



Territorios fantásticos en las novelas negras de Carlos Salem

Emilie Guyard

► To cite this version:

Emilie Guyard. Territorios fantásticos en las novelas negras de Carlos Salem. La Tabla Redonda - anuario de estudios torrentinos, 2019. hal-03537374

HAL Id: hal-03537374

<https://univ-pau.hal.science/hal-03537374>

Submitted on 20 Jan 2022

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.

Territorios fantásticos en las novelas negras de Carlos Salem

EMILIE GUYARD

Univ Pau & Pays Adour (Francia)

Desde que publicó su primera novela en 2007, Carlos Salem, argentino radicado en España desde finales de los años 80, se ha dado a conocer como una de las voces más originales dentro del panorama de la novela policiaca actual. Al ganar el premio Memorial Silverio Cañada de la Semana Negra de Gijón en 2008, *Camino de ida* le abrió las puertas de ese mundillo tan peculiar que ocupan los aficionados al género policiaco: desde entonces, lo invitan a festivales y varias de sus novelas han sido premiadas tanto en España como en Francia. Y de hecho, a pesar de considerarse a sí mismo como “amante de la novela negra más que novio formal” (Salem, 2009b), el escritor *argentino* ya ha cometido el crimen de publicar siete novelas policiacas, traducidas todas al francés en la prestigiosa colección Actes Noirs de la editorial Actes Sud. En cada una de las siete novelas, identificamos los elementos que constituyen lo que se puede considerar como el núcleo genérico del relato policiaco: la presencia de las dos historias (historia del crimen/historia de la investigación) señaladas por Todorov en su “Typologie du roman policier” (Todorov, 1980) en las cuales se oponen los “personajes genéricos” (Reuter: 1995), es decir el culpable y la víctima en la primera y el investigador y sus sospechosos en la segunda, formando el famoso cuadrado hermenéutico elaborado por Jacques Dubois (Dubois, 1992). Si además, como lo sugiere Richard Saint-Gelais, “les genres apparaissent moins comme des objets, comme des ensembles à définir (intensionnellement ou extensionnellement) que comme des principes de régulation de l’acte de lecture » (Saint-Gelais, 1997: 790), el pacto genérico que las novelas de Salem proponen al lector también es explícito. El paratexto —el color y la ilustración de la portada, el resumen de la contraportada— dibuja un horizonte de expectativas genérico policiaco bastante claro. Y sin embargo, vamos a ver que ninguna de las siete novelas del escritor puede ser leída como novela policiaca en el sentido estricto de la palabra. Se introducen en cada una de ellas elementos que obligan al lector a abandonar las pautas genéricas de la novela negra para ingresar en territorios más propios de la literatura fantástica.

I. Territorios insólitos

En la primera novela de Salem, *Camino de ida*, Octavio Rincón se ve implicado en dos casos criminales. El primero se produce muy pronto en la trama. Cumpliendo con uno de los requisitos de la novela policiaca canónica, la novela se abre con una muerte violenta. Al despertar de la siesta en un hotel de Marrakech donde está pasando una semana de vacaciones, Octavio asiste, impotente, a la muerte de su mujer:

Dio tres pequeños saltos en la cama, como hipos del cuerpo, y se quedó seca. [...] Su pecho monumental y blando no se movía bajo la combinación rosada. Esperé y oí un corazón atolondrado, pero era el mío. Por fin me atreví a tocarle la muñeca y no le encontré el pulso, pero nunca supe hacerlo. De pronto dio un salto enorme, se sentó y soltó un grito ahogado. Quiso bajar de la cama pero a mitad del movimiento la muerte impuso sus reglas y cayó con violencia contra la mesa de la noche. Rodó hasta la alfombra y ahí quedó (Salem, 2007: 15-16).

Tras observar el cadáver de su esposa durante unos minutos, Octavio no puede sino comprobar que “muerta, en la alfombra, y con un costado de la cara desfigurado por el golpe, Dorita no [...] parec[e] muerta de muerte natural” (Salem, 2007: 17).

Convencido de que le van a acusar del asesinato de esa mujer tiránica a la que lleva veintidós años deseando “muertes de pestañas hacia dentro” (Salem, 2007: 15), Octavio huye de su habitación y se refugia en el restaurante de otro hotel de la ciudad marroquí. Allí conoce a Raúl Soldati, argentino radicado en Marruecos, que lo implica en un nuevo caso criminal: aprovechando el barullo ocasionado por la transmisión de un partido del mundial de fútbol, Soldati le roba la chaqueta a uno de los comensales que se ha presentado como un diplomático boliviano. Cuando Soldati lo obliga a abandonar el restaurante corriendo no sin antes “pegarle un golpe como en las películas” (Salem, 2007: 27) al boliviano que los persigue furioso, Octavio entiende que se ha metido en un lío bastante gordo. Y de hecho, unas horas después comprueba que el dueño de la chaqueta robada no es el que pretendía ser: al hurtar en los bolsillos no solo descubre una misteriosa agenda electrónica sino también una cartera llena de fajos de dólares falsos... El protagonista no tardará en comprender que el hombre, llamado Acévez, no es un diplomático sino un narcotraficante que quiere recuperar esa agenda electrónica “portadora de secretos, direcciones o alguna clave para el tráfico en que estará metido” (Salem, 2007: 143). Perseguidos por el boliviano y sus matones, Octavio y Soldati tienen que huir de Marrakech y, para despistar a sus perseguidores, deciden separarse tras citarse tres días después en un pueblo del Atlas. Si exceptuamos la personalidad estrafalaria de Raúl Soldati y otros detalles de los que hablaremos en el siguiente apartado, todo lo ocurrido hasta entonces se inserta en la trama criminal de la novela y resulta bastante verosímil. Pero eso cambia a partir del momento en que Octavio abandona la ciudad.

En efecto, apenas ha dejado Marrakech para adentrarse en el Atlas, Octavio se encuentra con una serie de individuos cada vez más extraños. El primero de ellos es un viejo hippie que se propone acompañarlo en su viaje. Todo en él es “estereotipo puro: desde la vieja furgoneta mercedes pintarrajeada de flores y echando humo negro por el motor, hasta las dos rubias delgadas de largos cabellos” (Salem, 2007: 64). Desde el principio del viaje, la identidad del hombre le parece misteriosa: “No pude calcular su edad: lo mismo parecía viejo como el tiempo, que se plantaba en la mitad de los cuarenta” (Salem, 2007: 66). Es más, la identidad del hombre le parece inestable: “Charly cambiada según la luz. Y la luz nacía en su sonrisa. Podía calcularle menos de cincuenta años cuando cantaba y sonreía, pero si estaba abatido se convertía en un anciano vencido. Todo ocurría por momentos y el cambio se advertía si lo mirabas por el rabillo del ojo” (Salem, 2007: 77). Sin embargo, Octavio no tardará en descubrir la verdadera identidad de su nuevo amigo. En efecto, al día siguiente, Charly sale de la habitación del hotel metamorfoseado: “se abrió la puerta y no salió Charly sino un hombre con su misma edad intermedia, su misma cara ya sin sombra de barba y la misma sonrisa ganadora. Se había cortado el pelo y lo llevaba teñido de negro, aplastado y brillante de gomina” (Salem: 2007, 83). Octavio identifica entonces al hombre con el que está viajando: se trata ni más ni menos que de Carlos Gardel, el famosísimo cantante argentino, nacido en 1890 y fallecido en un trágico accidente de avión en 1935. Como lo haría cualquier personaje de novela fantástica, reflejando la incredulidad del lector, Octavio se aferra a su concepción racional de lo real antes de admitir lo imposible: “La parte de mi cerebro que aún conservaba un resto de cordura gritaba que Charly no era Gardel, que no podía serlo. Pero cantaba tan bien que mandé al carajo a esa parte de mi cerebro y lo acompañé como pude en la canción” (Salem, 2007: 88). La vacilación del personaje, señalada por Todorov como rasgo definitorio del género fantástico, ha durado poco¹...

