

## ENTRE GUIÑOS ANDA LA LECTURA: ELEMENTOS INTERTEXTUALES EN *MORT D'UN POÈTE* DE MICHEL DEL CASTILLO

DOINA POPA-LISEANU  
UNED. Madrid

### RESUMEN

Michel del Castillo, novelista y ensayista francés contemporáneo, abandonó momentáneamente, en 1989, los temas que le eran familiares (sus ajustes de cuenta con la familia, la infancia y los dos países de origen: España y Francia), para escribir una parábola política de nuevo cuño sobre la Rumanía de Ceaucescu. *Mort d'un poète* mezcla la trama policíaca con el análisis psicológico de los personajes y denuncia situaciones políticas llevadas al paroxismo.

Deudor de los grandes maestros del género, sus autores-fetiche, Cervantes, Dostoievski y Graham Greene, pero también de los (post-) modernos Eco y Süsskind, así como de los trabajos teóricos de Derrida, Barthes y Kristeva, Michel de Castillo usa profusamente la intertextualidad, obligando al lector a participar en un juego que pondrá a prueba su saber y su memoria.

### 1. MICHEL DEL CASTILLO: UN ESCRITOR FRONTERIZO

Michel del Castillo nació en Madrid en 1933, fruto de la relación efímera y llena de odios entre un francés de familia acomodada y una española de origen andaluz, que se hacía pasar por periodista republicana. El desarrollo de la

guerra civil le obliga a exiliarse con su madre y conocer la precaria existencia de los refugiados políticos e incluso la reclusión en un campo de concentración, Rieucros, cerca de Mende. Al final de la guerra, en 1945, es repatriado a España e internado en un Centro de reeducación para menores en Barcelona. Desde 1953 vive en Francia y se dedica a la literatura.

Es, pues, uno de esos extranjeros, mestizos, criollos (en el sentido del francés *créole* o el inglés *creole*), que se sitúan en las orillas de dos o varias culturas, en los lindes de dos o varias civilizaciones, uno de esos escritores fronterizos. Sus obras se llevan cada año la mayoría de los premios literarios y sus nombres —Rushdie, Kundera, Ben Jelloun, Semprún, por citar sólo algunos— están en el candelero. Prestan su voz a tantos seres híbridos, mestizos, fronterizos que pueblan —repueblan, a falta de autóctonos— las grandes metrópolis occidentales: Nueva York, Toronto, Londres, París, Roma o Madrid. Nacidos en el seno de pequeñas comunidades minoritarias que conviven —a menudo malviviendo— con otras mayoritarias, descendientes de familias cosmopolitas, o exiliados en países extranjeros por motivos distintos, adquieren una identidad «compósita», que no puede explicarse, como muy bien lo expresa el libanés Amin Maalouf, por la yuxtaposición de dos mitades:

Moitié français, donc, et moitié libanais? Pas du tout! L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un 'dosage' particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre<sup>1</sup>.

Michel del Castillo ha vivido angustiada, desgarradamente, esta identidad compleja, hasta el punto de no aceptarla: «La double appartenance me semblait impossible», recuerda el escritor al hablar de la fuerte crisis que atravesó a sus veinte años. En un principio es la sangre española la rechazada, la sangre de Cándida, madre odiada, madre indigna, traidora, madre mentirosa, y con ella, a través de ella, la tierra española entera, madrastra que lo escupe literalmente, muerto de hambre y en harapos, más allá de la frontera, en la tierra del padre, a los veintidós años. En París, ayudado por su familia paterna, retoma y acaba los estudios de Letras y Psicología, decidido a olvidar y enterrar su mitad hispana y a transformarse en un francés a parte entera<sup>2</sup>: «Je n'ai cessé, depuis

<sup>1</sup> MAALOUF, AMIN (1998), *Les identités meurtrières*. París, Grasset, p. 10.

<sup>2</sup> La mayoría de los *métèques* se obsesionaron en un primer momento con deshacerse de sus «hábitos» (acento, costumbres, aspecto) y asimilarse por completo a los habitantes del país de adopción: «[...] il ne fallait pas que mon étrangeté s'affichât, se fit perceptible au premier venu. Il fallait que

près de quarante ans, de me réclamer de la France, de crier mon dégoût et ma détestation de l'Espagne [...] J'ai voulu me persuader que j'étais français, rien que français», grita a sus lectores en el comienzo del *Sortilège espagnol*.

Pero no le resulta fácil deshacerse de esa parte incómoda de su personalidad y de su herencia. «España le duele» (*J'ai mal à l'Espagne* dice, traduciendo palabra por palabra, en un alarde de exactitud lingüística y pasional, la célebre frase de Unamuno). Comparte esta enfermedad con los escritores del 98 e, igual que ellos, no parará de discurrir y escribir sobre su país materno:

Nous sommes frustrés de cela même dont nous souffrons: nous sommes frustrés de l'Espagne. Pareille frustration explique pourquoi les écrivains dits de la génération de 1898 —Machado, Baroja, Azorín, Unamuno et Valle-Inclán—, pourquoi tous ces hommes ont sans relâche disserté sur leur pays<sup>3</sup>.

Desde su primera novela, *Tanguy*, publicada en 1957 y traducida posteriormente a más de veinticinco lenguas, hasta *De père français*, escrita en 1998, Michel del Castillo ajusta cuentas con sus progenitores y con sus dos países de origen, «revisitando» y profundizando muchos lugares comunes literarios: la guerra civil, el franquismo, el exilio, el malestar en ambiente extranjero, el desarraigo, el demonio del olvido, el ascenso de los fascismos, la derrota francesa, la Ocupación y la colaboración, la guerra de Algeria.

En esta panorámica de su obra, ¿qué lugar viene a ocupar *Mort d'un poète*, publicada en 1989, merecedora del premio de la R.T.L.B. y la cual trata de la Rumanía de Ceausescu en los años 80?

## 2. DEL «MAL D'ESPAGNE» AL ESPERPENTO COMUNISTA

*Mort d'un poète*<sup>4</sup> es una obra de encargo. Michel del Castillo la escribió para la colección *Crime Parfait* de su amiga Simone Gallimard. Es una novela

---

cette vertu d'étrangeté fût secrète: pour cela il me fallait maîtriser la langue française comme un autochtone, et même, mon orgueil nature y mettant son grain de sel, mieux que les autochtones» [SEM-PRUN, J. (1998), *Adieu, vive clarté...* París, Gallimard, p. 120.]. T. TODOROV (1996) confiesa a su vez: «Au début de mon séjour en France, je recherchais —je l'ai compris plus tard— l'assimilation maximale. Je parlais exclusivement en français, évitant mes anciens compatriotes; je pouvais, les yeux fermés, reconnaître les différents vins et fromages du pays; je tombais amoureux exclusivement de femmes françaises...» (*L'homme dépaysé*, París, Seuil, pp. 21-22).

