

PARALELOS CULTURALES Y CRONOTOPO EN *LOS MARES DEL SUR*

José Carlos Vela Bueno
State University of New York - Albany

I CRONOTOPO Y DISCURSO EN *LOS MARES DEL SUR*

Por lo general se hace énfasis en la importancia que las teorías sobre lo carnavalesco y la representación de la palabra en la palabra juegan en el pensamiento del teórico ruso Mijaíl Bajtín, y no se hace tanta mención de sus reflexiones sobre los "cronotopos" o formas de relación espacio-temporal tal y como aparecen en su ensayo "Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (ensayo sobre poética histórica)".

En tal ensayo Bajtín hace centro de su reflexión la forma en que la ficción filtra y asimila dentro de sí el espacio y el tiempo históricos. Todo es cronotópico, y la novela establece relaciones espaciotemporales dentro de sí, relaciones que tienen como referente las formas espaciotemporales de la exterioridad, lo cual no significa, sin embargo, que el vínculo entre ambas sea de mera fotocopia; la ficción, en dependencia con su momento de evolución histórica, asimilará uno u otro aspecto del cronotopo exterior:

El proceso de asimilación en la literatura del tiempo y del espacio real y del hombre histórico real, que se descubre en el marco de éstos ha sido un proceso complicado y discontinuo. Se han asimilado ciertos aspectos del tiempo y del espacio, accesibles en el respectivo estado de la evolución histórica de la humanidad; se han elaborado, también, los correspondientes métodos de los géneros de reflexión y realización artística de los aspectos asimilados de la realidad. (237)

Bajtín menciona en su trabajo diversos cronotopos de ficción, pero para que el enfoque que vamos a dar al análisis de *Los mares del Sur* nos basta con empezar por dos de los tres que considera primordiales de los tiempos antiguos: me refiero al "cronotopo de la novela de aventuras griega" y al "cronotopo de la novela costumbrista de aventuras".

La primera de ambas formas de ficción se caracteriza porque la aventura ocupa la mayor parte del argumento, pero en el fondo no es más que un paréntesis entre dos momentos iguales: los héroes parten con unas determinadas características y regresan al punto de origen sin haber sufrido ninguna transformación decisiva: la aventura no los cambia, sino que sirve para consolidar la forma de ser que ya tenían con anterioridad, tan sólo pone a prueba sus virtudes. Pero si pueden regresar siendo los mismos, es porque los espacios por donde han caminado no les han transformado,

es porque, en definitiva, no se han abierto a un diálogo con los espacios que han cruzado.

Por otro lado, los personajes viven dentro de un marco de proliferación de relaciones espaciotemporales, pero tal proliferación, que se manifiesta por la continua aparición de encuentros y desencuentros, es propia de un tiempo técnico, más vinculado a las necesidades de la aventura que a la vida cotidiana o a un camino recorrido por el país natal.

La novela costumbrista de aventuras se caracteriza, en cambio, porque en ella los héroes sufren una evolución y porque el texto se abre a la cotidianeidad. Bajtín presta especial atención a *El asno de oro* de Apuleyo. En este caso la evolución del personaje es de carácter mítico, y parte de sus peripecias consiste en una bajada a los infiernos, que no es otra que su paso, en forma de asno, por la vida cotidiana. En esta parte de la obra, el héroe juega el papel de hilo conductor que nos lleva de viaje por los diferentes espacios privados de sus amos; éstos, de forma similar a lo que sucederá más tarde a los amos de los pícaros, se permitirán decir delante del animal todo aquello que no dirían en otras circunstancias, lográndose así en la novela que se haga público lo privado. Estamos en este recorrido del héroe metamorfoseado en asno ante un cronotopo del camino por el país natal en el que el trayecto andado por el protagonista abre ante nuestros ojos la historia cotidiana de los diferentes personajes que salen a su paso. La diferencia estriba en este aspecto, con respecto a la novela griega de aventuras, en que el texto se abre a la vida cotidiana del periodo, mientras que en la novela griega los espacios que atraviesan los personajes no son más que un telón de fondo para las aventuras, ni tan siquiera son paisajes exóticos; eso ya supondría, por oposición, según el teórico ruso, un reconocimiento de la cotidianeidad.

