

ciudad como Bucarest. La capital hostile genera personajes problemáticos —con un estilo de vida disoluto, corrupto o alejado de la (supuesta) moralidad de los habitantes de las provincias<sup>6</sup>— y acelera su degradación.

Las grandes novelas rumanas de la primera mitad del siglo xx, y en especial las que aquí hemos analizado, plasman Bucarest como una ciudad de contrastes. Contraste entre lo antiguo que se resiste a desaparecer y lo nuevo que se abre camino a marchas forzadas. Contraste entre lo que la ciudad es, desde una óptica urbanística y arquitectónica, y lo que aspira a ser, tras las huellas de otras grandes capitales europeas de la época. Contraste entre los que habitan las distintas partes del espacio urbano. Contraste entre una vida cultural brillante y una situación política corrupta y decadente. Contraste, en definitiva, entre la capital idealizada y la ciudad que engulle y expulsa a los seres humanos que acuden a ella en busca de un sueño.

## Bibliografía

Petrescu, C. (1957): *Calea Victoriei*. Editura de Stat pentru Literatura și Artă. Bucarest.  
 Petrescu, C. (2001): *El lecho de Procusto (Patul lui Procust)*. Traducción de Joaquín Garrigós. Celeste Ediciones. Madrid.

## Notas

- 1 Semánticamente, la raíz *Bucar* en rumano hace alusión a la alegría.
- 2 La traducción de los fragmentos es de Barbara Fraticelli.
- 3 En mayúscula en el propio texto.
- 4 Asimismo, según los máximos críticos de literatura rumana, es en las dos décadas que median entre los dos conflictos mundiales cuando se da el mayor florecimiento de la novela rumana.
- 5 En *Última noche de amor, primera noche de guerra* Camil Petrescu plasma la célebre Avenida como el lugar mundano por excelencia del Bucarest de aquellos años, símbolo de pertenencia a un determinado estatus económico y social para quienes la transitan y frecuentan.
- 6 A este respecto convendría, sin embargo, tener en cuenta los personajes “provincianos” de Ion Luca Caragiale, que desmontan la oposición binaria *capital-espacio corrupto vs. provincial-espacio idílico*.

# 10

## Clusters urbanos: sobre la construcción de la ciudad hostile en *Solo de viola*, de Antoine Volodine

Rodrigo Guijarro Lasheras

*Ciudad*: conjunto de aeropuertos, estaciones y andenes comunicados mediante una red de viviendas provisionales.

ANDRÉS NEUMAN, *Barbarismos*.

### 10.1. Introducción

Nombrar la obra de Antoine Volodine suele ser sinónimo de aludir a la capacidad de un escritor para crear un universo cerrado regido por sus propios códigos. Hasta tal punto es este el caso de Volodine, que ha creado su propio movimiento, autodenominado “post-exotismo”, basado en la construcción de escenarios distópicos y oníricos al mismo tiempo que indiscernibles del presente, en el juego metaficcional de heterónimos —donde “Volodine” es un pseudónimo más— o en el conflicto del individuo con el poder político, que es casi siempre totalitario, entre otros rasgos. Una poética que, en una práctica característica del autor, se asemeja a la que expone (Volodine, 2013: 24-27) el escritor que protagoniza y narra una parte de la novela en la que se centrarán estas páginas. *Solo de viola* (1991) constituye un caso a la vez paradigmático y singular en su producción. Es reflejo del universo volodiniano al tiempo que se construye sobre una particular relación entre la urbe y la música que da nombre a la novela. Lo que aquí se propone, entonces, es analizar la singularidad de esta ciudad hostile posmoderna cimentada con la argamasa ‘post-exótica’ y

ver cómo, a través del universo específico del autor, se perfilan sus rasgos más característicos. Así, se pondrá de manifiesto que el análisis de la ciudad es clave para una comprensión más profunda de la obra.