<sup>3</sup> *Le sortilège espagnol*. París, Fayard, 1997, p. 29. Primera edición de 1977.

<sup>4</sup> París, Mercure de France, 1989. Todas las citas pertenecen a esta edición.

policíaca, con varias víctimas, distintos asesinos y una investigación, todo sobre un fondo de política internacional bien conocida por los lectores.

La Rumanía de los años '80 estaba tristemente de moda en Francia. El embajador Jean-Marie Le Breton<sup>5</sup> cuenta la fría acogida que le dispensaron las autoridades rumanas cuando se hizo cargo de la representación diplomática francesa en Bucarest. París se había dado finalmente por enterado y el gobierno de Mitterand había protestado contra la «sistematización»<sup>6</sup>—el plan de aniquilamiento de cientos de pueblos rumanos y el traslado de sus habitantes a las ciudades— y otros diabólicos proyectos de Ceausescu. Muchos matrimonios franceses habían visto engañados y finalmente frustrados sus anhelos de adoptar a esos niños enfermos de Sida cuyas tristes historias se contaban en los periódicos. En las calles de París se protestaba en contra del intento de asesinato de Paul Goma, escritor y disidente, por parte de la todopoderosa y temible *Securitate*<sup>7</sup>.

Además, la sociedad francesa había tenido eco de las destrucciones que padecía la capital, ese París del Oriente querido y admirado por Paul Morand: «En effet, le Bucarest de février 1987 se caractérisait par les démolitions, les grands chantiers, l'absence de chauffage et d'éclairage, la pénurie générale» (Le Breton, 1996: 15).

En la misma época, llegado a Bucarest para asistir a un «dislocado» (palabras del autor) congreso de la Unión de los escritores rumanos, Claudio Magris anota el aspecto fantasmagórico de la capital rumana:

La gente de Bucarest llama «Hiroshima» al barrio de la ciudad que Ceausescu desvientra, hunde, allana, devasta y desplaza para construir —tal vez en competencia con el presidente Pompidou, como corresponde al París de los Balcanes— su centro, el monumento a su gloria [...] Plazas, calles, avenidas y callejas, en los alrededores de la explanada panorámica sobre la que surgen el palacio de la Asamblea Nacional y la iglesia patriarcal, son una grande y dinámica obra; agujeros, socavones, montones de tierra y de piedras, plataformas móviles, escombros<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> *La fin de Ceausescu. Histoire d'une révolution*. L'Harmattan, 1996.

<sup>6</sup> «La systématisation, dont j'allais observer les ravages pendant mon séjour, est sans doute, avec la Securitate, ce qui a contribué le plus à instaurer en Roumanie et dans l'esprit de chaque Roumain un climat de psychose atteignant un niveau inégalé» (*op. cit.*, p. 19).

<sup>7</sup> «Sans anticiper sur tous les racontars qui ont circulé à ce sujet dans Bucarest pendant les journées révolutionnaires, une chose est certaine: la Securitate, même si elle n'était pas aussi puissante et organisée qu'on l'a prétendu, faisait peser sur la société roumaine une menace constante et multiforme. La Securitate était le symbole de l'Etat» (*op. cit.*, p. 25).

<sup>8</sup> MAGRIS, CLAUDIO (1988), *El Danubio*. Barcelona, Anagrama, p. 348. Edición original italiana de 1986.

Ceausescu se había quitado la máscara delante de los franceses y del Occidente. Ya no era el dirigente que había protestado valientemente en contra de la entrada de los tanques rusos en Praga en la tristemente famosa primavera del 68, tampoco el único mandatario comunista que hacía una política independiente en el seno del bloque comunista. Habían llegado ecos, ahora suficientemente probados, después de años de engaños e hipocresía, de la absurda sed de poder, de la estupidez, de la testarudez, de la megalomanía del que se hacía llamar «Genio de los Cárpatos» e «Hijo bienamado del pueblo». Jean-Marie Le Breton cuenta una de las tantas anécdotas, desgraciadamente ciertas, que completaban en aquellos años de terror y miseria, el retrato *haut en couleurs* del dictador:

Dans les derniers mois, Ceausescu avait poussé les interdits un peu plus loin. Non seulement tout le monde devait s'arrêter sur le passage de son cortège, y compris les piétons, mais encore ces derniers devaient se retourner pour ne montrer que des dos au Conducator. Scène étrange, bien révélatrice de la popularité de l'intéressé. Il en était ainsi tout au moins dans la Calea Victoriei qui avait été interdite à toute circulation exceptée celle du chef de l'Etat et des voitures accompagnatrices. Ceausescu s'asseyait généralement sur le siège avant, à côté du chauffeur. Son chien se tenait le plus souvent sur le siège arrière. On l'apercevait dressé fièrement sur son séant. Comme il ne restait pas avec Ceausescu dans son bureau, le même cortège, sirènes bloquées, circulation arrêtée, remontait vers le domicile des Ceausescu. Désormais le chien était seul hôte de marque dans la voiture, que les policiers salueaient imperturbablement. J'ai assisté à la scène à plusieurs reprises» (Le Breton, 1996: 32).

Al lado de Ceausescu, su mujer Elena, condensa y exacerba los odios del pueblo. Los dos se empeñan en dar, desde una posición completamente autista, su propia versión del triunfo del socialismo y el nacimiento del «hombre nuevo» en un país donde la situación económica y social no podía ser más grave. Blanca Valota Cavalotti, nieta del insigne historiador rumano Nicolae Iorga, ha puesto de relieve la trágica desproporción que existía entre el retrato oficial del Conducator y de su esposa y el que verdaderamente percibía el pueblo<sup>9</sup>. Así, mientras que la historiografía oficial<sup>10</sup> ensalzaba al «hombre del destino», «del

<sup>9</sup> «Ceausescu: il Palazzo e i suoi Signori» en Bertelli Sergio y Cristiano Grottanelli, *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceausescu*. Quaderni del Castello di Gargonza, 1990, pp. 242-252.