Cuando Bajtín establece los cronotopos de la novela clásica no los valora como exclusivos de la Antigüedad, sino que indica que éstos han tenido su prolongación, con diferencias de grados e interacción con otros cronotopos, en otros tiempos. De esta forma en otro ensayo titulado "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo" prolonga el "cronotopo cotidiano de la novela costumbrista clásica" a una categoría más amplia a la que llama "novela del vagabundeo" dentro de la que presta especial interés a la novela picaresca. De igual manera, en "Formas del tiempo..." habla de un "cronotopo del camino" que abarca diversos periodos.

Por otro lado, la teoría bajtiniana de los cronotopos es también una teorización sobre los géneros literarios. Según Bajtín, lo que distingue los diferentes géneros es su forma de dar entrada dentro de la ficción a las relaciones espacio-temporales: "El cronotopo tiene una importancia genérica sustancial en la literatura. Se puede decir concretamente que el género y sus variedades se determinan precisamente por el cronotopo;..." ("For-

mas del tiempo...”, 270).

He comenzado este análisis de *Los mares del Sur* con esta larga digresión sobre el cronotopo bajtiniano, porque la novela de Vázquez Montalbán presenta en primera instancia un problema de índole genérica, ya que es una obra que retoma la tradición de la novela policiaca. Sin embargo, decir que está dentro de la tradición de la novela policiaca es prácticamente no decir nada, tan sólo, que es una novela donde se lleva a cabo una investigación sobre un acto delictivo; pero este tipo de argumento se encuentra en relatos de autores tan distintos como Conan Doyle, Chesterton, Simeon, Raimond Chandler o Borges, por sólo citar algunos casos dentro de una amplísima variedad.

Es por ello necesario especificar y situar *Los mares del Sur* dentro de una subespecie más precisa, pues la novela del escritor catalán se sitúa a sí misma en la herencia de lo que se ha dado en llamar novela negra,¹ manera literaria de producir que tuvo sus comienzos hace ya varias décadas en los tiempos de la crisis en Estados Unidos y que tiene sus máximos representantes en Raimond Chandler y Dashiell Hammet. La siguiente cita de Javier Comas expresa bien el contexto en que surgió esta novela:

Bajo un prisma histórico, la novela negra amanece influenciada por una trayectoria ideológica que procede remotamente de los efluvios de la revolución rusa y que, desde una fecha simbólica como sería la de la fundación del Partido Comunista norteamericano en 1919, aporta una oleada de criticismo a sectores importantes de la literatura de ficción. El consiguiente espíritu analítico y reivindicativo recibirá un nuevo impulso durante la Depresión de los años 30, cuando emerge brutalmente a la superficie el hecho de que la prosperidad anterior sólo había repartido verdaderos beneficios a unos pocos, negándolos al alegre y confiado resto del país.(42)

Son varios los autores que coinciden en ver que el distintivo de este subgénero con respecto a otros de la novela policiaca es la crítica social.

¹ La recuperación que Vázquez Montalbán hace del género es ambigua, porque si bien es cierto que lo recupera, no es menos cierto que lo ironiza, el propio autor expresa de la siguiente manera cuál es su relación con la novela negra en una cita tomada de “No escribo novelas policiacas”:

Yo sólo he podido afrontar una novela crónica valiéndome del referente de la novela negra, aunque practicando un desguace y seleccionando lo que de ella me servía o no. Por eso rechazo el adjetivo “policiaco” para lo que escribo con Carvalho como intermediario entre el lector y yo. Carvalho, es decir, la mirada del investigador privado, es uno de esos elementos salvados del desguace, así como el método de encuesta de acercarse a la realidad y a la verdad necesaria. Todo lo demás es paisaje social y sentimental, es decir, crónica moral de una colectividad en un tiempo determinado. (26-27)

Pero, de nuevo, esta definición sigue adoleciendo de ciertas insuficiencias, pues suele desembocar en la afirmación de que estamos ante un "género realista", sin hacer más profundizaciones formales. Para penetrar con mayor profundidad en la materia tomaré ayuda de una categoría de inseparable unión de forma y contenido como es el cronotopo, que nos desvelará cómo la disposición espacio-temporal de la novela negra invita a la representación de la vida cotidiana.

