y Katarzyna Paszkiewicz (eds.), *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, Barcelona, Icaria editorial, 2015, p. 10 y 11.

52 Josefina Ludmer, « Mujeres que matan » (1996), en *Revista iberoamericana*, vol. LXII, núms. 176-177, julio-diciembre 1996, p. 793.

53 Ángela Hernández, « El mejor », *op. cit.*, p. 64 y 66 respectivamente; cursivas del original.

Por un lado, parto de la base de que la figura de la mujer agresora rompe con ciertas prescripciones sociales de la feminidad – condicionadas principalmente por atribuciones biológicas – en la medida en que la mujer se relaciona con lo maternal, las emociones, el cuidado, la crianza, la paz y la sumisión; por lo que su sola presencia conlleva a « no asumir acríticamente que la violencia es patrimonio exclusivo del dominio de los varones y que las mujeres son “naturalmente” pacíficas y pacifistas⁵⁴ ». En este sentido, la aclaración dada por el coronel, que remite a enfatizar en la presencia de los infantes en la escena del crimen – entre ellos, cinco niños –, es relevante en cuanto a que el desconcierto que genera la criminalidad femenina, en parte, se debe a que a las mujeres se les ha asociado con ser las dadoras y protectoras de la vida y no quienes la quitan o arrebatan. De ahí el horror y monstruosidad de la transgresión por ir en contra del orden natural-biológico.

Asimismo, no deja de ser significativo que el tipo de crímenes en los que participa el personaje sean actos terroristas, inscritos dentro de una agrupación con su respectivo posicionamiento ideológico. Y eso se debe a que tradicionalmente las conductas delictivas de las mujeres se han explicado a partir de la idea de que responden a « raptos emocionales o a debilidades congénitas⁵⁵ » del ámbito personal e íntimo. De ahí a que sus crímenes sean vistos o como crímenes pasionales o domésticos, más vinculados al ámbito de la filiación, movidos por los celos o la venganza, o crímenes por patologías psiquiátricas, comprendidos desde la locura o la enfermedad. Todo ello funciona como una justificación patriarcal de los actos violentos de las mujeres y, por tanto, son una muestra de esa « tendencia a resistirse a admitir la posibilidad de que las mujeres puedan tener motivaciones políticas », puedan afiliarse a una causa⁵⁶. Ante esto, Ángela Hernández pone en escena otro elemento clave de las violencias patriarcales, como es la despolitización de la mujer. Los crímenes perpetrados por el personaje femenino dan cuenta tanto de su agenciabilidad como de su inscripción ideológica-política. Y con ello su transgresión se amplía al ir, también, en contra de la ordenación cultural que ha vetado a la mujer del espacio público y político⁵⁷.

54 M^a Xosé Agra Romero, « Violencia(s): hacer correr la sangre », en Elena Losada y Katarzyna Paszkiewicz (eds.), *Tras la pista...*, *op. cit.*, p. 21.

55 Norma Fuller, « La perspectiva de género y la criminología: una relación prolífica », en *Tabula rasa*, Bogotá, n^o 8, enero-junio 2008, p. 101.

56 Agra Romero, « Con armas y como armas... », *op. cit.*, p. 60.

57 Frente a este punto destaco que Rodríguez, cuando comprendió que había sido envenenado y que Eugenia Silvestre le había robado su pistola sin que él lo notara, balbuceó entre vómitos, « ¡Brujería! » (p. 67). Así, se manifiesta, una vez más, su ideología patriarcal al ser incapaz de

No obstante, no podemos pasar por alto otro elemento relacionado con la desestabilización de los imaginarios de género: la estrategia que emplea el personaje para efectuar su crimen. Eugenia Silvestre ejecuta la violencia contra el agente Rodríguez alejándose de otros dos estereotipos que han caracterizado la criminalidad femenina: la mujer masculinizada y la *femme fatale*. Por una parte, el personaje procede con su víctima sin hacer uso de violencia física o verbal, ni mostrando indicios de autoridad o dominación, por lo que rompe con la noción de que para efectuar esas acciones « culturalmente definidas como masculinas » – como es el asesinato y la violencia – se debe renunciar a la feminidad y masculinizarse⁵⁸. Por otro lado, para realizar su acto criminal o atraer al agente tampoco hace uso de sus atributos físicos, ni de la belleza ni de la sexualidad o erotismo, propio del personaje de *la femme fatale*, tan popular en la narrativa criminal y policial. Por el contrario, la estrategia del personaje radica precisamente en su plena consciencia de las prácticas patriarcales de la sociedad (y dentro de la institución militar), y de que ella como mujer padece de sus consecuencias. Ante lo cual, y sabiendo que Rodríguez-agente militar se enmarca en el modelo de masculinidad normativa, se sirve de los propios estereotipos de género del mandato heteropatriarcal para engañarlo y asesinarlo.

Es decir, sus estrategias de dispersión consistieron precisamente en reproducir ese imaginario de mujer ángel del hogar, dócil y cuidadosa, dispuesta a atender al varón, cuidarlo, elogiarlo, hacerlo sentir más importante. Eugenia Silvestre lo invita a pasar a casa y que se ponga « cómodo » (p. 61), le da una limonada fresca hecha por ella y luego un café « para gente especial » (p. 63), siempre con una sonrisa. Y cuando le ofrece enseñarle a jugar ajedrez – expresándole, con sarcasmo, su sorpresa de que un hombre como él desconozca un juego de guerra como ése –, lo halaga asumiendo esa inferioridad patriarcal que se le ha asignado a la mujer y esa superioridad de él como hombre y militar: « le aseguro que para usted este juego será como cortar una rosa. Más difícil es para mí y lo juego » (p. 64) – le dice, terminándolo de convencer⁵⁹. En este sentido, observamos que

concebir el crimen desde una causal política, limitándolo a una práctica eminentemente femenina, tradicional (y brutalmente) sancionada por perturbar el orden social y patriarcal establecido.

58 Agra Romero, « Con armas y como armas... », *op. cit.*, p. 67.

59 Si bien en esta ocasión no profundizaré en este punto, no deja de ser interesante en cuanto a la subversión de los roles de género y estrategias de resistencia a las violencias patriarcales, el código onomástico presente en el nombre del personaje (Eugenia Silvestre), en la medida en que Santa Eugenia fue una mártir que huyó vestida como hombre para evitar su matrimonio concertado, y que con esa falsa identidad masculina ingresó a un monasterio donde años más tarde reveló su verdadera identidad; y que el adjetivo « silvestre » remite a un « animal no domesticado ».

el personaje opera a partir de las « tretas del débil », siguiendo a Ludmer, en la medida en que las tácticas del débil, como estrategias de resistencia, consisten en instaurar otras territorialidades a partir de la combinación de « sumisión y aceptación del lugar asignado por otro, con antagonismo y enfrentamiento » y desde ahí hacer el « retiro de colaboración⁶⁰ ». Esta estrategia se termina de concretar con el arma que escoge para matarlo: el veneno. Un arma que se ha caracterizado como femenina – del débil – por la sutileza y la falta de brutalidad en la ejecución del crimen, por estar inscrita en el campo de lo doméstico⁶¹.

Mujeres en la ficción del delito: transgrediendo e interrogando los paradigmas de género

Elena Losada y Katarzyna Paszkiewicz, en « Ellas también escriben sobre el mal⁶² », destacan la importancia de la narrativa criminal escrita por mujeres para los estudios de género, en cuanto a que este tipo de textos se presentan como espacios idóneos ya no sólo para reflejar la violencia y corrupción, o la ausencia de una justicia competente que conduce a la anomia social, sino también para problematizar los estereotipos de género, ya sea a partir de personajes que los reproducen o que los subvierten. Por su parte, Emma Domínguez-Rué, en « Patriarchy and Poetic Justice », señala que « contemporary crime fiction – especially that written by women – has articulated feminist concerns, often denouncing patriarchal structures and deconstructing existing gender roles⁶³ ». Los dos cuentos de Ángela Hernández analizados, « Cúmulo nimbo » y « El mejor », se inscriben como parte de estas propuestas estéticas narrativas –

60 Josefina Ludmer, « Las tretas del débil », en Josefina Ludmer, *Lo que vendrá. Una antología (1963-2013)*, Selección y prólogo de Ezequiel de Rosso, Buenos Aires, Eterna cadencia, p. 195.

61 Ante esto, hago mención a otro cuento de la autora, con el cual éste guarda bastantes relaciones en cuanto a la mujer criminal y patriarcado: « El suegro ». En éste una madre y abuela abnegada, sometida a los mandatos y misoginia de su marido, decide una noche darle una sobredosis de pastillas para dormir para que su hijo, nuera y nietos puedan escapar de casa y liberarse de la dominación de su marido. Sugiero la lectura comparativista entre ambos cuentos de Ángela Hernández, en Fernanda Bustamante, Eva Guerrero y Néstor E. Rodríguez (eds.), *Escribir la otra isla, op. cit.*

62 En Elena Losada y Katarzyna Paszkiewicz (eds.), *Tras la pista... op. cit.*

63 Véase Emma Domínguez-Rué, « Patriarchy and Poetic Justice: Women as Victims and Perpetrators of Crime in Donna Leon's *Death at La Fenice, A Venetian Reckoning and About Face* », en María Xesús Lama, Elena Losada y Dolores Resano (eds.), *Papeles del crimen. Mujeres y violencia en la ficción criminal*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019, p. 129-142.

sin duda posicionadas política e ideológicamente –, propias del género negro y policial, en las que se usa el crimen del asesinato, y la participación de los personajes varones y mujeres en él – ya sea como agresores o víctimas – no sólo como medio para aproximarse a las violencias y anomias sociales, sino también para cuestionar y desmontar los estereotipos de género.

En « Cúmulo nimbo » la autora se sirve del crimen del feminicidio para abordar las violencias/pedagogías patriarcales y sus efectos tanto en los cuerpos de las mujeres como en el de los propios varones. Más allá de que la estructura en retrospectiva y circular sea clave en la articulación del clímax e intriga del relato, cobra relevancia la focalización subjetiva de éste. Como hemos visto, en esa primera persona enunciativa, marcada por el crimen y el patriarcado, un ex militar hijo de una víctima del feminicidio, se plasma esa posibilidad de – y llamado a – reformular los modelos de masculinidad, independiente de si el personaje tiene o no tiene abiertamente una agenda feminista. Así la autora desmonta los paradigmas de género pero esta vez centrándose en el cuerpo masculino, caracterizando al protagonista mediante una masculinidad atravesada por otra conciencia que pone en crisis el modelo de masculinidad tradicional: él no está dispuesto a continuar perpetuando esos discursos y prácticas sexistas ni misóginas, ni a que esos crímenes queden impunes; así como tampoco pretende demostrar su hombría, o defender su honra, siguiendo los mecanismos y estructuras patriarcales.

No obstante, éste no es precisamente el rostro que suele protagonizar las ficciones literarias en torno al feminicidio por lo que considero que se inscribe aquí la principal propuesta de la autora. Si bien el feminicidio y la violencia sexual es uno de los principales ejemplos del poder instrumental e instructivo de la violencia patriarcal, este relato complejiza y amplía las subjetividades sometidas a ese poder, al poner el énfasis en el cuerpo e identidad de un niño que ha sido disciplinado mediante las pedagogías de la crueldad. Es decir, al darle voz a una de esas « víctimas invisibles » del feminicidio, como son los hijos o las hijas, expuestos/as a la violencia de género y determinados por ella. A esas, podríamos decir, víctimas colaterales de la violencia de género. De esta forma, la misión última del relato del personaje protagonista narrador es evocar el significado de su propio cuerpo, en cuanto que él es realmente el único vestigio del crimen y como tal asume la responsabilidad de enunciarlo, hacerlo público, y así resistirse, como una contra-pedagogía de la crueldad, a ese pacto de silencio. Fue privado violentamente de su madre, así como privado de justicia, mas no permitirá ser, además, privado de relato.

Con respecto a « El mejor », relato estructurado a partir de la polifonía y la analepsis y cuyos personajes son caracterizados a partir del montaje y desmontaje

de arquetipos, vemos cómo la autora dominicana complejiza la propuesta de transgresión de los patrones de género tradicionales al poner el crimen en las manos del personaje femenino. La presencia de esta mujer agresora sacude los fundamentos de la imagen idealizada de la mujer y desestabiliza el paradigma de mujer pacífica/hombre violento, con lo que rompe el estigma de que la mujer no es violenta por naturaleza ni por voluntad, sino que por accidente o enfermedad, al tiempo que rechaza el negarle a la mujer la condición de actor político. Sin embargo, Ángela Hernández no se queda sólo con este gesto de desplazamiento de los estereotipos de género, en la medida en que delinea a una figura criminal femenina cuya estrategia de subversión es posible por el hecho de que es una subjetividad consciente del lugar que ocupa dentro de la cultura patriarcal, y es desde ahí desde donde opera. El personaje burla y asesina a la masculinidad dominante reforzando las pautas de la feminidad normativa. Es decir, su estrategia, propia de una treta del débil, consiste en hacer uso a su favor de las propias pedagogías patriarcales de subestimación y subyugación de las mujeres.

Vemos, por tanto, cómo el personaje de Eugenia Silvestre, al encarnar la agencia femenina en la actividad criminal, implica no sólo una transgresión del símbolo mujer, sino que también es una puesta en evidencia de cómo los parámetros sobre los cuales se reflexiona, o se justifica o explica, la violencia de la mujer – así como la violencia en general –, se han caracterizado por ser binarios heteropatriarcales. No obstante, considero que la reflexión final de este relato, que gira en torno a los valores androcéntricos y patriarcales que rodean el imaginario de la criminología, se complejiza no únicamente al articular la violencia en el cuerpo de la mujer, sino que al dar cuenta de que la mujer criminal, pese a la transgresión que realiza y el consiguiente desconcierto que ésta suscita, no deja de ser víctima de la misoginia y las violencias patriarcales.

Nos encontramos, por tanto, ante dos relatos de ficción del delito que, trascendiendo el tema del asesinato y la investigación, y modificando los esquemas convencionales y clásicos de la narrativa negra o policial, vienen a configurarse como dos exploraciones en torno a la instrumentalidad de las violencias patriarcales, las relaciones de poder, el disciplinamiento de los cuerpos y las demandas sexogenéricas, alejándose de los esencialismos identitarios y poniendo en el centro la participación de las mujeres en los escenarios de la violencia.

Hybridité et système des personnages caribéens

El Caribe

La reinención del policial

Margarita Aurora Vargas Canales

Universidad Nacional Autónoma de México, CIALC

Résumé: Le texte montre, à travers l'analyse du roman policier de l'écrivain martiniquais Raphaël Confiant *Le meurtre du Samedi-Gloria* (1997), une réinvention du genre dans les Caraïbes précisément dans ces années. Loin d'être une simple adaptation des formes littéraires traditionnelles à l'environnement local, ce roman contient une critique sociopolitique, basée sur les voix de personnages littéraires pauvres, habitants des quartiers dangereux de la capitale de la Martinique. Le genre policier démontre sa perméabilité à de multiples possibilités littéraires dans un dialogue transversal avec différentes approches disciplinaires.

Mots-clés: Confiant (Raphaël), Caraïbe, Roman, Fiction criminelle, Martinique, Pauvreté, Multiculturalité, Hindouisme, Créolisation, xx^e siècle

Resumen: El texto muestra, a través del análisis de la novela policial del escritor martiniqueño Raphaël Confiant *Le meurtre du Samedi-Gloria* (1997), una reinención del género en el Caribe precisamente en estos años. Lejos de ser solamente una adaptación de las formas literarias tradicionales al ambiente local, en esta novela hay una crítica sociopolítica, a partir de las voces de los personajes literarios pobres, habitantes de los barrios marginales de la capital de Martinica. El género policial demuestra su permeabilidad a múltiples posibilidades literarias en un diálogo transversal con diferentes aproximaciones disciplinarias.

Palabras clave: Confiant (Raphaël), Caribe, novela, Ficción criminal, Martinica, Pobreza, Multiculturalidad, Hinduismo, Criollización, siglo xx

Las historias de crímenes y detectives famosos, que dieron inicio al género de literatura llamada policial o detectivesca¹, comenzaron con la publicación del cuento *The Murders in the Rue Morgue* (1841) de Edgar Allan Poe. En este cuento aparece, por primera vez, el personaje literario del detective Auguste Dupin. El texto fue traducido al castellano como *Los crímenes de la calle Morgue*.

Sin embargo, hay un tránsito de más de un siglo de estas formas « clásicas » del policial, con una intriga donde se comete un asesinato y el detective o inspector de policía va descubriendo las pistas que lo llevan a encontrar al asesino, a novelas publicadas en el Caribe donde, aunque se conserve la intriga y el objetivo tradicionales, además se entretienen otras intrigas en las que interfieren la violencia, el lenguaje local, personajes, ambientes y expresiones culturales pertenecientes a esta zona geográfica específica. Lo que nos permite señalar que una considerable cantidad de novelas policíacas provenientes del Caribe comparten estas formas « clásicas »², además, adoptan formas propias de la novela negra.

Los años noventa del siglo xx conocen una proliferación de novelas policíacas, del género neopolicial³, en el ámbito caribeño. Michel Dávila

-
- 1 « ...el origen de la literatura de detectives (localizado con precisión, según la tradición letrada, en los cuentos de Edgar Allan Poe sobre Auguste Dupin) » en Héctor Fernando Vizcarra, « Parodia y metaliteratura en dos novelas policíacas brasileñas », en *La posición sesgada. Miradas a la narrativa reciente en América Latina*, Alexandra Saavedra Galindo e Ivonne Sánchez Becerril (coordinadoras), México, CIALC-UNAM, 2017, p. 66.
 - 2 En términos generales, la novela policial es una ficción literaria sobre crímenes y delitos, con una intriga y un asesinato por descubrir, tal como puntualizara el escritor estadounidense Raymond Chandler en su obra *The Simple Art of Murder* (1950). Incluso en *Raymond Chandler, Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, Lauro Zavala (editor), México-UNAM, 1995, p. 363-398 se propone hablar de relatos de detectives en lugar de novelas policíacas. En cambio, la novela negra de acuerdo con la escritora española del género Alicia Giménez Bartlet: « la novela negra [le interesó] porque era un género vivo, que hablaba de forma directa de los problemas de la gente, de los temas que se discuten en la calle », en entrevista a Alicia Giménez Bartlet por Manel Haro disponible en manelharo.blogspot.com/2007/12/entrevista-con-alicia-gimenez-bartlet.html
 - 3 Como se recordará, la literatura policial negra de los años veinte y treinta del siglo xx centraba su enfoque en la desconfianza en las instituciones gubernamentales para resolver los crímenes. Situación que se vio exacerbada durante la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión de 1929. La literatura policial negra originó un nuevo subgénero después de la Segunda Guerra Mundial, la novela policial psicológica o costumbrista. Sin embargo, es hacia los años noventa del siglo XX cuando desde América Latina y el Caribe se produce un subgénero más: el neopolicial. « La elección del prefijo neo- alude a la actualización de algo que ya existía en la tradición literaria y que reaparece renovado y adecuado a las nuevas inquietudes de la realidad caótica y heterogénea característica de nuestras sociedades occidentales. », en Paula García

Gonçalves señala que hay algunos países que contaban ya con una tradición literaria en el ámbito de la novela policíaca como Colombia, México (como parte del Circuncaribe, que abarca el litoral Atlántico de toda América Latina y donde hubo economía de plantación y esclavitud) y Cuba. Sin embargo, en otros países como Puerto Rico y República Dominicana⁴, es durante estos años cuando los escritores miran hacia la literatura policial.

¿Cómo se puede explicar este interés por el género policial por parte de los escritores caribeños en esta época? Por un lado, el incremento de la violencia, originada sobre todo por el narcotráfico y las guerrillas, provocó el éxodo de miles de desplazados forzados internos y de migrantes hacia el exterior, situación que se vio exacerbada por las políticas económicas de ajuste estructural proclamadas por la administración estadounidense del presidente Ronald Reagan, ya que éstas tuvieron un fuerte impacto en la región, incrementando el desempleo, la pobreza y la violencia y en este tenor los crímenes y por otro lado el género policial:

El género en sí mismo no es ni inherentemente conservador ni radical, sino que es una forma que puede ser cooptada para una variedad de propósitos. Siempre ha habido en él una capacidad de comentario sociopolítico, y utilizarlo de esta manera se facilita por la propia naturaleza de la ficción criminal⁵.

En el ámbito de la literatura policial de expresión francesa de Martinica, se da el caso de escritores como Raphaël Confiant que no escriben exclusivamente narrativa policial pero, una vez que han incursionado en este género, han permanecido en él con diferentes novelas publicadas⁶.

Talaván, « La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género », en *Cuadernos Americanos*, nº 148, México, 2014/2, p. 73.

- 4 Michel Dávila Gonçalves, « Siguiéndole la pista a la novela detectivesca puertorriqueña », in *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura* nº 77. Consultado en dialnet. siguiendolelaspistasalanoveladetetectivescapuertorriqueña-4243389, el 22 de diciembre de 2020.
- 5 « The genre itself is neither inherently conservative nor radical: rather, it is a form that can be co-opted for a variety of purposes. There has always been within it a capacity for socio-political comment, and using it in this way is facilitated by the very nature of crime fiction. », Leo Horsley, *Twenty-Century Crime Fiction*, New York, Oxford United Press, 2005, p. 158. A partir de aquí todas las traducciones de las citas del inglés o francés son mías, excepto si se indica a quien pertenece la traducción.
- 6 Raphaël Confiant ha publicado, entre otras: *Citoyens au-dessus de tout soupçon* (2010), *Du riffs chez les fils de la veuve* (2012), *Bal masqué à Békéland* (2013), *L'enlèvement du mardi-gras* (2019) y *Deux détonations* (2020).

En este trabajo propongo un análisis de su primera novela dentro del género policial *Le meurtre du Samedi-Gloria*, publicada en 1997, aún sin traducir al castellano y cuyo título podría ser en castellano « Asesinato en Sábado de Gloria », a fin de mostrar cómo funciona la crítica socio-política en esta ficción criminal.

De África a la polifonía multicultural de una sociedad *creol*⁷ en la reinención del policial caribeño

Françoise Naudillon señala a propósito de la estética de las novelas policiales populares del Caribe:

Pintura de universos caóticos e irracionales, léase barrocos, la estética de las novelas policiales del Caribe debe mucho a los rituales de los cuentos, al patrimonio histórico, cultural y simbólico trabajado por la memoria africana⁸.

La trama de la novela narra el asesinato de Romule Beausoleil, un *Major* (Jefe) del barrio Morne Pichevin en *Fort-de-France* y luchador de un combate ancestral de origen africano llamado *damier*, su cadáver apareció precisamente el sábado de Gloria de 1964, en los alrededores de los baños públicos del Puente Demosthène en la entrada de Morne Pichevin. Asimismo, diferentes intrigas se tejen alrededor de esta historia, la mayor parte centradas precisamente en la cultura popular y las expresiones religiosas de los barrios marginales de la capital.

Además de los rituales de las ceremonias de sanación de origen africano, presididas por el brujo *Grand Z'Ongles*, seguramente una referencia en *creol* al compadre Uñas Largas (en alusión a que robaba cosas), se presentan las invocaciones a la diosa india Mariémen realizadas por el carpintero y oficiante del hinduismo Naimoutou, así como los remedios e informaciones que proporcionaba el tendero chino Ho-Sheng-Sang conocido como « el chino ».

7 El término *creol* no solamente alude a la lengua hablada sino sobre todo a sociedades distintas, resultado de la interacción entre las diferentes culturas que habitaron las islas y parte del continente latinoamericano (Circuncaribe), entre otras: las culturas de los pueblos indios (taínos, caribes, siboneyes, atabeyes), las culturas de los pueblos europeos y las culturas de los pueblos de los africanos transplantados y de los pueblos asiáticos contratados como trabajadores.

8 « Peinture d'univers chaotiques et irrationnels, voire baroques, l'esthétique des romans noirs de la Caraïbe doit pourtant beaucoup aux rituels des contes, au patrimoine historique, culturel et symbolique travaillé par la mémoire africaine. », Françoise Naudillon, « Enquête d'histoire le roman policier populaire de la Caraïbe », in *Itinéraires*, 2, 2009. Consultado el 23 de diciembre de 2020 en <https://doi.org/10.400/itineraires.288>

La novela contiene elementos de la mayor parte de las religiosidades presentes en Martinica tales como el catolicismo, el hinduismo, el budismo y vagas reminiscencias de creencias venidas de África, representadas por los personajes de los distintos grupos étnicos que las practican y que habitan en barrios característicos de su capital, por ejemplo, los indios en el barrio de Au Béraud, los sirio-levantinos, mejor conocidos como árabes, en la calle François Arago, o los afro-martiniqueños de los barrios populares y peligrosos de Morne Pichevin, Terres-Sainvilles, Volga Plage y Bord de Canal.

Los distintos personajes le permiten al escritor no solamente explorar las diferentes religiosidades y ceremonias rituales de sanación sino sobre todo, penetrar profundamente en la sociedad martiniqueña, principalmente en aquella de los barrios marginales y peligrosos de Fort-de-France. De esta forma, paralelamente a la historia del crimen, ocurren otras historias que tienen relación con el mismo, aumentando la intriga en cuanto a los posibles asesinos y retardando su descubrimiento. En este texto literario los principales personajes son pobres, habitantes del mundo marginal de los barrios peligrosos de la capital de Martinica.

Los diferentes rituales religiosos de los que habla la novela, permiten explorar las relaciones sociales que se establecen en los barrios populares de Martinica, dejando entrever que éstas están atravesadas, en pleno siglo xx, por la tríada: « raza », género y clase. Se trata de sociedades permeadas por la violencia que genera la pobreza; la ficción de un asesinato casi cotidiano, en estos ámbitos, permite revelar sus realidades.

La huella africana es la que está presente con mayor detalle. El asesinado Romule Beausoleil es convencido por Philomène de ser entrenado como luchador de *damier*⁹ para vencer al Jefe del barrio Bord de Canal y así poder poner orden en su propio barrio y, además, ser respetado y temido.

9 Conservo el nombre original en francés, que literalmente se refiere a un tablero de ajedrez. El *damier* es una forma de combate ancestral africano, practicado por los antiguos esclavizados como una forma de defensa, en la novela es descrito como un combate a muerte entre dos luchadores, prohibido por esta razón por las autoridades martiniqueñas. Sin embargo, llegar a representar a un barrio en un combate y ganarlo, no solamente era cuestión de prestigio sino el pase obligado para convertirse en Jefe. Otro combate/danza ancestral de origen africano es la llamada *ladja* o *laghia*, el escritor martiniqueño Joseph Zobel tituló así uno de sus libros de relatos *Laghia de la mort*, Paris, Présence Africaine, 1978.

Tipología de los personajes¹⁰

Personaje	Características	Participación en la intriga de la novela
Inspector Dorval	Francés, venido de Marsella	Encargado de investigar el asesinato de Romule Beausoleil
Ayudante Hilarion	El brazo derecho del Inspector Dorval	Ayuda al inspector Dorval a descubrir quien mató a Beausoleil
Waterloo	Jefe del barrio Bord de Canal y también luchador de damier, con quien Beausoleil debía pelear el día del asesinato	Es sospechoso de haber matado a Romule Beausoleil, a causa de su rivalidad
Dr Bertrand Mauville	Médico jabao ¹⁰ que había retado a duelo a Beausoleil	Sospechoso de haber matado a Romule Beausoleil, por creer que este último difundió su impotencia sexual
Rigobert	« gritón », propagandista de las tiendas de telas y ropa, cuyos propietarios árabes lo empleaban con el fin de promocionar sus negocios	Sospechoso de haber matado a Romule Beausoleil, por creer que este último difundió su impotencia sexual
Télesphore Lapin Échaudé	« gritón », propagandista de las tiendas de telas y ropa, cuyos propietarios árabes lo empleaban con el fin de promocionar sus negocios	Sospechoso de haber matado a Romule Beausoleil, por creer que este último difundió su impotencia sexual
Jonas Daupin de Malmaison	Dueño de plantación	Sospechoso de haber cometido el asesinato, debido a que Beausoleil provocó la muerte de su gallo de pelea favorito, « Éperon d'Argent »/« Espuela de Plata »
Chrispompe de Pompinasse	Seductor de mujeres	Sedujo a la primera mujer de Romule Beausoleil, la culí Ferdine
Ferdine	La primera mujer de Romule Beausoleil, culí y hermana de su mejor amigo	Sospechosa de haber cometido el asesinato de Beausoleil
Hermancia	La segunda mujer de Romule Beausoleil, afromartiniqueña	Sospechosa de haber cometido el asesinato de Beausoleil
Carmélise	Vecina de Beausoleil y amante de Jonas Daupin de Malmaison	Sospechosa de haber cometido el asesinato de Beausoleil
Philomène	Meretriz y residente influyente del barrio de Morne Pichevin	Sospechosa de haber cometido el asesinato de Beausoleil
Anastasia Waterloo	Esposa del Jefe de Bord de Canal	Sospechosa de haber cometido el asesinato de Beausoleil

10 En Cuba y Puerto Rico se dice *jabao* a los mestizos de blancos y negros, cuyo color de piel es muy claro incluso, sus ojos pueden ser verdes o azules pero sus rasgos y cabello son los de un afrodescendiente, es el equivalente a *chabin* en francés.

África entre la *ancestralidad* y la *creolización*

Romule Beausoleil debía entrenarse para sustituir al antiguo Jefe de Morne Pichevin, el Mayor Brérad, un antiguo combatiente que había obtenido una medalla por pelear en la Primera Guerra Mundial, y que había sido derrotado en el *damier* por Waterloo, el Jefe de Bord de Canal. Los Jefes eran necesarios en los barrios peligrosos porque eran ellos los que ponían el orden allí, resolviendo las disputas y ayudando a mejorar el vecindario:

¡Hace ya tres años que Morne Pichevin no tiene alguien que haga justicia! Desde entonces cada quien hace lo que le da la gana: los negros borrachos golpean a sus mujeres hasta sacarles sangre, los niños insultan a los ancianos y sobre todo no importa quien sea ni de donde venga se instala en el barrio sin pedir permiso siquiera, se apropia de una choza abandonada, comete dos que tres fechorías y desaparece sin dejar rastro¹¹.

Nuestro personaje inicia un viaje al norte de la isla para encontrarse con el gran maestro de *damier* Pa Victor, quien le enseñará no solamente su arte sino toda la sabiduría que hay detrás. Cabe destacar que no cualquiera podía ser entrenado, debía pasar pruebas para saber si era el indicado. Los secretos de esta forma de combate no son revelados en la novela, solamente destacan dos elementos que dan cuenta de una armonía entre naturaleza y cultura antillanas: la percepción sensorial de la naturaleza con un ritmo acorde al humano y el latido del tambor y la danza.

Este viaje es iniciático y transformador, ya que representa la dignificación de un afrodescendiente, habitante de un barrio marginal, con un empleo miserable: recogía los desechos fecales y urinarios de las casas en un servicio municipal llamado *tinette*. El olor de estas materias impregnaba su ropa y su cuerpo, provocando el rechazo de otras personas. Por este motivo, se le apodaba en *creol* « *Womil santi kaka* » o « Rómulo el que huele a caca ».

Este hombre que provocaba repugnancia a causa de su olor, se convierte en el luchador de *damier* más reputado del barrio Morne Pichevin, dicha transformación solamente tiene lugar cuando hay una armonía entre naturaleza

11 « Déjà trois ans que le Morne Pichevin n'avait plus personne pour y imposer la justice ! Chacun faisait ce qu'il voulait désormais : les nègres saouls battaient leurs femmes jusqu'au sang, les enfants injuriaient les vieux-corps et surtout n'importe qui, venu de n'importe où, venait s'installer dans le quartier sans demander à quiconque l'autorisation, s'appropriait une case abandonnée, commettait deux trois larcins et disparaissait sans laisser des traces. », Raphaël Confiant, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, Mesnil-sur-l'Estrée, Mercure de France, 1997, p. 52.

y cultura antillana, ésta únicamente ocurre cuando las huellas de la memoria ancestral han sido reconocidas. En palabras de Édouard Glissant:

Porque la memoria histórica fue con demasiada frecuencia borrada, el escritor antillano debe “hurgar” en ella a partir de las huellas, a veces latentes, que ha detectado en la realidad... Porque el tiempo antillano fue estabilizado en la nada de una no-historia impuesta, el escritor debe contribuir a reestablecer su cronología atormentada, es decir a develar la vivacidad fecunda de una dialéctica entre naturaleza y cultura antillanas, que comienza de nueva cuenta¹².

Pa Victor había enseñado a Romule a sentir la vida de la tierra y le había advertido que estaría listo para el combate, solamente cuando el ritmo de su corazón fuera el mismo que el de la tierra y los tambores. El alumno de *damier* no lograba sentir la tierra, ni armonizar el ritmo de su corazón con el de los tambores. Fue después de tres meses y medio de entrenamiento que súbitamente ocurrieron los dos acontecimientos que señalaban el fin de su entrenamiento.

Él casi se daba por vencido cuando una mañana, después de terminar sus abluciones en una fuente cercana, que de tan bien escondida entre los bambús solo se escuchaba su canto, él sintió que se tambaleaba. Las ceibas y los algarrobos majestuosos que lo rodeaban parecían inclinarse muy ligeramente. El viento corría entre sus follajes en todos los sentidos. Después, de forma diferente, percibió el sordo latido que venía de las entrañas de la tierra, el mismo que tantas veces le había anunciado su maestro. Romule ya no se movió, buscaba poner al unísono el toque de su corazón con el del universo y sucedió tan naturalmente que le trajo un gran bienestar¹³.

12 « Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit “fouiller” cette mémoire, à partir des traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel... Parce que le temps antillais fut stabilisé dans le néant d'une non-histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaises. », Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 227-228.

13 « Il allait se décourager lorsqu'un matin, alors qu'il venait de terminer ses ablutions près d'une source si bien cachée dans les bambous qu'on n'entendait que son chant, il se sentit vaciller. Les fromagers et courbarils tutélaires que l'entouraient semblèrent s'incliner très légèrement. Le vent se mit à courir en tous sens dans leur feuillage. Puis, de manière distincte, il perçut le sourd martèlement venu des entrailles de la terre que lui avait tant de fois annoncé son initiateur. Romule ne bougea plus, cherchant à mettre la chamade de son cœur à l'unisson avec celle de l'univers. Cela se fit presque naturellement et il a ressenti un profond bien-être. », Raphaël Confiant, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, op. cit, p. 84.

Después de este descubrimiento, Romule experimentó su comunión con el ritmo de los tambores, un lenguaje desconocido para él. Los tambores sagrados fueron una revelación, que le fue mostrada por su maestro Pa Victor:

Enseguida escuchó palabras y frases en una lengua que no era realmente humana y sin embargo, él la entendía casi perfectamente, una lengua toda compuesta de silbidos y sonidos guturales, una bella y valiente lengua que le despertaba un sentimiento de grandeza. ¡Era el tambor el que le hablaba! ¡Sí, si directamente a él! La fuerza de África y Guinea subía en volutas por encima de su cabeza y se extendía como ondas incendiarias en su cuerpo, llevándolo a un trance incontenible. Sin quererlo, sintió que sus piernas se alejaban y se movían al mismo ritmo sincopado del bel-air¹⁴.

Sin embargo, toda esta transformación es pervertida por el medio y las circunstancias en las que se desenvuelve Romule. Una vez que regresa a su barrio y se convierte en Jefe, al vencer a sus oponentes en el *damier*, comienza a participar en el contrabando de objetos descargados por los propios estibadores de su barrio, bebe, golpea a su concubina, apuesta en las peleas de gallos y organiza y participa en el robo de unos criaderos de cangrejo en el barrio vecino. Lo anterior motivado por la sequía, que provocó la escasez de este marisco en plena época de semana santa, ya que es un ingrediente fundamental para la preparación de los platillos típicos de esta época.

La comunión de los personajes literarios afrodescendientes tanto con la naturaleza como con la danza y el tambor constituye un acto de identificación de sus raíces ancestrales en África, un desvelar de huellas para ir reconstituyendo su historia fragmentada por el colonialismo, la trata y posterior esclavitud y más recientemente por el neocolonialismo. En este sentido, la conexión resultante es una forma de dignificar literariamente a los personajes humildes y muchas veces anónimos de los barrios marginales de las orillas de *Fort-de-France*, lo que se conoce como *l'En-Ville*.

En otras novelas no policiales del ámbito caribeño, la identificación de algunos personajes con la naturaleza, la danza y el tambor constituye, al mismo tiempo que un acto de dignificación, también un descubrimiento, un escape hacia

14 « Puis il entendit des mots et des phrases dans une langue qui n'était pas vraiment humaine mais qu'il comprenait presque parfaitement, une langue toute en chuintements et en sons gutturaux, une langue belle et fière qui lui baillait un sentiment de grandeur. C'était le tambour qui lui parlait! Oui, directement à lui! La force d'Afrique-Guinée montait en volutes au-dessus de sa tête et se déployait en vagues brûlantes sur son corps, le mettant dans une transe irrépressible. Sans le vouloir, il sentit ses jambes s'écarter et se mouvoir au même rythme syncopé du bel-air. », *ibidem*, p. 87.

otros mundos, hacia otras posibilidades. Un ejemplo lo encontramos en *Pluie et vent sur Têlumée Miracle* de la guadalupense Simone Schwarz-Bart. Têlumée experimenta esa transformación al ver y escuchar tocar el tambor a Amboise:

Los llamados de Amboise se prolongaron durante toda la noche, la gente entraba al círculo y salía mientras que yo permanecía sentada sobre mi piedra, sin atreverme a resistir al tambor del hombre y atreviéndome a ceder. Al amanecer, Olimpia me empujó silenciosamente hacia el centro del círculo. La asamblea se calló. Me quedé inmóvil ante el tambor. Los dedos de Amboise se movían suavemente sobre la piel de chivo, como si buscara una señal, el llamado de mi pulso. Recogiendo los dos lados de mi falda, me puse a dar vueltas como un trompo sin control, la espalda inclinada, los codos levantados por encima de los hombros, tratando vanamente de parar los golpes invisibles. De repente, sentí el agua del tambor correr sobre mi corazón y devolverle la vida, con pequeñas notas húmedas, primero, luego con grandes recaídas que me hacían ondular y me rociaban mientras giraba alrededor del círculo, y el río caía sobre mí y yo rebotaba, y yo era Adriana y bajaba y me levantaba, yo Ismena, la de los grandes ojos contemplativos, yo Olimpia y las demás, mamá Cia en forma de perro, Filao, Tac-Tac poniéndose a volar con su bambú y Leticia con su pequeño rostro estrecho y ese hombre que antaño había coronado, amado, yo el tambor y las manos humanitarias de Amboise, yo sus ojitos de palomo salvaje en acecho, perseguido, y entonces mis manos se abrieron a la redonda, tomando las vidas y rehaciéndolas a mi antojo, dando el mundo y sin ser nada, una sencilla espiral de humo, agarrada al aire de la noche, nada más que los latidos del tambor salidos de las manos de Amboise, y sin embargo, existiendo con todas mis fuerzas, desde la raíz de los cabellos hasta el dedo chiquito de mis pies¹⁵.