*Solo de viola* transcurre en una ciudad-cosmos, Chamrouche, regida por el frondismo, feroz movimiento totalitario que representa lo peor de los regímenes políticos –de cualquier signo– que caracterizaron el siglo xx. Inmersos en ella y sin posibilidad de vislumbrar siquiera otro escenario, una decena de “negros” y “pájaros” (términos con los que se denomina a los disidentes políticos o a todo el que no se adapte a las directrices –particularmente artísticas y estéticas– del movimiento) protagonizan una encrucijada colectiva, un haz de historias que de repente “no forman más que una” (Volodine, 2013: 12). Así, esta es la historia de tres trabajadores de circo desafectos al régimen que acaban de ser liberados de prisión: un disidente que se esconde en una buhardilla tras haber sido herido en una pelea con frondistas, un escritor –el único que narra en primera persona– y su pareja, y un cuarteto de cuerda que ha programado un concierto con obras de compositores proscritos. Todas estas historias acaban convergiendo en la terrible escena central de la novela, en la que el concierto del cuarteto al que asisten los expresidarios, el escritor y su esposa es interrumpido con violencia por las autoridades frondistas, que, lejos de contentarse con boicotear el acto, llevarán a los asistentes a una plaza pública donde se ha organizado un mitin-espectáculo que incluye un circo popular y donde serán humillados y, finalmente, asesinados. Sobreviven el escritor y el violoncelista, ambos mutilados física y artísticamente –el escritor queda ciego y el *cellista* pierde los dedos de una mano–, hecho que en el capítulo final, que funciona a modo de epílogo, llevará a este último al suicidio.

La novela destaca por el notable protagonismo que adquiere la ciudad como canalizadora de los principales temas que se plantean. Se señalará, en primer lugar, su configuración como ciudad hostil, lo que constituirá el segundo apartado. Entre otros rasgos, la hostilidad de la ciudad se traslada al ámbito sonoro, lo que motiva el tercer apartado, centrado en el concepto de ciudad sonora. Es además un lugar que funde la hostilidad propia de la urbe posmoderna con la que se deriva del totalitarismo que lo gobierna. Finalmente, en la quinta y última sección se verá que es un espacio público que contribuye a establecer una contraposición muy significativa entre lo público y lo privado, entre afuera y adentro, que impregna todos los aspectos de la novela.

## 10.2. Chamrouche, ciudad hostil

La sombra de la ciudad, omnipresente, desempeña un papel fundamental en el desarrollo de la trama, la caracterización de los personajes y, en definitiva, la interpretación del texto. El escenario único –que no se limita a albergar los acon-

recimientos, sino que parece guiarlos y conducirlos– es Chamrouche, ciudad-cosmos en la medida que genera un mundo autoclausurado en los límites de una ciudad donde parece quedar excluida la posibilidad de pensar más allá o fuera de ella.

Amenazadora, regida por una lógica incomprensible e impredecible, en perpetua agresión al sujeto, Chamrouche es una ciudad hostil. La calle, espacio urbano por excelencia, así como los transeúntes y los vehículos diversos que pasan por ella, son siempre una amenaza. La visión fragmentaria del mundo que a menudo se ha atribuido a la posmodernidad se traduce en este caso en una “corriente caótica de avenidas” (Volodine, 2013: 38) pobladas de seres y cosas con las que es mejor no interactuar. En Chamrouche no es posible dirigirse a nadie (“No se atrevían a dirigirle la palabra a los habitantes de la ciudad”, Volodine, 2013: 32), rasgo que contribuye a concebir la ciudad como un inmenso no-lugar. La agresión gratuita que sufre el narrador por parte de un motorista (Volodine, 2013: 55) o la violencia latente que transmiten los viandantes, que pasan acechantes y amenazadores (Volodine, 2013: 61), son extensiones de la urbe que prosiguen en la caracterización de esta hostilidad. No en vano, el líder frondista, máximo representante del horror y la degradación humana, pronuncia una alabanza de la calle y de “sus buenos viejos métodos populares” (Volodine, 2013: 95) instantes antes de que Ragojine, uno de los protagonistas, muera precisamente aplastado tras caer al vacío desde el hilo de funambulista sobre el que se le ha obligado a hacer equilibrios.