Por si el testimonio de Octavio no bastara para ratificar la identidad del cantante, otro personaje de la diégesis viene a confirmar la realidad del prodigio. Cuando Octavio le explica que su nuevo compañero es Carlos Gardel, Soldati, que venera a su paisano y conoce la letra de todas sus canciones, se resiste a admitir esa posibilidad:

¹ Recordemos que según Todorov “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1970).

-¿Me ve cara de boludo o qué? —gritó Soldati—. ¿Cómo mierda va a ser Carlos Gardel si “El Mudo” murió en mil novecientos treinta y cinco en Medellín.

No discutí, porque no tenía argumentos racionales. [...]

-No se ofenda Octavio —insistió el argentino—, pero usted es un poco ingenuo: ¿no ve que si fuera Gardel tendría mucho más de cien años. Este debe ser un loco suelto, con los tornillos flojos de tanto fumar porros... (Salem, 2007: 101).

Y sin embargo, a pesar de lo descabezado de la situación, después de oírle cantar *Cuesta abajo*, Raúl Soldati no puede sino admitir, como Octavio poco antes, que Charly es el maestro Carlos Gardel (Salem, 2007: 105).

La introducción de este elemento propiamente imposible —y totalmente disparatado— constituye una clara distorsión dentro de la representación del universo diegético presentado desde el principio de la novela como verosímil: en efecto, tanto las múltiples referencias al espacio extratextual de la ciudad de Marrakech como la personalidad del protagonista, apocado funcionario en un ayuntamiento cerca de Barcelona, funcionan como “effets de réel” y han propiciado una lectura realista del texto. Cuando Carlos Gardel aparece en la diégesis de una novela publicada en 2007 y situada “un año par de este siglo”, estamos claramente frente a un caso de transgresión en la que descansan todas las definiciones del género fantástico: en un mundo isomorfo al del lector, se produce un acontecimiento imposible según las leyes de ese mundo. En efecto, como recuerda Rosalba Campra “como preliminar a lo fantástico aparece el concepto de frontera, de límite insuperable para las fuerzas humanas. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad a/b (en donde /indica una antinomia insuperable), la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite” (Campra, 2007: 28). Según la crítica, “se puede definir el relato fantástico como un tipo particular de texto narrativo que encuentra su dinamismo organizativo en la isotopía de la trasgresión” (Campra, 2007: 193).

Entre todas las posibles modalidades de transgresión, la abolición de la frontera entre la vida y la muerte, representada por la figura del fantasma, es una de las más frecuentes en la literatura fantástica tradicional:

La aparición incorpórea de un muerto no sólo es terrorífica como tal [...] sino que además supone la trasgresión de las leyes físicas que ordenan nuestro mundo: primero, porque el fantasma es un ser que ha regresado de la muerte (el término francés *revenant* para referirse a él expresa muy claramente esa idea) al mundo de los vivos en una forma de existencia radicalmente distinta de la de estos y, como tal, inexplicable; y segundo, porque para el fantasma, no existen el tiempo ni el espacio. Esa característica transgresora es la que determina su valor en el cuento fantástico (Roas, 2001: 9).

Charly no es propiamente dicho un fantasma sino más bien un *no-muerto*. Desafiando todas las leyes de la vida humana, parece no haber muerto. En realidad, como se lo explica a Octavio, tiene una misión que sin duda explica su presencia: retorna del olvido para “matar a Julio Iglesias por el agravio inaguantable de grabar un disco de tangos” (Salem, 2007: 90). Trátese de un fantasma o de un *no-muerto*, su presencia en el presente diegético representa una imposibilidad lógico-temporal que va en contra de la linealidad e irreversibilidad del tiempo cronológico.

A partir de ese momento, aunque la novela sigue discurriendo por los caminos genéricos de la novela policiaca (perseguidos por los narcotraficantes, Soldati, Rincón y Charly cruzan el Atlas para llegar a Melilla donde esperan coger un barco para España), otros elementos insólitos se producen.

Por ejemplo, desde que ha salido de Marrakech, Octavio se ha dado cuenta de que lo sigue una extraña nube. Desde su primera aparición, esa nube tiene claramente un carácter alegórico. La descripción no deja lugar a dudas: “Era el retrovisor del Opel y al mirarlo vi reflejada la nube negra y redondeada que se parecía al cuerpo de Dorita. Y supe que no me

abandonaría jamás, a menos que consiguiera deshacerla. Y que antes de conseguirlo, tendría que atravesar muchas tormentas” (Salem, 2007: 76).

De hecho, Octavio entiende muy pronto que el viaje que acaba de emprender para escapar de sus perseguidores es también un viaje iniciático que le permitirá “renacer” otro. La muerte inesperada de Dorita lo lleva a interrogarse sobre lo que ha hecho de su vida pero, más aún, sobre lo que va a hacer ahora. Por eso, “esa nube [que] [l]e sigue [...] en vez de lluvia contiene una pregunta y no [tiene] la respuesta” (Salem, 2007: 128). Mientras no tenga la respuesta a esa pregunta, esa nube le seguirá, amenazadora y peligrosa.

A pesar de —o además de— su carácter eminentemente alegórico, esa nube representa una clara transgresión de la frontera entre lo concreto y lo no concreto señalado por Rosalba Campa como una posible manifestación de la fantasticidad. Con esa modalidad, Rosalba Campa retoma la oposición entre materia y espíritu que Tzvetan Todorov propuso en su famoso estudio *Introduction à la littérature fantastique* “en cuanto estos últimos [términos] resultan excesivamente connotados ideológicamente”:

Por concreto entiendo aquí todo lo que resulta sujeto a las leyes de la temporalidad y la espacialidad: ocupa un lugar en el espacio, tiene peso y volumen. Lo no concreto, en cambio, al carecer de materialidad, no está sujeto a estas leyes, carece de peso, volumen, etc...(Campa, 2008: 41).