Un problema que de inmediato sale al paso es el hecho de que Bajtín analiza novelas no contemporáneas por lo cual, como es obvio, nunca analiza el cronotopo de la novela policial negra. Problema que, sin embargo, no es de tan difícil solución si, como ya se ha dicho, se considera que diferentes cronotopos han sobrevivido a lo largo del tiempo y que tales formas de captación espaciotemporal aún perviven en nuestros días.

Uno de tales cronotopos que ha sobrevivido a lo largo del tiempo es el ya mencionado del camino. Así en la novela negra, la herencia con respecto a tal cronotopo se manifiesta en que el investigador del crimen ha de seguir un camino urbano jalonado de entrevistas en las que recaba información sobre las víctimas y los impostores, al mismo tiempo que los personajes entrevistados comunican al detective y, en consecuencia, al lector, sus diferentes visiones del mundo. Es, pues, el camino del detective, un recorrido por el mundo social de la ciudad, comparable al del pícaro, con la diferencia de que este último, más que llevar a cabo sus andanzas dentro de una misma ciudad, camina por la geografía nacional.

En *Los mares del Sur* el detective Carvalho ha de investigar el caso de la muerte del empresario Stuart Pedrell, pero para poder realizar tal investigación ha de visitar a diversos personajes de diferentes clases sociales. El detective es el hilo conductor que, al seguir los pasos de la víctima, nos ofrece entrevistas con una amplia gama de personajes que van desde el empresario Planas, el aristocrático Marqués de Munt, la familia del propio Stuart, hasta las clases bajas del barrio de San Magín; no en vano Carvalho define a los detectives como "termómetros de la moral establecida". El habla de los distintos personajes cuando son entrevistados por el detective presenta un doble carácter denotativo y connotativo: gracias a la información que ellos nos dan podemos reconstruir la trayectoria de Stuart Pedrell (la víctima nunca habla puesto que en el momento en que Carvalho comienza sus pesquisas ya ha muerto). Quiere esto decir que todo lo que de él podamos saber viene mediatizado por esos textos que son los hablas de los otros personajes; pero, por otro lado, la novela nos exige que llevemos a cabo con Carvalho una tarea de interpretación de las palabras que ellos emiten, ya que los personajes al hablar en la novela se connotan a sí mismos. El texto, pues, no nos exige soamente un puro seguimiento de la investigación y de los hechos ligados a ella, sino también de la visión del mundo de quienes nos informan.

Tomo dos ejemplos: uno de Planas que además de darnos información sobre Pedrell es altamente connotativo del contraste entre sus valores ideológicos de cambio frente a la contradictoria búsqueda de valores de uso de la víctima:

-No había sabido superar el trauma de los cincuenta, y pasó el de los cuarenta y el de los cuarenta y cinco con dificultades. Pero al llegar a los cincuenta se rompió. Lo había literaturizado demasiado. También había convertido su trabajo en una parodia. Lo había distanciado demasiado de sí mismo. Era como dos hombres. El que trabajaba y el que pensaba. Un poco de distanciamiento está bien, pero no hasta el punto de despegarse del todo. Se acaba siendo un nihilista y un empresario nihilista no puede ser empresario. Un buen empresario ha de ser algo bruto, ha de saber tragarse las puñetas, si no, no llega él a ninguna parte ni lleva a los demás a parte alguna. (63)

Y otro del marqués de Munt:

-¿Usted coincidía en muchas cosas con Stuart Pedrell?

-En nada. Fue un hombre que jamás le supo sacar partido a la vida. Era un sufridor narcisista. Sufría por sí mismo. Tenía una inquietud judaica. Pero en el terreno de los negocios era un chico listo, yo le conocía de adolescente, casi de niño. Fui buen amigo de su padre. Los Stuart están establecidos en Cataluña desde comienzos del siglo XIX en relación con el tráfico de la avellana entre Reus y Londres. (89)

Pero no sólo hablan dichos personajes de Stuart Pedrell; a veces se permiten otro tipo de digresiones en las que el autor implícito vierte su ideología por medio de lo que Bajtín denomina como representación de una palabra ajena en una voz ajena. Un caso claro se encuentra en una de las conversaciones que mantienen Carvalho y el Marqués de Munt, donde este último habla prolijamente de política, sin que se pueda decir que el punto de vista del autor implícito coincida con el del aristócrata.