15 « Les appels d'Amboise se succédèrent toute la nuit, les gens entraient dans le cercle et en ressortaient cependant que je demeurais assise sur ma pierre, n'osant résister au tambour de l'homme et n'osant y céder. Au petit matin, Olympe me poussa silencieusement vers le centre du cercle. L'assemblée se tut. Je demeurais immobile devant le tambour. Les doigts d'Amboise bougeaient doucement sur la peau de cabri, semblant y chercher comme un signe, l'appel de mon pouls. Saisissant les deux pans de ma robe, je me mis à tourner comme une toupie détraquée, le dos courbes, les coudes relevés au-dessus des épaules, essayant vainement de parer des coups invisibles. Tout à coup, je sentis l'eau du tambour couler sur mon cœur et lui redonner vie, à petites notes humides, d'abord, puis à larges retombées qui m'ondoyaient et m'aspergeaient tandis que je tournais au milieu du cercle, et la rivière coulait sur moi et je rebondissait, et c'était moi Adriana et baissée et relevée moi Ismène, aux grands yeux contemplatifs, moi Olympe et les autres, man Cia en chien, Filao, Tac-Tac s'envolant devant son bambou et Laetitia avec son petit visage étroit, et cet homme qu'autrefois j'avais couronné, aimé, moi le tambour et les mains secourables d'Amboise, moi ses petits yeux de ramier aux aguets, pourchassé, et voici que mes mains s'ouvraient à la ronde, prenant les vies et les refaisant à ma guise, donnant le monde et n'étant rien, une simple spirale de fumée, accrochée dans l'air de la nuit, rien que les battements du tambour qui sortaient sur les mains

Por otra parte, Françoise Naudillon señala cómo en la novela policial del Caribe, en realidad además de descubrir al asesino, se sigue una búsqueda histórica. Incluso, dice ella, hay una indagación de carácter « esotérico ». Lo que se percibe en *Le Meurtre du Samedi-Gloria* es precisamente una cierta fatalidad o mala suerte, producto de algún « maleficio » con respecto a la salud y la muerte de los personajes literarios. Para contrarrestar esos sortilegios, se realizan rituales de sanación fundamentados en las distintas religiosidades ya mencionadas que se practican en la isla.

Sin embargo, no es la religión vudú y sus rituales lo que prevalece en la novela, sino una profusión de religiosidades que va desde el hinduismo hasta el catolicismo. En este sentido, esta novela policial rompe con los estereotipos sobre las religiones afro-caribeñas imperantes y da paso a una multiculturalidad religiosa diversa.

La única ceremonia de sanación que se lleva a cabo en el ámbito de las religiones afro-caribeñas es para curar la impotencia sexual de un médico, el Dr Bertrand Mauville, quien consulta al brujo llamado *Grand Z'Ongles* o compadre Uñas Largas. La escena resulta cómica: el inspector Dorval y su ayudante Hilarion irrumpen abruptamente en medio del ritual, creyendo haber encontrado pistas para resolver el asesinato y descubren el secreto del Dr Mauville. El lenguaje empleado revela la creatividad y el sentido del humor característico de los hombres caribeños para referirse a la sexualidad.

Es interesante observar la inversión de roles y jerarquías en la ficción literaria; un prestigioso médico consulta a un brujo para que lo cure de un padecimiento precisamente sexual. El mundo letrado de los poderosos mulatos, representado por el Dr Mauville, recurre a la sabiduría popular ejercida por un brujo/curandero.

Los indios o culís, las huellas difusas del hinduismo

Por otro lado, en este relato policial ocurre la unión conyugal de una culí Ferdine Naïmoutou con el afro-martiniqueño Romule Beausoleil. Incluso, en términos de la ficción literaria, era difícil que esto llegara a ocurrir, ya que el olor de este último, como se explicó anteriormente, era repugnante. Sin embargo, Ferdine no solamente logra quitárselo, a través de un ritual donde invoca a los dioses del hinduismo

d'Amboise, et cependant existant de toutes mes forces, de la racine de cheveux au petit orteil de mes pieds. », Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Têlumeé Miracle*, Paris, Seuil, 1972, Collection Points, p. 216-217. La traducción es de Mirta Fernández Martínez en Simone Schwarz-Bart, *Lluvia y viento sobre Telumea Milagro*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2014, colección literatura latinoamericana y caribeña 180, p. 218-219.

Nagourmira, Bomi y Mariémen, sino que se va a vivir con él, enfrentando la oposición de su padre, un sacerdote hinduista, y el rechazo de los habitantes del barrio Bord de Canal, poblado exclusivamente por afrodescendientes.

La magia de los dioses hinduistas para quitar el olor de Beausoleil tiene un precio: Ferdine no debe procrear hijos. Ella acepta este sacrificio, abandonando su deseo de ser madre y soportando incluso, las recriminaciones de su marido y los insultos de sus vecinas a causa de su supuesta esterilidad. La pareja no puede perdurar. En la novela, la permanencia de la unión conyugal entre personajes literarios pertenecientes a diferentes grupos étnicos parece ser imposible, aun cuando existen fuertes sentimientos que pudieran apuntar a lo contrario.

Ferdine huye hacia el pueblo donde llegaron sus antepasados: Macouba, precisamente a la plantación Gradys. Allí esperaba encontrar refugio después de haber cometido adulterio y tener que abandonar a Beausoleil. La ocasión permite al escritor deslizar unas cuantas líneas que expresan las condiciones sociales en las que viven los culís atrapados en el trabajo de la caña de azúcar. El erudito indio Tengamen Zwazo, tío de Ferdine, laboraba en la plantación referida, él le dice a su sobrina:

« Precisamente en esta época aquí nos hacen falta brazos para trabajar. Necesito otra persona para amarrar la caña. Ama, préstale los viejos harapos a esta muchacha para que se vista y nos alcance en la parcela Boucan-Mélé ¡a más tardar a las siete! » Así, Ferdine, que solo había conocido las calles animadas de la ciudad y la multitud de coches, fue arrojada al infierno de la caña de azúcar¹⁶.

De regreso a su barrio Au Béraud en Fort-de-France, Ferdine es sometida a un ritual de curación por su propio padre el carpintero Naïmoutou. Ella estaba gravemente enferma por la pena que le causó haber sido infiel a Beausoleil y no poder continuar viviendo con él, a pesar de seguir queriéndolo. Ferdine muere, consumida por su propia tristeza, como si la fatalidad imperara por haber desobedecido a su padre y a sus dioses.

Ferdine fue seducida por Chrisompompe de Pompinasse, la sonoridad en el nombre de este último le da cierto aire ridículo, cómico ya que parece un aristócrata cuando en realidad es un seductor casi caricaturesco. El ardid

16 « Justement, on manque de bras ce temps-ci. J'ai bien besoin d'une amarreuse supplémentaire. Ama prête de vieilles hardes à cette jeune fille. Qu'elle s'habilite et qu'elle nous rejoigne sur la parcelle Boucan-Mélé pour sept heures au plus tard! » Ainsi Ferdine qui n'avait jamais connu que les rues animées de l'En-Ville et la cohue des voitures fut-elle jetée dans l'enfer de la canne à sucre. », Raphaël Confiant, *Le Meurtre du Samedi-Gloria*, op. cit., p. 141-142.

utilizado para lograr la entrega sexual de ella es una canción interpretada antaño por Tino Rossi, lo que constituye un guiño a la canción popular francesa.

Las huellas de los indios y sus culturas en esta novela están en pinceladas, concentradas sobre todo en el personaje de Ferdine Naimoutou, a través de ella podemos entreabrir una ventana al hinduismo, sus rituales y sus dioses, pero también a la discriminación que ellos experimentan cuando osan transgredir los límites de su barrio para formar parte de la vida de los afrodescendientes. Asimismo, se presentan sus condiciones laborales en los trabajos más duros y peor pagados como son el corte de la caña de azúcar, el barrer las calles¹⁷ o limpiarlas recogiendo los desechos fecales y urinarios (*tinette municipale*).

En la narración, indios como Ferdine y su hermano, quien por cierto era miembro del Partido Comunista y tenía el mismo empleo que Romule, interactúan con los afrodescendientes, incluso buscan formar parte de su comunidad a través de la amistad o la unión conyugal, es decir, se produce una criollización¹⁸, que en este caso resulta trágica.

Los chinos en *Le meurtre du Samedi-Gloria*

Diez años después de la publicación de *Le meurtre du Samedi-Gloria*, Raphaël Confiant escribió *Case à Chine* (2007) donde explora sus propios orígenes chinos. En cambio, en esta novela policial, solamente hay un personaje que encarna sus costumbres y cultura ancestrales; él es Ho-Sheng-Sang, propietario de una tienda, donde eventualmente sirve comida y tragos, ubicada en el barrio popular de Terres-Sainvilles, allí lo conocen simplemente como « el Chino », « *Chine* ».

El inspector Dorval y su ayudante Hilarion tienen un informante en Ho-Sheng-Sang. El les proporciona pistas sobre el célebre ladrón *Fils-du-Diable*/El hijo del Diablo, a quien no han podido capturar. Un recurso utilizado

17 En la misma novela, el narrador omnisciente explica que uno de los pocos indomartiniqueños que logró una posición acomodada fue el señor Ardaye, ya que fue Jefe del Servicio de Limpieza de la capital, durante su gestión contrató a cientos de indios como barrenderos para evitar que fueran vagabundos, mientras esperaban su repatriación a la India. Íbidem, p. 145.

18 Hago referencia a la idea de criollización expuesta por el escritor cubano Antonio Benítez Rojo: « Para mí, « criollización » es un término mediante el cual intentamos explicar los estados inestables que presenta un objeto cultural del Caribe a lo largo del tiempo; para mí no es un proceso – palabra que implica un movimiento hacia adelante – sino una serie discontinua de recurrencias, de *happenings*, cuya única ley es el cambio. ¿A qué se debe tal inestabilidad? Pienso que ésta es producto de la plantación... ». *La isla que se repite el Caribe y la perspectiva posmoderna*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Plaza Mayor, 2010, p. 385-386. Su idea de criollización es coincidente con la de Édouard Glissant.

para llevar a cabo la investigación del crimen de Beausoleil es la atención que los policías prestan a sus informantes y los rumores que escuchan a través de una figura llamada *Radio-bois-patate*, algo así como Radio Pasillo o el run-run popular.

Ho-Sheng-Sang, además de proporcionar información a la policía, vendía de todo, desde remedios contra todo mal hasta tenazas para alaciar el cabello. A cambio de sus servicios, la policía cerraba los ojos sobre la venta de brebajes milagrosos para la impotencia sexual y no permitidos por las autoridades. Así se describe su trabajo:

Desde el más anciano, una criatura con una barba blanca que le llegaba hasta las rodillas y caminaba completamente encorvado, hasta el más pequeño de apenas unos seis años todo el mundo trabajaba en las diferentes ventas del Chino, esto desde las cinco de la mañana hasta la medianoche, todos los días de la semana incluso en Navidad¹⁹.

Lo último que sabemos de él, gracias a Hermancia la segunda concubina de Romule, es que las cotizaciones que este último le estuvo pagando para tener una sepultura digna, fueron inexistentes ya que su cuerpo tuvo que ser enterrado en una fosa común, sin ninguna lápida.

El Chino, al igual que Ferdine, buscó relacionarse con los afrodescendientes de hecho, tuvo varias concubinas e hijos, en este caso, la criollización tuvo lugar también pero, en uniones intermitentes y no reglamentadas por ninguna autoridad civil ni religiosa. La huella de sus culturas aparentemente se difumina en un mestizaje étnico y cultural²⁰.

La calle François Arago y sus « gritones »

Otro grupo étnico y cultural que aparece en la novela policial son los sirio-levantinos, mejor conocidos como sirios, en el ámbito latinoamericano se les conoce como árabes. Raphaël Confiant escribió una novela a propósito: *La Rue des Syrians*²¹. En *Le meurtre du Samedi-Gloria*, publicada por lo menos diez años

19 « Du plus âgé, une créature à la barbe blanche qui lui arrivait jusqu'aux genoux et qui marchait cassée en deux, au plus jeune, qui devait avoir à peine six ans, tout le monde travaillait dans les différents commerces du Chinois, cela de cinq heures du matin à minuit, tous les jours de la semaine, même à Noël. », Raphaël Confiant, *Le Meurtre du Samedi-Gloria*, *op. cit.*, p. 123.

20 Un rastreo de la huella de los chinos a través de la literatura martiniqueña se encuentra en Margarita Vargas, « Historias de familia: los chinos de Martinica a través de la literatura », en *La Nueva Nao: de Formosa a América Latina*, Vol. 1, Lucía Chen (Hsiao-Chuan Chen) y Alberto Saladino (compiladores), Taipei, Universidad de Tamkang, 2013, p. 165-177.

21 Publicada por Gallimard en 2013.

antes, aparece el personaje de Wadi-Abdallah, dueño de una de las tiendas de telas y ropa de la calle François Arago, ubicada en pleno centro de Martinica.

Me parece que el interés del escritor por presentar este personaje es más bien mostrar a los « gritones », es decir, los empleados de las tiendas de los sirios, cuyo trabajo era hacer propaganda de los productos que allí se vendían. Lo que hacían gritando frases, dichos, estrofas en plena calle y se establecía cierta competencia con otros « gritones » en cuanto a calidad y tono de voz, creatividad para atraer clientes y eficiencia de los mensajes entre otros.

Rigobert y Téléphore, los dos amigos de Romule, y por lo tanto sospechosos de su asesinato, trabajaban como « gritones » en tiendas de sirios. Su pago era irrisorio pero se divertían, observaban y oían comentarios de mucha gente. Cuando uno imagina el ruido, los transeúntes, el movimiento de la calle de los Sirios se traslada inmediatamente a 1964, fecha en donde se ubica la novela:

¡Señoras y señores de la compañía, medio metrooo de popelinaa por treintaaa francos! ¡Entraaa a la tienda de Wadi Abdallah, allíi encontrarás todos los tesoroos del mundo²²!

No hay mayores referencias a la presencia de los sirio-levantinos, la « criollización » parece solamente circunscribirse al ámbito de los negocios de la venta de telas y ropa.

Los rituales del catolicismo: un crimen en tiempo santo

El asesinato de Romule Beausoleil se comete presuntamente en las primeras horas del sábado de gloria. En los meses anteriores, Beausoleil había sufrido extraños dolores de cabeza que incluso, lo hicieron pensar que se volvería loco. Ante el miedo de que eso sucediera, buscó consuelo en la iglesia católica. Allí, el padre Firmin le aconsejó ayunar y como penitencia y señal de arrepentimiento, le propuso recorrer, como Cristo, las estaciones que lo llevarían al Calvario el viernes santo.

Romule aceptó la propuesta. Él, que creyó haber encontrado la Revelación en los secretos del *damier* con su maestro Pa Victor, ahora regresaba a las creencias que le habían sido inculcadas cuando era niño. En este sentido, la reinención del policial que hace Raphaël Confiant en este texto, no es solamente una adaptación de una forma literaria al ambiente y al « color » local de Martinica, es realmente una propuesta diferente, ya que penetra profundamente en la sociedad

22 « Trente francs le demi-mèt-r-r-re de popeline, mesdames et messieurs de la compagnie! Entr-r-r-rez chez Wadi Abdallah, vous y tr-r-r-rouvrez toutes les richesses de l'Univers! », Raphaël Confiant, *Le Meurtre du Samedi-Gloria*, op. cit., p. 163.

martiniqueña de los barrios marginales para mostrar sus contradicciones, sus complejidades, rompiendo con los estereotipos mismos de lo que podría ser una novela policial a la « martiniqueña ».

La narración del Calvario que realiza Romule muestra una compleja relación entre esa suerte de desventura, de predestinación para la desdicha que los martiniqueños llaman la *déveine* y el arrepentimiento en busca del perdón y la salvación en el catolicismo. El paralelismo entre Cristo y Romule se hace evidente: este último recorre las estaciones llevando una cruz, recitando las oraciones correspondientes, pero es vilipendiado tanto por Anastasie Waterloo como por el Dr Bertrand Mauville. El Calvario de Romule anuncia su próximo sacrificio, su asesinato.

En cada una de las estaciones, él se arrepiente de sus anteriores « coqueteos » con otras religiones para encontrar su paz interior :

En la primera estación, él pidió perdón por sus lazos con los maleficios hindús y renegó de la diosa Mariémen. En la segunda imploró al cielo que olvidara sus tres meses de iniciación en la brujería africana y su entronización como gran señor del *damier*. En la tercera, ya exhausto, con las rodillas destrozadas por las piedras filosas que cubrían la pendiente, suplicó al Todopoderoso que prestara oídos sordos a su atención a las parábolas mahometanas de Wadi Abdallah, el sirio que contrató a *Lapin Échaudé* y que olvidara que incluso puso, al reverso de su calzón, un talismán decorado con inscripciones coránicas. En la cuarta, se dirigió directamente a la Santa Virgen María ya que solamente ella podría ser indulgente ante la letanía budista que el Chino, el patrón de una fondita de Terres-Sainvilles, lo convenció de repetirla cincuenta y siete veces al día²³.

La forma de narrar este pasaje revela cierto sentido del humor. Las pequeñas cosas que Romule hizo: « los maleficios hindús », « la letanía budista » rompen la solemnidad de los arrepentimientos y revelan la búsqueda, permanente y casi desesperada, por encontrar su lugar en una sociedad llena de contradicciones. Una criollización acelerada en tanto que plagada de acercamientos y alejamientos inciertos.

23 « À la première station, il demanda pardon par son accointance avec les diableries hindoues et renia la déesse Mariémen. À la seconde, il implora le ciel d'effacer ses trois mois d'initiation à la sorcellerie africaine et son intronisation en tant que grand maître de damier. À la troisième, déjà fourbu, les genoux gragés par les cailloux acérés qui couvraient la pente, il supplia le Très-Haut d'oublier qu'il avait prêté une oreille plus qu'attentive aux paraboles mahométones de Wadi Abadallah, le Syrien qui embauchait Lapin Échaudé et qu'il avait même porté au revers de son caleçon un talisman décoré d'inscriptions coraniques. À la quatrième, il s'adressa directement à la Sainte Vierge Marie car elle seule saurait faire preuve de mansuétude à l'égard de la formule bouddhiste que Chine, le bistrotier des Terres-Sainvilles, l'avait convaincu de répéter cinquante-sept fois par jour. » *Ibidem*, p. 199-200.

Crimen y memoria popular en sociedades *creoles*

El historiador y poeta jamaicano Edward Kamau Brathwaite se refería a las Antillas de colonización inglesa como sociedades *creoles*, después se extrapoló la idea para definir a las sociedades del Caribe insular. Me interesa destacar aquí esta aproximación, porque creo que este relato policial de Raphaël Confiant reconstruye literariamente la sociedad *creol* martiniqueña:

Por lo tanto, la sociedad creol es el resultado de una situación compleja en la que una política colonial reacciona, en su conjunto, a las presiones metropolitanas externas y, al mismo tiempo, a los ajustes internos que son necesarios por la juxtaposición entre amo y esclavo, blanco y no blanco, Europa y colonia, europeo y africano (mulato), europeo y amerindio (mestizo) en una relación culturalmente heterogénea²⁴.

A primera vista pudiera parecer que en *Le meurtre du Samedi-Gloria*, solamente se presentan personajes de los barrios marginales de Fort-de-France. Sin embargo, aunque principalmente es de ellos de quienes habla la novela, la trama del asesinato permite desplegar otras historias relacionadas con el crimen. Así, el inspector y su ayudante interrogan a una variedad de gente. Gracias a la utilización de estos recursos, podemos ver a personajes pertenecientes a otros grupos sociales y étnicos, por ejemplo, el *béké* Jonas Daupin de Malmaison, un blanco nacido ya en la isla, Henri Salin de Bercy, el Jefe de esta « casta », partidario de Pétain durante la administración del Almirante Robert, los jabaos representado por el Dr Bertrand Mauville, cuya esposa era blanca y nacida en Francia, Ti-Victor el gerente de la plantación de Daupin de Malmaison e hijo de Pa Victor y una costurera blanca, el Comisario de policía Renaudin, blanco que no se sabe si nació en Francia o en la isla, entre otros.

La sociedad *creol* de Martinica, en esta novela, comprende una heterogeneidad de personajes de muy diversas filiaciones étnicas, sociales y culturales incluso, con una idea aún más abarcadora que la señalada por Kamaou Brathwaite, ya que en ésta se incluye a los grupos de descendientes de origen asiático, no solamente a

24 « Creole society is the result therefore of a complex situation where a colonial polity reacts, as a whole, to external metropolitan pressures and at the same time to internal adjustments made necessary by the juxtaposition of master and labour, white and non white, Europe and colony, European and African (mulatto creole) European and Amerindian (mestizo creole) in a culturally heterogeneous relationship. », Edward Kamau Brathwaite, *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*, Kingston, Jamaica, Savacou Publications, 1974, p. 10-11. Traduzco como sociedad *creol* y no sociedad criolla porque en América Latina el término criollo tiene otras connotaciones.

los de África, América y Europa. La proclama: « ¡Ni como africanos, ni como asiáticos, ni como europeos nos asumimos como *creoles*²⁵! » resume en pocas palabras esta visión.

Las peleas de gallos, componente de las culturas creoles
¿posible móvil del asesinato?

¿Cuáles podrían ser los motivos del asesinato de un habitante de un barrio popular y peligroso de Fort-de-France? Romule Beausoleil, un hombre humilde, con un empleo modesto al momento de su muerte: conductor del camión que recogía los desechos fecales y urinarios de la ciudad, al parecer con una vida ordinaria, pero odiado y vilipendiado a causa de otras historias.

Así, se pueden identificar cuatro motivaciones principales para cometer el asesinato, éstas serían:

- 1- Un combate de *damier*, largamente esperado, entre Beausoleil y el Jefe de Bord de Canal, Waterloo.
- 2- La muerte del gallo de pelea Éperon d'Argent/Espuela de plata, a cargo de Beausoleil, en un combate no autorizado por su dueño Jonas Daupin de Malmaison.
- 3- Un duelo con el Dr Bertrand Mauville, furioso por creer que fue Beausoleil quien dio a conocer su impotencia sexual.
- 4- Ferdine y el asunto de su adulterio con Chrisopompe de Pompinasse.

Su representación en un esquema quedaría así:



25 Jean Bernabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau, *Éloge de la Créolité/In praise of Creoleness*, Paris, Gallimard, 1990, Edition bilingue, p. 1.

Me interesa destacar la historia de *Espuela de plata*, ya que, por un lado, las peleas de gallos son una expresión cultural propia de las sociedades *creoles*, cuyos literatos le han prestado una particular atención²⁶ y por otro, en la novela policial que nos ocupa, es una de las historias más sólidas, que arroja luz sobre los posibles asesinos.

Espuela de plata era uno de los mejores gallos de pelea de Jonas Daupin de Malmaison. Sin embargo, el animal inexplicablemente enfermó y ya al borde de la muerte, Daupin, desesperado, le contó el problema a Carmélise su amante. Esta le dijo que ayudaría a salvar al gallo.

Carmélise le pidió a Romule Beausoleil, asiduo aficionado a las peleas de gallos, que lo cuidara y tratara de curarlo, éste aceptó. Así, *Espuela de plata* terminó en la casa de Beausoleil, pero no mejoró y Romule se lo confió a su amigo Téléphore, el gritón de la calle François Arago, él lo llevó a pelear al norte de la isla, lo inscribió a nombre de Beausoleil y el gallo murió en esa pelea. Nadie supo lo que le había sucedido.

La trama se va descubriendo poco a poco, a medida que el inspector Dorval va entrevistando a cada uno de los sospechosos, siguiendo las pistas que ellos mismos le van dando. Al mismo tiempo que se desarrolla la investigación policial, los vecinos de Morne Pichevin llevan a cabo su propia investigación para dar con el asesino:

“Rigobert cree que fui yo quien mató a Beausoleil, dijo *Lapin Échaudé* dirigiéndose a Pinpon. Va por mal camino. Me pone triste que un viejo amigo como él me haga semejante acusación, sí realmente me pone muy triste.”

- Si no fuiste tú, entonces ¿quién fue, a ver, dime? Le gritó Rigobert.

- El mequetrefe que lo hizo está frente a tus narices y no lo ves. Vive muy a gusto en Morne Pichevin con sus camisas de seda y su pelo envaselinado

- Chri...; Chrisopompe de Pompinasse²⁷! [...]

26 El mismo Raphaël Confiant tiene una novela donde habla, específicamente, de las peleas de gallos: *Le gouverneur des dés*, Paris, Gallimard, 2013. Originalmente publicada en *creol* con el título: *Kòd Yamm* en 1986, la traducción al francés es de Gérard L'Étang publicada como *Le gouverneur des dés*, Paris, Stock, 1995. Algunas consideraciones a propósito de las peleas de gallos en las primeras novelas publicadas de Édouard Glissant en Margarita Aurora Vargas Canales, *Martinica, tras las huellas de la antillanidad*, México, CIALC-UNAM, 2014.

27 « Rigobert croit que c'est moi qui ai tué Beausoleil, fit Lapin Échaudé en s'adressant à Pinpon, il fait fausse route. Je suis triste qu'un vieux camarade comme lui porte une telle accusation contre moi. Vraiment triste, oui.

- Si c'est pas toi, c'est qui alors? s'écria Rigobert.

- Le scélérat qui a fait ça est sous vos yeux et vous ne le voyez pas. Il vit à l'aise au Morne Pichevin avec ses chemises en soie et ses cheveux pommadés.

- Chri... Chrisopompe de Pompinasse! [...] »

Raphaël Confiant, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, op. cit., p. 187.

Dos investigaciones, una la oficial la de la policía, la otra la popular, la de los rumores, la de los vecinos y amigos de Beausoleil. En ese año de 1964, el narrador omnisciente de la novela percibe dos Martinicas: « una agonizante, vieja, colonial, negra, india y blanca, la otra moderna y blanca europea. Implacablemente blanca europea²⁸ ».

Reflexiones finales

Esta novela policial que surge en el Caribe en los años noventa del siglo xx, reinventa el género a partir de elementos que van más allá de la exclusivamente « adaptación » de la trama y los personajes a un ambiente local. En ella se reivindica la importancia de lo marginal y lo periférico (los barrios pobres de *Fort-de-France*), las diversas formas de la cultura popular: religiosidades, los deportes o combates tradicionales como el *damier* o las peleas de gallos. También es notoria la inclusión de otros discursos, particularmente los de carácter urbanístico y etnográfico. *Le meurtre du Samedi-Gloria* muestra una apropiación literaria de la sociedad marginal y *creol* de Martinica, con sus personajes, su lenguaje (popular y casi gestual en el caso de los « gritones »), permeado del *creol* siempre traducido al francés, pero inconscientemente deslizándose en el francés sin traducción. Por ejemplo, el empleo de *natif natal* para referirse a oriundo o nativo del barrio.

En esta novela, observamos una estética, sin duda, como diría Françoise Naudillon « barroca », pero lejos del exotismo y de los clichés que identifican exclusivamente al Caribe con lo afro. Una novela policial que contribuye a reinventar el género a través de la crítica sociopolítica, el uso de las mayúsculas en palabras como AUTONOMIE, ÉCONOMAT y BUMIDOM, para señalar la importancia del significado de estas palabras en los momentos históricos cruciales de Martinica (AUTONOMIE, la Departamentalización por ejemplo), así como las referencias a la música y al cine europeos que se convirtieron en parte de la cultura de los habitantes de los barrios marginales de Martinica: las canciones de Tino Rossi, el parecido del inspector Dorval con el actor Sydney Poitier, la admiración y el deseo por la actriz Martine Carol, los posters de Sophia Loren y Gina Lollobrigida que decoran las humildes chozas de los habitantes de Morne Pichevin son claves en este sentido.

28 « [...] L'une finissante, vieillissante, nègre, indienne et blanche coloniale; l'autre moderne et blanche européenne. Implacablement blanche européenne ». Íbidem, p. 209.

Subversion et adaptation du genre policier par Ernest Pépin dans *La darse rouge*

Françoise Garcia

Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Résumé: Dans les allers-retours de l'histoire du roman policier entre l'Europe et les Amériques, la Caraïbe ne pouvait que prendre sa place. Les années 1990 ont en effet vu émerger une appétence pour le genre dans la région sans que les auteurs, toujours soucieux de leur autonomie, n'abandonnent leurs préoccupations premières. Nous nous proposons d'évaluer dans *La darse rouge* d'Ernest Pépin les enjeux de l'appropriation du motif policier. Il s'agit de mesurer les convergences et les écarts de l'œuvre avec la tradition du roman policier à laquelle n'appartiennent pas initialement les lettres caribéennes, malgré de nombreuses parentés, et de considérer ce qu'une expression antillaise peut lui apporter.

Mots-clés: Pépin (Ernest), *La darse rouge*, roman policier, Caraïbe, Guadeloupe, Pointe-à-Pitre, XXI^e siècle.

Resumen: En los vaivenes de la historia de la novela negra entre Europa y América, el Caribe no podía dejar de ocupar su lugar. En la década de los noventa surgió una apetencia por el género en la región sin que los autores, siempre preocupados por su autonomía, abandonaran sus preocupaciones principales. Nos proponemos evaluar lo que está en juego en la apropiación del motivo policial en *La darse rouge* de Ernest Pépin. Se trata de medir las convergencias y discrepancias de la obra con la tradición de la novela policíaca, a la que no pertenece inicialmente la literatura caribeña, a pesar de las muchas similitudes, y considerar lo que le puede aportar una expresión caribeña.

Palabras claves: Pépin (Ernest), *La darse rouge*, novela policial, Caribe, Guadalupe, Pointe-à-Pitre, siglo XXI.

La reconnaissance du genre policier, longtemps considéré comme mineur, ne fait aujourd'hui plus débat dans les lettres françaises. Le phénomène, similaire au sein de la littérature caribéenne francophone, a pourtant souffert d'un certain retard, étonnant au regard des allers-retours de l'histoire du roman policier entre l'Europe et les Amériques, dans laquelle il était légitime qu'il prît sa place. Ce retard peut sans doute se concevoir par les préoccupations premières des écrivains caribéens de la période contemporaine postcoloniale, préoccupations identitaires, historiques et politiques, non exclusives d'un genre comme nous le verrons, et par la crainte « d'une double marginalisation ultrapériphérique¹ », ainsi que le souligne Émeline Pierre. Jason Herbeck, de son côté, déplorait en 2015 l'absence de reconnaissance académique du polar caribéen². Par ailleurs, il aura peut-être fallu mettre au jour le rapport entre empire, colonialisme, race et récit policier avant d'en subvertir le canon ou d'en effectuer l'appropriation³.

Néanmoins, on constate aujourd'hui une prolifération du récit policier dans la Caraïbe, qui doit sa popularité à des auteurs reconnus, s'illustrant dans le genre après une production romanesque et poétique, tels que Gary Victor et Lyonel Trouillot en Haïti ; les martiniquais Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, prolixe à cet égard ou Tony Delsham ; Fortuné Chalumeau, Franck Salin dit Frankito et Ernest Pépin pour la Guadeloupe, qui tous participent à l'appropriation ou « la réinvention jubilatoire ou transgressive d'un genre normé qui sert de moule ou de repoussoir⁴ ».

Ernest Pépin est né le 25 septembre 1950 à Castel Lamentin en Guadeloupe. Après des études faites à Bordeaux et un début de carrière de professeur de lettres, il a été critique littéraire, animateur d'émissions littéraires sur FR3, puis consultant à l'UNESCO. Chargé de mission au Cabinet du Conseil général de la Guadeloupe de 1985 à 1995, puis Directeur-adjoint jusqu'en 2001, il est nommé la même année Directeur des affaires culturelles. Il est l'auteur de plusieurs recueils de poésie dont *Boucans de mots libres* (1991), qui lui vaudra le Prix *Casa de las Américas*. Ses romans, largement inspirés de la culture et de

1 Émeline Pierre, *Le polar de la Caraïbe francophone : enjeux de l'appropriation du genre*, Thèse de doctorat, littératures de langue française, Université de Montréal, 2015.

2 Jason Herbeck, « Detective narrative typology: going undercover in the French Caribbean », Nels Pearson et Marc Singer (dir.), *Detective fiction in a postcolonial and transnational world*, Surrey, Ashgate, 2009.

3 Nels Pearson, Marc Singer, « Introduction: Open Cases: Detection (Post) Modernity, and the State » in *ibidem*.

4 Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún et Claudio Milanese, « Réécritures policières », *Cahiers d'études romanes*, 25, 2012, p. 7.

la sociologie guadeloupéennes, participent du mouvement créoliste antillais. Après *L'homme-au-bâton*, réjouissante déconstruction du mythe antillais du *dorliss* (1992), il publie une dizaine de romans jusqu'à *La souvenance* (2019), écrit en hommage au couple Schwartz-Bart. L'œuvre d'Ernest Pépin compte également des textes pour la jeunesse parmi lesquels *Coulée d'or* (1995), ainsi que des nouvelles. Cette importante production place aujourd'hui l'auteur au rang des plumes majeures de la Guadeloupe.

Après une incursion dans le genre avec *L'homme-au-bâton* qui transposait à sa manière un fait divers survenu dans les années 1950 dans les quartiers pauvres de Pointe-à-pitre⁵, Ernest Pépin signait en 2011 *La darse rouge*, premier roman policier de l'auteur revendiqué en tant que tel. L'ouvrage figure en effet dans la collection « polar » chez Caraïbéditions (Guadeloupe), première maison d'édition à avoir publié des ouvrages en créole, avec pour signes éditoriaux incontournables du genre, porté à l'intermédialité, la couverture noire bordée de jaune, illustrée par une vignette de BD qui met au premier plan la figure du détective. Répondant sur le site *Potomitan* à une question concernant ses motivations pour l'écriture d'un polar, l'auteur déclarait, en signalant ses influences et ses orientations scripturales :

Il ne s'agit de ma part ni d'un caprice ni vraiment d'une idée de longue date. Certes, j'avais été intrigué par certaines énigmes au point de vouloir en faire un polar. Disons que c'était une idée latente qui, de temps à autre, m'interpellait. Une nébuleuse qui tardait à prendre forme. Il ne faut pas oublier que je suis un passionné de Chester Himes et d'écrivains plus récents comme Leonardo Padura ou Raphaël Confiant. *L'homme-au-bâton* était déjà un polar déguisé en conte⁶!

Nous nous efforcerons, dans cet article, de montrer comment Ernest Pépin utilise les codes et règles du polar pour affirmer ou réaffirmer, après une ample production littéraire, ses propres objectifs, qui relèvent de ses « préoccupations » d'écrivain engagé : réécriture de l'histoire raturée des Antilles et analyse d'un contexte sociologique propre à la Guadeloupe.

5 Un meurtrier violait et assassinait des jeunes femmes, mutilant leurs organes génitaux : la parenté avec le polar est soulignée par Cécile Hanania dans « Si *L'homme-au-bâton* m'était conté, Ernest pépin et les mystères de Pointe-à-Pitre », *Dalhousie French Studies*, Vol. 69 (Hiver 2004), p. 121-131.

6 *Potomitan*, site de promotion des cultures et des langues créoles, « *La darse rouge*, Ernest Pépin » https://www.potomitan.info/bibliographie/pepin/darse_rouge.php (consulté le 03/03/2020).

Titre du roman, la « darse rouge » est le lieu d'un odieux crime sanglant, d'où l'épithète de couleur révélant violence et passion : Maître Quimpérat, notaire exerçant à Pointe-à-pitre, est retrouvé au petit matin non loin de la darse du port de la ville, émasculé et « percé de trois balles dont une avait atteint le cœur⁷ ». Suivront deux autres crimes similaires dans l'entourage du notaire. L'inspecteur Moril, surnommé Don Moril depuis son jeune temps, aimé des habitants de sa ville à laquelle il est attaché depuis l'enfance, va devoir enquêter pour résoudre cette délicate affaire dans le labyrinthe sociologique pointois, qui mêle notables et personnages interlopes issus du peuple, et ce jusqu'à la résolution du mystère.

Sans suivre à la lettre les règles des différents prescripteurs depuis SS Van Dine⁸, le récit est a priori d'une facture classique : meurtre/enquête/résolution, entre le roman-jeu du récit à énigme et l'atmosphère du roman noir et du polar des années post 68, tout en se réappropriant leurs invariants dans le contexte caribéen. Les parallèles entre le genre policier et ses codes sont en effet nombreux et facilement transposables au plan herméneutique. Ce genre qui se moque des genres, selon Franck Évrard⁹, à l'hybridité majeure, ne constitue pas en soi une nouveauté pour l'écriture caribéenne, habituée à l'exercice de l'hybridité textuelle, qui fonde sa spécificité. Par ailleurs, si l'on en croit André Jolles, le roman policier serait le dernier développement de la forme primitive de la devinette, proche du mythe¹⁰, s'associant alors aux *titim* de la civilisation créole, devinettes qui dans l'espace public

servaient, en effet, au temps des veillées mortuaires, lieu de profération privilégié des contes, de support à ces derniers, d'intermède plus ou moins plaisant ou d'instrument phatique (selon l'expression de R. Jakobson) permettant au conteur de relancer l'intérêt des veilleurs menacés par la fatigue et souvent, l'abus du rhum¹¹.