Quizá la nube de Octavio no tenga peso —al menos éste no se pueda medir— pero ocupa un lugar en el espacio y tiene volumen. En efecto, si el lector duda a lo largo de toda la novela de la presencia de esa nube, una frase de Soldati, situada al final de la novela, basta para otorgarle realidad a algo que hubiera podido considerarse como simple imagen mental del protagonista:

Soldati vigiló por la luneta trasera[...]

—¡Qué raro! —comentó—. Desde que estábamos en Retiro, esta tarde, me parece como si esa nube nos siguiera. No me hagan caso, qué boludez, una nube...

No miré, porque sabía qué nube era (Salem, 2007: 209).

Esa nube, cuya presencia ha sido ratificada por otro personaje de la diégesis —como lo exige la poética del texto fantástico— transgrede pues esa frontera entre materia y espíritu o entre concreto/no concreto que Tzvetan Todorov y Rosalba Campa señalan como una de las modalidades posibles de transgresión fantástica: no hace sino materializar, en el sentido propio de la palabra de “dar naturaleza material y sensible”, a los remordimientos de Octavio por esa vida de privaciones y hostigamientos de la cual tendrá que librarse para poder “renacer” otro al final de su viaje iniciático. De hecho, en las últimas páginas de la novela, al llegar al final de su viaje, el protagonista asiste a la desaparición de su nube: “la silueta de un avión cruzó el cielo y deshizo mi nube” (Salem, 2007: 213).

Terminaremos ese recorrido por *Camino de ida* con el análisis de un motivo característico de la literatura fantástica contemporánea, el motivo del doble. El tema del doble es, sin lugar a dudas, el tema fantástico por antonomasia. Entre las fronteras cuya impermeabilidad garantiza la solidez de nuestra realidad, la que separa el yo del mundo es, indiscutiblemente, la más importante. Toda nuestra aprehensión de la realidad descansa en dicho límite: “Le moi ne devrait pas se constituer comme objet d’un regard et d’une pensée puisque, étant le sujet de toute connaissance, il est ce regard et cette pensée” (Jourde y Tortonesi, 1996: 39). De hecho, la construcción de la identidad personal se elabora, desde la niñez, a partir de esa frontera insuperable entre el yo y el otro:

desde el dinamismo de su conciencia, cada individuo se siente un «yo» íntimo, separado y distinto. Él es un sujeto perceptor del mundo y del *otro*, de los *otros* que están ahí como un

«objeto» con el que tiene que establecer relaciones que pueden resultar eufóricas y constructivas o disfóricas y destructivas. Pero ni el mundo ni los *otros* pueden percibir directamente la conciencia o la interioridad del «yo» (Herrero Cecilia, 2011: 18).

Por eso la experiencia del doble que afecta directamente a esa frontera es una de las más perturbadoras e inquietantes para el individuo y su abolición se ha convertido en uno de los motivos característicos de la literatura fantástica, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX :

Si le fantastique est le genre qui, par excellence, installe le doute et le malaise au cœur des rapports entre le sujet et le monde, le face à face du sujet avec lui-même représente la forme la plus intense de ce malaise : ce n'est plus un secteur du sujet qui se trouve impliqué dans le doute et dans la perversion des rapports avec l'extérieur, [...] mais le sujet tout entier, en bloc, entraînant avec lui le monde tout entier (Jourde, Tortonese, 1996: 39).

Pierre Jourde y Paolo Tortonese, que le han dedicado uno de los estudios más interesantes a ese tema, proponen agrupar las múltiples manifestaciones del doble en dos categorías: según los dos críticos, en un relato, el personaje principal (o el narrador-personaje) podrá encontrarse confrontado a su propio doble (doble subjetivo) o al doble de otro personaje (doble objetivo).

El doble subjetivo, que representa la modalidad más frecuente en la literatura fantástica,

plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual, tanto como sujeto (frente a sí mismo) que como objeto (frente a los demás). El personaje confrontado a su propio doble vive una enigmática experiencia de fragmentación, escisión o desdoblamiento de su identidad en dos instancias contrapuestas. Representa claramente la experiencia más perturbadora del doble para el individuo (Herrero Cecilia, 2011: 25).

El doble objetivo, que ha sido tratado con menor frecuencia en la literatura fantástica, “plantea principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa. El personaje, confrontado a un «doble objetivo» que parece una copia idéntica de otro individuo, se va a preguntar si las leyes ordinarias del mundo han sido perturbadas” (Herrero Cecilia; 2011: 28).

El doble subjetivo puede, a su vez, cobrar dos formas distintas según afecte la unidad o la unicidad del sujeto. La primera modalidad se produce cuando el sujeto sufre una escisión o fragmentación de su “yo”: pensemos en el cuento de Cortázar “No se culpe a nadie”, en el cual una parte del yo –concretamente la mano del personaje– deja de obedecerle al control de la conciencia del personaje: el yo se escinde de manera muy inquietante y peligrosa, hasta llevarlo a la muerte.

La segunda modalidad, a la que Jourde y Tortonese llaman doble externo, consiste en una perturbación de la unicidad del sujeto: el yo se repite o se desdobra en «otro», en un ser exterior diferente con el que se identifica. El cuento «Lejana» de Julio Cortázar presenta un caso emblemático de doble externo. Como bien se sabe, en ese cuento, Alina Reyes, mujer que lleva una vida acomodada en Buenos Aires tiene un doble que vive en Budapest, una indigente, cuya existencia se le revela a través de recurrentes ensoñaciones y premoniciones. Al final del cuento, la identidad Alina acaba fundiéndose e invirtiéndose con la de su doble.

Se desdoble o se duplique el yo, la experiencia del doble resulta sumamente inquietante para el sujeto que, en la mayoría de los textos fantásticos, se encamina hacia su propia muerte.

En *Camino de ida*, Octavio Rincón experimenta sucesivamente dos formas de perturbación de su identidad. La primera se produce muy pronto en la trama de la novela. Tan solo unas horas tras la muerte de Dorita, Octavio asiste a una transformación profunda de su identidad personal que se traduce por una mutación de una parte de su propio cuerpo. Como el personaje de “No se

culpe a nadie”, descubre, en efecto, que un parte de su cuerpo se ha enajenado. Pero en el caso de Octavio, esa parte del cuerpo no es cualquiera, se trata ni más ni menos que de su sexo: “Abrí mi pantalón y el sexo asomó tenso, desconocido, como saltando un abismo de veinte años o más”(Salem, 2007: 18). El adjetivo “desconocido” traduce perfectamente la escisión del yo que está experimentando Octavio. Ese sexo, enorme, parece ser de otro. En las siguientes páginas, el narrador insiste en esa sensación de enajenación: “Mi mano palpó lo que aferraba, pidió ayuda a la otra mano y los ojos midieron la certeza de que ese sexo enorme y victorioso que empujaba contra el culo de Zuleima no era el mío”(Salem, 2007: 43). Tanto en esta frase como en la siguiente, en la cual repite el mismo sintagma, el narrador-personaje insiste en la sensación de la alteridad: “No sabía cómo explicar que ese sexo descomunal no era el mío antes de esa noche” (Salem, 2007: 47).