Frente a otras ciudades hostiles que absorben o devoran, Chamrouche es impenetrable y excluyente; sigue su ritmo sin posibilidad de incorporarse a él (Volodine, 2013: 21). Esto ocurre tanto en el área céntrica y comercial, en la que los recién liberados de la cárcel se sienten “intimidados, ninguno de los tres profería un solo sonido” (Volodine, 2013: 33), como en los barrios periféricos, donde, por ejemplo, se esconde Ragojine (Volodine, 2013: 9). Además, no admite refugio, tal y como pone de manifiesto la escena en el café (Volodine, 2013: 34), cuando el camarero expulsa de nuevo a la calle a los tres expresidarios por ser “negros”, lo cual no alude a su raza sino a su condición de parias del sistema. Puede afirmarse que en esta novela la imposibilidad de incorporarse a la ciudad o a su actividad significa el rechazo de cualquier rasgo identitario o singularizador de individuos particulares. En el mismo sentido, los ciudadanos que asisten al mitin-espectáculo, únicos que parecen “acogidos” por la ciudad, se definen por ser una masa informe de la que se han borrado “[os] últimos rastros de sensibilidad individual” (Volodine, 2013: 67). La incorporación a la ciudad, que pasa por la incorporación a la masa frondista, desdibuja la individualidad del sujeto. Al contrario de lo que representará la música –único modo posible de conservar una identidad y una conciencia crítica y estética autónomas–, impide la expresión de cualquier pensamiento independiente o acción a título individual.

Todos estos rasgos desembocan en la visión metafórica de la ciudad, esto es, del universo ficcional, como cárcel. El narrador se esfuerza en mostrar la continuidad existente entre las murallas del presidio donde los trabajadores del circo acaban de ser liberados y las “altas murallas que se alzan por encima de ellos” (Volodine, 2013: 5), esto es, los edificios de la ciudad. Del mismo modo, la sala de conciertos, en el momento en que se convierte en un espacio público —y como tal es controlado por el frondismo— adquiere los rasgos característicos de lo urbano, y por ello el escritor que asiste al concierto alude a “nuestra condición de rehenes” (Volodine, 2013: 88).

Otro factor importante en la configuración de la hostilidad urbana es la lógica extraña e incomprensible que parece regir la mecánica y funcionamiento de Chamrouche, junto con el sufrimiento psíquico que ello conlleva para los personajes. De forma similar a muchos de los relatos de Cortázar, los personajes —y el lector— son incapaces de comprender. Un ejemplo claro es el arranque de la novela, en el que la repentina liberación de los tres presos se les (nos) antoja inesperada e inexplicable, y así “no tienen [tenemos] conciencia clara de lo que acaba de sucederles” (Volodine, 2013: 6). Otro tanto sucede con la gestación del fatídico mitin-espectáculo o con los propósitos de los frondistas al comprar trescientas entradas para el concierto del cuarteto, ante lo cual el narrador “no [sabe] bien qué pensar” (Volodine, 2013: 69). La incomprensión de los patrones de conducta y de la lógica que rigen la ciudad se convierte así en un rasgo característico en la edificación de su hostilidad. De este modo, todo en la ciudad está construido conforme a un fin específico —es una de las características de los no-lugares posmodernos (Augé, 2008: 98)—, pero Volodine superpone a esta especificidad de los espacios su incomprensibilidad. Estos fines específicos resultan inescrutables y solo se revelan *a posteriori*, cuando la agresión de la ciudad ya ha sido perpetrada (como es el caso de la plaza pública que se prepara para albergar el macabro espectáculo).