Carvalho en estas conversaciones es un personaje lacónico, prácticamente se limita a preguntar, oír y hacer breves comentarios a lo que sus entrevistados dicen, lo cual se expresa bien en el pasaje de su entrevista con el pintor Artimbau:

Los ojos, sepultados en la selva pilosa, brillaban de satisfacción ante la excelente disposición receptora de Carvalho, como si el detective fuera un lienzo en blanco sobre el que pintar la figura de Stuart Pedrell. (47)

Su más importante función en la novela no es tanto ser portador de un ideograma concreto, como relativizar, cuestionar y parodiar los discursos de los otros personajes, quedándole a su propia palabra lo que por lo general son las áreas más emocionales del texto, vinculadas en la mayoría

de los casos a recuerdos expresados por el narrador en estilo libre indirecto:

Las explicaciones autocomplacientes de Biscuter le sonaban a lluvia en los cristales, y allí buscó la salpicadura de las palabras. Llovía. Llovía. Llovía duramente sobre la Rambla de Santa Mónica y sintió en la espina dorsal un escalofrío nostálgico de sábanas y mantas, nostálgico de gripes suaves y trajines domésticos en sordina. Pepe, Pepe, ¿te hago una limonada? En las manos *La isla misteriosa* y en la radio *Las aventuras del inspector Nichols*, en la voz de Fernando Forga. (117)

Generalmente, el cuestionamiento del discurso de los demás personajes viene dado a través de la voz del narrador básico, cuya palabra, salvo en las primeras páginas, vive en estrecha dependencia de los pensamientos de Carvalho: éstos son transmitidos bien explícitamente, como sucede en el caso que sigue en su primera conversación con el abogado de la familia de Stuart Pedrell:

-Ya sabe usted lo que es el lenguaje periodístico. La impropiedad personificada.

Trató Carvalho mentalmente de personificar la impropiedad sin conseguirlo, ... (22)

O bien a través del estilo libre indirecto como sucede en este caso tras los comentarios de la hija de Stuart sobre la casa del detective:

-Me encantan los perros -dijo con un mohín de incredulidad-. Pero me mordió uno cuando era pequeña y me dan miedo. ¡Qué comfortable es tu casa! ¡Oh, qué chimenea tan bonita!

Se admiraba de todo lo que veía con una insinceridad protocolaria, la que practica la gente bien para demostrar que aún le queda capacidad de envidia y sorpresa. (92)

Otro aspecto que comparte el detective de Vázquez Montalbán con los héroes de la novela de vagabundeo es la característica de ser un "outsider" que ve el mundo desde fuera y no es representación de ningún sector o clase social. Raramente se habla de su pasado, las alusiones al mismo son vagas; el propio detective es lacónico cuando se trata de hablar de su propia historia personal. En la cita que sigue se ve bien tanto su carácter de "outsider" como tal laconismo:

Artimbau tenía cosas: estaba casado, dos hijos. Quizá viniera la mujer a comer, aunque no lo aseguraba. Le enseñó los cuadros y un álbum de dibujos sobre la agonía de Franco. No sabía que aún era impublicable. Trató de que Carvalho le devolviese informaciones y confidencias sobre su vida. Carvalho resumió en una frase veinte años. Había estado en Estados Unidos y ejercía como detective privado. (44)

En relación con ello se encuentra el punto de vista cínico de Carvalho,

ya que un personaje sin apenas más valores que su profesionalidad y cierta afectividad hacia su perra y un reducido grupo de amigos es un hilo conductor más válido para cuestionar ideologías ajenas que uno que defendiese con certidumbre una concreta visión del mundo.

En cuanto al narrador, y hago énfasis en que narrador y autor implícito no son lo mismo, su voz se presenta, generalmente, por medio de la formación híbrida en el área ideológica de Carvalho, es decir, su función es también cuestionar discursos al unísono con el detective.