Y a todas luces, la metamorfosis del sexo de Octavio no es el fruto de su imaginación: al sorprenderlo “en plena acción”, Soldati se asombra del tamaño del sexo de su nuevo amigo y le invita a la mayor prudencia con su pareja: “—Octavio —gritó admirado—. ¡Qué pedazo de matraca, viejo, la va a matar!” (Salem, 2007: 43). Octavio sufre pues una forma de fragmentación de su identidad que se manifiesta en su propio cuerpo. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en los textos fantásticos, en su caso esa experiencia no es para nada traumática. De hecho, en el plano psíquico, la metamorfosis del cuerpo de Octavio no traduce la aniquilación del yo sino más bien todo lo contrario. Tras veintidós años de matrimonio con Dorita a lo largo de los cuales Octavio vivió en un estado permanente de castración psíquica, el repentino crecimiento de su sexo, pocas horas después de la muerte de su mujer, simboliza la recuperación de su unidad psíquica y de su integridad física perdidas. Ese sexo enorme simboliza, de forma hiperbólica, su virilidad recobrada.

La segunda experiencia del doble experimentada por Octavio tiene mucho que ver con la anterior, aunque en este caso no se manifieste por una fragmentación del yo sino al contrario por su reduplicación. En efecto, poco antes de tomar el barco que lo llevará de vuelta a España, Octavio se encuentra en una playa con un niño, triste y abatido, con el que entabla el siguiente diálogo:

—Estás triste —le dije sin necesidad.

—Sí.

—Yo estuve triste muchos años. Y no me sirvió de nada. Después de tanto tiempo, he descubierto que todo el camino es de ida....

—¿Hacia dónde? [...]

—Eso es lo que menos importa —respondí. El caso es ir, hacer, reír, llorar, vivir. [...] No se puede vivir echando la culpa a los demás de lo infeliz que eres, porque ser infeliz también es una elección, pero una elección de mierda. [...]

—¿Eso cuándo lo supo?

—Hace unos días. Pero creo que en el fondo siempre lo sospeché (Salem, 2007: 173).

El diálogo no presenta, hasta ahora, ningún carácter insólito pero la conversación toma un cariz totalmente inesperado —y fantástico— cuando el niño le contesta a Octavio:

—¿Y todos esos años me has hecho sufrir como un imbécil? ¡Tú eres un tío de mierda, Octavio! —aulló. [...] ¡No nos mientas más, nunca fuiste tan bueno con el piano, y Gracita estaba enamorado de otro! ¡Infeliz! (Salem, 2007: 174).

Como ocurre en varios cuentos de Julio Cortázar, lo fantástico irrumpe aquí mediante un simple mecanismo verbal. Es el lenguaje el que instaura lo imposible: el uso sucesivo de la primera persona del singular y del plural en la última réplica afirma sintácticamente la identidad del niño con la del yo adulto. No cabe duda de que Octavio ha estado hablando con su propio doble.

Además, por si acaso la sintaxis no bastara para establecer la identidad entre el hombre y el niño, éste no solo se dirige a él con su nombre sino que revela aspectos de su trayectoria personal que nadie, excepto él mismo y el lector, conocen. Desde un capítulo analéptico de la situado en la primera parte de la novela, el lector sabe que la vida de Octavio hubiera podido —e incluso debido— ser otra: en vez de casarse con Dorita, Octavio hubiera podido casarse con Gracita. Y de haber seguido tocando el piano, quizá fuera un famoso pianista y no ese apocado funcionario en un ayuntamiento cerca de Barcelona ².

El encuentro de Octavio con su doble representa una etapa fundamental en su búsqueda identitaria. De hecho, en la siguiente página, mientras está cruzando el mar mediterráneo en el Ferry que lo trae a España —o sea mientras se está encaminando hacia el final de su viaje iniciático—, Octavio realiza un acto sumamente simbólico: hace una llamada telefónica a su casa y la voz femenina que le contesta no es la de su hija sino la voz “desagradable, inconfundible” (Salem, 2007: 175) de Dorita, más viva que nunca. Esta le cuenta que al recobrar el conocimiento en Marrakech y al no verlo, decidió volver sola a Barcelona. Ahora bien, lo que hace entonces Octavio representa una etapa clave en la conquista de su libertad y de su propio yo: decreta la muerte no fisiológica sino simbólica de su mujer: “Vete a la mierda”, le dice, “Tú estás muerta. [...] Del todo, para siempre, muerta en mi miedo” (Salem, 2007: 175-176). Después de matar simbólicamente a esa mujer que lo estuvo hostigando durante tantos años, Octavio puede por fin ser el que quiere.

En el texto de Salem, ni la escisión ni la reduplicación del yo constituyen experiencias traumáticas para el sujeto, como suele ser el caso en el relato fantástico. Representan más bien paradójicamente etapas fundamentales en el proceso de su construcción identitaria. Sin embargo, para el lector, cada una de esas dos perturbaciones de la identidad personal representa claramente una “transgresión de las coordenadas primordiales del individuo en condiciones de enunciarse como tal, en su tiempo y espacio” (Campra, 2008: 34), características de la literatura fantástica.

Si *Camino de ida* puede —y debe— leerse en clave policiaca, algunos acontecimientos y personajes introducen lo que, al menos provisionalmente, consideraremos como infracciones genéricas por llevar al lector hacia el territorio de la literatura fantástica. Tanto la nube que viene a materializar (en el sentido propio de la palabra) los remordimientos de Octavio, como el cantante que vuelve de la muerte (o más bien que nunca ha muerto) para poder vengarse de Julio Iglesias y ese niño que entabla un diálogo con su propio yo adulto para ajustar sus cuentas con él constituyen, para retomar la expresión de Roger Caillois irrupciones de lo imposible en un mundo en el que lo imposible está excluido ³.

El segundo texto que nos parece interesante comentar aquí es la quinta novela negra publicada por el escritor *argenol*. En el caso de esta novela, el pacto genérico policiaco es más explícito aún que en el caso anterior. Publicada en la Serie Negra de la editorial RBA (en la cual publican algunos de los más destacados exponentes actuales del género como Ian Rankin o Arnaldur Indridason), *Un jamón calibre 45* se presenta al lector, desde el paratexto, como un relato criminal: el color negro de la portada, la ilustración que representa una mujer desnuda, así como el texto de la contraportada que anuncia al lector “una novela policiaca atípica, desenfundada y muy divertida, con altas dosis de acción, sexo, filosofía callejera, humor y giros inesperados”, establecen un pacto de lectura muy claro. De hecho, la trama de la novela gira en torno a una temática delictiva: el protagonista, un argentino de paso por Madrid llamado Nicolás Sotanovsky, se mete en un asunto criminal muy a pesar suyo. Tras pasar la noche en un piso vacío, Nicolás

² En ese capítulo el lector se ha enterado de que, siendo niño, Octavio estaba especialmente dotado para el piano. De niño, soñaba con ser “famoso, tener piano, coche y dinero” y con casarse con Gracita, que le “miraba con los ojos húmedos de admiración” (Salem, 2007: 55). Pero las dificultades económicas de la familia hicieron que su padre no pudiera apuntarlo al Conservatorio como se lo aconsejaba la señora Llopet, su profesora, y Octavio renunciara entonces definitivamente tanto al piano como a Gracita.