Esta ciudad hostil es, en consecuencia con las características que se le atribuyen, una ciudad del desarraigo. Resulta imposible ver en ella un hogar o una patria. Es justamente este el resorte del que se sirve Volodine para plantear uno de los principales temas de la novela: la problemática respecto del yo y de la identidad que acucia a sus personajes. En este sentido es muy significativo que los tres expresidarios distribuyan al azar sus pasaportes, tomando indistintamente el que les toque en suerte (Volodine, 2013: 34). Porque en realidad no importa ser uno u otro, toda vez que su relación con la ciudad solo puede limitarse a “[disimular] su desarraigo detrás de sus bocanadas de humos mudas y grises” (Volodine, 2013: 21). Por ello, los apelativos a los que ya se ha hecho alusión (“pájaro” y “negro”) son también una forma de contribuir a conceptualizar al sujeto que sufre la hostilidad de la ciudad y solo puede verse como un ser apátrida, como un “extranjero nacional” (Volodine, 2013: 93). La existencia de una terminología propia para denominar a los transeúntes de este no-lugar es un rasgo importante en la constitución de los espacios que

ya señalaba Marc Augé (2008: 110). Y también lo es la soledad que implican: si, por ejemplo, un aeropuerto genera un entorno en el que, por lo habitual, queda excluida la comunicación más allá de fines prácticos primarios y eventuales, lo que hay en Chamrouche es un mundo de diez “pájaros” (nótese que el vuelo del pájaro sugiere la idea del desplazamiento en soledad, como quien transita la Terminal de Barajas, rodeado de gente pero aislado) cuyo intento de comunicación por excelencia, el concierto, será brutalmente reprimido.

Es significativo que el único momento en toda la novela donde se hace referencia a las raíces y antepasados de un personaje —secundario— se trate de alguien de origen rural (Volodine, 2013: 48-49). La ciudad no admite raíz alguna y, como no podía ser de otro modo, este personaje, llamado Bieno Amirbekian, se siente perdido en ella, donde “no es más que un campesino inculto” (Volodine, 2013: 18-19). Un aspecto muy importante de la idea de identidad y enraizamiento imposibles es el uso de los nombres propios que plantea Volodine (lo cual es extensible a los numerosos pseudónimos que utiliza para firmar, indistintamente, muchas de sus obras, incluyendo el de “Antoine Volodine”): si la ciudad es un gran no-lugar sin pasado, los nombres propios son en realidad no-nombres que tampoco reflejan origen —pasado— alguno; están deliberadamente escogidos para no poder ser identificados con ninguna nacionalidad, región o circunstancia histórica concretas. Si bien muchos evocan el este de Europa, son nombres apátridas y transculturales: Will MacGrondo, Aram Boudervichvili, Matko Amirbekian, Kirghyl Karakassian, Tchaki Estherkan, Sevasti Palatai, Kanto Djylas, etc. No ha de pasarse por alto que el autor se moleste en ofrecer nombre y apellido de la mayoría de sus personajes, lo cual en la Chamrouche volodiniana, incide paradójicamente sobre el desarraigo y la impersonalización que todos sufren.

Este desarraigo desvirtúa la idea del exilio: no hay direccionalidad, no hay ni de dónde ni a dónde exiliarse. La ciudad es un cosmos cerrado, plegado sobre sí mismo, del que solo caben dos salidas: “el exilio y el suicidio” (Volodine, 2013: 55), si bien el primero aparece como algo impracticable que ninguno de los personajes puede llegar a plantearse realmente, a pesar de que tengamos noticia de que el compositor de la obra que el cuarteto va a interpretar, asqueado del género humano, vive en un indeterminado exilio.

Hemos señalado los principales rasgos definitorios de la ciudad hostil que construye Volodine. Es conveniente añadir a este análisis algunas consideraciones sobre las formas en las que se manifiesta. La ciudad ejerce su hostilidad al menos de tres modos que se dan de forma consecutiva: 1) psicológico, 2) físico y 3) castrador. De hecho, una buena parte de la efectividad de la novela consiste en el angustioso paso de la ciudad opresiva y amenazante, esto es, de la primera forma de hostilidad, a la segunda, y finalmente a la tercera.