II NORTE Y SUR

Además de por las razones ya mencionadas con anterioridad, *Los mares del Sur* es una novela en la que la interacción entre discurso y relaciones espacio-temporales se hace especialmente relevante porque la novela trabaja con un discurso sobre el espacio: sobre el espacio utópico, pero también sobre el espacio físico del Sur.

Efectivamente, Carvalho comienza entrevistando a la mayoría de los personajes en el Norte de la ciudad, para en la segunda parte de la novela llevar a cabo casi todas sus investigaciones en San Magín. El Norte de la ciudad, de forma paralela al Norte del planeta, es la parte más rica y poderosa de la ciudad, es ahí donde entrevista a los personajes de las clases altas y visita sus mansiones; en el mundo de los del Sur el espacio poco tiene que ver con las mansiones lujosas de los entrevistados en el mundo de arriba:

Las aristas de hormigón cortante dolían en los ojos y no compensaban las mujeres vestidas con batas de nailon acolchadas, ni el sordo rumor de humanidad que salía de cada nicho, un rumor que olía a sofrito y a humedad guardada en armarios empotrados. (144)

El viaje entre el Norte y el Sur de la ciudad lo emprende Carvalho en metro, el nexo entre arriba y abajo se establece en el texto connotadoramente en un medio de transporte que va por debajo de tierra, es un descenso social a los infiernos, a la parte de la ciudad que el Norte de Stuart Pedrell ha generado, favorecido por la política urbana de la dictadura.

Pero la novela no sólo se centra en la polaridad Norte-Sur dentro de la ciudad, pues el texto hay que entenderlo en función de la puesta en crisis del gran mito del Sur; la novela de Vázquez Montalbán gira de esta forma en torno a una de las grandes expectativas de la cultura moderna.

Es bueno aquí recordar cómo una de las manifestaciones de la preponderancia de la clase burguesa en los aparatos ideológicos del Estado en el siglo XVIII se manifiesta por su "entrada a saco" en la Historia. Con anterioridad al Siglo de las Luces, la concepción de la Historia era muy distinta a la actual; así la Antigüedad clásica, por ejemplo, no era concebida más que como un paradigma, ella no había sido dividida todavía en períodos históricos; sin embargo, a partir de la Ilustración comienza una moderna fiebre por el pasado histórico, ahora la Historia se divide en detallados

períodos, y es a partir de tal momento que diferentes tendencias artísticas e ideológicas se reapropiarán de diferentes períodos históricos. A partir del Romanticismo una de las manifestaciones de esta fiebre por la reapropiación de la Historia se da en forma de "nostalgia por los orígenes» y tal tendencia que los románticos inician se hará más aguda y diversa según avanza el tiempo:

We might recall that these reactions - mythopoeia and irony- were two of the three Romantic responses to its dilemma. It is worth pointing out that the other response, that of conservative return to the past is similarly present in Literary Modernism and existentialism. The primitivism of Garcia Lorca, of a Gaugin or D. H. Lawrence are just three examples of this kind of return. Within existentialism, we can point to Unamuno's hatred for modernity, his tortured longing for the simple faith of a premodern Christianity (*Saint Emmanuel Bueno the Good, Martyr*), or the early Heidegger, who, in spite of developing an original analysis of Human existence, subordinated the individual to being and expressed scorn for the heightened subjectivity of more typical existentialists. To be sure, these returns were more complex in nature than those of a Novalis or a Holderlin, and some of them moved toward a period earlier than that of medieval Christianity. But in essence, they are not really so different since they acted as a means for dealing with the implications of an irony that lacked limits. They may be seen as efforts to cope with a nihilism that threatened to destabilize meaning altogether. Seen in this light, these returns to the past can be seen as simply different versions of the ever present Modernist "nostalgia" we mentioned earlier. (Dust, 27)

Una de las variedades más interesantes de tal tipo de nostalgia se ha manifestado en el primitivismo.² Generalmente, este primitivismo se manifiesta en una búsqueda del Sur. Son múltiples los casos que se pueden encontrar sobre todo desde finales del siglo XIX comienzos del XX de occidentales buscando una redención en latitudes sureñas, mención espe-