³ Según Roger Caillois, el fantástico es “l’Impossible survenant à l’improviste dans un monde d’où l’impossible est banni par définition” (Caillois, 1965: 9).

descubre al despertar que unos matones buscan a la dueña del piso, una tal Noelia, a la que no ha visto nunca en su vida. Es más: sin preguntarle quién es, el hombre que acaba de llamar a la puerta le deja 24h para encontrar a Noelia si no quiere que lo maten.

Como en la primera novela, es la trama criminal la que vertebra toda la novela: seguimos a Nicolás que recorre las calles de Madrid y Marrakech en busca de Noelia para salvarse el pellejo, acompañado por Nina, socia y amiga de aquella. Pero como en la novela anterior, poco a poco, se introducen elementos cuya presencia obligan al lector a desviarse de las pautas genéricas del relato criminal para ingresar en un territorio inesperado al que calificaremos de fantástico.

Si algunas escenas de la novela pueden calificarse de sorprendentes o incluso resultar inverosímiles sin por ello poder ser consideradas como totalmente imposibles según las leyes de nuestro mundo, se produce en esta novela un acontecimiento que representa claramente una transgresión de dichas leyes. Una noche, Nicolás se encuentra en un callejón de Madrid con “un gato flaco y negro, con manchas blancas en el pecho y las patas”. El gato “[l]e estudi[a] un momento temiendo el golpe gratuito pero cuando comprend[e] que no est[á] para golpear a nadie [vuelve] a su pelea desigual con una bolsa de basura que oculta pocas proteínas (Salem: 2011, 69). Por su parecido con el famoso gato del dibujo animado, Nicolás le dice entonces: “Mala suerte, Silvestre”. Ahora bien, lo fantástico surge cuando el gato, de manera totalmente inesperada y sobre todo improbable, se pone a hablar y le contesta: “—No creas. [...] A veces es peor. Con tanto marido que se queda en la ciudad mientras su familia está en la costa, los que no comen fuera preparan grandes cantidades de comida que acaba en la basura” (Salem, 2011: 69-70). Así empieza un diálogo que ocupa cuatro páginas de la novela, en el cual Nicolás y el gato reflexionan a propósito de la libertad individual, comparando sus propias vidas. Silvestre le habla en efecto de un primo suyo, gato de ministro, en estos términos: “No veas cómo vive el cabrón. [...] Comida especial, peluquería, ¡hasta le llevan una hembra de cuando en cuando! Lo malo es que no le dejan elegir”. “Vos elegís mucho, entre callejones y vertederos” se mofa entonces Nicolás. Pero el gato no se deja impresionar: “Pero elijo. En eso nos parecemos, Nicolás. Elegimos los palos, las patadas, las hembras problemáticas y los caminos difíciles. Pero elegimos” (Salem, 2011: 71). Silvestre es claramente, como el niño de *Camino de ida*, un doble del personaje y el diálogo que mantiene con él representa una etapa clave en la búsqueda de su identidad: le permite en efecto reflexionar sobre las decisiones que ha tomado en su vida y tomar conciencia de sus fallas.

De hecho, el gato vuelve a aparecer al final de la novela, en un momento decisivo de la trama. Nicolás ha solucionado el enigma de la desaparición de Noelia: Noelia murió unas semanas antes pero para quedarse con el dinero que ella y Nina le robaron a El Muerto, ésta simuló la fuga de su amiga. Nina le ha estado engañando desde el principio pero Nicolás, que “elige siempre las hembras problemáticas”, quiere ayudarla y acude a la cita que le ha dado el Muerto en su sitio. En el momento en que El Muerto está a punto de matarlo, Silvestre vuelve a aparecer y hombre y gato entablan un nuevo diálogo. El tono del gato que acusa a Nicolás de ser “un pelín masoca” por haber venido a entregarse solo irrita a Nicolás que le pregunta: “¿Y para eso viniste, gato de mierda? Mucho cuento de libertad y mucho romanticismo barato de callejón, pero al final sos igual que tu primo el del ministro” (Salem, 2011: 278). Mosqueado, el gato le dice entonces sus cuatro verdades a Nicolás: “¡No te permito! [...] Yo vivo mi vida y si traté de ayudarte fue porque me diste pena. Pero tú, venga meter la pata, venga meter la pata. [...] Decididamente, como dices tú: eres un boludo alegre, Nicolás” (Salem, 2011: 278-279).

Más allá del contenido de ese diálogo, y para volver a la cuestión que nos ocupa, es evidente que, al ser dotado de la capacidad de hablar, el gato transgrede una frontera insuperable, la que existe entre el hombre y el resto de los seres vivos ya que el habla es lo que define al hombre, lo que lo caracteriza en propio.

Quizá esa experiencia sea menos fantástica que las que comentamos en la novela anterior en la medida en que ningún testigo, fuera de Nicolás, viene a ratificar la realidad de esas conversaciones que podrían ser consideradas como realidades mentales, como frutos de la

imaginación del personaje. De hecho, cuando el gato aparece por primera vez en la novela, Nicolás está bebido: “caminaba haciendo eses, un borracho más en una ciudad alcoholizada de rutina y calor” (Salem, 2011: 69). La segunda vez, no está borracho pero acaba de recibir tal paliza que el lector puede dudar de sus capacidades mentales en aquel momento. Sin embargo, esa interpretación por más verosímil que sea, no tiene más “peso” que la primera: hasta el final de la novela, el lector seguirá dudando... ¿Pero acaso esa duda o vacilación acerca de la naturaleza de los hechos no es la que Todorov señala como rasgo definitorio del género?

Esas dos novelas, como casi todas las novelas policiacas de Carlos Salem presentan, en mayor o en menor medida, elementos cuya irrupción, en un universo isomorfo al universo del lector, suponen una ruptura —o al menos una fisura— de las leyes que rigen la coherencia de dicho universo, ruptura en la cual descansan todas las definiciones del género fantástico. En esas dos novelas del escritor argeño el lector reconoce, en efecto, al menos de manera provisional “la creación de un universo que contradice su experiencia” (Campra, 2008: 8).