En primer lugar, se percibe una agresión psicológica de lo urbano a la que responde la mayoría de rasgos descritos páginas arriba (la sensación de ame-

naza constante y de ser rehén de la ciudad, su lógica extraña y funcionamiento frenético y excluyente, etc.). A esto le sucede un terrible estallido de violencia física, si bien ya sabemos desde el inicio —a través de las historias de Ragojine, que se oculta tras una reyerta con frondistas o de uno de los expresidarios, encarcelado por lesionar a un frondista al que se enfrentó en su espectáculo circense— que esta puede brotar en cualquier momento. Pero la ciudad no solo aniquila psíquica y físicamente; el último paso de la hostilidad es la castración artística —de nuevo la anulación de la individualidad— que sufren el escritor, finalmente ciego, y el violoncelista, que ha perdido varios dedos de una mano. La respuesta de ambos no puede ser más contundente: el primero renuncia a escribir; el segundo se tira por la ventana, emulando con ello su condición de “pájaro”. No hay salida a la ciudad hostil volodiniana.

### 10.3. Chamrouche, ciudad sonora

Uno de los rasgos más característicos de las ciudades posmodernas es la liberación de ruidos. *Solo de viola* proporciona pasajes paradigmáticos de este fenómeno. Los urbanitas posmodernos se encuentran con que “el rumor de la capital los envuelve: el roce de las pisadas, los ecos de las conversaciones, los cambios de velocidad de los autobuses, de los camiones, las bocinas, la estridencia de los frenos” (Volodine, 2013: 36-37). Estos *clusters*<sup>1</sup> urbanos y otros como las sintonías de móviles, retazos de conversaciones ajenas, músicas diversas, etc., invaden el espacio privado del sujeto y se perciben como una forma de agresión. En la Chamrouche de Volodine, este perpetuo rumor de la ciudad es un signo de su hostilidad, latente pero siempre presente. Además, el incremento del ruido se encuentra en relación directa con el aumento de la agresión y, finalmente, con el estallido de violencia que supone el mitin-espectáculo. De este modo, se lleva la confrontación entre los personajes principales y la ciudad frondista al plano sonoro. Volodine teje una dialéctica entre la música —el solo de viola, el concierto que se dispone a ofrecer el cuarteto— y el ruido urbano que resulta fundamental para el análisis de la obra.

La atmósfera sonora que presagia violencia está siempre presente: “por encima de Chamrouche tronaban ecos difíciles de situar, difíciles de definir” (Volodine, 2013: 64), unos ecos que son como ‘ruido blanco’ cuya consciencia de estar percibiendo se perdiera sin por ello dejar de oírlo en ningún momento. Son además ruidos, por lo general, fundidos y confundidos, un magma heterogéneo que conforma el mapa sonoro global e indiferenciado de la ciudad. El ruido suele ser nítido pero distante, surgido en la inconcreción de la lejanía: “a lo lejos gemía un murmullo continuo puntuado por las sirenas que se oían nítidamente a pesar de la distancia, las sirenas de los bomberos y de la policía” (Volodine, 2013: 40). El mitin-espectáculo puede interpretarse, en este sentido, como la

inevitable victoria del ruido urbano en detrimento de la música del cuarteto de cuerda. La contraposición se plantea de forma clara (Volodine, 2013: 56-57): música frente a “gritos y altavoces”, instrumentos de cuerda frente a instrumentos de viento metal para el circo. Conforme va acercándose la hora del concierto, va creciendo también el volumen sonoro que procede del exterior, y con ello la tensión narrativa: se anuncia por megafonía el mitin-espectáculo paralelo al concierto (Volodine, 2013: 61), se repiten “a grito pelado” los eslóganes (Volodine, 2013: 63) que presagian la “atronadora fiesta frondista” (Volodine, 2013: 71 y 77), hasta que los gritos de los trescientos frondistas que asisten al concierto inician el sabotaje tras unos breves minutos de música (Volodine, 2013: 77).