² La propia etnología tiene vínculos con tal primitivismo. En este sentido es interesante recordar como Derrida indica como la "nostalgia por los orígenes" aparece en la obra del mismo Lévy-Strauss:

If Lévy-Strauss, better than any other, has brought to light the free play of repetition and the repetition of freeplay, an ethic of nostalgia for origins, an ethic of archaic and natural innocence, of a purity of presence and self-presence in speech - an ethic, nostalgia, and even remorse which he often presents as the motivation of the ethnological project when he moves toward archaic societies- exemplary societies in his eyes. These texts are well known. (264)

cial merece en este sentido el caso de Gaugin, quien tanto peso tiene en *Los mares del sur*.

Este es un tema que Vázquez Montalbán ha hecho centro de su reflexión poética en diversas ocasiones; tomo como muestra el poema "Movimientos sin éxito", donde ya se encuentra un tono desencantado hacia "la nostalgia del Sur":

Y ya en Vancouver sintió la nostalgia
de los mares del Sur
 en Macao Kit la Blanca
había muerto de alergia en brazos de un suizo
y las muchachas fornicaban por correspondencia
con granjeros australianos, plantadores de acacias
 al por mayor (*Memoria y deseo*, 144).

Además en el poema también se citan versos de Quasimodo y de *The Waste Land* que, como inmediatamente pasaremos a ver, también aparecen en la novela relacionados con la mencionada "nostalgia de los mares del Sur".

Stuart Pedrell, se nos informa en la novela, participó de esta "nostalgia"; de hecho se llegó a creer con anterioridad a la aparición de su cadáver que se hubiese dirigido a los mares del Sur; su joven amante le habla a Carvalho de cómo la invitó a emprender tal aventura. Sin embargo, la investigación que el detective lleva a cabo de unos versos seleccionados por Pedrell, lo pone sobre otra pista.

En su investigación sobre la víctima, Carvalho se encuentra con una serie de versos que Stuart había elegido antes de su muerte. El seguimiento de Carvalho de las pistas que ofrecen tales versos se convierte en una metáfora de la lectura, pues para realizar su investigación el detective ha de convertirse en un lector productivo que desvele la inter-textualidad que las notas de Stuart Pedrell han abierto dentro del texto.

En los bolsillos de Pedrell sólo se encontró una nota con las palabras en italiano:

piu nessuno mi portera nel sud.

Más tarde, el detective, inspeccionando la oficina del empresario desaparecido (36-41), se encuentra en una carpeta el poema "Gauguin" de Vázquez Montalbán, cuya autoría no se explicita en la novela: "Así terminaba el poema de un autor cuyo nombre no le dijo nada a Carvalho" (39). Poema que habla precisamente de la historia del pintor francés en términos de su huida de burgués en busca de los países del Sur:

 y que la animalidad
 tierna de las canacas era casi el fin
de viaje vital de Paul Gaugin

desterrado a las Marquesas
conoció la cárcel por sospechoso
de no infundir sospechas
en París
se le tenía por un snob empedernido
sólo algunas nativas conocían su impotencia
pasajera

y que l'or de ses corps
era un pretexto
para olvidar las negras sillerías de las lonjas
el cucú de un comedor de Copenhague
un viaje a Lima con una madre triste
las pedantes charlas del café Voltaire
y sobre todo

los incomprensibles versos de Stephan Mallarmé. (93)

La intertextualidad entre Gaugin y Pedrell es manifiesta, pues ambos son dos hombres de negocios hastiados de sus respectivos entornos y ansiosos de los paraísos del Sur.

En la misma carpeta encuentra una serie de versos, los primeros pertenecen a *The Waste Land*: "I read, much of the night, and go south in the winter". Debajo hay otros versos de "Los mares del Sur" de Pavese: ma quando gli dico

ch'egli e tra i fortunati che han visto l'aurora
sulle isole piu belle terra
al ricordo sorride e risponde che il sole
si levaba cha il giorno era vecchio per loro.

Y, finalmente, de nuevo, el verso de Salvatore Quasimodo: "piu nessuno mi portera nel sud".