<sup>10</sup> Ceausescu fue el autor de incontables obras de carácter histórico, en las que exponía las líneas de su pensamiento y de su acción. Véase, entre otros, los 15 volúmenes, publicados entre 1968

pensamiento poderoso e iluminado», la reencarnación de Miguel el Valiente y Esteban el Grande (dos grandes príncipes medievales, defensores y unificadores de la nación), el pueblo llano sólo soñaba con su muerte. En este sentido se expresa con toda crudeza Le Breton:

Lorsque je suis arrivé à Bucarest, ceux de mes interlocuteurs qui se hasardaient à me parler de cela [la situación angustiosa en la que se vivía] ne voyaient de solution que dans la mort de Ceausescu, mort naturelle car jamais personne n'a fait la moindre allusion à un possible attentat. Les rumeurs n'ont cessé de circuler sur les ennuis de santé de Ceausescu, sur sa prostate et les tours qu'elle lui jouait. On racontait qu'il se faisait «regonfler» par transfusion de sang d'enfants (Le Breton, 1996:53).

La muerte del dictador como única vía de salvación, como solución expiatoria para todo un pueblo, aparece también con toda fuerza en la novela autobiográfica *Hertzier* de la escritora sueva nacida en Rumanía, Herta Müller:

Cada día circulaban rumores sobre las viejas y nuevas enfermedades del dictador. Nadie les daba crédito. Sin embargo, todo el mundo las susurraba al oído del vecino. También nosotros los difundíamos, como si en ellos anidara el virus de la muerte y así pudiéramos alcanzar al dictador: cáncer de pulmón, atrofia cerebral, parálisis, leucemia<sup>11</sup>.

### 3. DE BUCAREST A VOUDAS SIGUIENDO LA CORRIENTE INTERTEXTUAL

Les quelques intimes à qui j'ai confié le manuscrit de ce roman n'ont pas pu s'empêcher, chaque fois qu'ils rencontraient le mot Doumanie, de lire Roumanie. Je n'aurai pas l'hypocrisie de prétendre qu'ils ont eu tort, ni de déclarer que toute ressemblance... (*Mort d'un poète*, p. 11).

A partir de elementos reales, Michel del Castillo construye una escenografía novelesca posible, mucho más amplia y abarcadora, principalmente a través del sometimiento del lector a una labor de continuo desciframiento intertextual.

---

y 1978 de *Romania pe drumul construirii societatii socialiste multilateral dezvoltate* (Rumanía en el camino de la construcción de la sociedad socialista multilateralmente desarrollada).

<sup>11</sup> MÜLLER, HERTA (1977), *La Bestia del Corazón*. Barcelona, Mondadori, p. 53. Edición original alemana de 1994.

Así, la *Doumarie* es la *Roumanie*, con apenas el cambio de la primera sílaba por la primera sílaba del nombre del Danubio<sup>12</sup> en rumano: *Dunare* (la «du» rumana volviéndose «dou» en ortografía francesa). Pero, al mismo tiempo, no es únicamente Rumanía, la «desborda»: «Car la Roumanie se trouve limitée par la géographie et par l'Histoire, alors que la Doumarie habite l'imaginaire, qui ne possède ni frontières ni contraintes de la mémoire» (*Mort...*: 11).

Por ello, su capital no es Bucarest sino Voudas, que nos recuerda con mucha facilidad Buda, capital de Hungría, otro país ex-comunista, donde en 1956 se consumió una de las primeras y más sangrientas protestas en contra de la dictadura comunista, protesta ahogada por el ejército del «gran hermano soviético».

El dictador, personaje principal de la novela, se llama Carol Oussek. Si bien el nombre de pila hace pensar en Carol II, rey de Rumanía de 1930 a 1940, más conocido por sus tempestuosas relaciones con su amante, Magda Lupescu, que por sus logros políticos, los sobrenombres con los que aparece desde la primera página (*Lumineux Guide, génie du Danube*) no dejan lugar a duda: «[...] le Maréchal invincible, Carol Oussek, Génie du Danube, fera-t-il songer à l'ineffable Ceausescu, le Génie des Carpates».

El título de mariscal, la eslavización de su nombre y el de su esposa (Alexandra Ousseka), son transparentísimas alusiones e invitaciones a ir más allá y llenar el retrato de rasgos diversos, pertenecientes a dictadores de diferentes nacionalidades y signos políticos como, por ejemplo, el mariscal Tito o Goering.

Pero la labor detectivesca es más gratificante cuando, más allá del nombre de los personajes, se trata de descubrir los elementos intertextuales que intervienen en el RETRATO de los distintos personajes.

Así, en el retrato de Carol Oussek encontramos multitud de rasgos presentes en el retrato de Ceausescu, tal y como aparecen en los innumerables tomos de sus *Opere Complete* (1968-1978), así como en los volúmenes recopilados en su honor con motivo de sus cumpleaños más emblemáticos (sobre todo *Omagiu*, 1978). En ellos, Ceausescu, el «Gran Hermano», viene retratado en una variedad increíble de posturas, todas respondiendo a esquemas rigurosamente fijados: el soberano recibiendo el homenaje de humildes campesinos en trajes nacionales y niños de las organizaciones juveniles (pioneros y jóvenes comunistas); el «muy querido y estimado» *Conducator* (caudillo) ensalzado por las distintas instancias del Partido, por asociaciones nacionales, instituciones y Ministerios, entidades de carácter científico-cultural, prensa, ejército y representantes de las distintas religiones. Hay también imágenes que retratan al «Presi-

---

<sup>12</sup> El Danubio forma gran parte de la frontera de Rumanía con Serbia y con Bulgaria y desemboca luego en el Mar Negro formando un gran delta.

dente en la cálida atmósfera de la vida familiar», con el objeto de demostrar la humanidad y la cercanía del jefe. El *conducator* aparece con su mujer, sus hijos, el clan que lo rodea, en falsos interiores domésticos llenos de decoraciones florales; jugando con los nietos; dando saludables paseos en la nieve o en el campo; en su yate tocado con el sombrero de marinero; en un almuerzo en el jardín, rodeado de sirvientes elegantemente disfrazados de campesinos.

Así era el retrato oficial del «padre del pueblo», retrato que se prodigaba en todas las oficinas públicas y desde el cual sonreía luminosa y complacientemente mirando hacia los espléndidos horizontes del socialismo mientras tendía una mano benévola hacia sus súbditos. A Ceausescu, «hombre del destino», del pensamiento poderoso e iluminado, le gustaba verse como la mismísima reencarnación de Miguel el Valiente y Esteban el Grande, esos grandes príncipes, defensores y unificadores de la nación en los siglos pasados, tan exaltados por la historiografía rumana.