7 Ernest Pépin, *La darse rouge*, Polar Caraïbéditions Antilles Guyane, 2018, p. 23.

8 Les prescripteurs originels sont nombreux mais on peut citer le décalogue de Ronald Knox (1929), les lois de la narration policière de Jorge Luis Borges (1933), les désopilants (aujourd'hui) « *do's and don'ts* » de Franck Armer (1935) pour *Spicy Detective Magazine* qui n'autorisent (entre autres) la nudité totale d'une femme que si elle est morte, les commandements de Raymond Chandler (1949).

9 Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod DL, 1996.

10 André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, Poétique, 1972, chap. « La devinette », pp. 103-119. Cité Marc Lits, *Le roman policier introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, CETAL, 1999, Coll. Bibliothèque des paralittératures, p. 89.

11 Raphaël Confiant, *Dictionnaire des Titim et des Sirandanes (Antilles Guyane et Océan indien), Jeux de langue en pays créole*, Travaux du GEREC-F, Ibis rouge, 1998, (en ligne) <https://www.potomitan.info/travaux/titim1.html> (consulté le 16/11/2019).

Ernest Pépin s’y référerait du reste de façon claire dans l’épilogue de *L’homme-au-bâton* qui débutait ainsi : « Titim! dit le conteur. Bois sec! dit la ronde des auditeurs » et se poursuivait avec force « Yé cric! Yé crac! misticric! misticrac! » et autres « Mesié zédames ». L’auteur assumait ainsi le rôle de conteur et de « marqueur de paroles », qu’il endosse de nouveau à travers le personnage enquêteur de Don Moril plongé au cœur de sa ville : « Ouvrant ses oreilles à un parler sans fin, il recueillait partout où il le pouvait la poudre de mots¹² ». Au gré des métamorphoses incessantes du roman policier depuis son origine, se dessine ainsi un genre de plus en plus autonome dans lequel les préoccupations d’auteurs engagés trouvent à s’exprimer librement, malgré ou se jouant de ses contraintes. Ainsi Ernest Pépin affirmait-il, dans le même entretien précité, que les ingrédients habituels de ses précédents romans sont mobilisés dans *La darse rouge* :

Je ne crois pas que l’on puisse se changer complètement. Un écrivain c’est une somme d’interrogations, d’obsessions. C’est un regard au fond de soi et dans la chair de la vie. En ce sens, certains ingrédients sont présents. S’agit-il vraiment d’ingrédients? Je parlerai plutôt de “préoccupations” ou de “points de vue”¹³.

Les règles et codes du récit policier moderne, qui privilégient l’enquête sociologique¹⁴ sans totalement se voir subvertis dans ce récit, se mélangent alors de ces préoccupations personnelles concernant la société guadeloupéenne, préoccupations partagées par d’autres auteurs caribéens sur leur territoire respectif. En effet, dans la plupart des récits policiers antillais, ainsi que l’écrit Estelle Maleski-Breuille :

Il s’agit [...] d’exploiter ce genre de la crise, de la dénonciation du crime, au sein d’une approche critique de la société antillaise permettant une forme d’acclimatation du genre au contexte socio-historique et culturel local [...]. En situant l’enquête dans un cadre spatio-temporel bien déterminé, conformément aux lois du genre, ces romans proposent une peinture sociale qui se veut en prise avec la réalité, procédant en quelque sorte à un état des lieux des sociétés décrites¹⁵.

12 Ernest Pépin, *La darse...*, *op. cit.*, p. 16.

13 *Potomitan*, entretien cité.

14 Luc Boltanski, « Une étude en noir », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 20, 2011, mis en ligne le 16 mai 2013, consulté le 8 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/traces/5049>; DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.5049>.

15 Estelle Maleski-Breuille, « Le roman policier au cœur de la mangrove antillaise : entre acclimatation et détournement du genre », *Francofonía*, 16 (2017), p. 69.

Toutefois, tout en souscrivant fortement à cette perspective, Ernest Pépin nous semble aller au-delà de la seule approche sociologique du texte par ses préoccupations qui relèvent des obsessions fondamentales de la littérature des Caraïbes dans son ensemble telles que : « le lieu », incontournable selon Édouard Glissant ; l'histoire avec ses violences et ses temporalités, dont l'écriture, particulièrement en ce qui concerne l'histoire raturée de la Caraïbe, s'apparente au récit policier dans la recherche de « traces ». L'identité et le masque partagent également avec le roman policier l'idée du détour théorisé par le même Édouard Glissant. Les rapports de classes et de genres, la présence du magico-religieux et son frottement à la rationalité, le motif du « dédoublement » et de la dualité, constituent aussi autant de motifs parallèles au récit policier déclinés par Ernest Pépin, auxquels s'ajoutent selon toute vraisemblance les éléments autobiographiques ou autofictionnels propres à chaque auteur. Le chaos caribéen, enfin, qui se combat comme tout chaos par la recherche d'une vérité, d'un ordre et d'une loi s'éloignant parfois de la doxa, s'ajoute à la liste des invariants du genre.

En se penchant à rebours sur le prologue, on s'aperçoit que l'amorce circonstancielle du roman semble respecter une des vieilles lois de la narration policière et plus particulièrement le commandement qu'édicteait Jorge Luis Borges : « dans les récits honnêtes, le criminel est l'une des personnes qui figurent dès le début¹⁶ ». La règle est parfaitement respectée bien que le criminel apparaisse sous le masque d'une identité qui se révélera changeante. De la même manière, la première victime est évoquée sous la forme d'une prolepse caricaturale par le biais du personnage principal du prologue qui n'est autre que sa future veuve, arpentant les rues de Pointe-à-Pitre, dont l'ambiance semble lui manquer, avant de rentrer chez elle : « Dans quelques heures, Quimpérat allait rentrer. S'il rentrerait ! Avec lui, on ne savait jamais...¹⁷ ». Les rencontres sporadiques de M^{me} Quimpérat au cours de ses tours et détours dans la ville renseignent sur le nombre des victimes à venir du récit. Enfin, la scène se déroule sur son lieu essentiel, la place de la Victoire de Pointe-à-Pitre, sur la darse de laquelle on retrouvera le premier cadavre, celui de son mari. L'importance de ce lieu, autre détour, permettra au narrateur d'évoquer tout à la fois l'histoire, le temps, évocations empreintes de nostalgie, motifs récurrents des œuvres antérieures de l'auteur. Ces détours, ces rencontres,

16 Jorge Luis Borges, *Lois de la narration policière*, (1933). Texte paru dans le quotidien argentin *La Nación*, le 15 août 2009.

17 Ernest Pépin, *La darse...*, *op. cit.*, p. 11.

le grand nombre de points d'interrogation qui parcourent le texte et une foule de détails apparemment insignifiants, puisque tout détail doit, comme il se doit, attirer l'attention du lecteur, composent à la manière d'un rébus un réseau indicial élevé. Cette saturation de l'indice en si peu de pages paraît témoigner de la distance et de l'ironie¹⁸ toute postmoderne de l'auteur vis-à-vis du genre sans pour autant verser dans la parodie. En effet, la couleur relativement sobre et réaliste du texte, teintée de mélancolie, amorce une attitude ambiguë envers la forme du polar, qui ici semble en trompe-l'œil pour servir en réalité d'autres visées. Néanmoins, tous ces indices, qui engagent le processus de « prophétie rétrospective » auquel s'attelle tout récit policier, seront patiemment et honnêtement décryptés pour aboutir à l'élucidation du mystère.

Une structure linéaire et ordonnée, documentée par ces premiers éléments fera alors perler, après exposition de la figure de l'enquêteur, charnellement lié à sa ville, victimes, suspects et témoins. Certains endossent plusieurs de ces fonctions dans une narration progressive prise en charge par un narrateur extérieur avec répétitions – rythme et mode avoué de la connaissance selon Édouard Glissant – et récapitulations laborieuses, qui installent un enquêteur moyen aux côtés du lecteur classique supposé moyen de la littérature policière populaire.

Première des dualités que recèle le récit policier, aux différentes temporalités, l'histoire de l'enquête, manifeste, et l'histoire du crime, cachée mais existant en creux et en fragments dispersés¹⁹, serviront de cadre à l'exposition d'une sorte d'allégorie nationale de la Guadeloupe, pour emprunter l'expression à Fredric Jameson²⁰, dont Pointe-à-Pitre est la métonymie. On assiste alors dans l'histoire de l'enquête comme dans l'histoire du crime à une stratégie narrative qui vise à installer une troisième histoire, avec cette fois un grand H dont découlent la plupart des autres motifs et interrogations de l'auteur.

18 Selon Jacques Dubois, la valeur ironique des « séquences prédictives [...] dévoilant au lecteur le secret du secret », c'est-à-dire l'artifice ou la supercherie du roman, s'avère « dangereusement subversif pour le genre ». Jacques Dubois, « Indicialité du récit policier », Claudine Gothot-Mersch, R. Célis, R. Jongen, (dir) *Narration et interprétation*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1984, p. 88.

19 *Ibidem*.

20 Nous empruntons le terme à Fredric Jameson, « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text*, Duke University Press, No. 15 (Automne 1986), p. 65-88.

Des lieux incontournables

La ville est traditionnellement consubstantielle de l'écriture du roman noir et de son héros et la plupart des métropoles du monde constituent autant de chronotopes dans lequel s'inscrivent histoires de crime et histoire du/des temps. À cette liste s'ajoutent désormais des villes dites périphériques telle Pointe-à-Pitre, ville de l'auteur et de ses personnages. Labyrinthe où peut se perdre l'enquête, la ville élargit le lieu clos originel du récit policier, permet la déambulation dans toutes sortes de quartiers, des bas-fonds à des zones plus résidentielles. Ces dernières, touchant des classes sociales plus aisées, autorisent la démocratisation du soupçon. L'ensemble établit ainsi le cadre de réalité nécessaire à la mise-en-scène de l'énigme.

Les lieux de Pointe-à-pitre, que Don Moril « sentait battre dans ses veines presque usées²¹ », sont essentiellement matière à réflexion historique reflétant l'évolution d'un monde en décomposition, gangrené par l'argent et la violence, tirillé entre la modernité et la tradition chère à notre enquêteur, qui voit la Guadeloupe muer au fil des ans et perdre son âme *d'antan-lontan*²², celui de sa jeunesse : « Modernité criait-on pour justifier ce qu'il vivait comme une déperdition, voire même comme une dévitalisation dont il craignait l'accélération²³ ». Ainsi la place de la Victoire, avec son église face au tribunal, ses sabliers centenaires et sa statue de Félix Éboué est-elle le cœur d'une ville abritant « une vie d'insectes énervés par l'histoire désolée d'une île qui ne finit pas de demander pardon au temps²⁴ ». Le choix circonstancié de ses rues aux noms ironiquement qualifiés de « prestigieux républicains²⁵ », Sadi-Carnot, Lamartine, Victor Hugo, Dugommier, Gambetta, tous fervents colonialistes, rappelle « une terre où la République avait honteusement failli ». La darse où sera retrouvé le cadavre de Maître Quimpérat et ses quais sont « hantés par les dépôts des notables²⁶ ». Le souvenir de l'ambiance désormais disparue de la place de la Victoire exalte alors celui des « mille destins » du petit peuple qui vivaient leur premier exil, de la campagne à la ville, aux noms savoureux : « Où sont Le Robot, Foutépamal, Sauce-chien, Amandine Gros-pieds,

21 Ernest Pépin, *La darse...*, *op. cit.*, p. 15.

22 Expression créole.

23 Ernest Pépin, *La darse...*, *op. cit.*, p. 16.

24 *Ibidem*, p. 13.

25 *Ibidem*, p. 14.

26 *Ibidem*, p. 15.

Raymond Fann Fèlè, Jojo Rasoir...²⁷ » et aux petits métiers qui faisaient ceux que l'on appelait les « djobeurs ».

Le Gosier, extension « chic » de Pointe-à-Pitre est le lieu où s'étalent les richesses d'une bourgeoisie arrivée, villas aux hauts murs, visiophones, piscines, cascades de plantes et mobilier Roche Bobois, représentation de « la villa des 1001 nuits²⁸ » de Georgina, maîtresse affichée de Quimpérat. Inversement, au nord de la ville, le quartier Boissard, figurant parmi les plus grands ghettos de France, abrite la vie de son frère Melville au nom prédestiné :

C'était le royaume de la délinquance, le refuge des paumés, l'anti-Babylone. Boissard avait connu des meurtres fameux, des révoltés au grand cœur, des règlements de compte impitoyables. Tout cela dans une ambiance de ghetto survolté et solidaire²⁹.

Cependant, entorse au topos du lieu clos de la ville, d'autres espaces sont convoqués dans le récit : Les hauteurs de l'Habituée, village de l'est de la Basse-Terre où officie le quimboiseur Minos « au cœur d'une savane sans nom parsemée de grosses roches volcaniques...³⁰ » ; la route de la Traversée, creusant dans la forêt tropicale une voie intérieure de la Basse-Terre à la Grande-Terre ; la mer enfin évoquant la possibilité d'horizons lointains sans toutefois démentir l'idée d'enfermement inhérente à toute île. Se dessine ainsi dans l'attention portée au personnage de Don Moril et aux lieux du récit une série d'oppositions binaires : présent/passé, modernité/tradition, riches/pauvres, ville/périphérie, fermeture/ouverture, qui se renforcera tout au long du récit dans la peinture des différents personnages hormis les victimes qui composent une bien peu sainte trinité.

Une enquête écran

Dans l'histoire de l'enquête, figure en premier lieu l'enquêteur, figure archétypale : Don Moril n'est ni Sherlock Holmes aux brillantes déductions logiques, ni Ed Cercueil³¹, salopard et dur-à-cuire au cœur tendre (parfois),

27 *Ibidem*, p. 21.

28 *Ibidem*, p. 49.

29 *Ibidem*, p. 78.

30 *Ibidem*, p. 84.

31 Héros du cycle policier de Chester Himes, traduction de « Coffin Ed Johnson », toujours accompagné de Fossoyeur Jones, traduction de « Gravedigger Jones ».

ni même avatar exotique de Maigret, troquant son feutre et sa pipe pour une cigarette toujours collée aux lèvres et un Panama à la Humphrey Bogart, « acteur qu'il affectionnait entre tous³² », qui ancre le récit dans sa zone américaine. Le feuilleté historique du genre impliquant néanmoins une intertextualité qui lui deviendra constitutive, Don Moril semble cependant emprunter les traits de certains d'entre eux, dont la liste n'est certes pas close. Notre inspecteur, comme son homologue métropolitain du Quai des Orfèvres est un homme tranquille et ordinaire, enfant de Pointe-à-Pitre. Arrivé au terme de sa carrière d'inspecteur, durant laquelle il a résolu des énigmes criminelles « au moyen d'enquêtes plus ou moins bien menées³³ », il rêve d'une retraite dans les bras de Jennifer, sa compagne dominiquaise depuis vingt ans. Cette dernière mérite du reste un attachement longuement exposé dans le texte et une description particulièrement sensuelle que n'a pas mérité Louise Maigret, plus proche en cela d'Yvonne de Gaulle. L'origine du personnage de Jennifer permet à l'auteur une digression sur l'histoire de la résistance dominiquaise lors de la Seconde Guerre mondiale et l'évocation des derniers Amérindiens de l'île. Dans la dynamique de l'enquête, Jennifer remplace avantageusement par ses intuitions le traditionnel collègue de l'inspecteur. Celui-ci, sous les traits du personnage du fidèle Aimé, n'apparaît dans le roman que pour justifier l'allusion à Césaire, annonçant la mise en abyme du motif littéraire qui se poursuivra dans la révélation d'indices concernant l'enquête.

Toutefois, Don Moril n'est pas non plus le fonctionnaire de police incompetent ou violent, névrosé ou corrompu, souvent grotesque et à l'identité labile des romans de Patrick Chamoiseau ou de Raphaël Confiant, qui, en caricaturant la figure du policier représentant un État de droit clairement métropolitain et néocolonial, subvertissaient le modèle traditionnel du policier brillant et rationnel, en symbiose avec un État soucieux de l'ordre public. Néanmoins subsiste chez Don Moril une méfiance à l'égard de la métropole dans sa crainte de se voir dessaisir de l'enquête qui piétine « au profit d'un inspecteur de Paris³⁴ », méfiance teintée de rancœur moqueuse et antiphastique à l'évocation de l'expression « être hors du département » :

N'importe quel Antillais savait ce que signifiait « être hors du département ».

Cela voulait dire, la plupart du temps, voyager, se rendre dans le saint des saints, au cœur même de tous les lieux de décision, là où se trouvait le bon,

32 Ernest Pépin, *La darse...*, *op. cit.*, p. 32.

33 *Ibidem*, p. 16.

34 Ernest Pépin, *La darse...*, *op. cit.*, p. 150.

le beau, et le bien, en un mot: la mé-tro-pole! [...] cela sanctifiait, béatifiait même, l'oïnt de la neige, du brouillard et de l'anti-Guadeloupe³⁵.

De plus, les mœurs et « manières laides », incluant des violences de toutes sortes, semblent imputées à ce qui est nommé « l'autre-bord³⁶ », représentation elliptique d'un Hexagone toujours inquiétant et perturbateur. Toutefois, en tant qu'inspecteur, statut qui le sépare du détective, Don Moril incarne malgré tout l'État sur un territoire dominé, aggravant à ce titre le dédoublement que subit Jules Maigret selon Luc Boltanski³⁷. Comme lui, en effet, sa vie ne se dissout pas dans sa fonction, « en homme du peuple écartelé entre les obligations de son métier et ce côté rebelle qui bout en tout Guadeloupéen digne de ce nom³⁸ » et, malgré la neutralité axiologique requise pour le serviteur de la loi et de l'ordre, son enracinement dans sa société et sa culture amplifie son empathie pour son entourage, victimes et suspects confondus, empathie qui touche au sentiment de complicité :

Complice de Jennifer. Complice de Georgina. Complice à jamais de ce que remuait le vent et de ce que ballotaient les cœurs. Complice de l'assassin comme de la victime³⁹.

Les trois victimes masculines, à la vie et au passé passablement compromettant et aux profils différents, conjuguent les stéréotypes du polar et ceux de la société antillaise. La première victime, Maître Quimpérat, dont le nom et le titre évoquent la Bretagne du commerce triangulaire ainsi que le secret et les trafics financiers, est esquissé dès le prologue de façon détournée dans les méditations de son épouse. Celle-ci, malheureuse malgré un confort bourgeois, décrit un mari « connu, parfois envié et même craint⁴⁰ », qui ne rentrera pas chez lui, son meurtre s'annonçant dans la prolepse caricaturale déjà citée. La progression ultérieure et post mortem du portrait du personnage ira du respectable, malgré une ironie sous-jacente, qui traduit pourtant une relative normalité antillaise⁴¹ au discutable : bordées, femmes, jeux, bamboches, usure et transactions secrètes,

35 *Ibidem*, p. 126-127.

36 *Ibidem.*, p. 26.

37 Luc Boltanski, *Enigmes et complots, Une enquête à propos d'enquêtes*. Paris, Gallimard, 2012, chap. III : Les enquêtes du policier parisien, « Maigret dédoublé », p. 129-133.

38 Ernest Pépin, *La darse...*, *op. cit.*, p. 16.

39 *Ibidem*, p. 140.

40 *Ibidem*, p. 10.

41 *Ibidem*, p. 26. : « on pouvait dire de lui que c'était un bon père de famille, solidement marié [...] et tout aussi solidement attaché à sa maîtresse »

et pour finir au franchement sordide, étalant un cynisme qui lui aura fait céder sa maîtresse à son meilleur ami en paiement d'une dette de jeu.

Deuxième victime, le quimboiseur, Minos l'albinos, possède un profil doublement marginal : escroc cupide, il profite de la crédulité de pauvres gens englués dans les superstitions, « les plus désespérés étant les plus juteux » et se fait payer « par toute sorte de monnaies y compris les sexes, les bouts de terrains, les voitures, les héritages, les services rendus, les comptes d'épargne⁴² ». La critique sociale qui déplore l'exploitation financière des croyances en milieu caribéen se double de celle des « logiques sorcières⁴³ » qui s'opposent à l'analyse rationnelle des faits. Son portrait physique, mêlant épouvante et préjugé de couleur concernant les albinos, hérité de la mythologie africaine, n'est guère plus réconfortant, révélant une société pas totalement débarrassée de préjugés raciaux, malgré son métissage : « [...] car en plus il était albinos et savait tirer tous les effets de sa peau rose, de ses cheveux d'un roux délavé, de ses yeux nus et crus qu'on prendrait pour deux huitres pleureuses⁴⁴ ». Le chapitre huit qui lui est consacré voit du reste une modification assumée du style par une langue plus vivante et plus créolisée voire folklorisée, proche de celui de *L'Homme-à-Bâton* où s'exprimaient de façon jubilatoire la culture et la société antillaises :

Ah! Sainte-Vierge- Marie! Miséricordieuse aux entrailles bénies! Ayez pitié de nous! La vie n'est pas une purée de dictame ni un sirop de groseille ni un chapelet de cerises douces ni une fournée de pain natté! La vie est un bouillon brûlant à boire sans gorge et sans cuiller! sauf si le quimboiseur quimboise ce qui revient à déboiser le malheur, à ratiboiser les maladies, à piquoiser la déveine, à dépotcholer l'en-bas de l'indicible et l'en-haut de l'invisible⁴⁵.

Joe, enfin, faux ami fidèle et compagnon de bordée, est la dernière victime, personnage falot qui fait d'abord figure de suspect. Par l'admiration plus ou moins jalouse qu'il voue à tout ce qui brille et sa situation de dépendance, il semble évoquer le rapport trouble de la Guadeloupe avec la Métropole dans son mimétisme et son penchant consumériste. Derrière la multiplication et l'outrance des clichés se cache ainsi le véritable propos de l'auteur : la condamnation du règne de l'argent, point commun des trois victimes.

42 *Ibidem*, p. 85.

43 Françoise Naudillon, « Enquête d'histoire : le roman policier populaire de la Caraïbe », *Itinéraires* [En ligne], 2009-2, mis en ligne le 3 juin 2014, consulté le 8 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/288>; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.288>.

44 Ernest Pépin, *La darse...*, *op. cit.*, p. 83.

45 *Ibidem*, p. 84.

Si Minos et Joe passent rapidement du statut de suspects à celui de victimes, d'autres suspects ou témoins, peut-être un peu trop nombreux au regard des anciennes lois du roman policier, désormais tombées en désuétude, appuient néanmoins le caractère polyphonique du roman caribéen. Leur grand nombre permet en effet de donner une voix aux « subalternes » tels que l'entendait Gayatry Spivak. Pépin multiplie donc les points de vue et peint ainsi les différentes couleurs, à tous les sens du mot, du personnage antillais. En même temps, cette multiplicité de personnages suspects, ressort classique du polar, constitue le frein qui ralentit l'enquête entraînée sur de fausses pistes. Ainsi l'épouse et la maîtresse, unies dans la même dépendance de leur mari ou amant, éprouvent les mêmes traditionnels préjugés de couleur : l'épouse est en effet indienne, signe du métissage caribéen, et subit à ce titre, dans sa description, la méfiance coutumière envers ce personnage dans le roman caribéen francophone non-indien⁴⁶. La maîtresse, surnommée Mademoiselle Congo, signe du racisme que lui vaut « sa belle peau noire⁴⁷ », « monument de formes incandescentes⁴⁸ », se voit offrir le stéréotype de femme-panthère noire avide de pouvoir et sexuellement insatiable de la blaxploitation⁴⁹, qui masque la misère émotionnelle du personnage. Le personnage de Melville, frère de Georgina tombé dans le crack, fléau croissant dans la zone caribéenne, prend en charge le topos récurrent de la « folie antillaise⁵⁰ » qui émerge de la plupart des fictions de la Caraïbe, dans la représentation de son délire schizophrénique où se mêlent références bibliques et rastafarisme. Enfin la relative profusion de suspects mineurs et de témoins réactive le fond culturel antillais mettant en scène la traditionnelle vision collective et solidaire de la société à laquelle le narrateur désenchanté met un bémol : « tout le monde s'aimait ou faisait semblant⁵¹ ». Dans les scènes répétées du modeste mais authentique restaurant Dolmare, qui peuvent ajouter à la liste intertextuelle du récit les références gastronomiques

46 Valérie-Magdelaine Andrianjafitrimo, *Les romans de la diaspora indienne à Trinidad et dans les Antilles françaises : mythe ou réalité d'une ethnicité littéraire ?* Thèse de doctorat, Lettres, Aix Marseille Université, 1999.

47 Ernest Pépin, *La darse...*, *op. cit.*, p. 42.

48 *Ibidem*, p. 40.

49 Contraction de « black » et « exploitation », la blaxploitation témoigne d'un courant culturel et social dans le cinéma américain des années 1970, qui revalorisait l'image des Afro-Américains en les présentant dans des rôles de premier plan, transgressifs mais ambivalents car non exempts de stéréotypes, de clichés, que le cinéma hollywoodien récupèrera pour les exploiter.

50 Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Têlumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972, p. 42.

51 Ernest Pépin, *La darse...*, *op. cit.*, p. 75.

de Pepe Carvalho et Salvo Montalbano, si « la parole (appartient) à tout le monde⁵² », rétablissant ainsi la liberté d'une parole longtemps tue, elle véhicule aussi la rumeur et la jalousie, conséquence des écarts sociaux, incarnée par le docteur Clermot, faisant de la Guadeloupe « l'île à ragots » que décrit Maryse Condé dans *Traversée de la mangrove*.

Histoire du crime, crime de l'histoire

Si l'histoire de l'enquête comprend les éléments manifestes de la restitution de l'histoire et de la sociologie antillaise, la différence temporelle qui sépare le mobile du crime de sa réalisation nous paraît traduire la dimension cachée de l'histoire du crime comme celle de l'histoire raturée, trouée et soumise au retour du refoulé que décrit Édouard Glissant dans *Le discours antillais*. En effet, c'est quarante ans après un traumatisme émotionnel que le coupable mettra sa vengeance en acte, culminant dans la spectaculaire révélation de sa véritable identité. Par ailleurs, les indices semés par le criminel lui-même, faisant surgir des messages signés « le comte de Monte-Cristo », voilant/dévoilant la nature éminemment littéraire du texte policier, semblent masquer la volonté d'un peuple de se faire justice. Ainsi, sans revenir explicitement sur les ravages de l'esclavage et de la colonisation, sans affirmer clairement une quelconque revendication politique ou identitaire, le récit du crime, dans cette perspective, procède en utilisant les codes du polar à l'identification des « crimes » historiques matriciels qui constitueront la psychologie caribéenne et à ses réponses. Conformément à l'une des règles du roman noir, le mode opératoire des crimes du récit comporte une dimension sexuelle violente dans l'émasculatation des cadavres, indice éclairant au regard du mobile. Mais cette mutilation évoque par ailleurs les multiples séquelles du rôle d'étalon de l'esclave mâle dans la plantation qui vaudront à l'homme antillais une inquiétude touchant à la structuration de sa virilité dans laquelle peut se lire son caractère machiste. Cet élément psycho-sociologique, ironiquement traité par les personnages stéréotypés du roman bien que souvent empreints d'ambivalence, topos incontournable du récit caribéen, vient alors percuter le rapport hommes-femmes codifié dans la fiction criminelle de type roman noir, sexiste et machiste, qui semble souvent exclure l'histoire d'amour. Les couples, quelle que soit leur combinaison, semblent alors incapables de s'aimer à

52 *Ibidem*, p. 61.

l'exception de celui formé par Don Moril et Jennifer (malgré les remarques bougonnes ou classiquement condescendantes de l'inspecteur), leur d'espoir et de tranquillité dans ce monde « intranquille » si noir.

En conclusion, nous dirons que dans le caractère hybride de ce roman postmoderne, entre policier à énigme et noir sanglant, entre critique postcoloniale et sorcellerie désavouée, Ernest Pépin semble ne pas vouloir trancher entre une représentation du mal inhérent à la nature humaine et celui issu d'une organisation sociale transitoire, pour paraphraser Manchette⁵³. Le désenchantement tranquille de Don Moril s'exprime dans un lyrisme du quotidien qu'on peut lire dans l'excipit du roman :

Il fumait une cigarette. En fait, il la savourait. Il faisait beau ce soir-là [...] (il) remonta dans sa vieille Mercedes. Il allait faire un tour avant de rentrer. Pointe-à-Pitre allait s'endormir. Jennifer l'attendait. La retraite aussi⁵⁴.

53 « Je décrète que le polar ne signifie nullement roman policier. Polar signifie roman noir violent. Tandis que le roman policier à énigmes de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. Un polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé à tomber et à passer. Le polar est la littérature de la crise. », interview de Jean-Patrick Manchette, dans *Charlie mensuel* n° 126, juillet 1979, p. 14.

54 Ernest Pépin, *La darse...*, *op. cit.*, p. 172.

Los gestos inútiles de Rey Andújar, novela antipolicial

Rita De Maeseneer
Université d'Anvers, Belgique

Resumen: Aunque la República Dominicana no tiene una gran tradición en el género policial, algunos autores dominicanos contemporáneos, como Rey Andújar, han incursionado en el género. En *Los gestos inútiles* (2015) no solo subvierte el supuesto orden inherente al género policial a nivel de contenido, estructura y personajes, sino que la crítica de la corrupción y la presencia de diferentes tipos de violencia en el (post)balaguerato neoliberal, típicas del neopolicial, están subordinadas a la disección de las psiques de los personajes en este contexto de crimen. Por tanto Andújar se apropia los elementos del (neo)policial para crear un texto antipolicial muy acorde con su poética.

Palabras clave: Rey Andújar, novela (neo)policial, literatura dominicana, siglo XXI, *Los gestos inútiles*

Résumé: Bien que la République Dominicaine n'ait pas une grande tradition dans le genre policier, certains auteurs dominicains contemporains, comme Rey Andújar, ont fait des incursions dans le genre. Dans *Los gestos inútiles* (2015), il subvertit, au niveau du contenu, de la structure et des personnages, l'ordre qui est censé caractériser le genre policier. La critique de la corruption et la présence de différents types de violence dans le (post)balaguerato néolibéral, typiques du néopolar, sont subordonnées à la dissection des psychés des personnages dans ce contexte criminel. Ainsi, conforme à sa poétique, Andújar s'approprie les éléments du (néo) polar pour créer un texte anti-policier.

Mots-clés: Rey Andújar, roman (néo)policier, littérature dominicaine, XXI^e siècle, *Los gestos inútiles*

Introducción

La novela policial que en sus orígenes era un género importado y exótico en América Latina¹, se ha convertido en una de las modalidades literarias más exitosas en el siglo XXI. Sobre todo es practicada la vertiente de la nueva novela negra, también llamada novela neopolicial. Frente a la novela de enigma, el crimen no es algo que tiene que ser resuelto de modo racional, sino que importa lo social. Por tanto, el enfoque se ha desplazado del orden (considerado inherente a la sociedad) a la miseria, el caos, la violencia y los bajos fondos del mundo criminal mismo, en otras palabras del detective al criminal². En América Latina el ámbito violento y desencantado de la novela negra se relaciona a menudo con una crítica de las dictaduras, de la corrupción y del neoliberalismo.

La literatura dominicana no cuenta con series de novelas protagonizadas por figuras detectivescas postcoloniales y postmodernas como Héctor Belascoarán (Paco Ignacio Tabío II) o Mario Conde (Leonardo Padura), pero algunos autores como Ángela Hernández³ o Rey Andújar han incursionado en el género. Arguyo que Andújar lleva más lejos el (neo)policial optando por lo que se ha tildado de antipolicial, ya que no solo enfatiza el contexto criminal y social, típico del neopolicial, sino que hurga sobre todo en la psique atormentada de cada personaje en este contexto de crimen. Para sustentar esta propuesta, primero comentaré la manera como se desvirtúa el supuesto orden inherente al género policial. A nivel de contenido, los elementos clásicos de la investigación como la posición del disparo, las huellas digitales o el rastreo de las llamadas se convierten en cabos sueltos sin ser investigados a fondo. No se aclara nada y siguen las preguntas y las dudas. La misma impresión de desorden y caos se destaca también en la estructura narrativa extremadamente fragmentada y en la caracterización de los mismos personajes, sumamente desnortados. Segundo, trataré el contexto político-social, una dimensión importante en el neopolicial. En el caso de *Los gestos inútiles* la crítica de la corrupción y la presencia de diferentes tipos de violencia urbana en el (post)balaguerato neoliberal no hacen sino intensificar la desorientación de estos personajes, central en su poética. Antes de desarrollar esta argumentación cabe esbozar brevemente el panorama dominicano y presentar al autor.

1 Para un repaso, véase Amalia S. Simpson, *Detective Fiction from Latin America*, Toronto, Fairleigh Dickinson University Press, 1990.

2 Francisca Noguero Jiménez, « Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino », *Ciberletras*, n° 15, July 2006, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguero.html> (consultado el 19 de octubre 2021).

3 Remito a la contribución de Fernanda Bustamante en este volumen.

La novela policial en la literatura dominicana

En el elenco del policial latinoamericano, el Caribe suele ser representado por Leonardo Padura que en los noventa empezó a tener éxito con su tetralogía *Las cuatro estaciones*, protagonizada por el ya mencionado policía, Mario Conde. Como es sabido, Padura se quiso distanciar de las recetas muy maniqueas y acartonadas, usadas en las novelas policiales de los setenta al servicio de la Revolución⁴. En la República Dominicana, el género policial entró sobre la misma época con pasitos comedidos, al igual que en Puerto Rico⁵. Eugenio García Cuevas facilita la siguiente información al respecto:

Es sólo en las últimas décadas que se han empezado a realizar los primeros ensayos de textos policíacos, e incluso de la llamada novela negra: Arturo Rodríguez Fernández (*Mutanville*, 1980), Emilia Pereyra (*El crimen verde*, 1994), Ángel Lockward (*Lucrecia, crímenes de Estado*, 1999), Armando Almánzar (*Ciudad en sombras. Casos del capitán Cardona*, 2003), por sólo mencionar algunas referencias⁶.

Aunque García Cuevas menciona *Mutanville*, este texto escrito por Rodríguez Fernández en colaboración con otros escritores, es más bien experimental, por lo que he podido averiguar. Es *El crimen verde* (1994) el que suele ser considerado el verdadero texto pionero del género. Esta primera novela de la periodista Pereyra (1963) sería seguida por otra novela policial, *Cóctel con frenesí* (2003). Aparte del policial, también publicó otros textos como *Cenizas del querer* (1998), un drama familiar de amores, adulterios, rupturas y muerte, situado en los años setenta en Azua, la ciudad natal de la escritora. *El crimen verde* se basa en hechos reales sobre el despedazamiento de un cuerpo de un extranjero. La autora, que también es periodista, tuvo acceso a los interrogatorios policiales, pero agregó muchos elementos ficticios⁷. Es más bien una novela negra invertida, ya que se indica desde las primeras páginas qué crimen se ha cometido y quiénes son los autores,

4 Véanse Juan Armando Epple, « Leonardo Padura Fuentes », *Hispanérica*, XXIV, n° 71, 1995, p. 49-66 y Stephen Wilkinson, *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*, Bern, Peter Lang, 2006.

5 Para Puerto Rico, véase Benjamín Torres Caballero, « Mattos Cintrón and Rodríguez Juliá: puertorriqueñidad and the P.I. », Jorge Febles (ed.), *Into the Mainstream: Essays on Spanish American and Latino Literature and Culture*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006, p. 215-230.

6 Eugenio García-Cuevas, « Roberto Marcallé Abreu. Novela negra y policíaca dominicana », *Azulha hispánica. Revista de Cultura*, 10 de junio de 2014, <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bhah10robertomarcalleabreu.htm> (consultado el 19 de octubre 2021).

7 J. H. Manzari y Emilia Pereyra, « Comenzamos a salir de la isla: entrevista con Emilia Pereyra », *Confluencia*, 17, n° 2, 2002, p. 150.

de modo que se acerca más al modelo de *howcatchthem* que al *whodunit*. En la novela Max Meyer está resentido, porque Karl Smith no le quiere vender sus propiedades. Al tomar en serio una broma de su novia sobre un posible asesinato, Max Meyer y Bill Ryan llevan a cabo el crimen y matan a Karl Smith para hacerse con sus propiedades. A pesar de que ocultaron el delito despedazando el cadáver y echando las fundas en unos contenedores, se descubre todo y son castigados. Con el fin de responder a la característica de la novela negra que consiste en sacar a la luz la parte oscura del entramado social, se introduce al diputado Isidro Vargas, quien compra las propiedades a un precio barato, al ser embaucado por la novia de Meyer. Destituyen a Vargas, pero en el juicio lo declaran inocente, por no haber sabido nada del crimen al comprar las propiedades. Por tanto, la crítica del poder político, típica del neopolicial, es ridiculizada mediante esta figura grotesca de Isidro Vargas, gran mujeriego y hombre metido en negocios sucios que se vende al mejor postor. La problemática de los extranjeros pudientes, metonimia de la dependencia económica de la República Dominicana, constituye una aproximación interesante en el contexto dominicano. No obstante, pierde fuerza al concentrarse en un caso en el que un extranjero es asesinado por otros dos extranjeros con la complicidad de sus dos novias dominicanas, todos personajes poco elaborados. Pereyra presenta de modo caricaturesco e ingenuo a los asesinos extranjeros. Por ejemplo, no conjugan ningún verbo al hablar, como en: « No olvidarme de ti⁸ ». Al decir de la autora, el título se refiere al hecho de que aún no estaban dadas las condiciones para llevar a cabo el asesinato: « Por aquí decimos que cuando hacemos cosas a destiempo, quedan verdes. De ahí el crimen verde⁹ ». Se podría aplicar esta expresión a la misma novela no desprovista de defectos de principiante, por muy encomiable que sea este intento. Como veremos más adelante, los mismos ingredientes de violencia, interacción entre dominicanos y extranjeros, corrupción, poder político, serán procesados de otra forma en *Los gestos inútiles* de Rey Andújar.

Según García Cuevas, el autor más afincado en la novela negra es Roberto Marcallé Abreu (1948), Premio Nacional de Literatura en 2015, quien desde 1999 incursionó en el género. Su receta consiste en combinar varios asesinatos con un trasfondo de crítica social y política. Así, el asesino en *Sobre aves negras, cortes de media luna y lágrimas de sangre* (2002) es un experto en hacer cortes de media luna con un cuchillo. El delincuente, apodado ave negra, reivindica sus asesinatos escribiendo con sangre en la pared la leyenda « Lágrimas de sangre ».