El lector Carvalho no es capaz de producir sentido ante tal sucesión de versos y tiene que buscar ayuda en la sapiencia del crítico literario Sergio Beser, quien tras una comida pantagruélica logra llevar a cabo una interpretación coherente de la intertextualidad que las notas de Stuart Pedrell han abierto dentro de la novela:

En cualquier caso, los tres fragmentos marcan todo un ciclo de desencanto: la esperanza intelectualizada de leer hasta entrada la noche y luego en el invierno ir hacia el sur, burlando el frío y la muerte. El temor de que tal vez ese sur mítico sea otra propuesta de rutina y desencanto. Y finalmente la desilusión total... Ya nadie le llevará al sur... (131)

Tras la estancia en casa de Beser, Carvalho intuye que el Sur al que huyó Stuart es bien distinto del de la Polinesia, es el Sur que él mismo ha creado, es el Sur de los obreros, el Sur de las inundaciones debidas no a los alisios sino a los malos sistemas de alcantarillado, el Sur del que el mismo

Pedrell es propietario:

El criminal vuelve al lugar del crimen, Stuart Pedrell. Tú te fuiste a San Magín a ver tu obra de cerca, a ver como vivían tus canacos en las cabañas que les habías preparado. ¿Un viaje de exploración? ¿Tal vez de búsqueda de la autenticidad popular? ¿Investigabas usos y costumbres charnegas? ¿La caída de la d en posición intervólica? Stuart Pedrell, ¿qué coño fuiste a buscar a San Magín? (140)

Pero no creamos que si Stuart Pedrell va en busca de unos nuevos canacos el texto lo hace también. En la novela efectivamente hay una propuesta implícita de abandonar las huídas hacia un idealizado Sur del planeta y reconducirse hacia un Sur que se encuentra en el ámbito de nuestras ciudades, pero ello no significa que cuando Carvalho y el narrador dicen al unísono:

Le bastaba recorrer unos kilómetros para recuperar todo lo que había sido durante cincuenta años y en cambio permaneció en aquella oscuridad, noche tras noche, interpretando el papel de un Gaugin manipulado por un autor fanático del realismo socialista, un autor cabrón dispuesto a castigarlo por todos los pecados de clase dominante que había cometido. Y ese autor era él mismo. (174)

debamos pensar que tal autor, que es Stuart Pedrell, es el propio autor implícito de la novela. Aunque en *Los mares del Sur* aparezca continuamente la problemática social, la ironía marca continuamente diferencias con respecto a cualquier forma de realismo programático. Es cierto que a veces la ironía con respecto a la clase alta roza el sarcasmo, pero hay una ambigüedad textual que no nos deja tomar claramente partido y, sobre todo, cierra el paso a cualquier tono moralista o didáctico. Recordemos que, dentro de lo que su distanciamiento les permite, tanto Carvalho como el autor implícito no dejan de mostrarnos ciertos vislumbres de simpatía hacia determinados miembros de la clase alta como el marqués de Munt, Yes o, al final de la novela, la madre de esta última:

La viuda de Stuart Pedrell debía de haber sido una muchacha con toda la capacidad de entusiasmo de este mundo. Aún había mares en sus ojos y las facciones maceradas evocaban el rostro de una muchacha esperanzada que desconoce lo breve de la enfermedad que separa al nacimiento de la vejez y de la muerte. (284-285)

Pero lo más interesante en este sentido es que el texto no nos presenta a los obreros como mártires de la historia poseídos de una razón absoluta. Sus discursos aparecen en toda su contradictoriedad; no olvidemos que ya en un pasaje anterior a su llegada a San Magín, Carvalho toma un taxi y se encuentra con un taxista que vota comunista y que ni aunque su mujer ni él son religiosos, visitan todos los años el santuario de la virgen de Montserrat (78). Es de hecho en San Magín donde encontramos los dis-

cursos más abiertamente rememoradores del pasado dictatorial como es el caso del bodeguero fanático del orden -"Esto sólo lo arregla una guerra" (148)- y del capataz cuasi sicario de los constructores del barrio, quien además no deja de emitir juicios despectivos y racistas hacia los que habitan la zona:

-Pues no lo diga en broma. Hay negros, guineanos y de otras partes. Lo que no se puede controlar ya es el lío de los realquilados. Hay viviendas pensadas para cuatro personas y muy justitas, en las que están viviendo diez. Dicen que es para pagar los plazos, pero también por dejadez. Donde caben cinco, caben veinte. Adelante, y no es manera. Ahora tengo una carpeta llena de anónimos sobre realquilados chilenos y argentinos que no tienen los papeles en regla ¿De dónde han salido toda esa gente? Lo he puesto en manos del Señor Viladecans. Vienen huídos de su tierra y se meten donde pueden. Y si huyen será porque algo habrán hecho. (67)

Junto a ello, uno de los problemas centrales de la mentalidad de la clase obrera, tal y como aparece en esta novela, es el del chovinismo sexual. Así, ya se encuentra una premonición de qué va a ser lo que cause la muerte de Pedrell en el pasaje en el que Carvalho entra en un bar de San Magín:

Su mujer (se refiere el narrador a la mujer del dueño del bar) pelaba patatas con una mano, con la otra hacía carajillos y con la lengua llamaba asquerosa a su hija, una muchachita con granos y sombras de sudor en los sobacos, reacia a levantar las mesas a la velocidad que le pedía su madre. A poca distancia el heredero del negocio, un Travolta con nariz de patata, se cortaba las uñas con parsimonia, las piernas tejanas cruzadas, el culillo apenas apoyado sobre la heladera y los ojos concentrados en la extirpación de una pielecilla del meñique izquierdo. (147)

Digo que aquí se encuentra una premonición de lo que sabremos después es la muerte del empresario, porque éste muere a causa de las heridas producidas por Pedro Larios, hermanastro de Ana Briongos, y su banda. Estos no pensaban matar a Stuart Pedrell pero sí darle un aviso de que dejase de ver a su hermana porque el que Ana quedase embarazada a causa de sus relaciones con Pedrell es vivido por Pedro Larios como una ofensa al honor familiar. A esto se refiere Carvalho al decirle a la esposa de Pedrell que su marido murió por "una cuestión moral" (281).

Además de que esta novela nos presente el discurso de este sur como contradictorio y chovinista y que haya una visión agria hacia el mundo de la delincuencia, la visión conjunta de Carvalho y el narrador es en muchos casos distanciada e irónica. Inclusive Ana Briongos, quien es un personaje que goza de cierta prioridad implícita dentro del texto, tiene que soportar el cinismo de Carvalho en los diálogos que ambos mantienen. Y es que la elección del género de novela negra por parte de Vázquez Montalbán no

responde sólo a una voluntad de representación histórica, sino también a una necesidad de ironización a la que la figura del detective, con toda la herencia literaria que lleva tras de sí, como se ha visto con anterioridad, favorece.

Es, pues, esta novela de Vázquez Montalbán un texto donde las relaciones cronotópicas cobran gran relevancia: primero porque es un texto sobre los diferentes espacios de Barcelona, y también porque a esa reflexión sobre los paralelos de la ciudad, se une, indefectiblemente, una puesta en crisis del gran mito moderno de los mares del Sur que es una versión de la "nostalgia por los orígenes". El texto propone implícitamente abandonar las huidas hacia un idelizado sur del planeta y afrontar el sur de nuestras ciudades. Sin embargo, tal propuesta viene dada en un marco dialogizado de gran riqueza textual e irónica.

Bibliografía

Bajtín, Mijail. "Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)." *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986. 269-468.

"La novela de educación y su importancia en la historia del realismo." *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985. 201-247.

Coma, Javier. "Proyecciones críticas de una novela de género." *Camp de l'arpa* 60-61 (1979). 40-45.

Derrida, Jacques. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences." *The Structuralist Controversy: the Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Eds. Richard Macksey y Eugenio Donato. Baltimore: Johns Hopkins Press. 247-272.

Dust, Patrick H. "On Reading Ortega for Our Time." *Ortega y Gasset and the Question of Modernity*. Ed. Patrick H. Dust. Minneapolis: The Prisma Institute, 1989. 974.

Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*. Barcelona: Planeta, 1979.

Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983). Barcelona: Seix Barral, 1896.

"No escribo novelas policíacas." *El urogallo* 9-10 (1987): 26-27