II. Género y genericidad textual

Como lo explica de manera acertada David Roas en su artículo “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición” (Roas, 2008), tanto las teorías de la relatividad de Einstein como la mecánica cuántica han ido modificando profundamente nuestra concepción de lo real a lo largo del siglo pasado: sabemos hoy, a ciencia cierta, que más allá de nuestra realidad empírica existe una realidad compleja en la cual una partícula cuántica no posee solo un valor de una cantidad física, sino todos los valores al mismo tiempo, algo que se llama superposición; que dos partículas cuánticas pueden permanecer ligadas o “entrelazadas”, aun a distancias ilimitadas y sin ninguna conexión física de por medio; y se pueden teletransportar a través del espacio vacío. Pero, como aclara el físico japonés Michio Kaku (2008: 199) “el truco es que no podemos interaccionar con [esos otros universos], porque están en decoherencia con nosotros [...]. En nuestro universo estamos «sintonizados» en una frecuencia que corresponde a la realidad física”. Finalmente como resume el físico, convivimos con dos tipos de física: “uno para el extraño mundo subatómico, en el que los electrones aparentemente pueden estar en dos sitios a la vez, y otro para el mundo macroscópico en el que vivimos, que parece obedecer a las leyes de sentido común de Newton” (Kaku, 2008: 18).

De hecho, a pesar de que la realidad haya dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, nuestra aprensión de lo real “sigue descansando en «regularidades», es decir, «certidumbres preconstruidas» que establecemos en nuestro trato diario con lo real y mediante las cuales codificamos lo posible y lo imposible” (Roas, 2008: 106) y en esa codificación de lo posible y de lo imposible descansa precisamente la definición de un género literario como el fantástico. “La literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural, nos dice David Roas. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes” (Roas, 2001: 7). La particularidad del género fantástico, respecto al género maravilloso o a la ciencia-ficción, consiste en efecto en una “rupture de l’ordre reconnu, irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable réalité quotidienne” (Caillois, 1965: 61). Por eso, como lo señalan todos los críticos, el realismo es una condición necesaria del género: “Para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad” (Roas, 2001: 26) y “lo fantástico resulta [...] paradójicamente el territorio ficcional más sujeto a las leyes de la verosimilitud” (Campra, 2008: 68). La literatura fantástica más que ninguna otra obliga a lector a leer referencialmente los textos.

Si nos atenemos a esa definición —todavía incompleta— del género, los elementos que acabamos de analizar en las dos novelas de Carlos Salem pueden ser considerados como fantásticos en la medida en que, a pesar de su incompatibilidad con las leyes de nuestro mundo,

se producen en un mundo similar al nuestro... Sin embargo, esa clasificación supondría pasar por alto un aspecto clave de la poética de la ficción fantástica que “no sólo exige la *coexistencia* de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el *cuestionamiento* de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto (Reisz, 1989: 195-196). En efecto, como subraya David Roas, “lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica —también construida— que es nuestra visión de lo real” (Roas, 2008: 113). Es precisamente esa confrontación la que genera el efecto fantástico —el miedo o, al menos, la inquietud— considerado como otro rasgo definitorio del género. Como lo explica David Roas, “el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra idea de lo real” (Roas, 2008: 88).

Cotejados con esta definición —ahora completa— del género, los textos de Salem parecen excluirse del territorio de la literatura fantástica. En efecto, como hemos podido verlo, la irrupción de lo inadmisibile en los textos de Salem no provoca ningún miedo: la reacción del personaje —y del lector— confrontados a lo imposible se reduce a una leve y muy efímera inquietud cuando no lo admiten con toda su carga absurda y poética. Quedaría la posibilidad, bastante lógica por otra parte, de clasificar esos textos dentro del género neofantástico elaborado por Jaime Alazraki, “un fantástico nuevo [que] no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir un orden inviolable” (Alazraki, 1983: 35). Sin embargo, una rápida confrontación de los textos de Julio Cortázar, considerados como emblemáticos de dicho género por el teórico, con los de Carlos Salem basta para descartar esa posibilidad: quizá prescindan los textos de Cortázar de “los bastidores y utilería que contribuyen a la atmosfera o *pathos* necesaria para la rajadura final” (Alazraki, 1990: 279) propia de lo fantástico pero coincidimos con Jean Fabre y otros críticos cuando afirman que los textos del escritor argentino “respetan las reglas de lo fantástico”⁴ al suscitar una forma de miedo en el lector. De hecho, muchos críticos han puesto en tela de juicio la existencia de dicho género y su definición propuesta por Alazraki. David Roas, por ejemplo, afirma que el “efecto [fantástico] se produce en los relatos mal llamados ‘neofantásticos’, donde el lector sigue percibiendo la ruptura, el conflicto que en ellos se establece respecto de la noción extratextual de realidad, y la perturbación que ello provoca” (Roas, 2008: 107). Lo neofantástico no sería sino una propuesta inadecuada para dar cuenta de la evolución del género fantástico que, una vez agotados los recursos más tradicionales, ha evolucionado hacia una “abstracción trágica” (Fabre, 1992: 379).

Quizá la resistencia de los textos salemianos a ingresar en el terreno de la literatura fantástica pueda resolverse interrogando no tanto la definición del género fantástico sino la noción de genericidad, o sea la relación que un texto mantiene con el género al que remite. Como lo demostró Jean-Marie Schaeffer, se suele identificar esa relación con una de sus modalidades, la relación de ejemplificación. Según el teórico, “on peut dire qu’une relation générique est exemplifiante dès lors que la définition de la classe générique se réfère à des propriétés partagées par *tous* ses membres, c’est-à-dire dès lors que les propriétés impliquées par le nom de genre sont récurrentes” (Schaeffer, 1986: 203). Ahora bien, algunos textos, —sin duda los más interesantes para el estudio de la genericidad textual— no mantienen una relación de ejemplificación o reduplicación sino de transformación, remodelación o variación con el género⁵. De hecho, los últimos estudios teóricos dedicados a la cuestión del género literario han permitido demostrar que la relación de un texto con el género no es una relación binaria de inclusión o exclusión sino más bien de “participación gradual”. Esos teóricos proponen una visión dinámica del género literario sustituyendo el término de género por el de genericidad: “En parlant de généricité [...], il s’agit, par le suffixe -ité de mettre en évidence le fait que les classes dont nous parlons ne sont

⁴ “Cortázar [...] joue le jeu du Fantastique comme il convient, de façon sérieuse” (Fabre, 1992: 474).

⁵ “On a l’habitude d’identifier la généricité à un de ses régimes, la reduplication, alors que le régime de la transformation générique est tout aussi important pour comprendre le fonctionnement de la généricité textuelle” (Schaeffer, 1986: 203).

que des potentialités attributives. Un texte n'appartient jamais que graduellement – plus (+) ou moins (–) ou pas du tout – à telle ou telle classe” (Adam, 2011: 25). Un teórico como Jean-Michel Adam propone así sustituir la noción de *conformidad* de un texto con su clase genérica por la de *tipicalidad* considerando que “les textes réalisés se situent sur un gradient de typicalité allant d'exemples qui actualisent maximalement la catégorie définie à des exemples périphériques qui ne sont que partiellement conformes” (Adam, 2011: 25).

De hecho, si bien los textos que mantienen una relación de reduplicación con un prototipo genérico se dejan clasificar de manera unívoca en una clase de textos, otros, que transgreden o reformulan el género, se prestan a las más diversas categorizaciones genéricas si no se admite una visión dinámica de la genericidad. Tomaremos un solo ejemplo, el famoso texto de Franz Kafka “La metamorfosis”, por haber dado lugar a las más diversas —incluso a veces opuestas— interpretaciones en cuanto a su posible clasificación.