En la novela de Michel del Castillo, se retoman en primer lugar los títulos que ostentaba Ceausescu: *Père de l'Humanité Réconciliée* (p. 33) o le *Grand Bâtitseur* (p. 37):

Notre Guide affectionnait les symboles. Atteint de la mégalomanie architecturale des puissances, il rêvait de pyramides, d'arcs de triomphe, de voies martiales bordées de colonnades et de statues. La presse l'appelait le Grand Bâtitseur, titre qu'il chérissait».

Pero, más interesante y significativo todavía, se retoma sobre todo la interdicción, voluntariamente impuesta por el pueblo, de nombrar al dictador y a su esposa, interdicción a la que se refieren incluso historiadores contemporáneos como B. Valota Cavallotti<sup>13</sup>:

«Comme la majorité des Doumariens, le vieil homme refusait, par haine, de citer le nom de Carol Oussek et celui de son auguste épouse. Les pronoms suffisaient à exprimer le mépris: Elle, Il» (p. 148).

Un personaje se caracteriza también por sus lecturas, sus competencias culturales o la falta de éstas. La significación de la referencia intertextual puede ser explicitada por el mismo personaje u otro de su entorno, por ejemplo el que desempeña el papel de narrador. En el caso del dictador Oussek, Igor Védoz, su ministro de Justicia, hace referencia a su menosprecio hacia el derecho

---

<sup>13</sup> « [...] *lui* —che ha al suo fianco *lei*— (*l'horror sacri fa sì che l'elemento numinoso sia in-nominabile*», *art. cit.*

y la poesía: «Il se moquait de mon goût pour le droit, cette discipline bourgeoise. Il riait de ma passion pour la poésie».

La poesía, más precisamente el POETA, es el personaje que se alza en frente del dictador, provocando su derrocamiento y muerte. El poeta es Alexandre Tchardine, personaje de ficción cuyo retrato es un verdadero *puzzle*, un montaje, un *collage*. Todo en él son guiños intertextuales en dirección a un lector advertido. Tchardine es hijo natural y sufre el peso de su nacimiento ilegítimo, lo que permite desde un principio una fácil identificación con Aragon. Recordamos que, desde su mismo nacimiento, el 3 de octubre de 1897, Louis Aragon constituyó un verdadero problema para el Registro civil, en el que fue inscrito únicamente al llegar a los 14 años. Su madre se hacía pasar por su hermana, mientras que la abuela hacía el papel de madre en sociedad. El padre, Louis Andrieux, le da el nombre de pila y sugiere como apellido el nombre de una provincia española, en recuerdo de una antigua amante. Tchardine, el ser de papel, hereda su malestar y su incomodidad frente a esos orígenes irregulares:

Ses sentiments d' alors, on peut les deviner en déchiffrant les poèmes et les romans de jeunesse: la fierté, l'orgueil, la certitude accrue de son génie. Mais bientôt aussi, la déception, la colère, la haine incendiaire (*Mort d'un poète*: 100).

Su dandismo, el talento extraordinario que le permite deslumbrar, asombrar y chocar a un público que le adora, son guiños evidentes hacia el retrato de otro intelectual y poeta francés, Jean Cocteau, referencia intertextual corroborada por el mismo autor: « Pour le poète Alexandre Tchardine, d' aucuns ont cru y reconnaître Cocteau, d' autres Aragon » (p. 12). Más sutil es la alusión a la pasión de Aragon por los espejos (patente en su vida como en su obra, y sobre todo en la novela *Mise à mort* a través del personaje Anthoine), recogida por del Castillo en el título de la última novela de Tchardine, *Les miroirs brisés*. De hecho, todo su itinerario artístico, recorrido a la par que sus aventuras sentimentales y su periplo político, está calcado sobre el de Aragon. En Berlín y más tarde en París, Tchardine se integra en un movimiento de vanguardia cuyos rasgos fundamentales son los del surrealismo: « En magnifiant le rêve, l'hallucination, les désordres de l'irrationnel, les forces inconscientes et les pulsions des profondeurs, le mouvement produisait des oeuvres étranges mais captivantes » (*Mort...*, p. 105). Pero la referencia intertextual no engloba sólo la vanguardia francesa, sino también la rumana, muy relacionada con el grupo *Avangarda* por André Breton. Entre sus más insignes representantes habría que citar a Víctor Brauner, pintor y poeta, creador de la «picto-poesía» a través de la revista *75HP*, cuya primera exposición parisina, en 1934, fue presentada por

André Breton; a Benjamin Fundoianu, conocido en Francia como B. Fondane; a Gherasim Luca, poeta y teórico, co-fundador del Grupo surrealista rumano junto a Gellu Naum. Algunos de ellos, así como otros tantos artistas e intelectuales de los países ex-comunistas, se vieron obligados a readaptar sus creaciones a los gustos y dictados del nuevo régimen (Tudor Arghezi, Victor Eftimiu o Geo Bogza en el caso rumano) o debieron limitarse a un tipo de literatura no-comprometida (es lo que hizo Gellu Naum durante largo tiempo al escribir relatos para niños).

La relación que une a Tchardine con Clara Mostoff, rusa y comunista, tiene su origen en la que unió a Aragon con Elsa Triolet (de nombre Elsa Kagan, casada en primeras nupcias con el francés André Triolet). Artista y revolucionaria, Clara, al igual que Elsa, es para unos la musa del poeta y para otros una verdadera bestia negra, culpable del distanciamiento con los surrealistas (y por extensión con la literatura) y la adhesión al partido comunista (el compromiso con la política). Tanto una como la otra gozan de importantes privilegios en el nuevo régimen, gracias a amistades y relaciones de parentesco. Así, mientras Elsa había sido amiga de infancia de Roman Jakobson y «casi» cuñada de Maiakovski (amante de su hermana Lili, casada más tarde con Ossip Brik, uno de los pilares del futurismo ruso), en la novela Clara tiene un hermanastro poeta, Roskine, protegido y admirado por Tchardine, a pesar de ser en cierto modo su contrapunto: el artista que prefiere la muerte y la destrucción antes que transformarse en el bufón del poder.

Pero más allá del seguimiento de estos indicios intertextuales evidentes, Michel del Castillo invita al lector a jugar un papel todavía más activo, papel al que se refería Laurent Jenny al decir que:

[...] le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative: ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte origine [...] <sup>14</sup>.