8 Emilia Pereyra, *El crimen verde (Novela)*, Santo Domingo, Buho, 1998, p. 30.

9 H. J. Manzari y Emilia Pereyra, *op. cit.*, p. 150.

La vida marginada del delincuente, abandonado a su suerte de niño en Nueva York, y el turbio contexto político explican hasta cierto punto su actitud. Las citas de fragmentos periodísticos sobre delincuentes que encabezan algunos capítulos confirman este vínculo estrecho con la realidad extratextual¹⁰. De los comentarios sobre los dos autores queda claro que Andújar no ha podido apoyarse en una sólida tradición en la misma isla. Veamos de más cerca quién es este autor.

Rey Andújar

Rey Andújar (1977) es un creador inquieto, versátil y errante. Ha vivido en República Dominicana, Curaçao, Puerto Rico y actualmente reside en Chicago. Estudió Literatura Creativa en Baruch College de Nueva York e hizo un doctorado sobre Aída Cartagena Portalatín en la Universidad de Puerto Rico. Es profesor asociado en la Governors State University de Chicago. Forma parte del consejo editorial de la revista de cultura hispánica de Chicago *Contratiempo*. Es performer y colabora en un laboratorio de investigación independiente donde estudia la Dramaturgia del Cuerpo del Escritor. Es autor de las colecciones de relatos *El factor carne* (2005), *Amoricidio* (2007), *Saturnario* (2011), así como de las novelas *El hombre triángulo* (2005), *Candela* (2007), publicada en Alfaguara Santo Domingo, y *Los gestos inútiles* (2015), ganadora del VI Concurso Latinoamericano y Caribeño de Novela Alba Narrativa. Andújar ha sido guionista de dos documentales que hubieran tenido que salir en el 2020. Uno se llama « Isla de dos Repúblicas ». Está basado en los estudios del historiador dominicano Frank Moya Pons y trata sobre la historia económica y ecológica de Haití y la República Dominicana. El otro documental titulado « El huracán perenne » es sobre migración. Andújar participó asimismo en la preparación de la película inspirada en *Candela* por Andrés Farías Cintrón, que fue estrenada en octubre de 2021¹¹.

10 Eugenio García Cuevas reivindica a Marcallé Abreu como escritor que tendría que ser difundido a nivel supranacional: « Se trata posiblemente del narrador activo más talentoso y sólido con que cuenta la novela dominicana de las últimas décadas » (*op. cit.*). En cambio, Néstor Rodríguez lo califica de « dueño de una vasta y estéticamente ínfima obra narrativa » en « Roberto Marcallé Abreu: el escritor y sus fantasmas », *Acento*, 2 de febrero 2019 <https://acento.com.do/2019/opinion/8647779-roberto-marcalles-abreu-escritor-fantasmas/> (consultado el 19 de octubre 2021). Me adheriría más bien a la segunda opinión, ya que la obra presenta bastantes defectos en cuanto a estilo (hasta en la ortografía), elaboración de la trama, creación de personajes de modo trasnochado.

11 El mismo cineasta ya había hecho un cortometraje titulado *Tiznao* (2015, 15 minutos), en el que se enfoca en Lubrini, personaje de la novela *Candela*, y más generalmente en el universo narrativo de Andújar. Remito a la contribución de Nelly Rajaonarivelo en este volumen.

La prosa narrativa de Andújar va poblada de seres atormentados en constante lucha con su propia existencia. En *El hombre triángulo* el teniente Pérez fue violado por un vecino en su infancia, lo cual influye en su comportamiento sexual, ya que no llega a gozar. Paradójicamente, el teniente, siempre al borde del suicidio, encuentra alguna estabilidad al acercarse al artista loco Baraka. En *Candela*, la mayor parte del texto indaga en las relaciones torcidas entre varias parejas: la abogada exitosa e hija de padres pudientes, Sera, y el marginado Renato; la prostituta haitiano-dominicana Candela y el escritor loco Lubrini; Lubrini y el manco ex contrabajista Gustaff, el hermano de Renato; Candela y el teniente Imanol Petafunte. Importa el « drama interno en los individuos, envuelto en un tono de seriedad y angustia¹² ». Estas tensiones interpersonales se desarrollan en un marco que recuerda los rasgos del policial, ya que la novela se inicia con el suicidio/homicidio de Renato, el amante de Sera, quien lo hirió con un cuchillo después de una sesión de sexo violento. La hemorragia probablemente fue la causa del deceso, pero el cadáver de Renato se encuentra delante del edificio en cuyo quinto piso vive Sera, de modo que existe la posibilidad de clasificarlo como suicidio. Es lo que pasa efectivamente: Imanol Petafunte es sobornado para renunciar a cualquier tipo de investigación más seguida. Este teniente sumamente angustiado es matado de un modo extraño en una redada al final del libro, como una suerte de doble de Renato. Por tanto, los ingredientes del (neo) policial están al servicio de la configuración problemática de los personajes¹³.

Andújar siguió explorando la senda policial en *Los gestos inútiles*, ya que la narración se desencadena a partir de la muerte/suicidio de Daniel Beltrán, un psicólogo que apoyó a los opositores de Balaguer en los noventa. Andújar explicó que « [e]n general la novela es una manera de darle cariño y cuidado a personajes que en *Candela* aparecen un poco dispersos¹⁴ ». Efectivamente, vuelve el personaje de Lubrini, paciente del psicólogo Daniel Beltrán. Algunos como el médico forense Gideon, que aparece al inicio y al final de *Candela*, adquieren más protagonismo. Otro personaje importante, Jonás Marthan, ya figura como psiquiatra poco estable

12 Rita De Maeseneer y Fernanda Bustamante, « Cuerpos heridos en la narrativa de Rita Indiana Hernández, Rey Emmanuel Andújar y Junot Díaz », *Revista Iberoamericana*, LXXIX, n° 243, 2013, p. 410.

13 Conuerdo con Catherine Pélage quien observa que Andújar se propone escribir una novela policial, pero acaba escribiendo otra cosa (*Littératures dominicaines en mouvement*, Rennes, PUR, 2020, p. 167).

14 Fernanda Bustamante, « Somos islas hechas de infinidad de fronteras. Entrevista a Rey Andújar » *Mitologías*, 12 de diciembre 2015, p. 284. <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v12-bustamante> (consultado el 19 de octubre 2021).

en « La carne contraataca », un cuento de *Amoricidio* (2010) y como el amante común de Samanta y Larianna que se encuentran en « La marcha de los zapotecas » de *Saturnalia* (2011). Al igual que en *Candela*, la novela presenta ribetes policiales. En una entrevista Andújar lo justificó de la siguiente manera:

Escribo en este género porque soy un escritor aficionado y desorganizado y el policial me reclama cierto orden, ciertas coartadas. Al principio, claro está, se me presentó el problema de la corrupción: cómo escribir novela policial en un ambiente en donde la justicia tiene precio¹⁵?

Se destacan dos ideas que cabe comentar: el supuesto orden que procura el policial y el problema de la corrupción, típico del neopolicial.

El supuesto “orden” del (neo)policial en *Los gestos inútiles*: pruebas poco fiables, estructura laberíntica, personajes desafortunados

La novela parece una aplicación muy particular del anhelado orden que impondría el policial. Se puede comprobar tanto a nivel de los hechos como en la forma narrativa y en los personajes. Es cierto que la novela cuenta con un investigador, el teniente Rojo Agramante, que se propone resolver el caso de modo racional:

A Rojo no le interesaba el dinero. Le gustaba llegar al fondo de los asuntos. Para él los casos asignados no acordaban con el mundo real, respondían a un desorden matemático que él se complacía en resolver¹⁶.

No obstante, los superiores del teniente no le permiten efectuar mucha deducción ordenada a partir de los clásicos elementos que pudieran contribuir a encontrar al culpable. Las pruebas clave en cualquier investigación como la ubicación exacta del disparo, las huellas digitales, las llamadas telefónicas no aportan ninguna dilucidación, ya que no pueden ser rastreadas detalladamente. Aunque el médico forense Gideon proporciona información muy detallada sobre el « [o]rificio introito por lado occipital, el derecho. Salida a cuarenta y cinco grados por el diametral izquierdo. Un solo disparo y limpio¹⁷ », no se sacan conclusiones para determinar si es suicidio u homicidio. No se investigan mucho las llamadas telefónicas registradas poco antes de la muerte de Beltrán.

15 *Ibidem*, p. 287.

16 Rey Andújar, *Los gestos inútiles*, Berlín, Cielonaranja, 2016, p. 34.

17 *Ibidem*, p. 31.

Los superiores no le permiten ahondar a Rojo Agramante en la constatación paradójica de que hubo una llamada de Jonás Marthan a su padre unos días antes de su muerte, a pesar de que el hijo había declarado que ya no tenían contacto. Tampoco se aclara nada a partir de la información sobre la llamada de Lubrini, cuyo mensaje confuso en el contestador fue escuchado por Beltrán en su carro justo antes del disparo mortal. Se encuentran tres huellas dactilares en el arma. Están las del mismo Daniel Beltrán y las de su secretaria Flavia Irizarry, interrogada muy brevemente, sin que se pueda llegar a pruebas contundentes. No es hasta la última página cuando Rojo, camino a un encarcelamiento de un mes para que se borren todas las huellas posibles del crimen, le revela a su superior Aníbal Tiradentes que encontró en el arma de Beltrán huellas digitales suyas, además de las de Flavia y de Daniel. El enigma no queda resuelto, ya que la muerte es un « cabo suelto¹⁸ », según Rojo Agramante.

Al nivel de la estructura, la novela es un verdadero rompecabezas, ya que se va saltando constantemente de una figura a otra para elaborar diferentes líneas narrativas que se desarrollan simultáneamente. En un correo de mayo de 2020 el autor comentó que se había inspirado en *Letting go* de Philip Roth, novela que proporciona asimismo uno de los epígrafes iniciales: « *Death upset everything* ». Y agregó que había trabajado las escenas como si fuese un guion. La estructuración en cuatro capítulos tampoco aclara mucho. Más bien desorientan sus títulos: « El Neptuno del canal de La Mona/Paradogma/Axioma/Los gestos inútiles¹⁹ ». Es al lector a quien le incumbe encontrar y atar los diferentes hilos narrativos. Por tanto, el acento no está en el criminal ni en el detective o el policía que tendría que resolver el enigma. Rojo Agramante no es el protagonista, sino que se nos presenta a una serie de personajes relacionados de alguna forma con el cadáver: Flavia, Lubrini, Jonás Marthan, Rojo Agramante, Gideon. Le toca al lector armar el puzzle y los cambios constantes de línea narrativa requieren una lectura detenida. Otra consecuencia es que no llegamos a una sola verdad por la información parcial y fragmentada que se nos facilita.

El desorden se ubica también a nivel de la presentación de los personajes. Más importan estas figuras sumamente desnortadas que la pesquisa sobre las verdaderas circunstancias de la misma muerte. En un recuento cuantitativo²⁰

18 *Ibidem*, p. 21.

19 Catherine Pélage (*op. cit.* p. 172) comenta asimismo que estos títulos irónicos despistan.

20 Apliqué el sistema de voyant tools (<https://voyant-tools.org/>) a la novela para obtener un repaso cuantitativo de las palabras.

vienen en primer lugar los nombres de las figuras centrales como Beltrán, Rojo Agramante y Lubrini. El mismo escritor aclaró que durante mucho tiempo hubiera querido llamar la novela *Lubrini*²¹. Martín-Cabrera define a los investigadores del neopolicial como un « *melancholic flâneur* » y Close habla de « *abject postmodern subjects*²² ». En la novela de Andújar no solo Rojo Agramante, sino todas las figuras principales se podrían caracterizar de esta manera. Son todos seres rotos, fragmentados y acechados por un trauma no procesado. Muchas veces, la muerte de un ser querido lo ha perturbado todo. Es lo que sugiere también el ya mencionado epígrafe de Philip Roth: « *Death upset everything*²³ ». Esta reflexión formulada con motivo de la muerte de la madre por Gabe Wallach, el protagonista judío, veterano de la guerra de Corea y profesor de literatura, implica su concientización de que idealizó demasiado a su madre. Gabe se da cuenta del peso innegable de los padres y de la religión judía. Lo mismo ocurre con los demás protagonistas (Paul y Libby Herz, Martha Regenhart) cuyos comportamientos son vanos intentos de saltar (*let go*) el pasado familiar en esta novela situada parcialmente en el mismo período navideño que *Los gestos inútiles*.

El pasado traumático persigue a muchos personajes. Jonás Marthan, cuya madre murió en un accidente de tráfico, no se lleva bien con su padre y ha huido a Barcelona. Conforme con el interés por el cuerpo y las sensaciones que caracteriza la prosa de Andújar²⁴, el origen de la culpa a raíz del accidente es concretado mediante una oposición entre impresiones dulces en lo olfativo y violentas en lo táctil:

La madre buscó al nene con ternura infinita y Jonás confirmó que no era un sueño, allí estaban los ojos mandarina contrastando con la tez trigueña. La brisa trayendo el mar, el perfume de la madre que extiende los brazos preguntándole si quiere venirse con ella al asiento delantero. [...] una camioneta Datsun en

21 Fernanda Bustamante, *op. cit.*, p. 284.

22 Luis Martín-Cabrera, *Radical Justice. Spain and the Southern Cone Beyond Market and State*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2011, p. 108. Glen Close, *Contemporary Hispanic Crime Fiction. A Transatlantic Discourse on Urban Violence*, New York, Palgrave Mac Millan, 2004, p. 9.

23 Philip Roth, *Letting Go*, London, Corgi Books, 1962, p. 45.

24 Remito al capítulo dedicado a Rey Andújar, titulado significativamente « Una poética que celebra el cuerpo y que ve en su vulnerabilidad una opción de transgresión » en Fernanda Bustamante, *A ritmo desenfadado. Narrativas dominicanas del nuevo milenio*, Santiago-Berlín, Editorial Cuarto Propio-Cielonaranja, 2014, p. 179-209. La importancia de las experiencias sensoriales también es destacada por Catherine Pélage (*op. cit.*, p. 54). Ambas críticas hablan de una poética del cuerpo que a mi modo de ver forma parte de una búsqueda ontológica en el caso de *Los gestos inútiles*.

bola de humo se estrella contra el Autobianchi desde la puerta del pasajero. La noche queda colgada en un tiritar de vidrio. Por fuera pegoste de pelo, sangre y bahía; por dentro, todo hueso reventado. La culpa acaba de nacer²⁵.

Jonás Marthan sale con la mucama de su hotel, Luzmar, una puertorriqueña de Ponce, víctima de abuso y maltrato, lo cual la llevó a hacer un aborto traumático. Daniel Beltrán se fue a Estados Unidos para olvidar su culpabilidad en el accidente que ocasionó la muerte de su esposa. Depositó su fe en los opositores a Balaguer, pero se quedó desencantado de la política en la época postbalaguerista que no llegó a desvincularse de la influencia del presidente anterior. Por eso, es más que significativa su muerte en su carro, aparcado cerca del faro de Colón erigido en 1992, la imagen por excelencia del balaguerato. El teniente Rojo Agramante huye en la bebida para bregar con la situación de su madre que enloqueció después de morir el padre. Lubrini sigue con sus desvaríos de escritor y sus relaciones muy violentas con sus parejas, la dominicana Miky y la puertorriqueña Helfeld. El médico forense Gideon, un alemán que se desvinculó por completo de su familia, fantasea sobre una relación con la puertorriqueña Miralba, quien supuestamente le manda fotos provocadoras, pero resulta que el remitente es probablemente su pareja, Filemón. La indagación en los traumas de personajes alienados marca la poética de Andújar²⁶. Se les podría aplicar uno de los epígrafes al cuarto capítulo del poeta palestino nómada, Mahmoud Darwish, que termina en: « but I am a stranger, always a stranger²⁷ ».

Se trata de figuras decepcionadas y lastimadas. Huyen constantemente, son nómadas permanentes, siempre con la maleta en la mano, y no llegan a comunicarse. Se concretiza en las sensaciones que ha privilegiado Andújar: « En cuanto al sensorio, mi escritura se basa en dos sentidos: el gusto y el oído²⁸ ». Lo gustativo se concentra en las palabras café, cerveza(s) y trago(s), que casi tienen la misma ocurrencia (unas treinta y cinco veces cada una). Podemos relacionarlo con el estado de ánimo de los personajes, que toman mucho para olvidar y luego recuperan con café. En lo auditivo, la abundancia de verbos de comunicación como llamar, decir, hablar y de las palabras « teléfono » o « celular » tal vez apunte a este

25 Rey Andújar, *op. cit.*, p. 57.

26 Estoy en parte de acuerdo con Catherine Pélage que define la poética de Andújar (y de Rita Indiana) a partir de la idea de la *performance* que presenta « des visions angoissantes, des personnages désespérés tout en dégageant une force vitale inépuisable, [...] » (*ibid.*, p. 56). No obstante, creo que en el caso de Andújar se enfatiza más la angustia, que es contrarrestada por más ironía y humor en el caso de Rita Indiana.

27 Rey Andújar, *op. cit.*, p. 107.

28 Fernanda Bustamante, « Somos islas... », p. 289.

deseo de establecer contactos y de ser escuchado, pero son conversaciones truncadas y a distancia. La investigación no es sobre un crimen, sino sobre la existencia traumática de cada personaje que se enfrenta constantemente a cortocircuitos.

La corrupción y la violencia en *Los gestos inútiles*

El segundo elemento que toca Andújar, a saber « cómo escribir una novela policial en un ambiente donde la justicia tiene precio », tiene que ver con la corrupción y el contexto político-social. Como ya he señalado, el teniente Rojo Agramante sospecha que puede tratarse de un homicidio y no de un suicidio, pero tiene órdenes desde arriba para cerrar el caso. Daniel habría estado al tanto de la matanza de unos colombianos en la isla por problemas de narcotráfico en la que estaría implicada la Marina. Ha habido crimen, pero no se llega a la verdad y no hay justicia. Es conforme con lo que caracteriza el neopolicial: « No es importante encontrar al culpable, sino que se trata de “una trama que desentraña la oscura realidad de unas sociedades dominadas por la corrupción generalizada y que destapa la crueldad de la vida urbana”²⁹ ». Este entorno urbano propicia un contexto de desigualdad en el que se exagera la difícil convivencia entre un mundo neoliberal de abundancia y la precariedad de la economía informal:

[Jonás] Huyó de Santo Domingo no tanto para alejar la herida [del accidente y de la muerte], quizás el asunto era irse por un tiempo largo a otra realidad y al retorno, mirar esta ciudad con ojos de turista. Pero traicionan los sentidos y dentro del vehículo, por más acondicionado que se esté, el cuerpo siente el calor colarse por cualquier brecha, se suda como el muchacho que afuera ofrece las jaguas, como la haitiana que arrastra los catorce negros que batallan en el regazo, que le cuelgan de los pezones; hay un ciego evangélico, una vieja vendiendo bienmesabe. Todos con un celular en el cinto esperando una llamada para resolver³⁰.

Nadie sale incólume en un contexto donde el estado ya no es garantía de justicia y domina la violencia. Esta violencia se ubica tanto en la esfera pública como en la privada. Si se quisiera seguir a Zizek³¹, se podría afirmar que se entretujan la violencia subjetiva, sistémica y simbólica. Como ejemplo de la violencia sistémica (del estado), ya he comentado la corrupción. La violencia subjetiva, la que se

29 Paula García Talaván, « La novela neopolicial latinoamericana », *Cuadernos Americanos*, 148, n° 2, 2014, p. 75.

30 Rey Andújar, *op. cit.*, p. 30.

31 Slavoj Zizek, *Violence. Six Sideways Reflections*, London, Profile Books, 2009.

puede atribuir a un ser concreto, se manifiesta en la constante mención de robo en las casas (de Helfeld, de Flavia), en los carros (de Gideon) y en el atraco a Beltrán, cuando se encuentra en un barrio marginado. Se ilustra de modo patente en las relaciones de Lubrini: maltrata a sus parejas y también se inflige a sí mismo una violencia por el alcohol, como forma de violencia auto-administrada: « Confesé [a Beltrán] que la bebida me cogía con violencia... [...]. Cerraba los ojos y me veía con un montón de puñales clavándome, luego pensé que eran tiburones y ahí la cosa se puso seria³² ». Un ejemplo de violencia simbólica, la que está más soterrada y presente en discursos, se puede deducir de la manera como se evoca a las mujeres, más particularmente a Miralba y Luzmar. Ambas son descritas del mismo modo, como las típicas mulatas voluptuosas, respectivamente por Gideon, el alemán, y por Jonás, que es como turista en su propio país. Su mirada desde fuera reproduce un discurso colonial y hegemónico sobre el *pornotropics* que representaría la República Dominicana en el sentido de McClintock:

[...] a construct of European imperial expansion in which places such as Africa and the Americas were figured in European lore as libidinally eroticized and became a fantastic magic lantern of the mind onto which Europe projected its forbidden sexual desires and fears³³.

Desde el punto de vista del género, esta visión de *pornotropics* engendra un discurso humillante respecto a la mujer vista como objeto codiciable. La novela dialoga por tanto con los temas que se suelen tocar en el neopolicial, la corrupción y el neoliberalismo, y va más lejos al enfatizar las diferentes modalidades de la violencia.

Conclusión

En su estudio sobre Castellanos Moya, Doris Wieser propone una serie de preguntas para interpretar las novelas negrocriminales:

- (1) ¿Cómo se investiga? ¿Llega la averiguación a un resultado final?
- (2) ¿Se presenta el crimen como una aberración individual o como síntoma social?
- (3) ¿Se establece una clara división entre personajes con atributos positivos (representantes del Estado) y personajes que delinquen³⁴?

32 Rey Andújar, *op. cit.*, p. 46.

33 Anne McClintock, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Conquest*, New York, Routledge, 1995, p. 22.

34 Doris Wieser, « Whodunit e intratextualidad en *La diablo en el espejo* y *El arma en el hombre* de Horacio Castellanos Moya », Brigitte Adriaensen, Valeria Grinberg Pla (eds.), *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*, Berlin, LIT, 2012, p. 204.

En el caso de Andújar, no podemos responder ninguna pregunta de modo claro, incluso podríamos acudir a un « no sabe/no contesta ». Lo policial sirve de soporte narrativo y de marco que permite dar cierta coherencia al relato. Andújar dialoga con el policial y el neopolicial (la nueva novela negra) latinoamericanos, pero no indaga en la cuestión ética que implica un crimen en el neopolicial. Pyrhönen advierte que si el mundo del crimen es un « *moral wasteland*³⁵ », o bien el investigador busca su propia definición de moral y justicia, adhiere a un código personal para resolver el crimen, adoptando el rol de juez. Otra opción es que el mismo investigador dude y se interroge sobre los parámetros del bien y del mal. Andújar no explicita esta vertiente ética, más bien se produce un repliegue total en las culpas de cada personaje (no solo del investigador Rojo Agramante), marcado por un trauma personal. Este trauma personal va completado y complejizado por un desencanto político en el caso de Beltrán.

En este sentido tildaría la novela de Andújar más bien de antipolicial, término que Rodríguez Franklin relaciona con el énfasis en lo ontológico y la incertidumbre, basándose en *The Doomed Detective* de Stefano Tani:

The prefix « anti », [...], point[s] to the way in which postmodern authors have reconciled the postmodern lack of conclusiveness, closure and ontological certainties with a literary model that traditionally relies on the restoration of order and rational explanation of reality. The « anti » emphasizes distortion of the detective formula without rejecting or negating it in order to shift its emphasis from epistemological concerns (whodunit) to ontological ones (the riddle of being and the mystery of identity)³⁶.

De ahí también el escepticismo del título, tal como lo advierte Pélage: « Le titre de son roman *Los gestos inútiles* reflète un certain scepticisme visible dans les trajectoires de ses personnages et le regard qu'il pose sur son propre geste créatif³⁷ ». El título de la novela, *Los gestos inútiles*, más allá de la inutilidad de la pesquisa policial, puede ubicarse asimismo a nivel político (el desencanto de Beltrán), tal como lo sugiere López: « Los gestos de la política, son, en realidad los gestos "inútiles" que, como la vida del doctor Beltrán se pierden junto al

35 Heta Pyrhönen, *Murder from an Academic Angle. An Introduction to the Study of the Detective Narrative*, Columbia, Camden House, 1994, p. 60.

36 Franklin Rodríguez, « The Bind Between *Neopolicial* and *Antipolicial*: The Exposure of Reality in Post 1980s Latin American Detective Fiction » *Ciberletras*, n° 15, July de 2006, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/rodriguezf.html> (consultado el 19 de octubre de 2021).

37 Catherine Pélage, *op. cit.*, p. 176.

idealismo político de la República Dominicana post-balaguerista³⁸ ». Desde un enfoque económico, remite al sistema postfordista cuyo objetivo siempre ha sido hiperracionalizar y rentabilizar al máximo, eliminando los gestos inútiles en la cadena de producción. Hoy en día esto se perpetúa en un neoliberalismo salvaje que recalca las diferencias socio-económicas, sobre todo en los países menos desarrollados. Desde el ángulo de su poética, el mismo Andújar reveló su fuente de inspiración: « Leí mucho a Bolaño durante ese tiempo, el Bolaño de *Amberes*, de cuentos y otras cosas breves. En el texto de introducción de la novela dice algo sobre los gestos inútiles. Eso me resolvió el capítulo final de la novela y decidí cambiarle el nombre³⁹ ». En la introducción que escribió Bolaño en 2002 para la publicación de *Amberes*, aclara el doble desprecio que hacia 1980 le provocaban casi por igual la « literatura oficial » y la « literatura marginal » y agrega: « Pero creía en la literatura: es decir no creía ni en el arribismo ni en el oportunismo ni en los murmullos cortesanos. Sí en los gestos inútiles, sí en el destino. Aún no tenía hijos. Aún leía más poesía que prosa⁴⁰ ». Bolaño se refería a una literatura sin fines comerciales defendiendo su poética como gesto inútil. Andújar recurre también a este sintagma como base de su poética que consiste en escribir para hurgar en la parte oscura de cada uno a partir de los cuerpos, tal vez como otro gesto inútil. Por tanto, la novela de Andújar no gira alrededor de una cuestión ética (¿se puede matar?) o política (¿la sociedad tiene la culpa de la criminalidad⁴¹?), sino que constituye sobre todo un cuestionamiento ético-ontológico (¿qué es un individuo? ¿Qué es vivir y morir?) y poético (¿qué es escribir?). Son preguntas de ayer, de hoy y de mañana.

38 Magdalena López, « *Los gestos inútiles de Rey Andújar* », *Un libro al día*, 23 de diciembre de 2016 <http://unlibroaldia.blogspot.com/2016/12/colaboracion-los-gestos-inutiles-de-rey.html> (consultado el 19 de octubre 2021).

39 Fernanda Bustamante, « *Somos islas...* », p. 285.

40 Roberto Bolaño, *Amberes*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 10.

41 Véase Rosi Song H., « En torno al género negro: ¿la disolución de una conciencia ética o la recuperación de un nuevo compromiso político? », *Revista Iberoamericana*, 76, n° 231, 2010, p. 459-475.

De *Tiznao* (2015) a *Candela* (2021) de Andrés Farías

El crimen, el mar y el huracán

Nelly Rajaonarivelo

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé: Cet article analyse deux œuvres filmiques du cinéaste dominicain Andrés Farías Cintrón, le court-métrage *Tiznao* (2015) et le long-métrage *Candela* (2021), toutes deux adaptées des romans policiers de Rey Andújar, et du roman *Candela* (2007) en particulier. Il retrace les différentes étapes de la création qui ont conduit des romans aux films et s'interroge sur les spécificités des deux formats, court et long, pour adapter l'énigme policière dans sa forme audiovisuelle. L'étude se centre enfin sur la construction et la signification des principaux personnages du film *Candela*, impliqués dans l'intrigue et l'enquête policière, pour souligner le questionnement identitaire transcaribéen du cinéaste et pour ériger finalement le cyclone en protagoniste central symbolique, à travers le personnage du Tiznao.

Mots-clés: cinéma dominicain, Farías Cintrón (Andrés), xxi^e siècle, *Candela*, thriller, film policier.

Resumen: En este artículo se analizan dos obras cinematográficas del cineasta dominicano Andrés Farías Cintrón, el cortometraje *Tiznao* (2015) y el largometraje *Candela* (2021), ambas adaptaciones de las novelas policíacas de Rey Andújar, y de la novela *Candela* (2007) en particular. Se rastrean las diferentes etapas de creación que condujeron de las novelas a las películas y se examinan las especificidades de los dos formatos, el corto y el largo, en la adaptación de la novela policíaca a su forma audiovisual. Finalmente, el estudio se centra en la construcción y significación de los principales personajes de la película *Candela*, implicados en la trama y en la investigación policial, para subrayar el cuestionamiento identitario transcaribeño del cineasta y para, finalmente, erigir al ciclón como protagonista central simbólico, a través del personaje del Tiznao.

Palabras claves: cine dominicano, Farías Cintrón (Andrés), siglo xxi, *Candela*, thriller, cine policíaco.

Mientras el escenario audiovisual europeo o norteamericano está saturado de filmes y series policiales que van proliferando en las pantallas de cine, televisión o internet, en República Dominicana, pocas películas locales incursionan en el género, como lo recuerda el cineasta dominicano Andrés Farías Cintrón en una reciente entrevista¹: allá, el género popular es la comedia o la acción. El género policial está identificado con las películas « gringas » que vienen de fuera e invaden las pantallas, pero permanece « extranjero », ajeno. Resulta que, de por sí, son atípicas las dos obras fílmicas de Farías que proponemos estudiar: el cortometraje *Tiznao* (2015) y el largometraje *Candela* (2021), adaptadas de las novelas policiales del novelista dominicano Rey Andújar. Para mayor originalidad aun, en la propia literatura dominicana, el género policial apenas está cobrando un espacio, que va creciendo, pero que sigue todavía marginal²: las obras de Farías son por lo tanto doblemente originales, genérica y temáticamente, reflejando el hueco que el cine dominicano intenta hacerse en el Caribe frente a la abrumadora presencia del cine cubano desde 1959, por un lado, y por otro lado el incipiente auge del género policiaco (o neopolicial) en la literatura dominicana frente a la prolífica producción cubana de Leonardo Padura, Lorenzo Lunar, Amir Valle y varios otros.

Ahora bien, Farías se enfrenta además al estereotipo vehiculado por las historias policiales « caribeñas » que solemos ver en las pantallas del mundo occidental, y se sitúa en las antípodas de esas series de distracción que conquistan al público y baten récords de audiencia, en torno a playas hermosas y cocoteras, o hermosos cocteles que el equipo policial se toma por las noches después del trabajo, en una terraza que da al mar: pensamos en la famosísima serie franco-británica *Death in Paradise* (*Meurtres au paradis*³ en Francia), cuyas intrigas, desde hace diez años, se ubican en la isla ficticia anglocaribeña de Saint-Marie, entorno a un inspector masculino británico y una sargento-detective femenina

-
- 1 Remito, en este volumen, a Nelly Rajaonarivelo, « Entrevista a Andrés Farías: *Tiznao*, *Candela* y el cine dominicano », 30/12/2021. La entrevista aclara, introduce o prolonga varios aspectos analizados aquí.
 - 2 Así lo explica la investigadora Rita De Maeseneer también en este mismo volumen: ver « *Los gestos inútiles* de Rey Andújar, novela antipolicial ».
 - 3 La serie es coproducida por la BBC y France Télévisions, emitida en el Reino Unido desde 2011 y en Francia desde 2013 (en el canal France 2). El rodaje se suele hacer en Guadalupe o en varias isletas cercanas. Escrita originalmente por el guionista británico Robert Thorogood, benefició luego de la colaboración de muchos otros autores, todos siguiendo el mismo arquetipo detectivesco del *whodunit* (o novela de enigmas) a lo Agatha Christie, de cuya novela *A Caribbean Mystery* (1964) sacan varios elementos de la trama, como el nombre de la ciudad principal de la isla, Honoré.

francesa. Conoce éxito internacional y propone actualmente en 2022 su temporada once. Combina todos los clichés exóticos sobre el Caribe: desde el paisaje idílico de mar, playa y selva tropical hasta el folclórico vudú que adereza las intrigas, pasando por los ritmos musicales, rones, fiestas, ritos y creencias locales, sin olvidar los legendarios desenfado y buen humor caribeños.

Fariás, al contrario, nos muestra el lado oscuro del Caribe, vivido desde dentro y no en la superficie, mediante el mecanismo de la investigación policial que permite indagar en una sociedad de contrastes, muy dicotómica, entre potentes personalidades y miserables anónimos, blancos y negros, gran capitalismo y supervivencia cotidiana, corrupción y honra, turistas desvergonzados y autóctonos servidores, sol brillante y amenaza permanente de huracán... En *Candela*, Fariás también contempla trasponer en la pantalla el espíritu del « Manifiesto Caribe Pop », firmado con Andújar y otros cuatro artistas en 2019, y que se articula en torno a la propuesta inicial: « Caribe es *ser* y *estar*. Es la catástrofe y la calamidad, el insostenible azar, soportar la realidad y gozarla hasta su molécula última.⁴ ».

Proponemos en este artículo analizar esta visión del Caribe, de lo caribeño, más particularmente en torno a la construcción de los personajes de la intriga policial. ¿Cómo se transformaron los personajes de Andújar en esta escritura audiovisual de lo policial, en esta transposición en pantalla, cuyos mecanismos y funcionamiento varían según el formato de la obra, corto o largo, forma breve o película tradicional? En efecto, la escritura policial suele necesitar cierta extensión de la narración para poder desarrollar una intriga, narrar las etapas de la investigación y resolver el caso, pero la brevedad del cortometraje aporta concisión y condensación poética que crean nuevos significados.

4 Cf. *Manifiesto Caribe Pop*, www.caribepop.com [ref. del 18/01/2022]. Además de la versión en línea, el *Manifiesto Caribe Pop* apareció incluido también en una edición reciente de la novela *Candela* de Rey Andújar, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, col. Archipiélago Caribe n° 13, 2020. El manifiesto es reivindicado al inicio de la película *Candela* como estandarte estético: « Esto es para certificar que la siguiente película *Candela* ha sido producida de conformidad con el manifiesto CARIBE POP ». Andrés Fariás comenta el nacimiento de ese manifiesto colectivo, su función y su significado para la película *Candela*, en Rajaonarivelo, « Entrevista a Andrés Fariás... », *op. cit.*



Fig. 1. *Candela*, de Andrés Farías

Andrés Farías, de *Tiznao* a *Candela*

Andrés Farías Cintrón (Santo Domingo, 1985) es un joven director dominicano⁵ formado dentro y fuera de la República Dominicana, porque cursó también estudios de cine en Madrid y en Cuba, en la prestigiosa escuela cubana EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión) de San Antonio de los Baños: ahí, concibió el cortometraje *Tiznao* en 2015 como trabajo de fin de estudios para la especialidad de Dirección de Ficción. Como coproducción cubano-dominicana, cruza las miradas caribeñas: rodado en las calles de La Habana con actores principalmente cubanos, pero con la visión y la sensibilidad dominicanas del director, *Tiznao* se ubica en una ciudad no identificable con precisión, pero representativa de la insularidad transcaribeña. En quince minutos, Farías se propuso realizar una evocación condensada del universo literario de Rey Andújar, de varias novelas policíacas suyas⁶, centrándose sin embargo en la trama particular de su novela *Candela* (2007), como « aproximación visual » o « boceto »⁷ que daría lugar, más tarde, a una ampliación y un mayor desarrollo.

-
- 5 Para más detalles, ver la bibliografía sintética de A. Farías que presentamos más adelante en Rajaonarivelo, « Entrevista a Andrés Farías... », *op. cit.*
 - 6 Andújar ya publicó una trilogía de novelas policíacas que son *El hombre triángulo* (2005), *Candela* (2007) y *Los gestos inútiles* (2015).
 - 7 Gabriela Mesones Rojo, « Andrés Farías Cintrón: El arte surge de la contradicción », *ViceVersa Magazine*, 27/1/2016. <https://www.viceversa-mag.com/andres-farias-cintron-arte-surge-la-contradiccion/> [ref. del 15/01/2022].

Tiznao cuenta el destino trágico de Lubrini, un joven *showman*, que, bajo la amenaza de un huracán inminente, busca a Ulises, su pareja desaparecida, en las calles de La Habana. Descubre que él ha abandonado la isla dejando una carta de adiós devastadora y una gran deuda que peligrosos traficantes ahora reclaman. Añade la sinopsis:

Poco a poco, la amenaza y la avaricia van llevando a Lubrini a la deriva por una ciudad oscura y llena de desesperanza, entre unos personajes que encarnan en sí mismos la frustración, la apatía y el fatalismo caribeño⁸.

Tras el asesinato de Lubrini por no poder pagar, el corto termina con un recuerdo onírico de su *show* en el bar vacío de La Rémora, titulado « Lubrini y sus Mamasijayas », en que interpreta el personaje de *Tiznao* recitando un largo monólogo final sobre el huracán y sus consecuencias. *Tiznao*, aclara Farías⁹, es un personaje medio carnavalesco de Santo Domingo que representa a los esclavos africanos, y cuyo disfraz consiste en pintarse el cuerpo con aceite de motor quemado y usar faldas de guano, para asustar y perseguir a los transeúntes.

Solamente algunos de los criterios tradicionales de la escritura policial están presentes, y es una primera diferencia con la novela *Candela* de Rey Andújar, en la que, a pesar de su gran originalidad de escritura y forma, sí hay un crimen que abre la narración (el del poeta Renato, probablemente tirado a la calle desde una torre de pisos por su novia Sera), y hay un detective policía (el teniente Imanol Petafunte) que lleva una investigación, aunque finalmente fracasada por la muerte absurda del mismo, dejando sin resolución oficial el enigma inicial. En *Tiznao*, aunque igualmente se abre con un crimen, o por lo menos un muerto – en este caso, un cadáver que flota en medio del mar –, no hay detective que investigue ni se constituye institucionalmente como caso policial, pero sí la narración se construye como una reconstitución de lo ocurrido en las últimas 24 horas de vida de la víctima. De hecho, el espectador ni siquiera tiene prueba concreta de que el cadáver inicial sea el del protagonista Lubrini, que sí fue ahogado en su casa en una tinaja de agua al final y bien pudo haber sido arrojado al mar después¹⁰, pero igual podría tratarse más bien del cadáver

8 Sacado de la sinopsis de *Tiznao* utilizada para su difusión en varias programaciones, como en el evento « Caribe en shorts » del Matadero Madrid, centro de creación contemporánea, en julio de 2017. <https://www.mataderomadrid.org/programacion/caribe-en-shorts> [ref. del 15/01/2022].