Para uno de los primeros teóricos del género fantástico, Todorov, el texto de Kafka representa el límite temporal del género fantástico. Según Todorov, “chez Kafka, l'événement surnaturel ne provoque plus d'hésitation car le monde décrit est tout entier bizarre, aussi anormal que l'événement même à quoi il fait fond.[...] Le récit kafkaïen abandonne ce que nous avons dit être la deuxième condition du fantastique: l'hésitation représentée à l'intérieur du texte” (Todorov, 1970: 181). Ahora bien, ese argumento ha sido rebatido por otros críticos que como Susana Reisz, por ejemplo, consideran que “puesto que la metamorfosis constituye una transgresión de las leyes naturales, el no-cuestionamiento de la transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad” (Reisz, 1898: 2018). Para Susana Reisz, como para otros críticos, el texto de Kafka debe pues ser considerado como fantástico. Para Alazraki, en cambio, el texto de Kafka sería un texto paradigmático de lo neofantástico cuando para Franklin García Sánchez, “La metamorfosis” sería un texto ejemplar del realismo mágico...⁶

Todas esas fluctuaciones en torno al estatus genérico del texto de Kafka nos parecen sumamente interesantes en la medida en que demuestran que algunos textos, por remodelar y transformar los géneros, sólo se prestan a un análisis genérico si no se admite la posibilidad de otras modalidades de genericidad que la de reduplicación.

Retomando la teoría de Jacques Derrida según la cual “un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des textes mais cette participation n'est jamais une appartenance” (Derrida, 1986: 264), nos parece posible afirmar que las novelas de Salem *participan* del género fantástico: a pesar de no compartir todos los rasgos del género, mantienen una relación de “participación gradual” con esa clase de textos que consideramos como fantásticos. Desde el punto de vista de su identidad genérica, si, como lo hace Marielle Macé, retomamos la metáfora de “*tuilage*” elaborada por Ricœur para describir esa temporalidad alineal que caracteriza a la historia de los géneros literarios (Macé, 2004: 41)⁷, entonces podemos decir que las novelas de Salem presentan una forma de “*tuilage*” genérico: en esas novelas, que se ofrecen al lector como novelas policiacas, aparecen territorios fantásticos que se añaden y superponen a ese primer pacto de lectura, ampliando su horizonte genérico.

⁶ El crítico distingue en efecto dos modalidades magicorrealistas. “La primera, descrita magistralmente por Franz Roh en su obra fundadora, nos habla de pintores como Giorgio de Chirico, Christian Schad [...] que se apoyan en una representación alucinantemente precisa de la realidad para que de ello brote su espesor de fantasía y de misterio. Esta rama magicorrealista posee importantes ramificaciones literarias en autores como Franz Kafka [...]. La segunda, por su parte, apunta a obras de autores hispanoamericanos [...] en las cuales se proyecta intensamente un estrato de mentalidad mágica indígena, criollo popular o africana [...]” (García Sánchez, 2009: 26).

⁷ Como lo aclara Marielle Macé, la historia de los géneros literarios no debe concebirse como una sucesión de “periodos genéricos” sino más bien como un proceso de “superpositions, phénomènes de rémanences, effets de réversion ou de rétroaction” (Macé, 2004: 41).

III. *Fantasticidad* y argentinidad

Camino de ida y *Un jamón calibre 45* obligan pues al lector a transitar por territorios fantásticos cuya presencia no solo rompe con esas “regularidades” en las que descansa su trato con lo real sino también con sus expectativas genéricas. Ahora bien, la *fantasticidad* de esas novelas nos parece revelar algo muy interesante que supera la identidad de los textos y atañe a la identidad literaria de su autor. No hemos comentado ahora la identidad *argeñola* de Carlos Salem, esa identidad híbrida con la que se autodefine por primera vez en el paratexto de *Pero sigo siendo el Rey* en 2009. En los “Agradecimientos” con los que cierra esa novela, el escritor explica en efecto:

*Hasta hace poco me preocupaba no ser argentino ni español, porque a la hora de las clasificaciones y antologías no contaba para ninguna de las categorías. Pero este año he descubierto el encanto de ser argeñol, hombre de ninguna parte y de todas a la vez.
Así que: argeñol, nacido en la Semana Negra de Gijón, para más señas* (Salem, 2009: 345).

Como lo dijimos en nuestra introducción, Carlos Salem, nacido en Argentina en 1959, vive en España desde 1988, a donde llegó en su calidad de periodista. Pasó varios años en Ceuta y Melilla, ciudades fronterizas a caballo entre dos países y dos continentes y desde 2000 está radicado en Madrid. Ahora bien, a diferencia de otros escritores argentinos radicados en España que sitúan las aventuras de sus personajes en Argentina —pensemos, por ejemplo, en Ernesto Mallo y su comisario Liscano—, todas las novelas negras de Salem están ambientadas en España o, en menor medida, en Marruecos, ese país en el que se sitúan los dos enclaves españoles. La novela paradigmática es *Pero sigo siendo el rey* en la cual Salem pone en escena al que era entonces el monarca de España, Juan Carlos de Borbón y Borbón (véase Guyard, 2018). Sin embargo, nos parece que esa mirada dirigida hacia España y, esporádicamente, Marruecos, es una mirada muy argentina. En una entrevista al periódico argentino *Telam*, el propio autor justifica el éxito de sus novelas por esa mirada: “Estoy convencido de que es esa mirada argentina la que hace que en Francia mis novelas tengan tan buena recepción, lo mismo en España, Italia o Alemania. Es una manera de asomarse a la ventana. Y eso no cambia, da igual en qué parte del mundo esté tu ventana” (Pogoriles, 2013). Ahora bien, una de las particularidades de esa mirada argentina nos parece radicar precisamente en su *filofantasticidad*.

Sería absurdo afirmar como lo hace Saúl Yurkievich que

La littérature espagnole, théologale, passéiste et souvent provinciale avec son obsessive dialectique de liturgie et de blasphème, ses contrastes violents, son inconciliable opposition entre noble et populaire, sa tendance à la démesure, son goût pour ce qui est sombre, truculent, empathique et verbeux à l'excès, est incompatible avec l'agencement précis, la subtile modulation, l'art de la composition propre à la littérature fantastique (Yurkievich, 1980: 100).

Y de hecho los recientes trabajos de críticos como David Roas han permitido destacar una extensa —y no exhaustiva— nómina de escritores a los que se puede considerar como brillantes exponentes del género fantástico español (Juan José Millás, José María Merino, etc.). Sin embargo, nos parece legítimo afirmar que en Argentina (y en todos los países del Cono Sur, aunque quizá en menor medida), la literatura fantástica no es una literatura marginal como puede serlo en España sino que goza de una tradición autóctona. Según Ana María Shua, conocida por sus microcuentos y relatos fantásticos, la afinidad entre la literatura argentina y lo fantástico es tal que la escritora no duda en afirmar que “la literatura argentina ES literatura fantástica” (Shuar, 2016) y varios críticos como Paul Verdevoye o Rosa Pellicer le dedicaron trabajos universitarios a esta cuestión, demostrando que la *filofantasticidad* es claramente una seña de identidad de la literatura del Cono Sur.