A medida que avanza la lectura, en medio de la trama policíaca (el asesinato del joven secretario de Tchardine y la búsqueda de unos papeles altamente comprometedores para el dictador) aparece otro texto, la poesía y la poética del anciano poeta. Resulta un claro sentimiento de heterogeneidad (que Mi-

<sup>14</sup> JENNY, LAURENT, «La stratégie de la forme», *Poétique*, n.º 27.

chael Riffaterre definía como «agramaticalidad»<sup>15</sup>) que embarca al lector, que deberá acudir a su memoria para identificar, elucidar e interpretar el intertexto.

Hemos mencionado anteriormente que la última novela que supuestamente escribe Tchardine en la ficción se llama *Les Miroirs brisés*. El protagonista de la novela es un pintor, Velázquez, enviado a Italia por el rey Felipe IV para elegir las obras que enriquecerán su colección. En medio de una situación política y económica desastrosa, el rey y su amigo el artista sólo están preocupados por el arte.

«Nous autres, nous n'avons plus même l'art. Nous ne laisserons rien derrière nous.

Si. Tchardine, fis-je distraitement» (*Mort...*, 85).

En 1968 Aragon empezó a escribir *Henri Matisse*, novela que terminó y publicó en 1971. En la hora del balance (ya tenía más de 70 años) es significativo el hecho de fijarse en un pintor, al que había frecuentado en la época de la Ocupación y de quien había hecho el símbolo de la grandeza del arte nacional. Los dos textos imponen la misma lectura: el arte más importante, más fuerte, más duradero que la política.

La relación amorosa entre Tchardine y Clara Mostoff es fuente de poesía, más aún, desde el mismo comienzo, el encuentro de los dos protagonistas en Berlín, en la librería de Amadeus Brender, está bajo el signo de la poesía. Y no de cualquier poesía. En el momento del encuentro Clara está hojeando *Les fleurs du mal*. No será nunca, pues, su amor un «amour heureux»<sup>16</sup>. «Et cette passion sauvage, inquiétante, cette passion allait engendrer ces poèmes que je disais, en confidence, à Marina, que toute une génération murmurerait, chanterait» (*Mort...*, p. 109).

El tono de estos poemas son una mezcla de adoración y de prevención, de querer y de odiar, de vivir y de morir:

«Sur ta peau, mon amour,  
J'écrirai mes douleurs éperdues,  
Mes fureurs d'impuissance et mes cris,

<sup>15</sup> «Tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée, même si la pré-existence de la règle demeure indémontrable» (citado por N. Piégay-Cros, *Introduction à l'intertextualité*, París, Dunod, 1996, p. 95).

<sup>16</sup> « Il n'y a pas d'amour qui ne soit douleur/ Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri./ Il n'y a pas d'amour qui ne soit flétri./ Et pas plus que de toi l'amour de la patrie/ Il n'y a pas d'amour qui ne vive de pleurs./ Il n'y a pas d'amour heureux./ Mais c'est notre amour à tous les deux» (L. ARAGON).

d'agonie,  
 Sur ta peau, ô Clara,  
 Je boirai la sueur de tes peurs,  
 Les larmes de tes rides,  
 Sur ta peau, ô Clara,  
 J'inscrirai notre mort,  
 L'agonie de nos rêves,  
 Et l'espoir du matin»

Si bien la relación entre Tcharidine y Clara aparece en muchos aspectos como la relación entre Aragon y Elsa Triolet, la poesía amorosa del viejo poeta es un pastiche <sup>17</sup> de Eluard:

«Sur mes cahiers d'écolier  
 Sur mon pupitre et les arbres  
 Sur le sable sur la neige  
 J'écris ton nom»

Práctica esencialmente formal, el pastiche no es un fin en sí mismo, sino que, gracias a él, el texto se enriquece con nuevos significados. En este caso, contribuye activamente a la caracterización del personaje de Tcharidine, generalizando y «modelizando» aún más su retrato. Tcharidine es, además del «fou» <sup>18</sup>, del bardo del amor único y de la sacralización de la mujer, un poeta comprometido: «La foule, à l'aéroport de Voudas, pleurait, hurlait son nom, scandait ses vers *Liberté*, ses poèmes à la gloire des résistants torturés et pendus [...]» (*Mort ...*, p. 111).

Pero el poeta que baja a la tierra, que se mezcla con sus congéneres e intenta ayudarlos en su lucha diaria <sup>19</sup>, cae en la trampa de la política y yerra. La trayectoria de Tcharidine abraza la trayectoria de tantos artistas e intelectuales que traicionan y se traicionan al prestar su apoyo a una ideología o doctrina de-

<sup>17</sup> El pastiche es uno de los grandes tipos de relación intertextual de derivación. Une un texte à otro gracias a la imitación: «Pasticher, ce n'est pas déformer un texte précis, mais imiter un style: le choix du sujet est donc indifférent à la réalisation de cette imitation» (N. Piégay-Cros, *op. cit.*, p. 65).

<sup>18</sup> Para cantar a Elsa, Aragon adquiere la técnica del Medjnoun de la poesía y mística árabes, cuyo encerramiento no consigue acallarle ni quebrantar su amor: «O tout ce que je ne dis pas/ Ce que je ne dis à personne/ Le malheur c'est que cela sonne/ Et cogne obstinément en moi/ Le malheur c'est que c'est en moi/ Même si n'en sait rien personne/ Non laissez moi non laissez moi/ Parfois je me le dis parfois/ Il vaut mieux parler que se taire» (*Le fou d'Elsa*, 1963).

<sup>19</sup> «Le temps est venu où tous les poètes ont le droit et le devoir de soutenir qu'ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune», escribía Paul Eluard en 1936.

terminada, siguiéndola en sus excesos y desviaciones. Este mensaje, expresado claramente por Michel del Castillo en el prólogo<sup>20</sup>, se esconde en la novela bajo disfraces intertextuales. El Tchardine que toma el camino de Moscú para seguir a Clara, el autor de la *Ode à Carol Oussek*, el que celebra al Invencible Mariscal y a la escultural Alexandra, su esposa («D'un peuple libre la statue parfaite»), el que abraza a Mao y a Fidel y se congratula de la ayuda fraterna prestada por los tanques soviéticos al aplastamiento de la insurrección de Budapest, es Aragon, sin duda<sup>21</sup>, pero también Picasso retratando a Stalín, Althusser dejando el misticismo católico por el misticismo leninista, Céline autor de *Bagatelles pour un massacre*, Drieu, Brasillach e incluso Sartre o Foucault:

«Qui n'en a, des excuses? [...] *Les crimes du poète!* la vérité, c'est que Tchardine était une salope, faite pour trahir tous et tout le monde» (*Mort d'un poète*: 246).