9 Cf. Rajaonarivelo, « Entrevista a Andrés Farías... », *op. cit.*

10 El propio cineasta Andrés Farías confirma esta hipótesis describiendo el personaje de Lubrini como un « *showman* habanero [que] perece en la búsqueda del amor », y luego comentando el

de su pareja desaparecida, Ulises, muerto en el intento de exiliarse de la isla el día anterior, y a quien Lubrini busca por todos lados desesperadamente... Porque ese cadáver no identificable que flota a la deriva no puede sino recordar al espectador las horribles evocaciones de las víctimas de la emigración ilegal cubana, la de los balseiros de los años 1990, que terminaron muertas en plena mar sin haber podido alcanzar las costas de Florida.

Tiznao, con las limitaciones de la brevedad, optimiza los elementos constitutivos de la escritura neopolicial que suele servirse del punto de partida o pretexto de un crimen para abordar cuestiones de índole social o política: a través de la puesta en escena de la marginalidad y los bajos fondos en torno al retrato del protagonista, el cortometraje ilustra la violencia y la lucha por la supervivencia en una ciudad hostil muy alejada del tópico caribeño idílico habitual, y explora el contexto y la realidad social de los olvidados y los mecanismos del vicio. En efecto, las secuencias de *Tiznao* son una serie de fragmentos de la jornada de Lubrini, que sintetizan elípticamente la trama: un cadáver en el mar, y luego, en *flash-back*, la amenaza de los traficantes, la búsqueda de Ulises por la ciudad, el inicio del *show* en el cabaret y la muerte de Lubrini, antes de concluir de nuevo con el contenido del espectáculo, ya en versión onírica, que parece proponer, a través del personaje Tiznao, una interpretación retrospectiva de todo lo que vimos...

Pero cada uno de estos momentos presenta a uno o varios tipos de personajes, situaciones o realidades características del Caribe: el artista gay, movido a vender uno de sus cuadros y robar injustamente la cadenita de oro de una anciana para recaudar el dinero y negociar con posibles ayudantes de la búsqueda del novio; el matón negro asesino como encarnación de la delincuencia violenta de los bajos fondos de la capital; la mulata sexy que sabe cómo resolver y regatear porque ahí, « todo está *en candela* »; la anciana prostrada ante la televisión todo el día, y desconectada del mundo; el organizador de lotería clandestina en el fondo de un callejón que trafica con apuestas además de criar puercos ilegalmente en su patio; el gerente poco honesto y las bailarinas del cabaret... Todos son tipos socio-raciales del Caribe, y también tipos de cuerpos y fisonomías características y contrastadas que ya destacan en la narrativa de Rey Andújar, muy interesado en el tratamiento de los cuerpos y su

momento « cuando Lubrini sube al escenario tras su muerte », lo que aclara tanto la identidad del muerto como la secuencia final del *show* de Lubrini sin público. Cf. la presentación de *Tiznao* por su director, Andrés Fariás Cintrón, en la plataforma FilmFreeway, <https://filmfreeway.com/tiznao> [ref. del 18/10/2020].

simbolismo. En realidad, el corto pone en escena unos cinco o seis temas claves que Farías estima caracterizar la cultura popular dominicana, cubana o caribeña en general: los tabúes de la homosexualidad y de la herencia africana, la miseria, la injusticia y la violencia...

Pero aquí, el efecto de suspense y la tensión dramática no radican en elementos de la resolución de un caso criminal o en la identificación de posibles sospechosos, sino en esta fragmentación y eclipse sistemáticas de la narración que crean misterio, inestabilidad e inquietud para el espectador y captan su atención. La estrategia del corto es la de la discontinuidad para dejar espacio para la imaginación, las hipótesis, algo parecido a lo que Hemingway llamaba la « técnica del iceberg », que consistía en dejar implícitos la mayoría de los datos y conservar solamente los indispensables para la comprensión de la trama, que abren hacia una parte no visible de la historia: la forma breve no posee amplitud, y a menudo lo compensa con profundidad.

Todo esto queda sintetizado, por ejemplo, en la penúltima secuencia de *Tiznao* – justo antes del epílogo – correspondiente al asesinato de Lubrini, sugerido pero no filmado directamente: el trávelin de retroceso de la cámara, en la casa de Lubrini, concluye simétricamente la narración que se había abierto con un trávelin de avance para presentar al protagonista y su interior, antes de la irrupción de la tragedia. Ese impactante plano-secuencia empieza de manera violenta con la agresión de Lubrini por el asesino que le mantiene la cabeza en la tinaja de agua exterior; pero pronto nos aleja de la visión mientras sigue el sonido insoportable, ya que retrocede la cámara hacia el interior de la casa azul, oscura y vacía, cruzando el salón y luego la habitación, hasta pararse por fin en un sobreencuadre ciego de la puerta interior: la trampa se ha cerrado, el destino del protagonista termina en la extinción progresiva de su aliento ahogado y el cese de sus golpes de lucha bajo el agua, en el silencio de un ínfimo chorrito de agua. Corte en seco y pantalla negra, como si apagarán la luz. En ese abandono sin auxilio que vuelve al espectador testigo impotente de la escena, radica la expresión de la soledad absoluta, de la tragedia y de ese fatalismo caribeño.

El largometraje *Candela* (2021), ya con el formato tradicional de una hora y media, adapta la intriga de la novela homónima de Rey Andújar con una construcción en tres capítulos: I. « Los gestos inútiles » (título de la tercera novela policial de Andújar en 2015), II. « Hombre al agua », III. « Tiznao », que enfocan sucesivamente en cada uno de los tres protagonistas, Sera, una joven de la alta sociedad, el teniente Pérez, policía investigador alcohólico, y Lubrini, un artista *Drag Queen*. La extensión permite una mezcla híbrida de intriga policial con ingredientes del melodrama: en vísperas de su boda arreglada para los negocios de su potente familia, Sera Peñablanca olvida lo absurdo de

su vida frecuentando los bajos fondos de Santo Domingo en busca de sexo y droga. En una de sus incursiones en el cabaret La Rémora, donde canta Lubrini (como estrella del espectáculo « Candela, la perla del Caribe ») [fig. 1], Sera secuestra al novio homosexual de este último, Renato Castrate, un joven poeta y pequeño traficante de drogas. Una vez en su apartamento, amenazándolo con una pistola, Sera lo obliga a tomar y satisfacerla sexualmente [fig. 2], pero en la lucha mientras Renato trata de escapar, Sera termina asesinandolo con una navaja. Encargado de investigar la muerte de Renato, maquillada en suicidio desde el balcón de Sera, Pérez promete a Lubrini que descubrirá la verdad.



Fig. 2. *Candela*, de Andrés Farías

Sera, el fraccionamiento y el desequilibrio

La vida de esta hija de millonario, manipulada por las necesidades del negocio de su padre y la política, se resume a acudir a eventos, comidas y ceremonias oficiales de su odioso futuro marido, cuidar de su aspecto físico y vestimentario, sonreír, callarse y lucir su belleza de fría *femme fatale*. Como compensación de esta vida infeliz, vacía y frustrada, Sera busca emociones fuertes en las antípodas de su mundo: por las noches, vistiéndose como una prostituta, busca satisfacer sus pulsiones sexuales con desconocidos brutales encontrados en un bar de los barrios pobres, La Rémora. Por lo tanto, el verdadero motivo del asesinato no premeditado de Renato por Sera es un crimen pasional, en el sentido estricto de la palabra, o sea el cometido por no haber podido dominar sus pasiones, por perder el control de los afectos y las emociones: no porque esté enamorada de este poeta desconocido y sin envergadura, sino por celos de la relación que tenía con Lubrini. Ella lo escogió específicamente a él en el cabaret aquella noche,

y no al azar, porque había notado la relación amorosa y la complicidad que existía entre él, como espectador del *show*, y Lubrini el artista (o “Candela”, el *Drag Queen*), que cantaba en el escenario. Lo agradece por celos de lo que no tiene ella, por despecho, venganza o ira tal vez...

El enigma de Sera se resuelve por lo tanto en la construcción visual y sonora del personaje, filmado repetidas veces en planos truncados, fragmentados, por trozos dislocados de su cuerpo: desde el primer plano que la descubre semidesnuda durmiendo en el sofá, filmada de pies a cabeza siguiendo las curvas de su hermoso cuerpo, hasta los numerosos planos que le cortan sea la cabeza, sea el tronco... Todos parecen evidenciar una clara disociación emocional entre el cerebro y el corazón. Así ocurre cuando ella se balancea hacia atrás en un sillón de su salón, truncada de cabeza que sale del encuadre [fig. 3], o en otro plano en que llama por teléfono a su padre, tendida boca arriba en su cama, para pedirle que cese la mascarada de la boda, colocándose la cámara justo detrás de un tabique o puerta que tapa su cabeza y corta su cuerpo en dos, precisamente a nivel del cuello. Al revés, numerosos son los primeros o primerísimos planos de la cara de Sera que la separan del resto de su cuerpo, mientras aspira el polvo de cocaína en su apartamento, o se maquilla, o duerme en el hammam del Spa para purificarse la piel. Esta última visión de la cabeza de Sera surgiendo de la oscuridad y la humedad ambiente, los ojos cerrados, como decapitada, impresiona mucho. Algo se ha roto en su interior y esa ruptura se manifiesta visualmente; padece de falta de amor, de soledad, de violencia masculina (el padre, el novio) que invierte la perspectiva: de mujer criminal que se sirve del sistema de impunidad protector de los potentes, pasa a ser la mujer víctima que sí juega permanentemente con los límites y el peligro, pero cae involuntariamente en el drama y la tragedia.

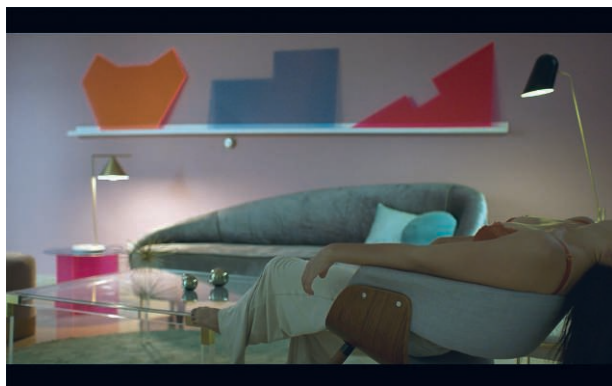


Fig. 3. *Candela*, de Andrés Farías

La ruptura y la fragmentación interior de Sera también se traduce en la proliferación de reflejos y espejismos de su entorno que median su relación con la realidad, o que cortan o multiplican su propia imagen: el plano del coche que la lleva a alguna inauguración oficial es emblemático de este efecto, ya que, tras hablar con su chófer mediante el espejo del retrovisor interior, abre la ventanilla de cristales oscuros que reflejan la calle, mostrándola envuelta en la burbuja de protección o aislamiento que es el vehículo negro brillante, convertido en pantalla gigante, espejo y escudo protector del mundo exterior. En su apartamento proliferan los reflejos, de su propia cara en el brillo de la mesa de vidrio negro donde aspira la droga, de las cortinas movidas por la brisa en el suelo brillante, de los elementos decorativos de plexiglás colorado en todas partes. Estos últimos tampoco ofrecen una imagen rotunda, plena, de su universo; no hay una sola forma geométrica acabada como el disco, el cuadrado o el rectángulo completo, sino arcos y polígonos cóncavos, o sea con ángulos entrantes, cuyos vértices entran en la figura [figs. 2 y 3]. Hasta en el decorado de la cajita de droga de Sera, que el detective examina en su apartamento después del drama, aparecen rayas rotas, líneas en zigzag. Todas son formas igualmente truncadas, como ella, que manifiesta su escisión y dicotomía en la oposición de ese interior aséptico en el que vive, muy gráfico, de catálogo de diseño, a lo turbio, salvaje y *kitsch* de su vida nocturna.

Fónicamente incluso, el universo dual de Sera se divide entre una burbuja de sonido algodonoso, asordinado, del mundo sonoro interior de su coche o de su casa, que contrasta con el ruido exterior de la calle, del plano de la realidad (viento, gritos, motores...), que cesa o irrumpe repentinamente: cuando cierran las puertas de cristal del salón, cuando abre ella la ventanilla del coche, despierta de una ensoñación en plena inauguración o en plena comida mundana... En estos casos, se abstrae del mundo y entra en otro, como lo materializa también la imagen del túnel que va atravesando con su coche para dirigirse a los barrios pobres: una especie de ombligo oscuro hacia las profundidades terrestres, que igualmente coincide con un sonido amortiguado, sin aliento casi, durante este tránsito subterráneo que la lleva a lo que parece submundo. De ahí que, cuando vuelve súbitamente el sonido normal exterior, tengamos la sensación de tomar una bocanada de aire, como un soplo de vida que regresa después del ahogo, al reconectarse con la realidad.

A lo largo del primer capítulo, Sera además se coloca físicamente en posturas de desequilibrio e inestabilidad, como en su sillón, o durante la danza un tanto desesperada que ejecuta sola en su salón y en la que se vuelca cabeza abajo; pero sobre todo cuando se sienta en la baranda del balcón, piernas hacia fuera, retando el vacío y mirando al mar [fig. 4]. Este mar azul, cuyo color repercute

en todo su universo, incluso en el Spa, es el único elemento que parece recomponerla, tranquilizarla, apaciguarla, como una matriz regeneradora... ¿metáfora de la madre ausente? Es « el mar de todos los adjetivos », verso que concluye el poema recitado por Renato y que ella repite ante Lubrini al final, como confesión y clave de resolución de la muerte de la víctima, por un lado, y de explicación de su propio suicidio, por otro, ya que sus últimas palabras antes de lanzarse al vacío remiten al mar que está mirando, inmensidad ya negra del hoyo sin fondo. El horizonte azul, relajante, nutricional, se ha vuelto tumba oscura. Se cierra cíclicamente la película sobre el motivo central del mar que la había abierto, con el epígrafe de Virgilio Piñera: « Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer hubiera podido dormir a pierna suelta. »

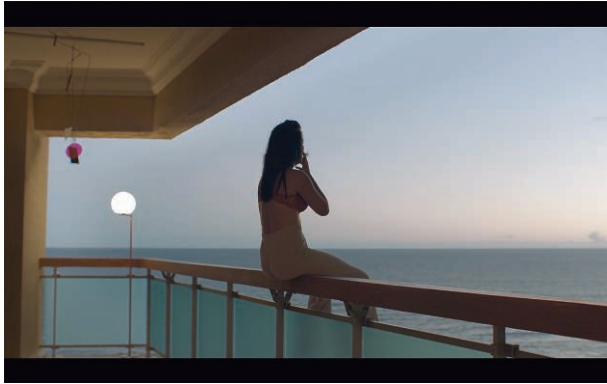


Fig. 4. *Candela*, de Andrés Farías

El mar, inmóvil en apariencia, pero en perpetuo movimiento también, se asocia además con el suave sonido del móvil – posible reminiscencia del universo infantil – que cuelga del techo del balcón, que parece (ilusoriamente) producir un tintineo relajante de campanitas, y reaparece como un leitmotiv a lo largo del episodio. Como ese móvil suspendido, al estilo de Calder, accionado por el viento, Sera busca la incesante movilidad, el punto de equilibrio, y juega permanentemente con el límite (de la droga, del vacío o de la delincuencia), una manera de romper con la inmovilidad de su mundo, de las cosas establecidas, de romper con las obligaciones, y, de cierta manera, el estancamiento del Caribe. Una sucesión de « gestos inútiles » para tratar de sobrevivir, de aguantar... Hasta caer de verdad para salir de la pesadilla.

Candela, Pérez y el Tiznao, unidos por el *fatum* del huracán

El capítulo de Sera termina desatando la tragedia y dando las claves de conexión entre los tres protagonistas esenciales del resto de la película, impactados por ese crimen. Mientras se oye acercarse el huracán (se hincha el viento fuera y retumban los truenos), tres planos fugaces, casi relámpagos, se suceden en la pantalla negra, tres anticipaciones de la intriga por venir: la primera aparición del Tiznao, de espaldas, en la calle de la Réмора, con su maquillaje integral negro, su tocado y su falda de palmas, que va a sellar el destino de Pérez; luego, la visión del propio teniente en la playa nocturna, de espaldas también, a punto de entrar en el agua oscura, mirando un enorme crucero iluminado que se acerca; y por fin el rostro conmovido de Candela en escenario, con su tocado de flores, bañado en la luz roja de la pasión trágica [fig. 5], pocos minutos después de haberse enterado por Pérez de la muerte de su novio desaparecido, al final del segundo capítulo.



Fig. 5. *Candela*, de Andrés Fariás

El policía Pérez pertenece a esa típica estirpe de detectives posmodernos desengañados que se definen por su marginalidad, sus excesos con la bebida, su mirada ácida y desilusionada sobre el mundo, pero cuya obsesión sigue siendo la verdad, a toda costa. El teniente Pérez lleva encima un cansancio superlativo, una depresión existencial, que ni siquiera Morena, la prostituta que vive en el mismo pasillo, puede quitarle; una desmotivación tras años de luchar contra molinos de viento y ver que el mundo no cambia, que la injusticia y la desigualdad permanecen. Pero la novedad aquí es que, dentro del universo muy racional del detective, cuya investigación se basa habitualmente en el método hipotético-deductivo científico, irrumpe lo irracional, lo inexplicable,

fantástico y onírico a la vez. Andrés Farías estima que el capítulo entero de Pérez es un sueño¹¹, y no solamente la secuencia onírica de la inundación repentina e inexplicable de su casa.



Fig. 6. *Candela*, de Andrés Farías

Esa conexión que tiene Pérez con lo mágico o lo onírico algo tiene que ver con el agua, justamente, omnipresente en su vida con sus frecuentes baños de mar, hasta ese suceso sobrenatural de la inundación espontánea del piso del salón y del pasillo exterior, asociada con una nueva aparición del Tiznao. Pérez, como Sera, tiene una relación estrecha con el mar, pero más carnal en su caso, puesto que a él le gusta estar rodeado de agua, nadar lejos de la costa y flotar en el mar. El mar no sirve como horizonte distante, sino que Pérez necesita el contacto con él. Este « hombre al agua » (título del segundo capítulo) busca la inmersión total y la fusión con el líquido matricial, ilustradas por el plano cenital del policía pálido haciendo la plancha en medio del inmenso mar azul oscuro, solo, perdido, frágil, pero en paz. Mientras él está nadando, el mar le ofrece además la visión distante de la costa dominicana como una tierra flotante y movediza, inestable [fig. 6]: la esencia de las tierras caribeñas. Un barco « Santo Domingo » al punto de hundirse en el agua, tal vez, y desaparecer, sobre todo ante la inminencia del huracán que amenaza desde los primeros segundos de la película, y sobre el cual el Tiznao hizo un anuncio premonitorio.

Pérez, sensato y cartesiano como buen policía, es el único que puede ver las apariciones inquietantes del Tiznao, repetidas veces, como señales de mal agüero, y que se enfrenta directamente con él, muriendo al final por esta visión, de manera

11 Cf. Rajaonarivelo, « Entrevista a Andrés Farías... », *op. cit.*

literalmente surrealista, invirtiéndose lo verosímil: apunta con su pistola hacia el Tiznao inmóvil que se le aparece en la oscuridad [fig. 7], le pega un tiro, pero lo recibe él misteriosamente en pleno corazón, antes de derrumbarse. Se cumple su destino ya anunciado desde el principio, mediante las milagrosas apariciones de ese mensajero de muerte; ese Tiznao carnavalesco que puede ser también encarnación física del huracán, puesto que ya, desde el prólogo de la película, pronostica la tormenta, la comenta y anticipa los muertos, en un largo monólogo también onírico ante todos los protagonistas del drama reunidos en el cabaret:

En el noticiero pronosticaron vientos de hasta 120 kilómetros por hora. Pero no habrá nada por lo cual preocuparse. El huracán se va a enamorar de nosotros, porque somos gente muy alegre y muy simpática. ¿Cómo no va a serlo, cómo no se va a pasar un rato? En la tarde, el río Ozama se desbordará, arrasará con todo y habrá miles de desaparecidos, porque esta isla tiene que higienizarse de vez en cuando, compañeros. El sol saldrá después de la tormenta, para calentar a los sucios, a las putas, a los bugarrones, a los marihuaneros, a los sidosos, a los que nos cagamos de miedo frente a los cubículos de migración... ¡a todos los hijos de puta! Y al final habrá sol para todos. Es una promesa. Y habrá domingos llenos de luz y de cerveza, porque debemos olvidar todo lo que hemos pasado... Ay, con permiso de los muertos, que desde el cielo de los ahogados, se van a morir de envidia de que la vida siga¹².



Fig. 7. *Candela*, de Andrés Farías

12 Andrés Farías, *Candela*, monólogo del Tiznao en el prólogo (transcripción nuestra). Este monólogo, como muchos otros elementos concretos de la película (el poema recitado por Renato, por ejemplo), está en la novela de Rey Andújar, un poco re TRABAJADO para las necesidades de la pantalla.

Como en el cortometraje *Tiznao*, en que el monólogo casi idéntico del personaje se coloca al final, a modo de epílogo, el huracán representa la fuerza telúrica, ineludible, implacable de la naturaleza que domina y condiciona la vida de todas las islas del Caribe, de Cuba o República Dominicana particularmente, en las obras de Farías. El huracán es el elemento central que vertebra toda la obra. Esa escena inicial de *Candela* parece parodiar el típico subgénero policial del *whodunit* anglosajón (a lo Agatha Christie), en que el detective reúne al final a todos los protagonistas concernidos por el crimen, sospechosos, parientes de la víctima o testigos, ansiosos de conocer la verdad, para desvelar la identidad del criminal que generalmente se encuentra entre ellos... Farías coloca esta resolución del enigma al inicio, y es el propio culpable, el Tiznao, portavoz del huracán, quien confiesa el crimen, meteorológico, ante todos... A partir de ahí, toda la película es una reconstitución de las horas que preceden la catástrofe.

En *Candela*, el huracán se cuele fónicamente entre las secuencias desde el inicio de la película, hinchándose progresivamente el sonido del viento hasta culminar en silbidos y ráfagas destructoras durante los títulos de crédito finales. « Arrasaré con todo », vaticina el Tiznao, convirtiéndose en el principio trágico de la vida de todos los personajes, en particular los que acaban muertos en la película: Renato, Pérez, Sera... El ciclón se concibe aquí, muy irónicamente, como purga « higiénica » de la sociedad (« porque esta isla tiene que higienizarse de vez en cuando, compañeros »), como si no fuera más que un saludable y útil ciclo de purificación, de destrucción y regeneración de la isla, con alternancia permanente de vida y muerte, de lluvia y sol, de amor y odio (« el huracán se va a enamorar de nosotros »)... El monólogo del Tiznao, citado en gran parte del epílogo de la novela de Andújar, es también la transposición poética audiovisual de la conclusión del *Manifiesto Caribe Pop*, en que ya se vinculaba la evocación del huracán con el símbolo de los « tiznados »:

Empieza nuestro ritual de iniciación. Nacimos tiznados, retratamos el narcoestado y la eterna tormenta. *Caribesomos*. [...] Los de meteorología utilizarán nuestros jeroglíficos para nombrar huracanes en las temporadas más bravas. Niños y niñas utilizarán nuestras composiciones para pelear, armar, jugar y enamorarse. Compartimos la fiel creencia de que el huracán nos hace vivir en la duda y exponenciar el valor de la pregunta. Nuestra maldita inocencia tropical nos persuade porque somos Caribe y el arrastre se va a enamorar de nosotros. Somos Caribe. Somos Caribe POP¹³.

13 Cf. *Manifiesto Caribe Pop*, *op. cit.*

Además de ser la raíz del profundo fatalismo caribeño, el huracán alimenta toda una mitología de la lucha libertaria de los negros bajo los auspicios de la deidad potente del viento, que condiciona los destinos, a la vez destructora y creadora: el Tiznao se nutre por lo tanto del imaginario del cimarrón asistido por el ciclón, que puede vengarse de los opresores (Sera y los de su casta), o de los traidores (Pérez que no cumple plenamente su promesa y acaba sobornado como todos). Lo que va forjándose finalmente de una obra a otra es una forma de « poética del huracán » que vincula el huracán con la negritud, en continuidad con una larga tradición de la literatura caribeña a lo largo del siglo xx (F. Ortiz, A. Carpentier, A. Césaire, y muchos otros después): Tiznao, con su amplia falda de palmas, tiene posible parentesco con una divinidad de la santería, el *orisha* Osaín, « dios-de-un-solo-pie » y señor de los ciclones, cuya potente danza giratoria fue evocada por Carpentier en muchos textos. Salvo que, paradójicamente, si bien el personaje amenaza a lo largo de la película, permanece perfectamente inmóvil, imperturbable, en contraste total con la imagen del remolino destructor: es lo propio del ciclón caribeño que se acerca durante días, pero no hay alteración meteorológica particular hasta el último momento, cuando de repente llega y se abate provocando caos, mientras pocas horas antes todavía hacía sol. Siendo unión de contrarios, inmovilidad y remolino, destrucción y creación, vida y muerte, el huracán simboliza finalmente una forma de dialéctica caribeña esencial que define toda la realidad, sin poder explicarla; la sistemática contradicción intrínseca del ser caribeño.

Esa dualidad, inherente de la sociedad caribeña, no radica por lo tanto solamente en la oposición de clases sociales, o de color de piel, o en las dos facetas del clima, sino que se manifiesta en cualquier detalle de la realidad, cotidiana unión paradójica de contrarios que la hace compleja e incomprensible. Uno de los planos representativos de eso en *Candela* es la aparición, ante Lubrini desesperado en busca febril de dinero, del dúo constituido por el imponente capo « BoquePeje », sentado en medio de su sórdida guarida, y la filiforme chica « Usnavy » parada a su lado [fig. 8], con desopilante nombre de armada norteamericana y cuyo colorado *top* con cabeza de tigre hace guiño a la otra chica igualmente flaquísima que recibió a Lubrini justo antes, « Hueso e' Tíguere ». Un surrealista encuentro simultáneo de la obesidad masculina con la extrema flaqueza femenina, los dos muy plácidos ante la cámara. En *Tiznao*, Lubrini también pide auxilio a un gordo así, personaje tan cerdo y bestial como los puercos que cría ilegalmente en su patio y vigila todo el día; pero la escena se ha densificado en *Candela*, con la transformación en un dúo de personajes contrastados, posando en el plano como si los estuvieran retratando para la posteridad como reyes de la marginalidad, en perfecta antinomia entre sí. El Caribe híbrido, doble, inconciliable, pero todo unido.



Fig. 8. *Candela*, de Andrés Farías

Híbrida y polifacética como la realidad que pinta, la película *Candela* borra las fronteras entre los géneros (el policial y sus subgéneros, el thriller, el melodrama, entre otros), entre las artes y formas expresivas¹⁴ o entre los espacios y culturas (su visión transcaribeña). Partiendo del molde policial bastante tradicional de la investigación de un crimen, abre, como la novela que adapta, hacia una reflexión política y social pero sobre todo plantea un cuestionamiento identitario sobre el Caribe entero, que Farías comparte con su generación del *Manifiesto Caribe Pop*:

Ser Caribe es poner música, olvidar los malos momentos, abortos, agresiones, maltratos, puñaladas. La clave es mirar vertical el horizonte y pestañar solo un momento¹⁵.

14 La obra merece un estudio pormenorizado de la intermedialidad (literatura, música, interfilmicidad, juegos pictóricos...), vinculada con la identidad caribeña, que desarrollaremos en otro trabajo en preparación.

15 Cf. *Manifiesto Caribe Pop*, *op. cit.*

Textes
Paroles d'auteurs

Entrevista a Andrés Farías

Tiznao, Candela y el cine dominicano

Nelly Rajaonarivelo

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé: Dans cet entretien du 30 décembre 2021 avec la chercheuse Nelly Rajaonarivelo, le cinéaste dominicain Andrés Farías Cintrón commente l'évolution du cinéma dominicain de cette dernière décennie et la place qu'il y occupe. Il expose sa vision du monde caribéen comme archipel connecté, de ses villes et de son climat qui conditionne le quotidien. Il commente ses deux récentes œuvres filmiques, le court-métrage *Tiznao* (2015) et le long-métrage *Candela* (2021), adaptés des romans policiers de Rey Andújar, dans lesquelles transparaît cette perception transcaribéenne, et revient sur l'écriture des scénarios, la construction des personnages ainsi que sur la signification des nombreux choix esthétiques opérés pendant le tournage et le montage.

Mots-clés: cinéma dominicain, Farías Cintrón (Andrés), XXI^e siècle, *Tiznao*, *Candela*, thriller, film policier, Caraïbe.

Resumen: En esta entrevista con la investigadora Nelly Rajaonarivelo, del 30 de diciembre de 2021, el cineasta dominicano Andrés Farías Cintrón comenta la evolución del cine dominicano en la última década y su lugar en él. Explica su visión del mundo caribeño como archipiélago conectado, de sus ciudades y su clima, que condiciona la vida cotidiana. Comenta sus dos últimas obras filmicas, el cortometraje *Tiznao* (2015) y el largometraje *Candela* (2021), ambas adaptaciones de las novelas policíacas de Rey Andújar, en las que se expresa esta percepción transcaribeña, y vuelve sobre el proceso de la escritura de los guiones, la construcción de los personajes y el significado de las numerosas decisiones estéticas tomadas durante el rodaje y el montaje.

Palabras claves: cine dominicano, Farías Cintrón (Andrés), siglo XXI, *Tiznao*, *Candela*, thriller, cine policíaco, Caribe.

Biografía sintética de Andrés Farías Cintrón

Andrés Farías Cintrón (Santo Domingo, 1985) es un joven cineasta dominicano. Cuenta con una Licenciatura de Publicidad (Universidad APEC, República Dominicana), un Máster en Cine, Televisión y Medios Interactivos (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid), así como una especialidad en Guion y Dirección de Cine Digital en la Escuela de Nuevas Tecnologías (CICE, Madrid, España). Cursó la especialidad de Dirección de Ficción en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV-Cuba/Curso Regular 2012-2015). Farías Cintrón ha sido asistente de dirección en importantes largometrajes de cineastas de su país entre los que destacan *Cocote*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, *Carpinteros*, de José María Cabral, y *Carajita*, de Ulises Porra y Silvina Schnicer. Es autor de varios cortometrajes proyectados en numerosos países, seleccionados y premiados en festivales internacionales, entre los cuales *Tiznao* (2015), primera aproximación al largometraje *Candela*, estrenado en 2021. Esta última película es su ópera prima como largometraje, se trata de una adaptación homónima de la novela del escritor dominicano Rey Andújar, que recibió la ayuda de Ibermedia al Desarrollo y del Fondo para la Promoción Cinematográfica Dominicana (FONPROCINE), además del apoyo del Instituto Sundance y de La Fabrique des Cinémas Du Monde del Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC) de Francia. En 2021, *Candela* ganó tres premios en el Festival Internacional de Cine Fine Arts (FICFA) de República Dominicana (mejor película, mejor director y mejor actor secundario), el Gran Premio del Jurado en el Festival de cine latinoamericano de Biarritz (Francia), y dos premios en el Dominican Film Festival in New York (mejor película, mejor actriz principal).

N.R.: La película Candela ya ganó varios premios últimamente, en República Dominicana y también afuera en el extranjero, parece entonces que marca una etapa y aporta un nuevo soplo. ¿Cómo lo explicaría y cómo se inserta la película en este panorama del cine dominicano?

A.F.: Yo no creo que sea *Candela* particularmente la que aporte un nuevo soplo al cine dominicano, porque en este momento hay una nueva generación de cineastas en República Dominicana, nuevas voces, o voces que han ido madurando: como Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas por ejemplo, o Juan Antonio Bisonó, que hizo la película *Mosh* (2020), o la película *El blanco* de Alejandro Andújar (2021), etc. Entonces, tiene que ver mucho, en mi opinión, con los efectos de la Ley de Cine¹. Aquí no había prácticamente cine, tenemos una experiencia de cine muy reciente, porque si miramos el siglo xx, la primera

1 La Ley 108-10 para el Fomento de la Actividad Cinematográfica en la República Dominicana, conocida como « Ley de Cine », fue promulgada en julio de 2010. Creó un marco legislativo

película « de verdad » aparece en los setenta. Luego hubo otra etapa en los noventa, pero de repente, con la Ley de Cine, se alinearon muchas cosas... Creo que la Ley de Cine se junta con un cambio generacional. Hay un grupo de personas que, mientras aquí no se podía hacer cine, estaba fuera, y con la Ley de Cine regresaron, porque de repente tuvieron la oportunidad de hacer películas: yo me encuentro entre ellos... Hubo un gran grupo que estudió en Cuba, en la escuela San Antonio de los Baños, y son muchos los que están filmando ahora, otros muchos estudiaron en España, en Argentina, en Estados Unidos, Nueva York, y sencillamente creo que como ahora hay más « negocio » con la Ley de Cine, se está dando oportunidades a nuevas voces, a nuevas personas, para contar nuevas historias, y desde nuevas perspectivas, digamos... Yo creo que tiene que ver con eso, y seguirá evolucionando para la generación que viene por debajo, porque ahora las universidades especializadas son cada vez más numerosas. Antes solo había una universidad con cine, ahora son cinco. Esta generación quizás vaya a ser no la generación que estudió fuera, sino la generación que nos vio a nosotros filmando y sacando estas películas en Dominicana, y ellos van a tener otras cosas que contar. Y también hay un grupo que ha ido aprendiendo a partir de lo que ve en los festivales y hasta aquí no llega, que también conocieron a otro tipo de directores o directoras y que comienzan a expandir el cine... Porque al final vivimos en una isla, y esta condición insular obviamente hace que a veces nos sentimos como el centro del mundo, pero realmente no, el mundo está afuera... Y gracias a esta apertura se expande un poco como uno entiende el cine, qué es lo que uno puede aportar...

N.R.: Candela es una coproducción franco-dominicana. La Ley de Cine también abrió perspectivas para la cooperación y la financiación de las películas...

A.F.: Sí, a diferencia de Europa por ejemplo u otras partes del mundo, donde normalmente se hace cine a través de leyes, beneficios del Estado, fondos, coproducciones, etc., en cambio en República Dominicana, los inversionistas y los productores ejecutivos en mayoría son actores privados. El dinero para hacer películas viene de empresas que ahora empiezan a invertir porque hay beneficios fiscales que, de repente, resultan interesantes. Por lo tanto, hay más posibilidades para hacer películas. Antes no había, porque nadie estaba dispuesto a aportar ese dinero, porque tenía que recuperarlo en taquilla necesariamente. Ahora, hay mucho menos riesgo. Y además del regreso de directores, como se están haciendo

para fomentar la industria cinematográfica dominicana, y se puso en marcha a través de la Dirección General de Cine (DGCINE), que entró en operación en 2011.

más películas, también hay más técnicos, que van ganando en experiencia, y por lo tanto la factura de las películas va subiendo. Resulta que toda la industria, antes casi inexistente, ha empezado a desarrollarse después de la Ley de Cine, con el artículo 34 particularmente, y el artículo 39, que básicamente ofrece beneficios fiscales incluso para películas extranjeras que se ruedan aquí. Entonces ahora mismo están viniendo a República Dominicana a filmar muchas películas norteamericanas, sobre todo; de Corea se acaba de terminar una, de Europa, de Suramérica también. Se están creando sinergias entre los equipos locales y los extranjeros. Yo, por ejemplo, soy director, pero hago también asistencia de dirección. Cuando no dirijo o no estoy escribiendo, tengo la oportunidad de estar en muchos rodajes, en muchos *sets*, y evidentemente, eso repercute en la experiencia de todos, y en la filmación porque al final, se aprende a hacer cine haciendo cine. Es así de sencillo. Cuando empecé a estudiar cine, por los años 2008-2009, aquí había un grupo de cuatro locos que hacían películas, uno que otro director que aparecía de vez en cuando y máximo siete películas al año. Ahora, este año, se filmaron unas veinte películas. Además, lo que aportó la Ley de Cine fue la creación de un fondo, FONPROCINE, que es un pequeño fondo que podría crecer un poco, pero que, si bien no permite a uno financiar la película completa, representa un buen espaldarazo para aplicar a otros fondos, es un laboratorio. Por ejemplo, con *Candela* ganamos FONPROCINE y nos abrió la puerta de la fundación Ibermedia, de la fundación Carolina, del Instituto Sundance y muchos sitios. También se ha empezado a crear estudios de cine, ahora mismo hay por lo menos cuatro estudios aquí y están construyendo uno más. Hicieron la piscina más grande del Caribe, como para filmar *Piratas del Caribe* si se quiere... Si bien antes se pensaba hacer cine más de locaciones, en la calle, ahora tenemos otras oportunidades a través de los estudios. Y quizás a partir de ahora entremos en otra etapa de que comiencen a filmar cada vez más películas de estudio, por el simple hecho de que eso son la manera y los mecanismos que estamos encontrando para poder hacer cine. Yo, por ejemplo, acabo de escribir una película pensada para estudio, porque empecé a encontrar que por aquí sí se puede filmar y el guion lo requiere. Entonces, comienza a haber estas oportunidades que permiten filmar más. Y como en todos los países, también hay un cine que no está saliendo del país, un cine más comercial, que representa también otras voces del país. La mayoría de las películas que se estrenan siguen siendo comedias costumbristas, y quizás nosotros seamos una minoría, al final somos un grupo muy pequeño de cineastas, todos nos conocemos. Las películas que salen fuera, y que están empezando a cambiar la mirada sobre cine dominicano, quizás sean las películas que menos se ven aquí, o que menos duren en sala... Pero supongo que es un mal común en todo el mundo...