De hecho, no podemos pasar por alto la coincidencia entre la segunda novela de Carlos Salem que hemos comentado y otra saga policial, la de Ramón Díaz Eterovic, cuyo detective privado, Heredia, mantiene largas conversaciones con su gato llamado Simenon. En las primeras novelas donde aparece Simenon, el gato no habla, pero a partir de *Nadie sabe más que los muertos*, tercera entrega de la saga, los diálogos se incrementan y constituyen una parte significativa en el desarrollo de las novelas. En las novelas del escritor chileno, como en la de Salem, el gato tiene pues la capacidad de hablar, sin que el personaje se ofenda o se sorprenda de dicha capacidad y nos atrevemos a conjeturar que el hecho de que esos dos escritores no duden en introducir este elemento totalmente inverosímil en sus novelas policíacas está ligado a la cultura que comparten, la del Cono Sur. Ni las novelas de Carlos Salem ni menos aún las de Ramón Díaz Eterovic pueden ser consideradas como novelas fantásticas pero no cabe duda de que esas novelas participan del género fantástico y comparten una *filofantasticidad* que les emparenta más allá de su identidad genérica primera.

Quizá una puntualización de la escritora Ana María Shua nos permita resolver la dificultad con la que nos encontramos desde el principio de este texto. En mayo de 2016, en el marco del *III Encuentro internacional de Literatura Fantástica* organizado en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, la escritora leyó el siguiente texto:

A diferencia de otros países latinoamericanos, los argentinos no sentimos que nuestra realidad sea mágica y barroca, sino más bien sobria y extremadamente absurda. Más kafkiana que garcíamarquesca. A tal punto imprevisible, que no se cumplen ni siquiera los malos presagios. Tal vez por eso el resultado literario tampoco es el fantástico tradicional sino, a veces, una suerte de humor raro, un absurdo que bordea lo cómico, como en muchos cuentos de Valenzuela, mucho más cerca de *La Nariz* de Gogol que de las *Narraciones extraordinarias* de Poe (Shua, 2016).

La analogía entre las novelas de Salem y la visión del género fantástico propuesta por la escritora es indiscutible y nos lleva preguntarnos: ¿existe, como lo sugiere Ana María Shua y parecen confirmarnos los textos de Salem, una modalidad fantástica propiamente argentina, en la cual lo insólito rayaría en lo absurdo y lo cómico? Lejos de contradecir nuestra interpretación, esa posibilidad ratificaría la *argentinidad* de esos textos cuyo autor, a pesar de haber “cruzado el charco”, sigue asomándose a la ventana española con su mirada argentina.

Bibliografía

- Adam, Jean-Michel (2011). *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Éd. L'Harmattan-Academia, coll. Sciences du langage: carrefours et points de vue, núm. 4.
- Alazraki, Jaime (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid: Gredos.
- Alazraki, Jaime (1990). “¿Qué es lo neofantástico?”. En Roas (2001: 265-282).
- Caillouis, Roger (1965). *Au cœur du fantastique*, Paris: NRF, Gallimard.
- Campra, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Salamanca: Renacimiento.
- Derrida, Jacques (1986). “La loi du genre”, *Parages*, Paris: Galilée, pp. 249-287.
- Dubois, Jacques (1992). *Le Roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan, coll. Le Texte à l'œuvre.
- Fabre, Jean (1992). *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris: José Corti.
- Guyard, Emilie (2018). “L'Espagne “freinée” de Carlos Salem: une allégorie de l'Espagne vide”. En Xavier Escudero (ed.). *L'Espagne vide, HispanismeS* núm. 11, pp. 134-148 [en línea]. Disponible en: http://www.hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_11/9.Article-GUYARD-Emilie.pdf [Consulta: 28.11.2019].
- Jourde, Pierre & Tortonesi, Paolo (1996). *Visages du Double. Un thème littéraire*, Paris: Nathan.
- Kaku, Michio (2008). *Universos paralelos*, Girona: Atalanta.
- Macé, Marielle (2004). *Le genre littéraire*, Paris: Flammarion, col. GF.

- Pellicer, Rosa (1985). "Notas sobre literatura fantástica rioplatense", *Cuadernos de investigación filológica*, núm. 11, pp. 31-58.
- Pogoriles, Leticia (2013). "La noche y su locura en una novela negra de Carlos Salem" [en línea], *Telam*, 23/09/2013. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201309/33739-la-noche-y-su-locura-en-una-novela-negra-de-carlos-salem.html> [Consulta: 28.11.2019].
- Reisz, Susana (1989). "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos textuales", in Roas, David (2001). *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, pp.193-221.
- Reuter, Yves (1995). *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes (PUV).
- Roas, David (ed.) (2001). *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros.
- Roas, David (2008). "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". En Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (ed. lit.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, pp. 94-120.
- Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de espuma.
- Saint-Gelais, Richard (1997). "Rudiments de lecture policière", *Revue belge de philologie et d'histoire*, núm. 75, 3, pp. 789-804.
- Salem, Carlos (2007). *Camino de ida*, Madrid: Salto de página.
- Salem, Carlos (2009a). *Pero sigo siendo el rey*, Madrid: Salto de página.
- Salem, Carlos (2009b). "Dos cultores del género negro", *Eterna cadencia*, 19/12/2009 [en línea]. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/dos-cultores-del-genero-negro.html> [Consulta: 28.11.2019].
- Salem, Carlos (2011). *Un jamón calibre 45*, Barcelona: RBA.
- Schaeffer, Jean-Marie (1986). "Du texte au genre". En Genette Gérard, et alii (1986). *Théorie des genres*, Paris: Seuil, coll. Points, pp. 179-205.
- Shuar, Ana María (2016). "Literatura argentina fantástica", *Evaristo Cultural*, 20/05/2016 [en línea]. Disponible en: <https://evaristocultural.com.ar/2016/05/20/literatura-fantastica-argentina/> [Consulta: 28.11.2019]
- Shuar, Ana María (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris: Seuil, coll. Poétique.
- Todorov, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1980). "Typologie du roman policier". En *Poétique de la prose*, Paris: Seuil, pp. 1-18.
- Vax, Louis (1987). *La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique*, Paris: PUF.
- Verdevoye, Paul (1997). "Naissance et orientations de la littérature fantastique dans le Rio de la Plata jusque vers le milieu du XIXe siècle", *Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar, América. Cahiers du Criccal*, núm 17, pp. 11-28.
- Yurkievich, Saúl (1980). "Mondes et modes de la fiction fantastique", *Europe*, núm. 684, pp. 99-106.