¿Cómo puede ser, entonces, que el que traiciona a todo el mundo empujando por sí mismo («Et moi, que fais-je sinon singer le rôle du bouffon?») confiesa Tchardine a su joven secretario y amante), sea al mismo tiempo el único que ofrece resistencia al dictador, el que consigue engañarle, recoger pruebas de su ignominia, esconderlas eficazmente y provocar con ellas la caída del tirano? La explicación recoge la tradición romántica del poeta como profeta, a menudo ciego e inconsciente, cuando no loco, y de la poesía como iluminación, luz cegadora de verdad: «Mais il arrive qu'un éclair me transperce et que je parvienne à fixer cette lueur sur une feuille de papier...» (*Mort d'un poète...*: 190).

Hay una fuerza, un poder de convencimiento y de lucha, unas posibilidades de comunión en la poesía escrita por Tchardine como las hay en la poesía de Aragon, a pesar de sus errores, de sus desviaciones y de sus cínicos acomodos con el poder. La poesía como arma: Michel del Castillo conoce bien el

<sup>20</sup> «[...] tant de talents qui, avec des arguties théologiques, ont consenti à s'abaisser devant la terreur. L'idéologie communiste n'a pas produit seule de telles lâchetés et de telles complaisances. Des esprits superbes ont pareillement fléchi devant les spectacles offerts à Nüremberg ou à Berlin, si bien qu'on ne peut pas éluder la question des rapports de l'art avec la puissance politique, surtout totalitaire» («Avant-propos»: 12).

<sup>21</sup> B.-H. Lévy, en su ensayo titulado simbólicamente *Les aventures de la liberté* (1991) deja estallar su indignación: «La Hongrie. La Tchecoslovaquie. Que pense Aragon? Que dit Aragon? Comment peut-il laisser dire ci? Laisser faire ça? Comment ce rebelle-né a-t-il accepté de capituler? Comment l'ancien surréaliste, l'ami d'Artaud et de Jacques Vaché, comment le provocateur qui, à vingt ans, trouvait qu'à l'échelle des idées la révolution d'Octobre ne pesait pas beaucoup plus qu'une vague ministérielle a-t-il pu avaler sans broncher l'épouvantable «Biafra de l'esprit»? Comment peut-il écrire pour eux? A la gloire d'eux? Comment l'auteur d'*Aurélien* a-t-il pu crier «Hourra l'Oural!»? puis écrire des odes à la Guépéou?» (p. 242).

floreCIMIENTO lírico de los años 40-44, florecimiento favorecido en gran parte por la guerra. Frente a una prosa vigilada de cerca y expurgada por la censura, la escritura poética autoriza el juego con los sentidos ocultos. Drieu de la Rochelle, quien había escogido ponerse de parte de los alemanes, denuncia en 1941 «tous ces appels à demi-mot qu' Aragon répand dans les revues littéraires et poétiques cousues de fil rouge pour la résistance»<sup>22</sup>. Aragon le responde a través del poema «Plus belle que les larmes».

La eficacia de esta «poesía de contrabando» es la piedra angular sobre la cual reposa la trama policíaca de la novela de Michel del Castillo, como también su verdadero mensaje:

Une métaphore frappa Ali: celle qui assimilait toute poésie à une contrebande. Les douaniers de la Mort veillaient aux frontières, empêchant toute parole vivante de s'insinuer dans la nécropole. Car la poésie constituait une subversion de la mort par la vie - un appel à renaître (*Mort d'un poète*: 200).

El plan urdido por Tchardine para defenderse del dictador y contribuir a su caída es muy simple: los documentos comprometedores acumulados a lo largo de toda su vida son enviados a la casa del ministro de Justicia, escondidos por la hija de éste dentro de una edición de *Don Quijote*, recuperados y enviados ulteriormente para su publicación en el extranjero. En todo este proceso, los distintos personajes que se ven mezclados en la trama, a menudo sin su conocimiento, tienen un solo elemento en común: su sensibilidad poética. Eso es verdad para el ministro de Justicia: «Je trouvais ironique qu'un poète qui m'avait ouvert les yeux à la beauté m'eût obligé à les rouvrir au malheur. Au fond, Tchardine avait commandé toute mon existence» (*Mort d'un poète*: 284). Su hija, Luzila, joven nacida y educada en el régimen, acepta el compromiso hasta la tortura y la muerte por haber descubierto y amado la poesía: «Je lui avais fait, à dix-sept ans, découvrir la poésie. Je l'avais deux ou trois fois emmenée chez Tchardine. Je n'avais pas imaginé que cette rencontre pût changer son destin au point de ...» (*Mort d'un poète*: 256). Los amigos de juventud que recupera y quienes le ayudan en el descubrimiento de la trama, habían compartido con él el entusiasmo por la poesía de Tchardine:

Notre fraternité n'était pas celle des armes. Nous n'avions accepté de nous battre que parce qu'on était venu nous menacer chez nous.

---

<sup>22</sup> Citado por Philippe Olivera en el catálogo preparado para la exposición Louis Aragon realizado por la ADPF en París, agosto de 1997.

Dans la réalité, notre fraternité se fondait sur la poésie, ce frémissement impalpable, cette palpitation des mots quand ils prennent leur envol pour s'arracher au silence [...] Depuis plus de quarante ans, Tchardine était la source cachée de notre complicité» (*Mort d'un poète*: 156).

La poesía que habla de guerra sin apenas parecerlo, la poesía que permite este «contrabando poético», esta poesía supuestamente escrita por Tchardine es, de hecho, la poesía de Aragon presente en la novela como elemento intertextual. Pero, en la misma poesía de Aragon este sentido se adquiere gracias a un elemento intertextual, ya que el poeta recurre a la tradición poética nacional y al *clus trover* de los poetas corteses:

«Ainsi, dans *Les Yeux d'Elsa*, Aragon use de l'intertextualité pour contourner la censure: les références littéraires sont prises en charge par un discours oblique chargé d'une valeur politique» (Piégay-Gros, 1996: 103).