N.R.: ¿Cómo se impuso la idea de hacer un filme policial? ¿Lo considera como un género popular que se acerca más a la gente? ¿Tiene el género muchos antecedentes en el cine dominicano? ¿Los mecanismos de la intriga policial son más eficientes para esbozar la sociedad dominicana y la identidad caribeña?

A.F.: A mí, como cinéfilo, me gusta mucho el género policial, el *thriller*, y el clásico detectivesco, digamos. Por otro lado, yo creo que no elijo al género, yo elijo la novela, más que nada el universo de Rey Andújar. Pero tiene que quedar claro que *Candela* no es una adaptación de la novela de Andújar, sino una adaptación de la obra de Rey Andújar, de varias novelas suyas, de varios personajes, etc. Por ejemplo, el policía de la película que se llama Pérez, no es el policía de la novela *Candela* sino de la novela anterior, *El hombre triángulo*. Entonces, yo me enamoré del universo, del Santo Domingo que presentaba Rey, de ese Santo Domingo oscuro y decadente, pero al mismo tiempo poético y bello. Ocurre que hay un personaje que es un detective, que es el que lleva la historia, entonces el género ya venía dado. Sin embargo, no diría que es un género popular aquí, creo que todos los géneros apelarán a diferentes tipos de personas. No tiene muchos antecedentes en el cine dominicano, hay pocos *thrillers* y lo que domina aquí es la comedia, y luego, supongo que la acción. Entonces, se hacen pocos realmente, creo que también porque el género vehicula una imagen tan norteamericanizada que, muchas veces, la gente no acaba de creérselo quizás, una vez ambientado en este Caribe, piensan que esto no es Nueva York... El reto está en cómo uno lo aterriza al Caribe, porque en la literatura funciona y se entiende muy bien, pero en la pantalla, depende de la percepción del público: se puede decir que aquí no hay detectives, o lo que hay son policías corruptos, etc... Sin embargo, la paradoja es que el género permite perfectamente esbozar la sociedad dominicana o caribeña, y hablar sobre la identidad, porque al final el Caribe es un espacio que está roto, fragmentado... Cada una de estas islas arrastra sus propios fantasmas, sus propios casos de corrupción, sus propios casos de dictadores y de desaparecidos y de migraciones, y evidentemente, si yo quiero hablar de la corrupción que arropa a mi país, ¿qué mejor género que el *thriller*, que el género detectivesco? Y si yo quiero hablar de « la maldita circunstancia del agua por todas partes », como decía Virgilio Piñera, y de esa frustración insular de no poder salir, de la angustia, de la desesperación, ¿qué mejor personaje que ese arquetípico detective y su crisis existencial para hablar de la propia crisis existencial de mi condición insular? A mí me parece perfecto, o sea *Candela* nace mucho de la frustración que yo tuve como individuo, como caribeño, cuando me tuve que ir del país en un momento, porque estaba casi ahogado... Venía de esa paradoja de ver el mar, qué bonito, qué bello, todo azul turquesa, pero por

dentro hay algo que me estaba comiendo. Esa idea de la necesidad de salir, pero que requiere tener un permiso de otra persona, o una visa para poder hacerlo, esa sensación de estar en una cárcel... Es el género perfecto para ilustrar eso, y pasar subrepticamente la idea de la tragedia anunciada desde el inicio: o sea, todos sabemos que el policía, al final, la *femme fatale* probablemente acabe con él, y aún así vemos la historia. También me parece algo fascinante esa idea de explorar la tragedia, porque *Candela* creo que es una tragedia escrita de todos estos personajes de alguna manera malditos, y desde el inicio. Ellos están mirando sus propios problemitas que realmente son absurdos, porque viene la destrucción por ahí, la destrucción absoluta, y me parece que el género me permite explorar todas esas ideas.

N.R.: Y con ese final invertido, como en la novela de Andújar, el policía muere también...

A.F.: Sí, pero la escritura de la narración evolucionó mucho. Por ejemplo, en la novela *Candela*, es el protagonista Pérez quien está investigando, y en las primeras adaptaciones del guion de la película, esto era lo que sucedía. Pero entre la literatura y el cine hay un salto abismal, entonces no funcionaba, se fragmentó y lo que quedó, la columna vertebral de la película sigue siendo el detective y sigue siendo el policía; pero para mí, *Candela* no es solamente una película detectivesca sino también un melodrama, y me gustaba esa idea de mezclar géneros. Y la novela comienza con la muerte del detective, o casi al punto de morir, casi como en *Cien años de soledad*, por ejemplo, eso de recordar el hielo... o sea con una muerte y un recuerdo comienza... En la película, mi capítulo favorito es el del policía definitivamente, y es el capítulo más « real maravilloso » de alguna manera... ¿Por qué la muerte viene en ese momento ahí y no al principio o al final? Fueron los mecanismos de la adaptación, sencillamente fue orgánico y fue surgiendo así, y fue correcto hacerlo así. Jugamos en algún momento con el orden de los capítulos. Pero en *Candela*, me interesaba mucho contar como si fuera una carrera de relevos, de que el tiempo seguirá avanzando hacia adelante, a pesar del cambio de personajes. No quería mostrar a un mismo personaje desde atrás en el tiempo con otra perspectiva, sino más bien proseguir con la narración y la investigación, con el personaje que aparece desde otro ángulo pero que sigue con su historia. También eso me permitía crear un universo parecido al mundo real, y no con la impronta visible del guionista que decida del curso de la narración, sino que se mantuviera la sensación de que hay un mundo de cosas pasando sin aparecer en la pantalla. También cada personaje de *Candela* es una especie de arquetipo que representa a personajes posibles en República Dominicana, que quizás no sean reales, pero yo quería que la gente

dijera: « sí, puede ser, claro que me imagino que hubiese un gordo así en un callejón ». Y por eso la luz. Yo estaba muy interesado en retratar, más que la historia de la novela, el mundo de la novela, lo sórdido, el sudor de la novela.

N.R.: El mar es el núcleo central de la película, desde el epígrafe². Todos los episodios giran en torno al mar, y también al huracán, que abre y cierra la narración de Candela desde el prólogo. ¿La topografía y el clima rigen la vida de estas islas?

A.F.: Sí, el mar es el eje central para mí, es la traducción de esa frustración que yo como persona sentí, el mar como espejo, como doble imagen, como frontera y horizonte al mismo tiempo. Promete un más allá, pero al mismo tiempo limita a un acá. Hay placer y gozo, pero al mismo tiempo tengo que irme en una patera para intentar salir del país. Yo veo el mar todos los días, cada vez que salgo, porque tengo el malecón ahí, porque vivimos en una isla pequeña e inevitablemente lo veré. Aquí, de los doce meses del año, cinco meses no son de frío como en Europa o Estados Unidos, aunque haya cuatro estaciones, sino temporada de huracán. Entonces, yo he crecido en un mundo, en una sociedad donde los huracanes vienen con regularidad, y la gente sigue viviendo como si nada estuviese pasando. Y genera cierto fatalismo e improvisación: « cuando llegue el huracán, dos días antes veremos si llega, y bueno ahí yo iré al supermercado y compraré cosas... »; entonces es muy del caribeño el hecho de no organizarse, del vivir al día... Cuando se vive en un lugar tan caliente como éste, y no hay estaciones recurrentes en las que uno tenga que estar organizándose (prever la ropa para el invierno, por ejemplo), y todos los días parece que son iguales, uno siente esta situación de estancamiento. Eso lo sentí también mucho en Cuba, el hecho de que las cosas no se mueven. En mi opinión, tiene que ver con que las estaciones no cambian. La idea de que vivimos en una isla y el huracán va a venir, que uno no tiene a donde esconderse o buscar refugio, que si viene habrá que aguantar... Es el fatalismo caribeño. Entonces de eso quería hablar en *Candela*, estaba obsesionado con eso, transmitir esa sensación que la gente de fuera no entiende. Porque a mí me frustraba mucho cuando yo hablaba con ellos, cuando estuve siete años fuera huyendo de mi sociedad, cuando me gradué de la Universidad y no había oportunidades para muchas cosas. Y la gente me decía « ¡Wau, República Dominicana, fiestas, cocos! », y yo decía no... Sí, y no. Pero entonces, qué significa ser Caribe, de alguna manera siento que es fatalismo y al mismo tiempo la gente se ríe de ese fatalismo. Si viene un huracán, como

2 El epígrafe que aparece en pantalla al inicio de la película es el siguiente: « Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer hubiera podido dormir a pierna suelta. » (Virgilio Piñera) »

ése en la novela, pues « que me agarre bien, mejor gozando que sufriendo »... Quería entonces que los personajes trataran de eso, por eso ese epígrafe sobre la fatalidad caribeña, que de alguna manera está representada en esa frase de Virgilio Piñera « el agua me rodea como un cáncer », y « la maldita circunstancia del agua por todas partes ». Es casi una maldición desde que nazco, porque nazco rodeado de agua y no hay oportunidades... El clima nos condiciona. También quería hacer una película... « táctil », no sé si conviene la palabra, porque ¡aquí hace mucho calor! y quería de alguna manera transmitir eso en pantalla, porque es así: viene un huracán, pero sin embargo el sol está fuera, todo el tiempo. Entonces realmente ¿dónde está la amenaza? ¿ por qué yo voy a programar para algo que ni siquiera estoy viendo? Tiene que ver un poco con eso.

N.R.: En términos de clima, la realidad de Santo Domingo y Cuba es parecida, pero tienen un sistema tan diferente... Como anteproyecto de Candela, el cortometraje Tiznao fue rodado en La Habana, Candela en Santo Domingo. Siguen siendo dos ciudades caribeñas, pero ¿de qué manera ese cambio de localización modificó el proyecto filmico y su significado?

A.F.: Yo no había tenido esa conciencia de ser caribeño, yo me sentía dominicano, no caribeño, y eso me lo dio Cuba, cuando estudié ahí. Y esa idea de empezar a entender que hay vasos comunicantes, que todos nosotros, los insulares, nos fragmentaron los colonizadores, y por eso estoy ciego ante esa realidad y no la logro ver. Y tengo que salir e ir a otra isla para entenderla, para ver que hay conexiones, para mí fue como un abrir de ojos completo. Cuando yo hice *Tiznao*, mi idea era presentar una ciudad caribe. Para mí, no sucede en Cuba, por eso no hay un solo coche de época pasando por la calle. Evidentemente por el acento cubano de los actores, se reconoce que es Cuba, pero en mi opinión, estaba tratando de que eso pudiese pasar en Santo Domingo, o igual en Jamaica. Yo traté de contar una historia de personajes que englobara todo el Caribe. En *Candela*, viene la misma idea, y por eso no es la realidad, la ciudad no es Santo Domingo, sino una idea de mi Santo Domingo. Si bien trataba de la realidad caribe, inevitablemente al regresar, estando ya en el país, se inclinó más hacia lo que está sucediendo en Santo Domingo evidentemente, porque me interesa hablar de cosas que están pasando aquí, mientras estoy aquí. Ésa es la diferencia entre *Tiznao* y *Candela*. Pero mi idea inicial era poder filmar *Candela* entre varios países; por ejemplo, que pudiese filmar un plano en Cuba, el contraplano por ejemplo en Puerto Rico, y que en una misma secuencia se pudiese conectar el Malecón de Puerto Rico con el de La Habana y con el de Santo Domingo, por ejemplo, cortando los planos. Y hacer topográficamente una ciudad caribeña, ésa era mi idea, mezclando

personajes de todas las islas... Ya después por el presupuesto no se pudo; lo hicimos con la música, tratando de poner músicas caribeñas de diferentes países.

N.R.: En Tiznao, el huracán tiene un papel casi político, sirve como alegoría de un colapso de la sociedad que aparece bloqueada o congelada... Ya pierde un poco esta función en Candela, se vuelve más abstracto.

A.F.: Es cierto, en *Tiznao*, es un huracán que borra a la sociedad, que borrará el mundo de alguna manera, y en *Candela*, es un huracán que borrará a los personajes y sus historias, en mi opinión, es lo que sucede... No sé si fue porque *Tiznao* se filmó en Cuba, en ese contexto político tan fuerte y que permea tantas cosas de la sociedad... Ahí, conceptualmente, era un huracán que borraba la isla completa, era lo que me interesaba. Y aquí, en *Candela*, si bien se mantiene esa misma idea poética de que se lo va a llevar todo, a mí me interesaba más desde el punto de vista de los personajes. Ver cómo iba a borrar esa individualidad, los iba a borrar a todos, y por ende, claro, desaparecería la sociedad... Pero de alguna manera, si desaparecen todos los personajes, al final lo que quedará es la naturaleza, supongo.

N.R.: ¿Se plantea una problemática identitaria, entonces? ¿Como en el manifiesto « Caribe Pop »³ que ha firmado con Andújar y otros en 2019?

A.F.: Sí, de alguna manera, en *Candela* yo quería reflexionar sobre la identidad caribeña. Esa era la hipótesis de trabajo: ¿qué significa ser caribeño en el siglo XXI? Si es que tiene un significado global... Yo intentaré contestar con esta propuesta, con esta película: yo entiendo que el Caribe es esto. Ya otro dirá si está de acuerdo conmigo o no, y la invitación con el manifiesto *Caribe Pop* era para abrir el debate, el diálogo sobre lo que es el Caribe para la gente. Porque creo que la imagen del Caribe está muy influida por la realidad que está fuera de nosotros, y desde adentro no nos damos cuenta de eso. Aquí, lamentablemente, por lo menos en Dominicana, como hay muy poca reflexión teórica, se lee muy poco, la gente va como en piloto automático... Se mira mucho a Estados Unidos, se trata mucho de mantener el sueño americano, y no el sueño caribeño. Eso ha ido cambiando, poco a poco, pero todavía concierne un nicho de personas. En Cuba, cuando se proyectó la película, hubo una lectura completamente política sobre la emigración cubana, porque, claro, *Candela/Lubrini*, desde su perspectiva, con su acento cubano,

3 Cf. www.caribepop.com [ref. del 18/01/2022]. Además del texto del manifiesto en los idiomas español, inglés y francés, el sitio web agrupa ahora a varias obras « Caribe Pop », como canciones, películas o publicaciones.

es un inmigrante. Y lo ven como la historia de un cubano que se fue, y de la tragedia que le está pasando en este país ajeno. Esa es la lectura caribeña que le podían estar dando.

N.R.: La película, desde este punto de vista, es muy transcaribeña y no solamente dominicana, reflexiona sobre lo caribeño en general...

A.F.: Completamente, y tiene que ver eso con mi propio cuento, con mi propia historia personal: yo llegué a Cuba con la novela debajo del brazo, comencé a descubrir autores, películas como *Memorias del subdesarrollo* (de Tomás Gutiérrez Alea), o la obra de Glauber Rocha y el manifiesto del *cinema novo*, etc. Todas estas referencias se juntaron, y me pregunté ¿qué puedo yo aportar a la conversación desde el cine?, y fue cómo encontré el tema que quería explorar en ese momento... Porque yo mismo no me encontraba, me la pasaba saltando, fui a Europa, luego caí en Cuba, luego fui a Montreal, y estaba un poco tratando de encontrar mi propia identidad, digamos, como autor y como persona, no sabía si iba a acabar viviendo en Europa, o si iba a acabar viviendo aquí, de nuevo...

N.R.: El cartel y luego el intertítulo al inicio de la película definen Candela como película « Caribe Pop ». ¿Cuál fue el interés de comunicar sobre el manifiesto, reivindicarlo de cierta forma ante el público?

A.F.: Es una provocación, una invitación, y al mismo tiempo funciona como propuesta de trabajo, como hipótesis de trabajo. A mí me sirvió durante el proceso de escritura de *Candela* para tener un norte, una hipótesis, una teoría sobre el mundo que yo quería crear, una sensación... Todo el mundo lo leyó en el equipo de rodaje, se lo leyeron todos los actores: es como el himno de este mundo que estamos creando, de ese Caribe oscuro. Nos sirvió de paraguas de cierta forma, que abarca la idea general, y *Candela* sirve como línea. Luego fueron saliendo cosas derivadas de esta cosa « Caribe Pop », porque también se hizo una obra de teatro en Cuba, se hicieron fotos, salió un disco... sucedieron varias cosas que están en la página web. También fue producto de una coincidencia, porque mientras estaba escribiendo *Candela*, conocí a personas que tenían las mismas preguntas y hablamos de eso. Luego cada vez que vuelvo a Santo Domingo, yo veo, identifico cosas que también veo en Cuba, pero que en Europa no veo y no sé cómo explicarlo. Encontré la respuesta concretamente en la novela de Rey. Y era la sensación que yo quería transmitir en la película, algo así como « caribeño pop »... En el grupo, venía por ejemplo Nicolás Gerardi⁴,

4 Nicolás Gerardi, artista venezolano radicado en Tulum (México), es uno de los seis firmantes del manifiesto *Caribe Pop*.

y comenzaba a reflexionar desde su condición de venezolano particularmente, escribía y me mostraba sus reflexiones, y las comentábamos con Rey, quien a su vez reaccionaba, y se comenzó a generar esta cosa entre nosotros. Cada uno desde su propia disciplina, que era casi como un diálogo a partir de la temática que a todos nos preocupaba en ese momento. Y a mí me sirvió como soporte para *Candela*, durante el desarrollo de la producción y de la escritura. Luego una vez estrenada la película, me sirve para dos cosas: como provocación para el espectador, que cuando lea esto, si llega a leerlo, lo ponga en relación con la película y expanda el universo que está viendo, y, por otro lado, como incitación a que piense, a que reflexione sobre el Caribe. Puede que no esté de acuerdo y que en su opinión el Caribe sea pura «gozadera»... Pero por lo menos habré plantado la semilla y provocado la discusión cuando la gente salga del cine y siga la conversación más allá de la película. Y también me servía como de escudo, a nivel local, contra la crítica que pudiera pensar que este tipo de historia detectivesca nunca pasaría en Dominicana... Podría decir: «pero si esto no es Dominicana, esto es el universo “Caribe Pop”, aquí la gente puede bailar»... Entonces, es algo que me protege de alguna manera, porque no estamos apuntando a retratar necesariamente la realidad, sino a retratar unas *ideas* de la realidad...

N.R.: ¿Y todos los firmantes coincidieron en ese término «pop»? ¿Cómo lo definiría?

A.F.: Sí, es muy amplio en muchos sentidos porque está el juego con lo pop norteamericano, que de este lado del mundo influye tanto en nosotros, en nuestras aspiraciones... Por ejemplo, para el personaje de Lubrini en *Candela*, yo me imaginaba hacia dónde aspira, qué sueños tiene, un cabaret en Broadway, quizás... Pero también el «pop» en cuanto a lo que uno ve en la calle todos los días cuando sale, cómo se viste la gente... Lo popular es ese personaje único vestido así, con esa pelada así, con ese fondo detrás lleno de plátanos, y te dices «¡wau, eso no lo vería en Suecia!». Quizás sea lo que ve un turista cuando llega aquí y por eso le guste el Caribe, pero yo no lo veía, porque estaba metido ahí, y cuando salí empecé a verlo y comencé a identificar cosas en la calle, en la gente, cómo hablan. De ahí lo «pop», de ahí lo popular que hay en la calle... Lo «pop» en cuanto a los mensajes o grafitis que salen varias veces en la película *Candela*. Son grafitis reales que nosotros vimos en las calles de Santo Domingo, que fotografiamos y que luego reconstruimos en varias paredes para la película. Igual para los personajes, que elegimos y creamos a partir de este universo pop de los sitios muy populosos de Santo Domingo, donde la gente compra y vende, grita... Los neones de la película, por ejemplo, que me dan esa sensación de «pop visual», digamos, de exaltación, también vienen de la calle. Aquí, Santo Domingo está lleno de bancas, estas tiendecitas pequeñitas donde se vende

lotería, que la gente juega mucha lotería acá, y normalmente todas tienen luces de neón. A mí me interesaba mucho la idea de coger elementos populares del Caribe y moverlos, recontextualizarlos. Se podía generar un nuevo Caribe, de alguna manera, jugando con los elementos del lugar, con ese mix. Por ejemplo, ese contexto pop de la calle, ese neón, ¿qué pasa si lo sacamos de las bancas y lo ponemos de repente en el apartamento de esta millonaria, y estamos cambiando los millones que quitan a los pobres por los millones que ella tiene?

N.R.: El cromatismo de los planos es muy marcado y contrastado a lo largo de la película. ¿Ha buscado crear una ambientación cromática para cada personaje?

A.F.: Sí, luego me pregunté ¿y cuál sería el color de ella? El mar es azul, vamos a llevarlo a lo frío de lo azul, a lo azul del mar, que ella contempla primero... Vamos a jugar con el azul como contraste ante el obvio rojo que pudiese suceder cuando ella asesina al poeta. Se volvió evidente que el color de ella era azul. El proceso creativo se hizo así, no era tan cuadrado, digamos. Luego, si tenemos ese azul, ¿cuál será el color de Pérez, entonces? Bueno, quizás el amarillo, pero cuando vaya donde la prostituta, la Morena, será el rojo por la pasión, no sé, y comienza a tener sentido, y a volverse una propuesta concreta. Y por alguna razón, el verde fue el color del primer *show* de Candela particular, y cuando tiene las flores, se vuelve rojo, porque fue el color de Pérez... Fue muy complejo, porque hay porosidad de universos entre personajes. También el reto era, como yo me quedaba con un solo personaje y seguía su historia y su mundo en cada episodio, que al mismo tiempo esa porosidad se vaya generando entre los capítulos, que haya como filtraciones subterráneas entre cada capítulo. Me importaba visualmente que todo apareciera como un solo universo, pero que cuando se viera un color, activara una conexión... Por ejemplo, cuando Pérez está caminando en el spa, que va a visitar a Sera, y la luz se vuelve azul, yo quería que viendo ese pasillo el espectador pensara en ella, aunque sea inconscientemente, que por ahí viene ella. Entonces los colores sirvieron para eso, pero al inicio todo vino por una banca, vino de lo popular y de la idea de mover elementos. Eso se puede aplicar básicamente a cualquier departamento de la película, el maquillaje, vestuario, etc.

N.R.: Volviendo al personaje de Sera, en muchos planos su cuerpo aparece fragmentado, truncado. Además, se caracteriza por el desequilibrio, y el sentimiento de ser desubicada en su mundo...

A.F.: Sí, Sera es mi personaje favorito, por alguna razón, haciendo eco a mi propia desubicación en el Caribe... Y además, es un personaje muy polémico entre el público, hay gente que la ama, otra que la odia, otra que la empatiza... Hay gente que piensa que está mal actuada, otra que cree que actúa bien...

Y es uno de los personajes de la novela más maravillosos, porque en la novela es como una diosa. Sera es el personaje que está más allá de la realidad tangible y física del detective. Literal y metafóricamente está en las nubes... No lo había pensado así, pero Sera aparece como si estuviera en las nubes, Pérez como si estuviese en el agua, y Candela/Lubrini como si estuviese en la tierra, digamos, hablando de naturaleza... Y Sera en la novela es la clásica *femme fatale*, tiene ese poder de quitarles la respiración a los que entran a la habitación, y a quienes la rodean. Entonces, ¿cómo le podíamos hacer justicia a ese personaje, que además es la asesina? Y quería tener empatía, porque, aunque para muchas personas es la mala, para mí de alguna manera, es una víctima del propio universo y de la propia sociedad a la que pertenece ella. Yo, siempre decía que ella era como un pajarito encerrado en una jaula de oro.

N.R.: En la novela, ella se lee como una mujer de catálogo, y en la película se vuelve humana.

A.F.: Completamente. Pero es que al final, en el cine, si no hay emociones, si no hay empatía, no va a haber conexión con el espectador. Si se hubiera puesto muy mala, se hubiese vuelto un chiste, me parece, un cliché. Entonces, para mí, las acciones que ella toma son un escape ante el encierro que tiene y ante la propia condición insular y en su rol que le toca jugar en la sociedad. Yo le decía al fotógrafo que es fragmentada porque ella dentro realmente está rota, ella realmente está perdida, ella anda buscando sentido, y a alguien que la mire de verdad. Ella no quiere ser solamente un peón en este universo que le ha tocado jugar, ella se siente atrapada, no tiene voz porque le quitaron su voz, porque no le permiten hablar, básicamente. Y la idea del desequilibrio, en estos momentos en que Sera se echa para atrás, o en otra escena, cuando ella baila y juega con la idea de caer, era porque yo quería ir sembrando poco a poco esta idea del desbalance, que le iba a llevar a lanzarse, al final, del balcón. Entonces, ella siempre estaba jugando con la idea de caer, que para ella es lúdica, pero, al mismo tiempo, se le ocurre la idea « ¿bueno, y si salgo de esto ya? ». Pero claro, vive también anestesiada, con la droga: la cocaína que se mete la mantiene realmente activa, y mientras escribíamos el guion, pensábamos que ella siempre era casi como un espectro que está intentando salir al mundo de los vivos, y se mete eso porque está tan abajo que es lo que permite que parezca normal, de cierta forma...

N.R.: Una forma de aguantar y al mismo tiempo de sobrevivir...

A.F.: Sí, Sera es la representante de muchas ideas porque se habla sobre la violencia también. La violencia infligida en ella es representada quizá en este tipo que se va a casar con ella o en el padre, y la violencia que ella inflige en otro... Yo vivo en un país, en todo el Caribe, que puede llegar a ser bastante

violento, digamos. Pero hay otras lecturas: la violencia del poder, al final, ella me servía perfectamente para presentar esta idea de la impunidad política, que hay tanta en este país, y tanta corrupción y tantos matrimonios por arreglo entre sociedades, entre el gobierno y lo privado, para mí representaba mucho eso.

N.R.: La mujer criminal sigue siendo un poco marginal en las representaciones, aunque la femme fatale suele ser el contrapunto criminal de la mujer víctima tradicional...

A.F.: Yo siempre pensé que para ella había algo de lúdico y de juego en sus acciones, que hace más para sentirse viva, para divertirse, y al final se lleva a este tipo un poco por celos de ese amor que ella no tiene, un poco por el juego que ella hace en automático e ir viviendo un momento fuerte... Pero, de repente, se vuelve a sentir rechazada por alguien que le dice « no », y ella, indignada, por primera vez quizá se venga de todos estos otros hombres y lo pagan con él, no conscientemente quizá. Son como una serie de malas decisiones que va tomando y que la llevan a un juego que se le sale de control. Luego usa las herramientas del poder que tiene para olvidarse de eso como si nada hubiera pasado. Mientras estaba escribiendo para la película, sucedieron cosas aquí en Santo Domingo: hubo la noticia, que consternó mucho la sociedad, de ese tipo de la alta sociedad, dominicano, que tiró a su novia de un doceavo piso. Y eso pasó mientras jugábamos con la idea de alguien cayendo, y me impactó mucho. Luego surgió un video viral de una chica aquí, en Santo Domingo que, en medio de una fiesta, frente a una discoteca, estaba ahí hablando con un amigo en un coche asomándose a la ventana, y ahí estaba generando un tapón de carros que no podían avanzar y le estaban tocando el claxon y la chica, retándolos, sacó una pistola de dentro del carro y disparó para arriba, y siguió hablando con el tipo antes de entrar a su discoteca como que nada estaba pasando. Y eso sucedió mientras yo escribía la película. Y yo decía, « ¡pero si Sera está ahí! » No es que me esté inventando nada, pasan este tipo de cosas. Hay una escena del guion, que al final no se filmó y no sucede en la película, pero que ocurrió aquí: de repente, aparece un hombre muerto en un motel, blanco, clase alta, reconocido, de televisión, en circunstancias complicadas, como Pasolini, con sangre por todos lados y nadie sabe nada, y de repente, la policía agarra a dos chicos de clase baja que no tienen nada que ver con él, pero resulta que el tipo era homosexual, vale, y la sociedad sigue como si no hubiera pasado nada. Y ese tipo de cosas se van repitiendo... Era ese mundo lo que intentábamos retratar.

N.R.: En la película existe esa dicotomía entre el gran realismo, que es propio de todos los policiales, y ese mundo onírico que, como la inundación en casa del teniente Pérez, sirve de contrapunto.

A.F.: Es muy curioso eso, me hablan mucho de lo onírico en *Candela*. A mí, como director, me parece que el cine se parece mucho a los sueños. Y se filman muy bien los sueños en el cine, y estar en una sala como grupo y soñar juntos, es intrínseco del cine. Entonces, para mí, es obvio y evidente que cuando tomo una cámara, habrá imágenes que pueden recordar los sueños. No necesariamente son sueños, es cine lo que está pasando y el que lo permite, ahí está Buñuel y Fellini, y David Lynch que me fascina, etc. Por eso, todo lo onírico y el mundo de los sueños evidentemente va a permear el cine que estoy haciendo. Pero al final, yo creo que más que hablar de lo onírico, Pérez vive un sueño, todo el capítulo de Pérez es para mí un sueño. Sería lo que dice Carpentier de lo « real maravilloso », esa idea de que coexisten realmente lo cotidiano y lo fantástico en el Caribe: la religión yoruba en Cuba, aquí están los misterios, de repente hay una ceremonia donde a la gente le sube un espíritu, he visto ese tipo de cosas. Entonces no sé si será verdad, pero existe porque lo estoy viendo, existe porque esa gente se lo cree... Y siguen prendiendo velas a los dioses, y siguen los baños de flores aquí, etc. Entonces, así como decía García Márquez, refiriéndose a su realismo mágico: en el Caribe yo no estoy contando nada más que lo que estoy viendo. En el Caribe, si llegas y preguntas por María a una vecina y te dice « no, que María se fue volando, sí, voló », o si te afirman que apareció un tipo con una corona, vestido de negro y tal, sigues caminando y sigue tu día. Y es muy normal, subió tal misterio, subió tal deidad yoruba a este personaje que ahora está hablando. Es una sociedad así. Entonces no es onírico, es lo que pudiese suceder, lo que te pudiese contar alguien en la calle. Todo lo que le pasa a Pérez es algo que alguien te podría contar, de verdad, por un lado. Por otro lado, es cierto que particularmente con Pérez, la escena de la inundación del apartamento pasa a lo onírico. Es una escena que surgió en el guion como una manera de presentar visualmente esta idea de la « maldita circunstancia del agua por todas partes », el agua que me rodea, la isla dentro de la isla que es el apartamento de él; es una imagen espejo de él flotando, rodeado de agua ya más literal, digamos. Entonces mucha gente lo relaciona al fenómeno atmosférico cuando ve el agua y cree que es un huracán, que llegó, que se inundó. Yo no lo pensé onírico, yo lo imaginé primero como realidad, pero de repente fue una solución rápida presentarlo como sueño. Y por ahí viene el Tiznao, el agua es el Tiznao que acaba de llegar, realmente, que está allá afuera, esperándole. Y el tiznado es un mensajero de la desgracia, es el huracán hecho persona tangible, no como idea, sino en el plano de la realidad, que baja, es el *griot* que te cuenta desde el inicio que esto no va a acabar bien. Es el *griot* que, de una vez, desde el primer momento, te dice « ésa es el tipo de película que tú vas a ver, con este tipo de personajes, en este tipo de contextos, que aspiran a este tipo de cosas ».

N.R.: Tiznao aparece como mensajero de muerte... ¿Representa el destino este personaje mágico, o alguna visión de lo caribeño?

A.F.: Yo no lo pensé así, literalmente no. Quizá inconscientemente, sí. Pudiese encontrar conexiones en esta idea del huracán que lo borra todo. El tiznado viene del carnaval dominicano, se replica en algunas islas del Caribe de alguna manera, llamado diferente, pero en este país tiene que ver con los africanos esclavos que se liberaron de los colonizadores, que se sublevaron, y ellos se pintan de aceite en el carnaval y dicen que te van a pegar lo negro, que tú no quieres que se te pegue... Entonces ahí también hay un juego sobre la negritud, de quererse más blanco que negro, de alguna manera...

N.R.: Y habla del cimarronaje...

A.F.: Del cimarronaje, exacto. Entonces, como símbolo, entró en la película, porque no está en la novela. Visualmente, me atraía muchísimo, me gustaba esta idea de lo negro, había algo de ominoso en la figura que simbólicamente también representaba muy bien la tragedia de Pérez. Es el emisario del mal. Me gustaba mucho esta idea también de insertar esa cosa natural, esas hojas de palma verdes que él tiene, en este contexto urbano para provocar un choque. Y volvemos a lo mismo, esta idea de coger símbolos caribeños, ponerlos en otro contexto: si cojo este elemento, palmera del mar verde, y lo pongo de repente en esta falda, lo hago aparecer en medio de un pasillo, ¿qué sucede? Bueno, ¡hagámoslo y veamos qué sucede! Por otra parte, paradójicamente, en el último capítulo que se titula « Tiznao », el tiznao no aparece. Entonces se preguntará la gente si muere o no al final el personaje, qué pasa con él... Porque el personaje que lleva ese último capítulo es el actor que no solamente es Lubrini sino que es Candela también, en el escenario, y además es la misma persona que interpreta al Tiznao.

N.R.: Por eso, en ese último capítulo, finalmente sí aparece el Tiznao, de alguna forma...

A.F.: Una amiga, hace poco, me decía que el Tiznao se volvía el capítulo en sí, se vaporizaba, estaba en el todo porque ya era la inminencia del huracán que venía, entonces ya se vaporizaba hacia el huracán que iba a llegar... Era muy sorprendente en el guion la idea de que, cuando Pérez entraba y abría la puerta, de repente salía agua y estaba todo lleno de agua. Podía ser un sueño o no; por ejemplo, uno puede pensar que el agua viene del grifo, que el grifo de alguna manera estaba abierto... Entonces, está metido dentro del sueño y al mismo tiempo no sueña, porque para mí, Pérez siempre vive en este estado a punto de dormirse, por el cansancio que lleva, entre el sueño y la vigilia. En este universo, él perfectamente puede ver a ese personaje y es él quien se lo está imaginando.

Para mí, a partir de un punto de la película en que aparece el Tiznao, quizás lo que estemos viendo sea un sueño, y por eso tampoco sabemos si Pérez muere o no, qué significa ese tiro al final, si se mató él o no, o qué estaba sucediendo cuando le disparó... Yo quería que fuese como un viaje que acabara en un sueño, pero del que nunca se despertara, de alguna manera, en ese capítulo. Quería buscar la manera de llevar a Pérez a ese estado de vigilia antes de irse, cuando, en la novela, está muriendo bajo la lluvia. En la película, se representa de manera diferente, digamos: en el capítulo de Pérez, pasa también por los detalles del juego sonoro. Como es un sueño, nos permitimos sonidos no reales, que en la realidad quizás no pasarían. Por ejemplo, cuando está hablando con el jefe de la policía que se toma una cerveza en un restaurante, hay una campanita que suena e indica que abrieron la puerta, pero no hay nadie entrando... O el timbre de su hija, cuando él lo toca, suena como un eco muy reverberante, irreal... Esto se decidió mientras estaba editando el capítulo de Pérez, y en un momento decidimos que, como capítulo onírico, podíamos permitirnos todo lo que solamente los sueños permiten.

N.R.: Hablando del sonido, el huracán se manifiesta sobre todo fónicamente en Candela, y no visualmente, con el ruido del viento amenazador. ¿Por qué?

A.F.: Eso de figurar el huracán con el sonido del viento fue una decisión muy consciente, porque al principio, en la primera versión de *Candela*, nosotros queríamos que lloviera todo el tiempo, porque en la novela, llueve... Pero la producción no lo permitió, no se podía por el presupuesto. Entonces decidí llevarle la contraria y que hubiera sol todo el tiempo, y comenzamos a buscar la forma para hacer sentir que el huracán se va acercando sin que haya lluvia, que es lo paradójico, pero real, de nuestro clima aquí... La solución narrativa fue de jugarlo con el sonido: siempre va a haber por ahí una televisión que está hablando de que viene, una radio, una voz que menciona que llega la tormenta, para ir generando esta idea de huracán, porque necesitamos que sea una sombrilla durante toda la película. Y el viento: yo quería que en algún momento entrara un pequeño viento fino, que fuese creciendo a medida que la película fuese avanzando hasta que se convirtiera en el huracán final de los créditos. En el corto y en *Candela*, mi idea narrativa fue la misma que en la novela sobre la función del huracán: lo que desata que el huracán realmente venga es la tragedia de la muerte del poeta. Por eso es que ahí lo anuncian por primera vez; en *Tiznao* lo anuncian al principio, y en *Candela* lo anuncian al minuto 23-24 de la película. Porque el huracán, que es la tragedia que viene, lo desata el evento entre Sera y el poeta. Hay momentos claves de la tragedia para cada uno: el momento en que Sera hace el gesto de acercarse al poeta, ahí está plantando la tragedia, que va a pasar sobre su vida. A partir de ese momento, aunque ella no

lo sepa, ya no hay vuelta atrás. Y para Pérez, en mi opinión la tragedia la sella el apretón de manos que le da a Lubrini en el patio, cuando está prometiendo ayudar y se compromete con él, a una cosa que no cumple. Le dice que va a intentarlo y luego no lo intenta, y ahí está la tragedia de él, porque su crisis viene de si es un buen policía o un policía malo, al final, o si se entrega al sistema corrupto o sigue creyendo como cuando era joven, hace 20 años, que esto se podía cambiar y sigue luchando... ¿Para qué?... Y luego, a partir del apretón de manos, más adelante se le aparece el Tiznao, casi advirtiéndole esto, lo que pasó o no, le da la clave; a partir de ahí, ya está directamente unido a la tragedia. Es una advertencia y al mismo tiempo un aviso de lo que no va a poder cambiar.

N.R.: Todo esto se sintetiza desde el prólogo... Es un momento un poco surrealista en que todos los personajes están allí reunidos ante Candela/Tiznao, que pronostica todo lo que va a ocurrir...