A partir de aquí, el ruido gana la partida, y ahora ya “se podían discernir sin necesidad de aguzar especialmente el oído los ruidos que atronaban la plaza, los rítmicos golpes del bombo elemental” (Volodine, 2013: 82) que se convierten, cuando los asistentes al concierto son llevados a la fuerza a la plaza pública, en “un ulular continuo [que] perforaba los tímpanos” (Volodine, 2013: 91). El desenlace fatal, un ataque con granadas al grupo de los “melómanos”, es también, al fin y al cabo, un ataque sonoro. La música es un recurso eficaz para multiplicar los efectos nocivos de la ciudad en tanto que tiene la peculiaridad de generar una situación que multiplica la hostilidad del sonido: en un concierto el más mínimo ruido resulta doblemente violento y perturbador.

Pero a la oposición música/ruido que articula la novela debemos superponer también la de música/silencio. Chamrouche es una ciudad hostil que enmudece literal y figuradamente al sujeto: “intimidados, ninguno de los tres profecía un solo sonido” (Volodine, 2013: 33). V. Novarina (1991: 9) refleja muy bien esta idea al señalar que las novelas de Volodine “recuerdan que hablar es un drama”. Si los personajes “tienen aún la valentía de hablar, entonces han perdido también la batalla contra el silencio”, porque “expresarse no ayuda a vivir. Las palabras, como todo lo demás, destruyen” (Volodine, 1995: 9)<sup>2</sup>. Y esta destrucción revierte en el fenómeno ya mencionado de la castración artística: el silencio, musical y literario, es finalmente el *fatum* de los dos supervivientes.

### 10.4. Chamrouche, ciudad frondista

“El frondismo es cuando te golpean delante de la gente y te caes y la gente llora de risa” (Volodine, 2013: 46). Difícil definir de forma más elocuente lo que representa este movimiento, símbolo de cualquier ideología totalitaria. *Solo de viola* plantea un sincretismo entre la ciudad y los valores del frondismo, que se caracterizan por inundar el espacio urbano con propaganda, banderas e insignias (Volodine, 2013: 23 y 56). Es interesante mencionar que la palabra “frondista” [*frondiste*] remite en francés a *frondeur*, que cabría traducir como “con-

testatario”. Lo mismo sucede en italiano, donde la voz “frondesta” se aplica a alguien rebelde, particularmente a quien dentro de un partido político se opone a la opinión dominante. En este sentido, es muy significativa la subversión del significado que plantea Volodine, toda vez que los frondeistas deberían ser los personajes principales, detractores del movimiento y no sus simpatizantes. En esta línea, los miembros poderosos del partido y del gobierno de Chamrouche siguen la estrategia de dimitir o no ostentar ningún alto cargo (Volodine, 2013: 23), lo cual remite al oxímoron de “institucionalizar la *revolución*” que representan estos regímenes en la visión de Volodine.

En cualquier caso, la ciudad se convierte en una espacialización del poder político que la gobierna y, como tal, refleja sus valores. Volodine se sirve doblemente de la hostilidad urbana, que por un lado define la ciudad posmoderna pero, por otro, refleja el estado de ansiedad y amenaza que genera el régimen totalitario. Es interesante destacar que la inconcreción del credo político del frondismo —el autor solo se molesta en dar a conocer su predilección por el arte popular que refleje el gusto de las masas— le permite convertirse en representativo de todos los regímenes totalitarios. De igual modo, la indeterminación y la falta de referencias históricas o temporales que caracterizan a la novela tienen como consecuencia la difuminación de los límites entre un posible escenario distópico y la recreación de unas circunstancias verdaderamente acaecidas; entre un futuro apocalíptico y un presente histórico; entre la realidad y la pesadilla. La ciudad mantiene una enriquecedora ambigüedad entre estas dos vertientes.