El sentido político y subversivo que Michel del Castillo otorga a la poesía de Tchardine es un sentido intertextual de segundo grado, ya que pasa, por ejemplo, por el sentido que adquiere la evocación de los amores de Louise Labé et Olivier de Magny en la «Plainte pour le quatrième centenaire d'un amour» de Aragon:

Quatre cents ans et je reviens leur dire  
Rien n'est changé ni nos coeurs ne le sont  
C'est toujours l'ombre et toujours la mal'heure  
Sur les chemins déserts où nous passons  
France et l'Amour les mêmes larmes pleurent  
Rien ne finit jamais par des chansons<sup>23</sup>.

#### 4. MORT D'UN POÈTE, UNA NOVELA POLICIACA DE NUEVO CUÑO

*Mort d'un poète* obedece, en cuanto al contenido, pero también a la forma, a la importación desde Estados Unidos, y posterior adaptación en Francia,

---

<sup>23</sup> Citado por Piégay-Gros, 1996, p. 104 quien añade: «L'intertextualité manifeste donc le souci d'une tradition et d'une mémoire vives qui résistent à toute tentative de scission, d'occultation et de rupture [...] Aussi appartient-il au lecteur de [...] saisir l'obliquité du discours poétique et la dualité de son référent (la France divisée au Moyen Âge, les amants séparés qui renvoient eux-mêmes à la France occupée des années quarante). Une poétique fondée sur la contrebande ne peut qu'engager fortement son lecteur: et l'engager à agir présuppose d'abord qu'il ait découvert dans le texte le sens caché que le poète a dissimulé, à l'instar d'un "ver vivant au fond du chrysanthème/ Un thème caché dans son thème"».

de una literatura convencional y de consumo, con la que la novela francesa intenta salir de la crisis «post-*nouveau roman*». El resultado es una especie de «best seller de calidad», mitad aventura y mitad análisis psicológico (tan unido al gusto parisino), que algunos especialistas no han dudado en llamar «traducción simultánea de Eco-Süskind». Para ello, se flirtea desde un principio hasta el fin con los conceptos teóricos en boga (literatura «revisitada» por los trabajos de Derrida, Barthes, Genette, Kristeva, además de transposición de las *Apostillas al Nombre de la Rosa*).

Uno de los conceptos más utilizados es, precisamente, el de la intertextualidad, sentida como el instrumento más idóneo para crear un texto que se nutre de herencias literarias diversas, un texto que incluye otros textos, se abre a otros textos, se sobrepone a otros textos. Por su parte, el lector de estas obras deberá hacerse cómplice, partícipe, en un juego que pondrá a prueba su saber y su memoria. Obligado a descifrar lo que está dicho solo a medias, a rechazar el sentido unívoco, a aceptar la ambigüedad, disfrutará de una posición privilegiada, en el centro mismo de la comunicación literaria. Sin su cooperación, sin su apoyo, sin su docilidad, no hay verdadero intercambio ni lectura provechosa. En cada página, habrá renglones que le dirán más de lo dicho, despertarán sus recuerdos, le harán sonreír con entendimiento, aprobar o enfadarse.

El resultado de la aplicación voluntaria y frecuente de esta técnica es un tipo de novela híbrida, que mezcla géneros distintos. El policíaco, por ejemplo, adquiere un fuerte tinte de análisis psicológico (la personalidad de la víctima, del asesino, la patología del dictador, etc.) y se desvía frecuentemente hacia la denuncia social (las causas de la marginalización, la imposibilidad de recuperarse, etc.).

Así, nace un *polar* de nuevo cuño, dentro de una tendencia más amplia que algunos han llamado «tendencia Don Quijote». Como el hidalgo que parte al descubrimiento del mundo con la cabeza llena de viejas novelas de caballería, el escritor de hoy se apodera de los géneros populares del momento — policíaco, espionaje, aventuras, histórico, *comics*— y, jugando con sus estereotipos, los utiliza para contar y denunciar un capitalismo o un comunismo agónicos. El maestro de este *polar parodique*, como lo ha llamado la crítica francesa, es Jean Echenoz, consagrado por *Le Monde* como *romancier des années 80*. Historias bastante complicadas, donde se mezclan aventuras y espionaje [véase *Cherokee* (1983) o más recientemente *Les grandes blondes* (1995)] se cuentan sobre un fondo de malestar, de «spleen» post-moderno, de segundas intenciones.

La tendencia no es absolutamente nueva: Sartre ya se divertía, en su época, con la *Série noire*. Más cerca de nosotros, en los años '70, Jean-Patrick

Manchette (*Le Petit Bleu de la côte ouest*, 1976; *Fatale*, 1977) se apodera de la novela popular para hablar de dominación y política. Esta manera de utilizar lo que se ha llamado, despectivamente, la «paraliteratura», para hacer «obra nueva a partir de deshechos», en una brillante operación de reciclaje de las «basuras», es una técnica intertextual, una especie de parodia invertida.

La parodia une un texto a otro gracias a una relación de derivación, al igual que el pastiche<sup>24</sup>. Aunque sus definiciones hayan variado a lo largo del tiempo<sup>25</sup>, se trata fundamentalmente de la transformación de un texto de tema noble en otro de tema vulgar, guardando el mismo estilo. Inversamente, un tema vulgar puede dejar paso a un tema noble hábilmente vertido en moldes ya existentes.

Desde esta perspectiva, entendemos por qué el modelo por excelencia es *Don Quijote*, parodia, malversación y perversión de los viejos libros de caballería, literatura divertida, destinada al gran público, pero a la vez saboreada y adulada por los más excelsos espíritus:

Tout comme les pays du Tiers monde fabriquent et vendent du faux Vuitton, du faux Hermès, la pénurie littéraire produit de faux Proust ou de faux policiers. Il arrive parfois que la contrefaçon soit plus raffinée que l'original. S'il était d'ailleurs besoin d'une référence éclatante, il suffit de remonter aux origines du roman moderne, *Don Quichotte*, parodie du roman chevaleresque et le plus achevé des ouvrages qu'il prétend moquer (*Mort d'un poète*. 17-18).

Pero no sólo Cervantes es invocado como un maestro del género. A su lado encontramos citados a Graham Greene o de Dostoïevski. En sus páginas, la trama policíaca hace que las psicologías se desvelen con más crudeza, que las reacciones se vuelvan más violentas, que los finales sean más tremendos y ejemplificadores. Los «seres de papel», en su continua huida delante de los guardianes del orden, adquieren una humanidad o inhumanidad que una simple novela psicológica no hubiera sido capaz de revelar.