A.F.: Completamente. Pero la imagen del Tiznao y esa escena con la que comienza la película, en el guion inicial era el final de la película, no comenzaba así. En el corto, funcionaba por la estructura narrativa, porque el *show* de él no se ve la primera vez, cuando lo avisan, y luego aparece al final en un plano onírico. En la película, funcionaba de manera diferente, porque creo que si la escena se hubiese quedado en el final, le imponía demasiado al espectador qué pensar de lo que acaba de ver, como una explicación. Si lo poníamos al inicio, que fue lo que sucedió, al entrar al mundo onírico, ya me permitía jugar después: yo puedo hacer que Sera baile, yo puedo presentar a un tipo tan raro, yo puedo hacer cualquier cosa porque comenzamos con un sueño... Y además, eso hacía que el Tiznao que va apareciendo ante Pérez ya tuviese una conexión con lo que se acababa de ver, como si este personaje saliera de este limbo en el que aparecía al inicio, y luego bajara o subiera al mundo de los vivos, y comenzara a entrar, transformado pero igual como símbolo, en el plano de ellos. Entonces, si lo ponía al inicio, funcionaba así el Tiznao, cuando aparece la primera vez en el asesinato, o a mitad de la película; si lo ponía al final, la primera vez que lo viera, me parece que como símbolo iba a tener menos fuerza, porque es un símbolo vacío, es un símbolo sencillamente de extrañeza, no un símbolo que ya tiene todo un discurso, que representa algo, digamos...

N.R.: Cómo fue escogida la decoración del apartamento de Sera, con ese móvil tipo Calder en su balcón, el diseño muy moderno y estético... ¿Existen realmente este tipo de apartamentos en Santo Domingo?

A.F.: No, es otro tipo de decoración la que existe en esa clase de apartamentos en Santo Domingo. Mis amigos, o gente con más dinero, me dicen que, en verdad, eso no es así. En realidad, el apartamento de Sera es como una

manifestación de ella. A Sera, yo, de alguna manera la veía más geométrica, volviendo a la idea de lo fragmentado, o de lo angular, los fríos, lo plástico, la porcelana... El vacío... Esta decoración era casi una reproducción de un apartamento de Ikea, de catálogo... O sea, no quería que sintiera que ella vive ahí, que haya amor ahí. Estas figuras geométricas, estas curvas rotas, que no son un círculo completo sino roto, ese triángulo o ese cuadro con rotos así, y cuando ella se está echando hacia atrás, para mí era la misma idea de lo roto de ella. Cuando está hablando con el Papá, aparece una especie de lámpara negra, circular, en la pared, como el huracán, y evoca algo fragmentado, deconstruido, es un huracán roto... Eran esas ideas visuales; figura en el guion que hay un cuadro que tiene que representar de alguna manera la fuerza de la naturaleza, la destrucción del huracán... Mucha gente siente que ese apartamento no es el apartamento de ella en sí, sino el apartamento de soltera donde hace sus fiestas y sus cosas, y puede ser una lectura válida... Pero yo quería dar la impresión que ella le pagó a un decorador, llegó a ese apartamento y no le importa lo que haya ahí, porque da igual en su vida. No vive realmente su vida, finalmente. Entonces, al final el apartamento es una manifestación de eso en su interior...

N.R.: ¿Por qué haber conservado el título Candela, de la novela, aunque el personaje en sí de Candela ya no tiene el mismo contenido ni el mismo protagonismo en la película?

A.F.: Porque la novela me lo permitía, porque *Candela* inicialmente es la historia de un detective, Imanol Petafunte, y Candela es un personaje secundario, entonces cuando leí la novela me pregunté ¿por qué se llama *Candela*? Es que ella los conecta a todos... Cuando adapté la novela, el personaje de Candela, tal como está en la novela, existía, pero luego se convirtió en Morena, que es el personaje de la prostituta, y perdió protagonismo... Al inicio, era lógico porque de hecho la película acababa con ella, como en la novela, ella brindaba en La Rémora, y fue un personaje principal en varias versiones... Hasta que ese personaje se fue desdibujando cada vez más, y ya en la película no funcionaba tanto... Entonces, ahí fue cuando cambié el nombre del *show* para « Candela, la perla del Caribe », que antes se llamaba « Lubrini, la perla del Caribe »... Como solución, para que pueda, de alguna manera, funcionar. Porque La Rémora es el lugar que conecta a todos los personajes, el asesinato y ese espacio en que pasan todos. Entonces para justificarlo y volverlo coherente, y no tener que cambiar el título, porque para mí *Candela* era como también hacerle tributo a la novela, digamos, como solución se volvió el *show*... Candela es este *drag* que no está en la novela... Cada vez que canta Candela, pasa algo fuera de lo ordinario, justamente en la escena después. Después de que canta Candela, pasa todo lo que pasa con Sera, luego pasa la última aparición del Tiznao con Pérez, y el tercer capítulo « Tiznao » es la historia

de Candela, ya en la tierra, digamos, ya fuera de ese escenario. Entonces, para mí, dentro de la propia diégesis de la película, es obvio, funciona por estas distintas razones... El *show* quería que fuese mágico, porque La Rémora para mí realmente es la impresión, el ser muy importante de la película, los une a todos, y es el núcleo, y lo que le da vida a ese bar es el *show*. Y el último capítulo no se llama « Candela », como pudo haberse llamado, se llama « Tiznao » porque ahora estamos viendo a Candela desde la perspectiva del Tiznao...

N.R.: La musicalización de Candela es una mezcla de canción popular, de amor doloroso, tan latinoamericana, y de experimentación con el sonido, muy creativa...

A.F.: Sí, mi concepción del sonido viene mucho de mi formación en la escuela de cine de San Antonio de los Baños, y el guion de *Candela* era muy sonoro. Venía escrito cómo sonaba la película, porque también reflexionábamos mucho sobre cómo suena el Caribe. ¿Cómo suena el mundo de Sera que está entre las torres, allá arriba, o cómo suena el mundo de Pérez, que está en una clase media, literalmente en un apartamento en un quinto piso, o cómo suena más en la tierra, cuando Lubrini/Candela anda por la calle? Influyó mucho también el laboratorio de Sundance de sonido y música que hicimos, fue una de las mejores experiencias que he tenido hasta el momento como cineasta, porque yo no entendía muy bien cómo usar la música, y todavía sigo aprendiendo. Yo trataba de que la música siempre fuese diegética y no necesariamente extradiegética, porque saca al espectador de la escena, como si entrara el director y dijera que ahora hay que emocionarse... Con el laboratorio de Sundance, se cambió un poco esa percepción que tenía, y aprendí a usarla como herramienta narrativa. Y se habló mucho sobre sonido y cómo el sonido podía hacer crecer el mundo más allá del encuadre de la pantalla. Vimos en ese momento muchas películas y analizamos muchas. Recuerdo claramente, por ejemplo, que teníamos conceptualmente esa idea de que la música diegética sea del Caribe, para el contexto y crear un mundo, y la extradiegética, que sea más narrativa para llevar las emociones. Mientras estábamos en el laboratorio de Sundance, analizamos por ejemplo *Vértigo* de Hitchcock, que es una de mis películas favoritas, y mientras yo estaba sonorizando y musicalizando *Candela*, para probarla, una amiga me miró y me dijo: « la música de *Candela* debería ser como la música de Hitchcock, porque al final estás haciendo una película detective », y es verdad, me hizo mucho sentido en ese momento. Entonces, musicalizar a Pérez, pensándolo como Hitchcock o tratando de hacer un tributo a Hitchcock fue como la puerta de entrada a esos colores sonoros que utilizamos, por lo menos a nivel musical, extradiegéticamente, y que luego fue pasando a los otros capítulos, emocionalmente, digamos. Y eso, lo hizo Jorge Aragón, a quien conocí en el laboratorio, mientras que la música

diegética estuvo a cargo del productor de la película, Pablo Lozano, junto a otro músico Ezel Félix, que ellos son músicos y tienen un bagaje ahí más amplio que el mío. Quería poner boleros y ciertas cosas precisas, pero ellos expandieron un poco: los tipos de música de Haití, el calipso, etc. Y decidimos dónde encajaba mejor en la película: ¿qué está escuchando Morena cuando abre la puerta, en su casa? que pueda dar pistas de su personalidad; igual para la canción que baila Sera. Es algo que quiero explorar en mi próxima película, esta idea de cómo la música o las canciones pueden contar lo que los personajes están sintiendo pero no dicen, evidenciarlo así obviamente, claramente; que se miren y la música diga « te amo »... hay algo ahí que me atrae mucho. Por ejemplo, en el caso de Sera, la letra de la canción representa a esa mujer que no tiene voz, y está diciendo esa canción que ella está casi pidiendo disculpas al espectador por lo que va a hacer. Por eso está retratado casi como un teatro y podría estar cantando de antemano lo que va a pasar también. Y la música me permitía eso; sonoramente en general queríamos hacer una ciudad que se sintiera viva, queríamos tratar de transmitir los ruidos del Caribe, queríamos utilizarlo para ir plantando el huracán. También queríamos que el sonido sirviera como contrapunto: de repente, Candela está muy nervioso porque tiene que guardar la cocaína, pero el sonido hace un contrapunto como en una clase de yoga, como un respiro con calma, me parece gracioso... Y al mismo tiempo, permitir que haya un poco más de juego: yo creo que en general en el cine actual, se pierde, con excepción de algunos cineastas evidentemente, pero es que el sonido intenta ser muy realista y dibuja lo que obviamente estaría ahí... Yo creo que el cine aguanta, como en el cine más clásico, un poco más de juego... Recuerdo otros detalles: cuando Sera frena en el punto que sale del plano, cuando el poeta está caminando, y ella al punto de secuestrarlo, su coche emite un sonido misterioso que en el mundo real no sucedería, porque evidentemente eso no va a sonar así... Pero yo necesito sembrar esta cosa ominosa, casi una advertencia de que « ¡Huy!, esto se va a poner malo ahora mismo », y que al mismo tiempo sea un sonido que cada vez que vuelva a salir en la película, de alguna manera, por lo menos inconscientemente, remita a ese momento del secuestro. Luego ese sonido comienza a aparecer varias veces más, en otro contexto...

N.R.: Y ese sonido algodonoso recurrente, como en el túnel, que representa como el submundo de Sera...

A.F.: Decía que ella es como *Alicia en el país de las maravillas*, que cruza de un mundo a otro, y para mí, ese túnel y ese sonido son cuando Alicia cae, ella atraviesa este túnel. Yo tenía la sensación de que ella vive arriba y que las otras clases viven abajo (y luego uno va a descubrir la topografía, cuando está volviendo con el poeta), entonces tenía la idea como que ella baja por los

elevados hacia los túneles para atravesar hacia el otro mundo, en un tránsito casi irreal, por eso ahí no hay carros, es una transformación a este otro mundo; e incluso ese mensaje de « Feliz viaje » que aparece es por eso, porque está literalmente yéndose hacia otro lado, transformándose en otra cosa.

N.R.: Muchas gracias por compartir con nosotros todos estos comentarios. Después de Candela, ¿cuál es su actualidad ahora?

A.F.: Tengo como dos-tres años escribiendo un guion nuevo, y lo único que puedo decir ahora mismo es que se llama *Melodrama*... Quiero, de alguna manera, hacer un tributo al cine de Fassbinder, de Douglas Sirk, este cine más melodramático en el sentido clásico de la palabra, clásico de los cincuenta, clásico de los estudios... trayéndolo al contexto actual caribeño, digamos. Me gusta mucho Arturo Ripstein, también Almodóvar, evidentemente, siempre es una referencia: el reto es cómo hago el propio mío, no sé si será caribeño o no, latinoamericano o no, más parecido al gringo o no, se trata de cómo lo hago mío. Por eso tengo varios años tratando de encontrar el tono para de alguna manera poder ponerle impronta mía como director. Como cinéfilo vi muchas películas y trato de verlo todo, y me puede servir una idea de un melodrama de los 50 como de uno del 2000, quizás... Por ejemplo, adoro a Buñuel, y los melodramas de Buñuel tenían su tono onírico y oscuro, y político también, y sus críticas religiosas... *Candela* tiene muchos personajes y tiene muchas locaciones en espacios reales de Santo Domingo, porque yo quería que fuese como una oda a la ciudad de Santo Domingo, que fuera así dónde nací y me crecí al final, por eso quizá se desdibujó un poco esa idea de ciudad Caribe... Y en esta nueva película que estoy escribiendo, quiero tratar de concentrarlo todo en un solo espacio, y ver qué sucede, como también para retarme y hacer cosas diferentes, con menos personajes, para tratar de concentrarme ya más en los diálogos, las actuaciones, y ver qué pasa con la cámara cuando estoy encerrado y no tengo tantos espacios. Entonces es un juego, se trata de no repetirse... Yo sé que pude hacer *Candela*, me interesa ahora ver qué otra cosa puedo hacer que no he hecho... Y habrá música, por supuesto. En eso estoy ahora mismo, y esperamos poder filmar pronto. Y mientras tanto, haciendo asistencia de dirección y trabajando con muchos otros directores dominicanos...

Santo Domingo (República Dominicana), 30 de diciembre de 2021

Exilio e investigación policíaca en *Azul mortal*

Maryse Renaud

Écrivaine, professeure émérite
Université de Poitiers, CRLA-Archivos, France

Résumé: *Azul mortal* répond à un défi formel: écrire, dans le sillage démystificateur du néopolicier latino-américain, un roman noir atypique. En raison du statut original du détective – un exilé blasé et inexpérimenté –, du caractère personnel de l'enquête et du traitement inattendu de la violence, cette dernière appartenant au passé. Ce qui n'empêche nullement que l'on assiste à une lutte obstinée contre l'impunité (mâtinée d'humour et emplie d'humanité).

Mots-clés: Renaud (Maryse), *Azul mortal*, littérature, Martinique, Caraïbes, xxi^e siècle, violence, passé, exil, démystification, impunité

Resumen: *Azul mortal* responde a un reto formal: escribir, en la línea desmitificadora del neopolicia latinoamericano, una novela negra atípica. Debido al original estatuto del detective – un exiliado desgano e inexperto –, al carácter subjetivo de la investigación y al tratamiento inesperado de la violencia, que pertenece al pasado. Lo cual no quita que se asista en la novela a una lucha obstinada contra la impunidad (salpicada de humor y repleta de humanismo).

Palabras claves: Renaud (Maryse), *Azul mortal*, literatura, Martinica, Caribe, siglo xxi, violencia, pasado, exilio, desmitificación, impunidad

Antes que nada quiero agradecer al Profesor Dante Barrientos Tecún y a su equipo el haber mantenido esta jornada sobre la literatura policíaca en el Caribe y el haberme invitado a presentar en el recinto de la universidad de Aix Marseille mi novelita criminal, *Azul mortal*¹. Gesto este tanto más valeroso si se tienen en cuenta las muchas trabas y precauciones que implica la actual situación sanitaria del país. Me siento sinceramente muy honrada y un poco impresionada también por la labor que me han confiado ustedes, pues es bastante delicado hablar del texto propio. Pero como todo autor, una vez concluida la fase de la escritura y puesto en circulación el objeto-libro, una termina por ser lectora de sí misma, y hasta diría que es la primera lectora del texto, la lectora-cero, como se dice actualmente. Una lectora enterada, claro, pero también a veces sorprendida por lo que va descubriendo al volver las páginas. Así que me animé finalmente a lanzarme a esa aventura de la presentación de *Azul mortal*. Cosa que haré delante de ustedes lo más sencillamente posible, sin complacencia ni falsos pudores.

¿Cómo se me ocurrió ponerme a escribir un texto de corte policíaco?, no siendo yo precisamente una lectora asidua ni una conocedora excepcional de este tipo de literatura, aunque sí una admiradora sincera de ciertos grandes textos policíacos en lengua española – cuentos o novelas –, que se trate de los primeros maestros del género en América Latina o de nuestros contemporáneos del Caribe, evidentemente, y del continente americano en general. Me interesé en determinado momento en ciertos artículos o reseñas mías, por ejemplo, por la sofisticada escritura y el tono deliciosamente paródico de *La bestia de las diagonales*, de nuestro colega de Rennes, Néstor Ponce, y por sus trabajos sobre las diversas tendencias del género policíaco hispanoamericano desde los comienzos del siglo xx hasta nuestros días, y, particularmente, sobre el nacimiento y la afirmación cada vez más vigorosa del neopolicial hispanoamericano. Es recomendable la lectura del ensayo de Néstor Ponce: *Crimen. Anthologie de la nouvelle noire et policière d'Amérique latine*², así como de un trabajo muy anterior, *Menaces, Anthologie de la nouvelle noire latino-américaine*³, del malogrado Olver Gilberto de León. Y evidentemente, no pueden dejarnos indiferentes los análisis del argentino Mempo Giardinelli sobre el particular: véase *El género negro: orígenes*

1 Maryse Renaud, *Azul mortal*, Madrid, Editorial Adarve, 2019, 166 p.

2 Néstor Ponce, *Crimen. Anthologie de la nouvelle noire et policière d'Amérique latine*, Rennes, PUR, 2005.

3 Olver Gilberto de León, *Menaces, Anthologie de la nouvelle noire latino-américaine*, Nantes, l'Atalante, 1993.

y *evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*⁴. Siempre son aleccionadores, creo, los enfoques y opiniones de los escritores, más aún tratándose del autor de la implacable, de la obsesiva, de la inolvidable novela *Luna caliente*⁵ (merecedora del Premio Nacional de Novela de México en 1983). También me ha llamado la atención – como antillana que soy y por haber vivido de joven, además, un año entero en La Habana en los años sesenta – la narrativa del cubano Leonardo Padura. Como no pocos lectores, he seguido con febrilidad las aventuras de su melancólico y gruñón detective Mario Conde y de su clan. Últimamente he escrito con placer (y no sin cierta perplejidad ante la audacia y la violencia de ciertas críticas ideológicas) una larga reseña sobre *La transparencia del tiempo*⁶, su última y vertiginosa novela, reseña que se publicó en dos entregas en la revista del periódico dominicano *Hoy* (en junio y julio de 2020).

Indudablemente, en la actualidad ya nada tiene que demostrar el género policíaco. Ha salido definitivamente del purgatorio, de la condescendiente casilla « infraliteratura ». Puede enarbolar orgulloso a la vista de todas sus credenciales, sobre todo cuando más allá de la mera trama policíaca, de sus personajes truculentos, de la curiosidad por la resolución del enigma, es capaz de engendrar universos inesperados, de rebasar sus propios límites genéricos y permanecer en la memoria del lector por la ingeniosidad de sus estructuras narrativas, por ejemplo, o por una excepcional creatividad verbal, o por la hondura de sus planteamientos filosóficos.

Volvamos ahora a mi persona. La peregrina decisión de ponerme a escribir un texto policíaco partió de una preocupación formal. De un reto que me lancé a mí misma, tras la publicación en el año 2016 de *Relato de ceniza*⁷ sobre Cyparis el martiniqués, único superviviente en Saint-Pierre de la erupción del monte Pelado en 1902. Quería experimentar con algo nuevo, hacer algo más, de ser posible, que « desplegar mis virtudes narrativas », que me hicieron el honor de subrayar generosamente, en la Argentina, Mempo Giardinelli y María Rosa Lojo en particular, al elegir ésta mi novela *Relato de ceniza* « entre los mejores libros del año 2016 ». Sin abandonar mi marcada afición al relato, ya perceptible en mis textos anteriores (en particular en *La mano en el canal*⁸), afición que

4 Mempo Giardinelli, *El género negro : orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*, Buenos Aires, Capital intelectual, 2013.

5 Mempo Giardinelli, *Luna caliente*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

6 Leonardo Padura, *La transparencia del tiempo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2018.

7 Maryse Renaud, *Relato de ceniza*, Madrid, Editorial Verbum, 2016, 216 p.

8 Maryse Renaud, *La mano en el canal*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2012, 188 p.

me contagió hace muchos años ya el gran Alejo Carpentier, desconfiado de la frecuente insipidez de la escritura dialogada, decidí justamente darle a ésta la primacía en este nuevo texto novelesco mío. Era consciente de que la lucha entre los dos bandos enemigos – la pareja formada por Clarysse Lambert, la criolla manipuladora y transgresora, y su alter ego Málaga, su jardinero andaluz, por una parte, y por otra la pareja de martiniqueses de color Albert Constant y su amigo Rol –, y hasta los intercambios con personajes secundarios exigían pasar por un enfrentamiento directo, casi teatral (apóstrofes agresivos, semiconfidencias crepitantes o insidiosas, etc.).

Un ejemplo: Lise Valère, una de las « mulaticas del prefecto », dirigiéndose a Albert Constant:

– ¿Está contento ahora, señor Constant? –se detuvo de golpe, secó sus lágrimas y le lanzó una ojeada glacial–. ¿Por qué siempre busca la gente donde no debe? ¿Por qué ha venido a molestarme a mí, por qué me acosa, por qué no mira hacia el lado de la sobrina? En la banda de barlovento... Tan bonita, la señorita Viviane, que a estas alturas ni es señorita, si es que algún día lo fue, ni bonita tampoco. Habrá puesto, creo, en el norte... en Basse-Pointe, a no ser que sea en Sainte-Marie, detrás de la iglesia, según me contaron, una tienda de artesanías. O quizás un poco más al sur... ¡Una galería de arte!⁹

Otro ejemplo: el altercado entre Albert Constant y Málaga:

El abogado, con una viveza que no había calculado, le lanzó:

– Si ya nos conocemos... Señor López, buenas tardes. Magnífico, Jesús, Leonardo...

– ...

– ¿O no es así, señora Lambert? ¿Será que me habrán informado mal? Málaga volvió nerviosamente la cabeza hacia su patrona, inquieto. Por sus ojos pasó un fulgor de cólera. La mujer no despegó los labios. Escrutó con insistencia a Albert, como exigiéndole calladamente una aclaración.

– Magnífico López, pues sí. Correcto, señor Albert...

– Señor Constant – rectificó enseguida Clarysse.

– Es efectivamente el nombre que me pusieron mis padres, y lo tengo a mucha honra – replicó el jardinero tras algunos segundos de vacilación, con una calma forzada que contrastaba con la brutal emoción que acababa de atravesar sus ojos negros¹⁰.

(Ojalá haya evitado en mis diálogos el escollo de la sosería apuntado por Carpentier.)

9 Maryse Renaud, *Azul mortal*, op. cit., p. 44.

10 *Ibidem*, p. 87-88.

Me mostré fiel, para empezar, a la consabida lógica policíaca: un juego de preguntas, respuestas, evasivas, en el que me divertí entretejiendo sentido figurado y sentido propio (« pasar a otro mundo », por ejemplo, cuyo sentido varía en el texto según las circunstancias, significando muerte o simple desplazamiento espacial de un continente a otro), e introduciendo silencios a ratos más sugerentes, creo, que las mismas palabras. Véase el episodio agobiante del apagón en la hacienda, por ejemplo:

Empezó la larga espera silenciosa. A esas alturas Albert sabía que no había modo de reactivar el diálogo entre Clarysse y él. Nada obtendría de ella, como no fuera su desprecio, o, váyase a saber, tal vez una vaga forma de respeto hacia su indomable obstinación. Buscó su mirada en la penumbra. En vano. Sentía su respiración ligeramente acelerada, inquieta, la sabía al alcance de la mano, a su derecha. Hasta él llegaban dulces efluvios de azahar exhalados por su espesa cabellera. ¿Pero por qué tardaban tanto en traerles al salón un quinqué, una linterna, un candelabro? ¿Dónde estaba la servidumbre?, ¿se habría guarecido, sorprendida por la lluvia, bajo el cobertizo en espera de una escampada? ¿Por qué no acudía el jardinero de Clarysse Lambert¹¹?

Tenía yo que manejar correctamente los códigos, saber suscitar la curiosidad, multiplicar las peripecias, despistar hábilmente al lector –introduje insinuaciones ambiguas y llegué hasta a hacer mentir fugazmente al narrador omnisciente con anuncios de falsas pistas –, debía mantener la tensión renovándola, crear suspense, golpes de efecto (como en el escabroso y extraño episodio del coche en el que Clarysse mantiene como preso a Albert Constant, en el capítulo 21).

Su rostro se crispó, sin embargo, no bien quedó cerrado el maletero. Se acomodó en su coche, ligeramente inclinada hacia adelante sobre el volante, como lista para arrancar, abrió de par en par las ventanillas delanteras e invitó a Albert, asombrado, a sentarse a su lado para hacerle compañía. Procedió a meterse en explicaciones que, afirmaba, deseaba darle de una vez por todas. Brevemente, con sinceridad, para que comprendiera... Pero a esas alturas a él no le importaba, de puro agobiado por sus propios problemas, anestesiado por el pesar, sentarse o quedar de pie, comprender o no comprender, dar la aprobación o reprobar. Obedeció como un autómatas. Y escuchó distraído la voz envolvente de la mujer, insensible a los esfuerzos de ella por ganarse su simpatía, al calor de intimidad que se iba creando poquito a poco en el lujoso habitáculo de cuero, a los brazos de ambos casi rozándose de tan cercanos¹².

11 *Ibidem*, p. 75.

12 *Ibidem*, p. 110.

En suma, tenía que cumplir humildemente con los requisitos mínimos del género, imprimiéndoles, sin embargo, mi impronta: un ritmo muy mío, que desee deliberadamente pausado, sinuoso, al comienzo, y cada vez más precipitado, casi tajante hacia el final. Habla Albert Constant, exponiendo sus conclusiones:

– Lo adivinó todo (el prefecto). Los celos, la trampa, la venganza. Conocía de sobra el carácter dominante y posesivo de Clarysse. Empezó entonces una carrera de velocidad. Tenía ahora que acudir a lo más urgente: rescatar el cadáver, desatarle las manos, tirar la soga, coserlo a balazos al estilo mafioso, y arrojarlo de nuevo al agua, a sabiendas de que las corrientes, como la primera vez, acabarían por devolver el cuerpo de Justin. Hecho esto, se esforzó por acallar los rumores, controlar los periódicos, imponer la ingeniosa versión de las balas. En pocas palabras, despistar se fue convirtiendo en su única obsesión. ¡Mira que el viejo llevó a paso de carga todo ese lance! Nada lo arredró, ni la mentira, ni la intimidación, ni la eliminación de los indeseables. Se mantuvo firme hasta el final feliz, por así decirlo. O sea, la impunidad. ¡Lo que es la entrega de un padre! Ya lo ves, Rol, la necesitada de ayuda, la vulnerable, es ella. Ella, viejo¹³.

No quería ajustarme a ningún modelo, ni siquiera a la audaz y brillante propuesta borgeana desarrollada en *La muerte y la brújula*¹⁴, donde el sagaz detective Lonnröt, armador de sofisticadas arquitecturas mentales en gran parte atinadas, cae, sin embargo, increíblemente, bajo las balas muy concretas del criminal Red Scharlach, movido por un muy humano afán de venganza. Se desquita lo real; la emoción, los impulsos primarios pueden más que el frío ejercicio de la lógica. Mi detective, como el de Borges, no carecería de perspicacia, sería a su manera un razonador sofisticado, capaz de leer en la baraja, pero no moriría. Tendría un cuerpo, una sensibilidad. Tal era mi voluntad.

Quería obrar a mi antojo, que *Azul mortal* fuera de entrada una novela policíaca atípica, por varios conceptos. En primer lugar por su protagonista Albert Constant: de estatuto singular, hasta podría decirse extravagante, ya que combina en sí el papel de víctima potencial de un atentado fallido, que estuvo a punto de serle fatal en el patio de la Prefectura de Fort-de-France, Martinica, y el de detective investigando, contra toda expectativa y contra las pautas del género – con no poco narcisismo, por lo demás –, su propio caso, a pedido de su esposa. Es a un detective inexperto, invadido por la subjetividad, al que nos pinta la novela, un hombre desgano, con problemas conyugales, que se lanza

13 *Ibidem*, p. 135.

14 Jorge Luis Borges, « La muerte y la brújula », in *Ficciones*, Buenos Aires, Delbolsillo, 2013, 224 p.

a reculones a una aventura aleatoria sin desearla realmente, ni creer tampoco en ningún momento en la posibilidad de una verdadera revelación, de un posible avance cognitivo.

Veamos un ejemplo de la animada discusión entre Albert y su joven esposa Adriana:

Él debía vengarse por fin. Adriana se fue exaltando mentalmente. Presionaría a su esposo hasta sacarlo de la cama, le haría la maleta, lo metería en el avión. No había peros ni peras. El matrimonio atravesó nuevamente una inquietante zona de turbulencias.

Adriana, que era colombiana y seguía desde Francia la agitada situación de su tierra – sólo en sus ratos de ocio, a decir verdad –, alardeaba de sabia. La política no tenía secretos para ella, la analizaba tan bien como su esposo. Y en el caso específico de Albert, le aconsejaba radicalidad. Enterarse y ponerse manos a la obra. No dejaba de repetirle con la furia de la juventud, para retarlo: *Veni vidi vici*. ¿O es que sólo los romanos tenían estómago?

Logró su objetivo. Albert puso primero toda clase de reparos, pero dio finalmente su brazo a torcer¹⁵.

En segundo lugar – y esto, a mis ojos, es más importante aún –, decidí depararle a la violencia, al crimen, al mal, elementos axiales de cualquier novela policíaca, un tratamiento específico. Violencias hay por todas partes en *Azul mortal* si bien se mira y de todo tipo – sociales, políticas, morales –, violencias que hasta culminan en la muerte, como lo proclama el mismo título de la novela, y que suscitan la indignación y la repugnancia no sólo de los dos protagonistas masculinos Albert Constant y Roland Ozana, sino también de la colectividad nacional. Esta violencia criminal, notémoslo, desafortunadamente no abarca únicamente la isla, sino el Caribe entero (hay un guiño a República Dominicana y su inimitable dictador Trujillo, maestro en infamias, asesinado en 1961).

Lo original de la violencia en *Azul mortal*, creo, es que pertenece al pasado. El presente de la acción (el año 1965, en el que el protagonista regresa a Martinica, su tierra natal), pese a los candentes problemas del momento (paro, agitación independentista, prostitución femenina y masculina, emigración a la metrópoli, adicción a las drogas de los jóvenes), no da pie a ninguna escena luctuosa de cuerpos mutilados, torturados, martirizados, como suele pasar en tanta novela policíaca actual. Nada aquí de « crónica roja » (o « crónica negra »), de sangre derramada, ni siquiera en las últimas páginas de la novela en las que

15 Maryse Renaud, *Azul mortal*, *op. cit.*, p. 18.

planea, sin embargo, el temor de una posible agresión, de la eliminación física de Albert y Rol en la enigmática plantación de Trinité.

¿No te huele esto a chamusquina? Suponte que vamos... Nos esperan los dos a pie firme, que estará presente, no lo dudes, el jardinero, su rollo lo tendrá bien preparadito la pareja, se lo sabrá de memoria. Mientras que a nosotros sólo nos empujarán la curiosidad y la emoción, y la rabia que es mala consejera. ¡Si lo sabré yo, que pierdo rápido la serenidad! Pedimos aclaraciones, insistimos, mejor dicho exigimos que nos enseñe Clarysse Lambert las pruebas de lo que vino afirmando. Se hace de rogar, ¡ya me la imagino, lagarta!, la discusión sube de tono, se forma un jaleo, terminamos tú y yo y el tipo a puñetazos limpios. ¡Y por encima nos acusan los dos del robo de esas malditas cartas... imaginarias! Y entonces sí que la cosa se pone fea de verdad para nosotros. O sucede algo peor... Mira, viejo, para mí que tenemos que obrar con mucho pulso. Que líos con la Justicia...

Albert lo escuchó, perplejo. Nunca se le había ocurrido tanta hipocresía recocida, ni tan tormentoso desenlace. De golpe le volvieron a la memoria las grandes bolsas de plástico negro y las palas que él mismo la había ayudado a cargar en el maletero del Mercedes. Vio de nuevo en un fognazo las zanjas del fondo del jardín, dedicadas, pensaba él, al cultivo del ñame, de la malanga o de otros tubérculos. No se había tomado el trabajo de comentarlo con Rol, por no manifestar éste particular interés por la agricultura y ese tipo de detalles. Se desbocó su imaginación¹⁶...

La violencia brutal, en el presente de la acción, queda descartada. En cambio, la violencia pasada es insoslayable. Pero por pertenecer justamente al pasado, más o menos remoto, por venir mediatizada por la evocación, por la memoria siempre un poco imprecisa, aproximada, resulta atenuada, que se trate de las lidias políticas de la década del cincuenta y hasta del infame asesinato del periodista comunista André Justin en los años treinta.

Nadie podía olvidar el asesinato de Justin, ni la farsa del proceso, ni tampoco la evidente implicación de la Prefectura, y menos aún la humillación y la rabia recocida del pueblo, amordazado pero lúcido. ¡Un cuerpo acribillado a balazos, encerrado en un saco de yute y arrojado al mar, en pleno siglo xx!, como en los amargos tiempos de los capitanes negreros. Cuando volaban por la borda y caían como piedras los cadáveres de los esclavos africanos muertos en la travesía del Atlántico. Finalmente, Justin, como un espíritu burlón, había resurgido una tarde del año 39 en una pequeña caleta de la costa caribeña, al fondo de la bahía de Fort-de-France, a poca distancia de

16 *Ibidem*, p. 123.

la capital. Vestido de diario, normalmente, con extrañas magulladuras en los tobillos y las manos como dejadas por una sogá¹⁷.

¿Qué pensar ahora del esquema dual que intenté implantar en la novela desde el comienzo?, alternando con cierta regularidad tercera y segunda persona, o sea, el relato de las diversas etapas de la investigación propiamente dicha (lo fáctico) y, en largos monólogos en segunda persona, las resonancias íntimas de esta aventura singular en la conciencia inquieta de Albert Constant. Como se irán ustedes dando cuenta, también nos encontramos a menudo frente a parejas, estables o fugaces: Clarysse y Málaga, Albert y Rol, Rol y Lina, Albert y Adriana, Clarysse y su ahijada la Mariscalá. Dos son igualmente las apariciones del cadáver de Justin (primero con las manos amarradas con una sogá, luego con la espalda cosida a balazos). Dos fueron los testigos martiniqueses que vieron el cadáver en la playa de arena negra. También asistimos, en el caso del carpintero Antonin, a un movimiento de ida y vuelta, lo mismo que para Albert, otro exiliado, regresando también a sus lares tras una larga ausencia. No pretendo rastrear aquí todas las ocurrencias de la dualidad (ni todos los ecos que atraviesan por el texto). Hay más dualidad, de hecho, como lo revela también la onomástica (Viviane de la Rivelière, alias Viviane Chapelle...). Creo que esta tupida red proliferó sin que pudiera controlarla de verdad, que armé, sin embargo, intencionalmente, sin saber a ciencia cierta adónde me llevaría.

Quise darles, probablemente, a estos esquemas una doble resonancia: levemente paródica como toda multiplicación imprevista, por generación espontánea, automática, pero también potencialmente trágica, como esas imágenes angustiosas que surgen insidiosamente de los odiados espejos borgeanos. Eco paródico primero, pues, por presentar inicialmente *Azul mortal* rasgos deliberadamente estereotipados de la novela de enigma, al estilo inglés, por ser un ejercicio de lógica, un juego intelectual, apoyado en una meticulosa observación, en hipótesis plausibles y en inducciones que pretenden ser rigurosas (buen ejemplo de ello, creo, es el deseo rabioso de descubrir la identidad supuestamente masculina de la voz al lado del prefecto, que oyó en el pasado la señora de Nayadou, búsqueda que termina jocosamente por un femenino y muy inofensivo « aroma a pachulí »). También hay una alusión, si mal no recuerdo, a un viejo aduanero martiniqués, un tal Aprilus, lleno de buenas intenciones, pero algo timorato a la hora de la verdad, comparado humorísticamente con el famoso Sherlock Holmes del británico Conan Doyle.

17 *Ibidem*, p. 51-52.

Pero como no tarda en cargarse la ficción de gravedad al bifurcarse la pesquisa hacia preocupaciones colectivas, históricas, o sea, hacia el asesinato de André Justin, a finales de la década del treinta, asesinato obsesionante para los dos amigos Albert y Rol y para la conciencia popular, el esquema dual pasa a adquirir una dimensión crítica, desmitificadora. El ajusticiamiento de Justin, « el hombre de las dos muertes », por así decirlo, nada tiene, de hecho, de divertido. Revela la maquiavélica capacidad de las autoridades para pisotear la verdad e imponer sin dificultad ni vergüenza la falaz versión oficial de las balas mortíferas. Una vez más se sale con la suya la Prefectura. En cuanto a la reaparición del « fantasma del partido », tampoco es cómica, si bien se mira. Nos pone frente a un testigo definitivamente destrozado, a un hombre incapaz de superar el antiguo trauma, condenado a acabar su vida como un solitario, en un lugar retirado, por miedo a las siempre posibles represalias del poder.

La Historia (pues también se trata efectivamente de evocar en *Azul mortal* ciertas páginas dolorosas de la sociedad martiniquesa del siglo XX) se repite tristemente; con estos esquemas duales bien puede afirmarse incluso que « tartamudea ». El texto cobra aspecto de tragicomedia, de farsa cruel (una farsa cruel en la que, dicho sea de paso, se vieron involucrados algún tiempo mi padre y sus camaradas, cuyas agitadas vidas de militantes quise resucitar libremente mediante la ficción). *Azul mortal* se afirma cada vez más netamente – tal fue por lo menos mi intención – como una novela negra (la resolución del misterio no es, por tanto, el objetivo principal), en la línea del neopolicial latinoamericano de ambientes cargados. Novela anclada, por tanto, en realidades americanas, caribeñas, martiniquesas otra vez, como en varios textos míos anteriores, con referencias locales sugestivas que al lector nativo le suenan, y al lector en general también lo emocionan. Por más señas, está ambientado *Azul mortal* en un contexto social postcolonial: conflictivo, turbio, brutal, corrupto, en el que las oposiciones de clase, las jerarquías y los resabios racistas de la sociedad colonial anterior a 1945 siguen vivos aún. Como si el cambio de estatuto de Martinica en 1945, o sea, el paso de colonia a departamento (departamento de ultramar, departamento francés de América) no hubiera traído ningún avance social. Como de una caja de Pandora se escapan entonces ante los ojos de Albert y Rol los males, las ruindades contra las que no renunciarán a luchar, sin embargo.

Quise mantener hasta cierto punto el marco urbano de la novela negra. No falta aquí. Son aludidos rápidamente los bares de Fort-de-France, el rótulo luminoso del « Topsy » proyectando con vehemencia su color rojo (violencia cromática) sobre el cielo de la apacible noche capitalina, la presencia de los turistas atraídos por el carnaval, el teatro, los centros comerciales, y,

por supuesto, los bajos fondos y sus mafiosos de toda laya, tanto nativos como extranjeros, venidos éstos de las islas vecinas, de la inmigración. Unos extranjeros – dicho sea de paso – a quienes algunos intentan a toda costa echarles la culpa de todos los delitos cometidos en Martinica (pese a la mala fe de las autoridades, los dos haitianos de Jacmel saldrán absueltos por faltar las pruebas necesarias de su culpabilidad, pero se trata de una leve contrariedad que no pone realmente en peligro a la Prefectura). Estos bajos fondos, huelga recordarlo, nada tienen que envidiar, de hecho, al nauseabundo patio de la Prefectura de fingida honorabilidad (jardineras blancas, olor a miel de la adelfa, simpática fuentecilla), primero y emblemático centro de la violencia en la novela. Es más, está conchabada la gente del hampa con las autoridades a las que sirve ocasionalmente.

Véanse estas líneas en las que la señora de Nayadou, secretaria de la Prefectura en los años cincuenta, se franquea con Adriana en el París de los años sesenta:

—Sí, yo soy la que... Mire, no podía tolerar que a un muchacho tan joven, tan apuesto, que era el señor Constant el más brillante de su generación, de nuestros políticos... Para entonces todavía no era su marido, es cierto, pero da lo mismo. Soy una madre, señora, soy cristiana... Morir a los treinta años un hombre tan honesto, ¡no! No podía ser... Sentí que debía intervenir, estaba en mi mano avisarlo, evitar tal vez..., aunque esto me trajera graves disgustos¹⁸.

Pero no es la urbe la que aparecerá conectada con la mayor infamia, con el mal por antonomasia, o sea, el asesinato de Justin, el periodista justiciero destapador de los trapicheos de los plantadores criollos. Aunque en rigor de verdad el texto afirma que a Justin lo mataron como a un « don nadie » en un pueblito de los alrededores de la capital, no muy lejos de una playa poco transitada, quise desplazar el interés hacia la plantación. Me encanta la música latinoamericana, la caribeña en particular (merengue, guaracha, bomba, plena, vallenato, son, salsa...), que escucho con cierta regularidad. Me sonaba al escribir *Azul mortal*, de modo obsesivo, *Plantación adentro*, la canción del panameño Rubén Blades, que reza así: « Plantación adentro camará/Es donde se sabe la verdad/Es donde se aprende la verdad ». ¿De veras? ¿Toda la verdad? ¿Parte de la verdad? A ver. Quise que fuera mi plantación misteriosa, peligrosa, incluso dotada de cierta dimensión poético-fantástica, con su silencio, su escasa presencia humana, sus extrañas fidelidades fundadas en no se sabe bien

18 *Ibidem*, p. 17.

qué pacto, y su portón insistentemente abierto de par en par. ¿Por desidia?, ¿Por provocación?, ¿Para atrapar como una planta carnívora a vaya a saberse qué incauto? ¿Será una trampa más, una metafórica telaraña?

Debía apostar a la plantación, lo intuía como el jugador a la hora de comenzar la partida. Reinterpretar pues a mi manera, emocionalmente ambigua, la plantación, espacio privilegiado de la narrativa latinoamericana que tanto me deslumbró de joven como lectora. El venezolano Rómulo Gallegos y su doña Bárbara, una mujer de carácter fuerte y determinado, bien puede ser que hayan estado presentes los dos muy inconscientemente en mi mente. Y también la imperiosa figura de María Félix, la diva del cine mexicano de los años cincuenta (apodada « la Doña »). Bien se sabe que uno escribe a partir de su biblioteca, de los textos amados. Necesitaba pues un lugar cerrado. Sentí que la plantación podía reemplazar ventajosamente cualquier otro espacio urbano cerrado, que debía hacer olvidar el patio de la Prefectura aludido en las primeras páginas, que sería interesante ver si de ella surgía por fin, como en la canción, algo de verdad. La plantación se me impuso. Posiblemente por su belleza venenosa: su bosquecillo de aguacates, la opulencia de sus mangos, el rumor del bambú, pero también su higuera maldita de raíces al descubierto tortuosas e inquietantes. Quise también dar a entender, de modo oblicuo pero indispensable, el peso fatal de la economía de plantación en el Caribe, remota raíz de tanto sufrimiento humano, crisol de injusticias, recordando el vínculo entre azúcar, esclavitud, humillación, dolor, sangre, muerte. Quise que fuera la pequeña plantación del norte, aunque un tanto deteriorada, el elegante símbolo de la violencia gazapada:

Rol no despegaba los labios. Andaba observando con detenimiento a través de las persianas entreabiertas los grandes calderos de metal oxidados, llenos de enredaderas azuladas y geranios, colocados simétricos a ambos lados de la casona. En ellos estuvo burbujeando antiguamente el guarapo ardiente lentamente convertido en cristales de azúcar. No podía menos de pensar en los tiempos de la esclavitud – no tan lejanos –, en los trapiches comedores de brazos, el calor extenuante de los hornos, el olor ácido a vinagre, en el sudor amargo de los hombres¹⁹.

He hablado más arriba de una caja de Pandora de donde salen soberbia criolla, espíritu de casta, marrullería, incompreensión, engaños, locura incluso (la de la desquiciada « Mariscala »), a imagen de la sociedad convulsionada de los años sesenta. Pero en su fondo, no lo olvidemos, también queda la esperanza,

¹⁹ *Ibidem*, p. 51-52.

un resto de utopía obstinada. En un texto mío anterior, *Junglas*²⁰, aludí a esas « utopías mínimas » que nos mantienen en vida: entre ellas se hallaban la amistad, la profunda (y las otras alianzas y complicidades de la juventud que perduran, indiferentes al correr de los tiempos).

Albert Constant, y con esto terminaré, por muy desanimado que esté al comienzo de la novela, supera progresivamente su estado depresivo gracias a la inquebrantable, la contagiosa energía adolescente de Rol, su amigo del alma, su « mentor y lazarillo ». Su condición de exiliado también influye, creo, en su manera de llevar la investigación. A diferencia de Rol el implacable, Albert – por muchas razones que irá descubriendo el lector – se muestra menos determinista, acepta a veces la posibilidad del azar, de las coincidencias, es más intuitivo, menos binario, más abierto a las complejidades de la alteridad, más indulgente (¿Quizás debido a su condición de abogado?). Ahí va un ejemplo de su calma al arrostrar las situaciones conflictivas:

– [...] Seamos justos, Roland, que nadie nos mandó meternos en este berenjenal. Nosotros fuimos quienes decidimos volver a visitar a la sobrina del prefecto en su tienda, lo hicimos, muy bien; ahí se encontraban los otros dos, muy bien, y pasó lo que pasó, y en nuestro haber contamos ahora con... una ahijada, una madrina y un ilustre desconocido venido del Viejo Mundo. Y en cuanto a lo de mis supuestas « vacaciones » turísticas en la isla, qué sé yo, a lo mejor le convendría a Clarysse Lambert echar ese discursito delante del español para dárselas de enterada²¹.

La lucha contra la impunidad fortifica a Albert Constant, lo rejuvenece sin duda alguna, pero contra toda previsión también le hace descubrir – y ésta es una revelación relevante de la investigación – que el afán de venganza personal, uno de los motores privilegiados de la ficción policíaca, que no dejó de pasar fugazmente, además, por su mente en determinado momento, no es finalmente lo que lo anima. El fin no justifica los medios. Sólo es posible una « victoria » parcial: Clarysse echada de su devastada plantación, refugiándose en Francia, mientras que Albert Constant bien parece a punto de afincarse definitivamente en su tierra natal.

« Albert suspiró. Estaba harto de venganza, de injurias, de tragedia, de muerte inútil²² », como puede leerse en el capítulo final de la novela, cuando el abogado cree muertos a Clarysse y Málaga en el incendio de la plantación y

20 Maryse Renaud, *Junglas*, Madrid, Editorial Verbum, 2014.

21 Maryse Renaud, *Azul mortal*, op. cit., p. 67.

22 *Ibidem*, p. 159.

se pone, inquieto, a sospechar de todos (y hasta, vagamente, de su amigo Rol el excesivo).

Constant lucha por una idea, por la justicia, como el líder revolucionario Emiliano Zapata cuya vida trágica acaba de ver, emocionado, en la pantalla de un cine de los altos de Fort-de-France, no contra Clarysse y su jardinero. El exilio a Francia – una forma de desgracia onettiana en el texto –, pese a su exitosa carrera de abogado del foro de París, lo acerca emocionalmente, de modo paradójico, a Clarysse, que padece ella también una forma de (merecido) exilio en la plantación del norte, y hasta a Málaga, alejado desde hace tanto tiempo de su patria.

Quizás pueda leerse el retorno de Albert a la tierra natal como una oportunidad inconsciente de anulación de la escisión interna que lo aqueja, a la inversa de este *break* pasajero, aparentemente asumido, evocado en las primeras páginas de la novela. Como un reencuentro, una reconciliación con la totalidad de su ser. Con el bien, con el mal, con el presente, con el pasado, con la vida misma en su nunca olvidada Martinica cuyas imperfecciones e impureza considera con lucidez y cierto estoicismo, consciente, por su parte, de sus propios fallos y arrebatos pasados (no exentos de cierta explosiva violencia).

Al final de *Azul mortal* se abate como un castigo sobre Clarysse y Málaga, la pareja maléfica, la pesada «soga del matrimonio», de la unión sin amor, un mero simulacro, un arreglo jurídico. Quizás podamos considerar entonces que hemos pasado por fin, no sin tumbos, del desorden inicial fundador del género policíaco a una maliciosa y apacible, a una humanista y hasta sensual forma de orden.

Una brisa fresca venida de las lomas, con olor picante a hojas y alcanfor, se derramó por la planta baja. Albert, arrellanado en el sofá, entre las rosas silvestres y el tornasolado plumaje de los pavos reales, cerró los ojos, divertido. Un largo infierno de rencor y amargas rememoraciones se venía abriendo ante Clarysse y su jardinero andaluz²³.

23 *Ibidem*, p. 160.

El aullido de los muertos

Fragmento de novela inédita de la serie

« El descenso a los infiernos »

Amir Valle

escritor

La muerte siempre es un asunto ajeno, decía Alain, el buenazo de Alain Bec. Ahora que lo recuerdo, ésa era una de sus frases preferidas quizás como consuelo o malla protectora o muro de contención cada vez que se enfrentaba a la muerte. Creo que, incluso, un día me contó algo así, o no sé y lo inventé para no reconocer que también para mí, en toda la negra historia de mi vida de negro, la muerte ha sido siempre un asunto ajeno, una desgracia que toca a otros y que sólo sentí ahí, en la carne, como se dice, en los mismísimos huesos, cuando Patty, mi pequeña princesa Patty, apareció muerta en aquel cuartucho con el desgraciado de Cristo. Justo Marqués lo había escrito. Una tarde se apareció allá, en la sala de mi casa, luego de varios meses sin visitarme por « el trabajo, viejo, que en el Instituto del Libro uno no descansa ni para tirarse un peo » y me dijo que Alain se lo había contado todo: el suicidio aparente de Patty con el chulo de mierda del cual se había enamorado (*como una perra*, no lo dijo, pero sé que eso pasó por su cabeza de periodista y escritor), y que venía a pedirme permiso para escribir un libro con aquel caso, pues le había dado por escribir novelas policiacas, que a fin de cuentas eran las que daban dos ingredientes muy útiles para los escritores: público y dinero. Acepté. Ahora ni siquiera sé porqué, pero de algún modo quizás necesitaba leer esa historia, la de mi hija, como algo ajeno, como para reafirmarme mi tesis de que la muerte seguía siendo un asunto de otros. Tal vez por eso, cuando leí la novela publicada, sentí esa paz en el cuerpo, un vacío dulce, igual al que sólo se puede conocer cuando alguien que mucho te quiere te pasa la mano, suave, con todo el cariño del mundo encerrado en cada toque, en cada caricia, con la misma ternura con que esta vieja seca, que me mira como a un bicho raro de cuando en cuando, molesta de no saberse sola, arrugada como una uva pasa, ha limpiado aquella bóveda con un plumero antes de sentarse a conversar, concentrada, en voz muy baja y

mirando al mármol manchado y frío, como si el difunto la oyera. *Si Cristo te desnuda*, se llama la novela, y sigue siendo una especie de best-seller nacional.

Francisca Vargas, de tu padre que nunca te olvida. Quien lea esta lápida no imaginara que esa Francisca no es una vieja que murió de achaques, aplastada por los años. Alain se pasaba la vida fastidiando a Patty diciéndole que su nombre, Francisca, era nombre de vieja esclerótica y negra fea, por demás, del mismo modo que Francisco parecía ser el único nombre que le pegaba a los chinos que vinieron a Cuba a principios del siglo pasado. « Te quedó genial cambiarte el nombrecito por el de Patty, que hasta parece de alcurnia ». Y se reía el muy cabrón, y Patty se enfurecía con él y se iba de la casa, porque nunca tuvo tabla como para resistir las bromas, sobre todo cuando venían de ese jodedor que era Alain, a quien nadie imaginaría tan bromista si lo veía en uniforme, como si uno de pronto se hubiera acostumbrado a la idea de que los policías no se rien, no cagan, y sólo les queda estar cazando ladrones y asesinos y prostitutas y drogadictos desde una Unidad policial o estar parados en las esquinas de los barrios, velando, como se dice en la tele « por la tranquilidad ciudadana ». Alain era distinto. Siendo un niño bien en una sociedad donde aparentemente no existían los niños bien, se decidió por ser policía, pero algo le faltaba, instinto quizás, y aunque nunca se lo dije, sabía que aquel no era un oficio para él y a la verdad no me imagino qué sería de él sin la ayuda de algunos amigos policías que sí tenían olfato, o sin la ayuda de Tomate, el negro archivero que además de buena gente era un lince en reunir pruebas e información y sacar conclusiones que le daba a Alain, y hasta sin mi ayuda, que muchas puertas que le abrí en este mundito de la marginalidad, como le llaman ahora. Un gran tipo ese Alain. De verdad le iba a echar de menos.

La vieja me sigue mirando, ahora más calmada, quizás porque ha visto que también estoy sentado en esta bóveda, y que a veces mascullo algo en voz baja, y que fumo tranquilamente, como quien comparte su soledad con un difunto. Es increíble la camaradería que puede surgir entre los desconocidos que se sientan en las tumbas de los cementerios. Como si se hablaran por telepatía en códigos desconocidos para quienes los ven desde afuera, del otro lado de esas rejas altas que separan el camposanto de la ciudad, una ciudad que dormía cuando atravesé el portalón que parece mirar la calle más céntrica y conocida del Vedado habanero: 12 y 23.

A esa hora los barrenderos parecían sombras de plastilina recortadas sobre un marco rojizo todavía embrumecido por las sombras de una noche que se desvanecía lentamente. Caminé junto a ellos y estaba seguro de que si alguien nos miraba, pensaría en ese viejo negro, muy alto, de grandes brazos, que se mezclaba entre las brumas nocturnas y el fulgor aún tímido de la aurora, como un fantasma cansado. Así me sentía. No sé porque me aturde esa sensación de

no tener nada por dentro, ni aire, ni tripas, ni orine, ni mierda, ni sangre, cada vez que me decido a venir a la tumba de mi hija a este cementerio.

Alguna vez lo sentí ajeno, lejano, muy pero que muy distante, cuando caminaba por esa acera donde ahora pasan las colegialas, riendo, en sus uniformes, camino a cualquiera de las escuelas que por esta zona existen, y miraba hacia adentro, hacia estas bóvedas, y contemplaba las cruces y las estatuas y la arquitectura y las calles pobladas de árboles, como quien asiste a un museo, y hasta confieso que me sentía contento de tener un cementerio que la UNESCO había declarado Patrimonio de la Humanidad. A fin de cuentas, los muertos y las ánimas que debían dormir y flotar aquí, en la tierra y en el éter, confundándose con el polvo o con el aire siempre húmedo de este lugar, nada tenían que ver conmigo ni con los míos. Yo era el sobreviviente de una larga cadena de negros marginales que habían ido a dar con sus huesos a cementerios de pueblitos perdidos en esa parte de este país al que siguen llamando « el campo » y a este cementerio sólo me ataba la facilidad de utilizarlo como una referencia, cuando era necesario: « Calzada es la calle que pasa justo frente a la puerta del Cementerio de Colón », « el lugar que te digo queda a dos cuadras paralelas al Cementerio de Colón, por la parte que da a la calle 26 », y así por el estilo.

Y de pronto, con algo tan cercano como la hija que se adora, se mimó y se ha visto crecer palmo a palmo, tratando de protegerla de un mundo lleno de mierdas y podredumbres, un cementerio viene y te da un galletazo en pleno rostro, con la rotunda y triste verdad de que allí llevas a descansar, en la paz de Dios o de quién sabe, ese pedazo que la vida te arranca. Uno descubre de golpe, bajo el impacto de los hechos, que la muerte siempre ha estado ahí, esperando, al acecho, y que quizás mientras uno pasaba del otro lado de las rejas, caminando triunfante por la acera y mirando hacia los pobres difuntos, esa dama a quienes los tipos como Justo Marqués llaman La Parca, nos devolvía la mirada, sonriendo, dueña de toda la paciencia del mundo y segura de que los años eran sólo un suspiro y de que alguna vez entraríamos por aquella puerta donde ella nos recibiría con los brazos abiertos.

—¿Su mujer?

La vieja me mira con unos ojos muertos, la cara toda una arruga inmensa. Siento su compasión. Una compasión que me llega acompañada de una fraternidad rara pero agradable. Tiró el cigarro hacia uno de los canteros cercanos, donde las yerbas asfíxian lo que alguna vez fueron matas de rosas.

— Mi hija — respondo, y siento que la voz se me quiebra, pero no me importa: también a ella se le habrá quebrado la voz al referirse a ese difunto con el que ha estado hablando hasta el mismo momento en que caminé hasta allí.

Se persigna y queda mirando a la lápida y arruga más sus ojos intentando leer las letras talladas sobre el mármol. El silencio nos envuelve. Un silencio de complicidad que se rompe con su voz ajada, arrugada como ella misma.

– Murió muy joven – dice –. ¿Un accidente?

– Sí – miento –. Un accidente.

Y la veo persignarse de nuevo, mascullar un « que el Señor la tenga en su gloria » y hacer un gesto de adiós lento, como alargado en el aire, antes de dar la vuelta y caminar por la calle rumbo a la puerta de salida del cementerio. Va despacio, como quien cuenta los pasos, sacando fuerzas de sus viejos huesos. De pronto también se me parece a un viejo fantasma que dobla en la esquina de la calle y se confunde entre las bóvedas y los panteones. Quizás para ella yo también sea un viejo fantasma.

Francisca Vargas, de tu padre que nunca te olvidó, vuelvo a leer. No puedo precisar cuántas veces he leído la misma frase, y siempre tengo la impresión de que son palabras muertas, frías, que ni siquiera se acercan a lo que uno quisiera para decir lo que pasa acá adentro del pecho cuando se pierde a un hijo. Espero que no estés molesta porque te haya puesto encima a la única persona que amé aparte de tu madre, esa gran mujer que desde tu muerte no ha dejado de limpiar tu cuarto ni un solo día y que hasta se hizo santo, cosa que sabes nunca había querido aceptar aunque su padrino se lo decía e insistía, para poder cuidar de tu espíritu. Ella no sabe que Fernanda está aquí contigo. Sabes que no tuve remedio y confío en que me perdones, pues eres igual que yo y sé que no te gustaría que alguien que estuvo tan ligada a tu padre fuera tirada a una fosa común, o cremada, o que sus restos fueran a exhibirse en la vidriera de alguna de las tantas escuelas de medicina que hay en este país y que usan de material de estudios a los pobres diablos que mueren y no tienen quien los reclame y cuide de sus huesos.

Nunca se lo conté. Fernanda desapareció de mi vida, del mismo modo en que entró, fugaz, volátil como una rara esencia de perfume. Un día supe que había regresado del Norte y hasta quise averiguar y lo hice y me dijeron que vivía en un apartamento que había comprado en la calle Industria, en el mismo centro del barrio de Colón, donde años atrás la habían obligado a trabajar en el más viejo oficio del mundo: el de las putas. Y los años pasaron y mi vida en Nueva York y Miami fue quedando como apagada, difuminada en un sopor que sólo de cuando en cuando alguna vieja canción me devuelve con una claridad, como si viera una película, que me asusta. Uno se va poniendo viejo y de ahora para ahorita olvida las cosas que sucedieron hace un momento, o ayer, pero recuerda hasta con pelos y señales otras de hace tantos años que la memoria no puede precisar cuándo pero sí cómo ocurrieron. Y de esa manera

Fernanda existía y no existía, pues la sabía ahí, en uno de los barrios donde se me conocía y respetaba y temía, pero nunca volví a verla, ni intenté hacerlo. Y eso, algo que de golpe te devuelve el pasado, vivo, latente, pasó hoy mismo.

– Viejo, Fernanda murió.

La voz en el teléfono sonó tímida, floja, como de quien sabe que debe decir algo pero no encuentra cómo. Creí que había escuchado mal.

– ¿Quién? –dije –. Habla alto, que no te entiendo.

– Fernanda, viejo. Se murió Fernanda.

Aunque si hubiera dicho: *la mataron, viejo*, quizás le hubiera creído. Estaba sin camisa. Lo recuerdo. Y aquellas palabras de sopetón me hicieron sentir un frío horrible, un dolor de vacío en el estómago, y me supe tan liviano que me parecía flotar. Me puse algo, creo que un pulóver y salí, y estuve caminando unas horas, tal vez un par de horas, lentamente, mirando las parejas besándose en el muro del malecón, a los pescadores desde los arrecifes intentando sacar del mar algo para llevar a la mesa, a los autos modernos y los carrazos viejos que pasaban silbando o tronando por la avenida, a las nuevas putas que hacían señas a los carros de turismo. La mente también vacía, como mis tripas. Que no recuerdo haber pensado nada.

Estuve frente al vetusto edificio donde vivía Fernanda a eso de las nueve de la noche. En la Tele, que me llegaba desde varios apartamentos como por un inmenso altavoz, alguien decía a otro que Higinio Ventura había muerto y que ya todos podrían vivir felices para siempre en la telenovela brasileña, creo que *La fuerza del deseo*, y me vi atravesando el pasillo que llevaba directamente al fondo, al último apartamento, donde me esperaba Javier, uno de los muchachos a los que hacía muchos años, cuando tenía dieciséis o dieciocho, no recuerdo, y acababa de salir de la cárcel, le había pagado para que velara que a Fernanda, recién llegada a aquel barrio, no le pasara nada sin que yo me enterara. También con los años aquella responsabilidad había caído al olvido, pero « es que usted es el único que la conocía, viejo, por eso lo molesté », me dijo por teléfono cuando me hizo saber la muerte de aquella vieja que vivía como una ostra, encerrada en su casa llena de adornos y porcelanas y cuadros que « valían un cojón, viejo, pero nunca quiso venderlos a nadie », aunque fueron muchos los que se acercaron a ella para proponerle negocios que la sacarían de la vida miserable que llevaba, pues « lo único que sirve allá adentro, viejo, son esas cosas de arte ».

De todos modos, como él me lo dijo: « murió Fernanda, viejo », estaba bien dicho. Vivía en el apartamento de al lado y sólo escuchó los golpes. El día anterior se había fumado una cantidad tal de yerba que a esa hora todavía la

cabeza le retumbaba como un tambor y por eso no se preocupó: no podría precisar si escuchó realmente los golpes o si aquel estado de aturdimiento le hizo oír golpes que no existieron. Eso me dijo. « Es que la ligué, viejo, tenía dos pitillos de marihuana y conseguí un polvito, usted sabe, coca ». Pero empezó a sospechar que algo raro había pasado cuando a la noche siguiente a los golpes no sintió el televisor de Fernanda. « Era de pinga, viejo, pero se soplaba las tribunas abiertas y las mesas redondas que ponían en la televisión como si fuera lo único que se pudiera ver », y para colmo, me aclaró con evidente fastidio, « ponía el aparato con el volumen tan alto que parecía que la tribuna se estaba haciendo aquí mismo, en el medio del solar ».

Le había tocado la puerta varias veces y nada. Fue por la ventanita que daba al baño de uso colectivo que estaba a un costado del fondo, para ver si podía mirar hacia adentro por alguna de las tablillas rotas, y tampoco: todo estaba oscuro. Y cuando, ya asustado y temiendo que le hubiera dado un patatús, intentó forzar la puerta, se dio cuenta de que estaba sin seguro, giró el picaporte y entró a la casa. Supo que lo peor había pasado, y siguió pensando en que había sido « una murumaca de esas, viejo, un infarto, una embolia ». Y me llamó.

– Envuélvela con esa sábana – dije, señalándole al camastro de muelles hundidos y sábanas muy sucias. Olía a podrido allí dentro –. Escóndela aquí mismo, donde mejor te parezca, y que nadie se entere que murió. Por la madrugada, a las tres, van a venir a buscarla. Ni tú mismo debes saber que murió, ¿entiendes?

Abrió los ojos y asintió. Todavía, incluso ahora pasado el susto que seguro estoy le metió en el cuerpo el tono de mis palabras, debe estar preguntándose qué me hizo actuar de ese modo.

Fue un pedazo de lienzo, Patty. Por eso la mandé a buscar y ordené que la enterraran aquí, contigo, en un lugar donde estuviera protegida de la policía y del olvido en el que caería su cuerpo. Le habían metido en la boca un pedazo de lienzo, un trozo de lo que fue una pintura porque tenía los bordes quemados. Eso, de lo cual Javier no se había percatado, descartaba la posible muerte natural. Y entonces recordé: Un lienzo quemado. Ese había sido el motivo de la última visita de Alain. Necesitaba esconder el cuerpo de Fernanda para que no la descubrieran muerta y se formara el escándalo. Y para poder averiguar. Que uno no tiene las canas en la cabeza porque se las pinta, sino porque el tiempo y la experiencia la blanquean. Y allí había algo demasiado raro.

– Le riegas la bola a los vecinos de que se fue para casa de unos parientes en Bayamo – le dije a Javier esa noche –. Y no tengo que recordarte que olvides que se murió, ¿ok, muchacho?

Sommaire des numéros précédents des *Cahiers d'Études Romanes*

Axe de recherches 5 « Le roman policier »

Cahiers d'Études Romanes, n° 38 – *Territoires de la non fiction* (2019)

Claudio MILANESI et Dante BARRIENTOS TECÚN Introduction. Territoires de la non fiction • Claudio MILANESI *Les Journaux en public* d'Enrico Deaglio. La non fiction italienne des années quatre-vingt-dix • Yael TEJERO Miradas sobre el territorio. Crónicas de Leila Guerriero y María Sonia Cristoff • Roberto LAPIA Nominare l'attuale: Alessandro Gazoia, Roberto Calasso e il racconto del tempo conteso • Emanuela JOSSA Vidas precarias: los migrantes centroamericanos en las crónicas de Óscar Martínez • Cinzia SCARPINO « Tutto era innominabile ma niente era inimmaginabile ». *The White Album* di Joan Didion • Stefano MAGNI Il dramma di Mayerling analizzato e rappresentato da Giuseppe Antonio Borgese • Laura BALAGUER Entre témoignage, archives et invention : trois œuvres pour raconter le militantisme au Colegio Nacional de Buenos Aires • Gerardo IANDOLI Le dire-vrai sur un savoir-faire. *Tabloid Inferno* de Selene Pascarella et l'aveu d'une productrice de mystifications • Néstor PONCE Archivo, memoria, cementerio. *Los que duermen en el polvo* (2016) de Horacio Convertini • Margarita VARGAS, Bouleverser la non fiction : Haïti chez Michel Soukar • Rodrigo DÍAZ MALDONADO *Like a Rolling Stone* : histoire et littérature chez Hayden White • Anne-Sophie CANTO Compte rendu de Ivan Jablonka *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales* • Rodrigo REY ROSA, Retorno a Chichicastenango • Filippo TUENA Senza addentrarmi in questioni teoriche • Carlo BAGHETTI *Non fiction e working class*. Intervista a Alberto Prunetti • Nicoletta VALLORANI Polaroid • Nicoletta VALLORANI et Alan MAGLIO Oggetti smarriti/Oggetti trovés.

Cahiers d'Études Romanes n° 34 – *Aux origines du roman policier. France, Espagne, Italie, Pérou* (2017)

Michela TOPPANO et Claudio MILANESI Introduction • Michela TOPPANO Le récit d'enquête dans quelques romans italiens entre XIX^e et XX^e siècle. Le cas de Federico De Roberto, Matilde Serao et Salvatore Farina • Alessio BERRÉ Judiciaire ou policière ? Vers une redéfinition de la littérature criminelle post-unitaire • Luciano CURRERI L'entrée en matière vs le médaillon. Quelques notes sur le policier archaïque italien et sur Jarro • Francesca FACCHI Entre enquête et « mystères ». La représentation de Florence dans les « romans judiciaires » de Jarro • Saliha AKLOUF *Jean Diable* de Paul Féval, un précurseur oublié du roman policier français • Etienne LETERRIER Cagliostro (1743-1795) inventeur d'Arsène Lupin. Circulation, transformation et enjeux d'un modèle héroïque du roman historique au roman policier • Murielle BOREL Remonter aux origines. Les récits 'policiers' d'Emilia Pardo Bazán • Ricardo SUMALAVIA Territoire criminel. Violence et roman policier au Pérou • Paolo CAPONI Broadway et parages. Les origines anglo-américaines du théâtre "giallo" italien • Stéphane CHAUDIER Affleurements de l'intrigue policière dans *À la recherche du temps perdu* • Giuliana PIAS Efsio Marini. Une archéologie romanesque du policier des origines • Carlo BAGHETTI Comptes rendus.

Cahiers d'Études Romanes n° 31 – *Les formes hétérogènes du roman policier. Torrent, Roncagliolo, Vargas Llosa, Giardinelli* (2015)

Dante BARRIENTOS TECÚN Introduction • Àlex MARTÍN ESCRIBÀ Voleurs, poulets, Ferran Torrent et la série journalistique • Marc COLELL et Estrella MASSIP I GRAUPERA Sur le lieu du crime : enquête littéraire sur la représentation de l'espace valencien dans *Penja els guants*, Butxana de Ferran Torrent • Sebastià BENNASAR Critique sociale, humour et Valence : les clés pour la projection de l'œuvre de Ferran Torrent après *Penja els guants*, Butxana • Francesc NIUBÓ La variation linguistique dans le roman noir *Penja els guants*, Butxana (1985) de Ferran Torrent • Eduardo HUÁRAG ÁLVAREZ Vargas Llosa y Roncagliolo: la violencia armada y la concepción mítica en el escenario de los Otros • Pierre LOPEZ Magna violence dans *Abril rojo* ou comment dire l'indicible • Dante BARRIENTOS TECÚN ¿Detectives? ¿asesinos? ¿justicieros? ¿quién es quién? El enigma de la identidad en las novelas de la violencia peruana y el narcotráfico en México • Isabelle BLETON Pratiques de l'hétérogénéité dans l'œuvre policière de Mempo Giardinelli: *Luna caliente* et *Qué solos se quedan los muertos* • Geneviève ORSSAUD Imposible equilibrio, de Mempo Giardinelli : entre expérience individuelle et expérience collective • Maud GAULTIER De *Luna caliente* a *Cuestiones interiores*: origen, sentido y sinsentido de la violencia en los relatos policiales de Mempo Giardinelli • Mempo GIARDINELLI Los traidores • Mauricio ELECTORAT Stratégies et discours de résistance sous la dictature chilienne (1973-1989).

Cahiers d'Études Romanes n° 25 – *Réécritures policières* (2012)

Perle ABBRUGIATI, Dante BARRIENTOS TECÚN et Claudio MILANESI Réécritures policières • Srecko JURISIC Montalbano come Maigret. Osservazioni sulle fonti di Camilleri • Stefano MAGNI Le double de *Il nome della rosa : La rosa e il suo doppio* de Lorian Macchiavelli • Marta FORNO Valentina Gebbia et la parodie du roman policier • Giuliana PIAS La pratique intertextuelle dans les romans de Luciano Marrocu • Àlex Martín ESCRIBA et Javier SANCHEZ ZAPATERO R(é)écrire le roman noir suivant des modalités rétrospectives et humoristiques. L'œuvre de Luis Gutiérrez Maluenda • Murielle BOREL Entre réalité et fiction : déconstruction des archétypes mythiques et littéraires dans *Los amigos del crimen perfecto* d'Andrés Trapiello • Agnès DELAGE et Maud GAULTIER La réécriture ludique du roman noir chez Carlos Salem de l'Histoire au mythe • Benoît SANTINI L'écriture poétique du crime dans *Criminal* (2003) de Jaime Pinos (Chili). Énigme textuelle, transfert de genre et réécriture de l'événement • Emiliano COELLO GUTIÉRREZ Réécritures du canon dans le néo-policier centre-américain contemporain : vers une spécificité • Matteo PALUMBO La riscrittura di un imbroglio, da Gadda e Germi a Ronconi • Antonella CAPRA De la narration romanesque à la polyphonie théâtrale. Le cas de *Via delle Oche* de Carlo Lucarelli • Perle ABBRUGIATI Références et contaminations musicales de Carlo Lucarelli • Roberto FEDI Come uccidere il coniuge (preferibilmente la moglie) e vivere felici (quasi mai). Varianti di un topos • Salvatore GRASSIA Riscrittura metaletteraria di Leonardo Sciascia • José GARCIA ROMEU Réécritures et sources du thriller ésotérique : *El Evangelio según Van Hutten* (1999) de Abelardo Castillo • Pierre-Michel PRANVILLE Le roman portugais contemporain et la tentation du policier • Silvano NIGRO Il diavolo che portava gli occhiali.

Cahiers d'Études Romanes n° 15 – *Roman policier et Histoire 1 et 2* (2006)

Volume 1 – *Italie*

Claudio MILANESI Introduction • Théa PICQUET L'Histoire et l'histoire : un roman noir dans la Rome des Borgia • Tiziana JACOPONI Histoire et mystères dans la Rome baroque • Gabriella DE ANGELIS Giulio Leoni, ou rien n'est comme il paraît • Luigi SALSI Quête identitaire et lecture historique • Lise BOSSI Un thriller trilingue dans la Sicile post-unitaire • Olivier MORRO L'Histoire momifiée dans le *giallo* historique • Giuliana PIAS La Sardaigne "Nuorese" à la fin du XIX^e siècle • Carmela LETTIERI Le noir comme révélateur des sédiments de l'histoire • Giuseppe IANNACCONE L'identité déraisonnable. Le crime philosophique d'Antonio Pennacchi • Claire LE MOIGNE Mettre en scène l'Italie des mystères • Yannick GOUCHAN L'Italie contemporaine en noir • Monica JANSEN Un polar métaphysique sans aura • Barbara MEAZZI Du roman policier comme au théâtre • Oliver MORRO Entretien avec Massimo Carlotto.

Volume 2 – *Amérique latine*

Dante BARRIENTOS TECÚN Introduction • Diego Ariel JARAK L'évolution de l'image de l'enquêteur dans le roman policier argentin, de D.F. Sarmiento à G. Maggiori • Maud GAULTIER *La bestia de las diagonales* de Néstor Ponce, ou l'obsession faite écriture • Michael COLLADO L'icône révolutionnaire chez Taibo II : les cas de E. Zapata (*Cosa fácil*) et de L. Trotsky (*À quatre mains*) • Alba LARA ALENGRIN Roman mexicain, genre policier et nazisme : enquête préliminaire sur une série noire. Jorge Volpi, *À la recherche de Klingsor* • Dante BARRIENTOS TECÚN Fait divers et Histoire contemporaine dans *El hijo de casa* (2005) de Dante Liano • José GARCÍA ROMEU Crime, histoire et fiction • Néstor PONCE Mario Conde : vie d'un Cubain à La Havane • Sophie LAVOIE *Pasado perfecto* de Leonardo Padura Fuentes : reflet parfait ou approximatif de la société cubaine ? • Lætitia BOUSSARD L'écriture d'une intrigue historique. *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez • Adriana CASTILLO-BERCHENKO *Hotline* de Luis Sepúlveda et la transition chilienne à la démocratie (1990-1994) • Dante LIANO Tous les fleuves mènent à la mer • Bibliographies.

Cahiers d'Études Romanes n° 9 – *Subvertir les règles : le roman policier italien et latino-américain* (2003)

Claudio MILANESI Introduction • Francesco DE NICOLA Ascanio Bonichi e Gino Arrighi : les premiers détectives italiens dans les romans d'Alessandro Varaldo • Massimo TRAMONTE Renato Oliveri : le commissaire Ambrosio • Judith OBERT Antonio Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*: reconstitution d'identité • Perle ABBRUGIATI Histoire et folie dans le roman noir de Carlo Lucarelli de De Luca a *Guernica* • Catherine PITIOT Les cycles sardes de Marcello Fois • Claudio MILANESI Franchir les frontières, subvertir les règles. Deux romans et une nouvelle de Massimo Carlotto • Alba LARA ALENGRIN Panorama du roman policier au Mexique • Richard ROUX Ed Mort, de Luis Francisco Verissimo : un privé très particulier • Maud GAULTIER Identité et écriture policière dans *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann et *Es peligroso escribir de noche* de Sergio Sinay • Dante BARRIENTOS TECÚN Les jeux de mise en abyme dans *El hombre de Montserrat* (1996) de Dante Liano • Adriana CASTILLO-BERCHENKO Roberto Bolaño et le genre policier, ou la réversion de l'énigme • Richard ROUX Un polar métonymique de *Hotel Brasil* de Frei Betto • Denise BONAFFOUX L'Enquêteur quitte la scène. Arturo Pérez Verde, *La Tabla de Flandes* • Massimo CARLOTTO Gégé, Vittorio et l'avocat • Luis Fernando VERÍSSIMO Le piège • BIBLIOGRAPHIE du roman policier italien et latino-américain.

Mise en page, maquette de couverture
PUP – Valérie JULIA – Aix-en-Provence

Imprimé en France
Service imprimerie de l'université d'Aix-Marseille – PSI – Aix-en-Provence

Dépôt légal 3^e trimestre 2022
ISBN 979-10-320-0398-5
ISSN 0180-684X