Pas d'avantage n'ai-je, avec ce livre, écrit ce qu'il est convenu d'appeler un roman policier, à moins d'inclure Dostoïevski et Graham Greene parmi les auteurs de romans policiers. Non que je me compa-

<sup>24</sup> Para un análisis más completo de este concepto ver «Les relations de dérivation» en Pié-gay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, 1996, pp. 56-71.

<sup>25</sup> Gérard Genette analiza en *Palimpsestes* (1982) las distintas acepciones del término «parodia» y las prácticas a las que dio lugar.

re à ces modèles, mais pour souligner que ni le crime ni le coupable ne suffisent à définir le genre (*Mort...*: 13).

Al citar a Dostoievski y a Greene, del Castillo envía al lector a estos dos autores y a sus obras, eligiéndolos como auténticos modelos de su novela. La referencia, forma explícita de intertextualidad, sirve en este caso para sembrar la duda en la conciencia del lector, despertar su curiosidad, hurgar en su memoria y traer al recuerdo obras escritas por estos autores que se erigen en modelos literarios, buscar sus rasgos más característicos, intentar adelantarse al sentido y mensaje narrativo buscados por el escritor.

Además, Dostoievski es, con Cervantes, un escritor fetiche de Michel del Castillo. El que se considera huérfano a pesar de sus dos herencias, se reconoce hermano del *Idiota* (*Mon frère l'Idiot*, publicado en 1995). Podríamos hablar de una verdadera «posesión literaria» como lo afirma André Brincourt<sup>26</sup>. Michel del Castillo no escribe un libro sobre Dostoievski, le escribe a Dostoievski: «Tu es un souffle que j'aspire - non un modèle [...] Je suis né dans le décombe de tes livres».

¿Por qué Dostoievski, Cervantes, Greene y, en otra parte, Bernanos? A través de estos nombres, Michel del Castillo reivindica una técnica novelesca compleja, que incorpora hábilmente los logros del momento, pero se pone al servicio de una verdadera «conciencia moral». El escritor es un testigo, un moralista, que habla de libertad y responsabilidad ante la Historia, de culpa y autoengaño, de las ilusiones funestas que dictan a los hombres sus acciones. Al final de un siglo de cambios profundos, de tragedias inimaginables, de sufrimientos incontables, cabe preguntarse por la finalidad de las ideologías que, desde la derecha o la izquierda, han sacudido, envenenado o adormecido las conciencias. A esa pregunta los intelectuales son los primeros en deber contestar. Inocente o, lo más a menudo, cínicamente, han apoyado doctrinas asesinas, confundiendo alegremente, en medio de la ruina de pueblos enteros, lo político y lo artístico.

Precisamente política y literatura se dan la mano en *Mort d'un poète*, sobre el fondo de una trama policíaca en blanco y negro, deudora de la tradición cinematográfica del «agente 007». La política se encarna en la figura del dictador, Carol Oussek, jefe supremo y absoluto de la pequeña república de Dumaría (*Doumarie* en el texto), en las de su esposa y ministros, de sus víctimas y sus verdugos. La literatura se personaliza en Alexandre Tchardine, cinco veces Premio Lenín, Premio Nobel en 1971, y traducido al francés por Aragon,

---

<sup>26</sup> *Langue française terre d'accueil*. Editions du Rocher, 1997.

así como en algunos de sus lectores y admiradores: su joven secretario Tasko, el ministro de Justicia del régimen, Igor Vedo, algún antiguo luchador clandestino. La trama policíaca está formada por el asesinato de Tasko, la posterior encuesta llevada a cabo por Igor Vedo, la conspiración para derrocar y asesinar al dictador encabezada por el temido ministro del Interior en colaboración con la mismísima esposa de Oussek.

Novela policíaca, de espionaje, a la vez que parábola política, *Mort d'un poète* se lee y descifra gracias a toda una serie de pistas hábilmente esparcidas en el texto, afin de que el lector pueda percibir las conexiones existentes entre los esquemas que allí subyacen.

## CONCLUSIONES

Nada permitía suponer, en la trayectoria novelesca de Michel del Castillo, el interés por Rumanía y su contexto histórico y literario. Desde su primera y tal vez más preciada novela, *Tanguy*, hasta la reciente *De père français*, su literatura es un amplísimo ajuste de cuentas con su doble herencia franco-española y un intento de «existir», de reinventarse una identidad en y gracias a la escritura.

Sin embargo, *Mort d'un poète* no es más que aparentemente un accidente en el conjunto de su obra. Tampoco es únicamente un trabajo de encargo. Es verdad que responde a una tendencia de la novela francesa contemporánea (pero no sólo francesa) de salir de la crisis que ha seguido al agotamiento de las vanguardias a través de la reinención de géneros pasados. Los géneros utilizados son los más populares, los más vendibles comercialmente: policíaco, espionaje, aventuras, histórico, tebeo. Se guardan los moldes pero se llenan de un contenido ligero o acentuadamente perverso: crítica política, social, consumista, etc. Los personajes siguen teniendo una gran carga psicológica que se activa en las situaciones límite en las que les obliga a actuar la trama policíaca. Para llegar al sentido de la historia, que es un sentido paródico, el lector tiene que tratar de unir los diferentes elementos del texto en un todo coherente. Es un proceso de búsqueda de la coherencia en el que juega un papel determinante la experiencia previa del lector.

En *Mort d'un poète* el lector debe descubrir una nueva novela policíaca, en la que se mezcla la trama policíaca con el análisis psicológico de los personajes y la denuncia de situaciones políticas y sociales llevadas al paroxismo.

Pero este género no es verdaderamente nuevo en la historia de la literatura. Michel del Castillo se reclama de Graham Greene, de Dostoievski y sobre

todo de Cervantes. Se trata de utilizar todo lo leído anteriormente, todo lo escrito en otras épocas, para guardar los antiguos sentidos a la vez que se enriquecen con otros nuevos. En este diálogo que se establece entre pasado y presente, las «palabras de la tribu» son siempre las mismas y la literatura no es más que una continua copia y reescritura.

Je n'écris jamais un poème qui ne soit la suite de réflexions portant sur chaque point de ce poème, et qui ne tienne compte de tous les poèmes que j'ai précédemment écrits, ni de tous les poèmes que j'ai précédemment lus. Car j'imité. Plusieurs personnes s'en sont scandalisées. La prétention de ne pas imiter ne va pas sans tartuferie, et camoufle mal le mauvais ouvrier. Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> ARAGON, «Arma virumque cano», *Les Yeux d'Elsa*, Seghers, 1942, citado por Piégay-Gros, 1996: 103.