### 10.5. Chamrouche, espacio público

En directa relación con la contraposición entre música y ruido se halla la oposición espacio público/espacio privado, que también podríamos formular como afuera/adentro y que resulta fundamental para cohesionar todos los elementos temáticos y argumentales de la novela. La ciudad hostil representa aquí claramente el primer miembro del par, sobre el que recaen todas las connotaciones de agresión al sujeto presentadas en los tres apartados anteriores. El concierto supone, desde este punto de vista, un intento de llevar la música y lo que esta representa más allá del espacio privado. Por ello, los carteles que lo anuncian en la vía pública serán destrozados (Volodine, 2013: 38), el concierto boicoteado y sus participantes duramente castigados. Esta doble condición que posee el teatro de ser un espacio privado —al que solo asiste el habitual grupo de melómanos contrarios al régimen— pero, a un tiempo, ser un evento público al que cualquiera puede acudir o que puede anunciarse más allá de las paredes del recinto que lo alberga, implica, en la lógica del relato, una tensión que solo puede resolverse violentamente.

La exposición y humillación de los asistentes al concierto en la plaza supone la destrucción del espacio privado en favor del espacio público, que se alinea con el movimiento político que lo acapara: “Al aire libre, azuzado por millares de vociferadores, el frondismo se expresa con mayor soltura y naturalidad” (Volodine, 2013: 91). El “afuera” conlleva siempre hostilidad y, en último término, muerte, hasta el punto de que el suicidio se entiende también como una tentación del “afuera”, como unos “abismos azules” (Volodine, 2013: 105) a los que finalmente el *cellista* se arroja.

Frente a este plano, la música se convierte en la única forma de oposición a la agresión de la ciudad, en la única posibilidad de expresión del apátrida o del exiliado interior. La música es un espacio privado de expresión libre del sujeto, y, por ello, es perseguida. Esta persecución se plantea en términos de una clara oposición concierto/circo. “Afuera hay otro espectáculo” (Volodine, 2013: 89), se afirma, cuya música rivaliza con la del cuarteto de cuerda. El circo representa el verdadero arte popular que defiende el frondismo, encarnado por una trompeta y una tuba desafinadas que interpretan motivos festivos tradicionales (Volodine, 2013: 93), una caja que anuncia el crimen que va a cometerse (Volodine, 2013: 94) o un bombo que “desgrana los compases de una pesadilla” (Volodine, 2013: 96). El circo supone la fagocitación urbana del “adentro”, esto es, de la música, de la identidad y del lugar.

Porque Chamrouche es una *tabula rasa* sin pasado, otro rasgo que la acerca a la noción de no-lugar. Significativamente, la única alusión a un pasado histórico tiene lugar en la descripción del interior del teatro antes de que empiece el concierto:

Los ecos que llegaban de afuera vibraban en torno a nosotros, enfocados al final de su recorrido. Estábamos sentados al fondo de una preciosa bombonera y, dentro de nuestro estuche de terciopelo, con un retraso de dos siglos, teníamos la impresión de que algo de nuestra integridad cultural había sido preservado. [...] Contemplaba las molduras recargadas, la ornamentación anticuada, las volutas barrocas, las pastorales, tan alejadas de la realidad contemporánea que su inverosimilitud conseguía ser portadora de un mensaje (Volodine, 2013: 71-72).

El teatro es un ‘lugar de memoria’ que se opone a la impersonalización y presente perpetuo del no-lugar. Permite un vínculo con el pasado —de nuevo una raíz, una identidad— que la ciudad hostil borra y el frondismo desdibuja. Por eso, las filigranas ornamentales adquieren el valor de “un mensaje” reminiscente de otro universo, de otra ciudad, que llama a desafiar la hostilidad que retumba extramuros.

En definitiva, la ciudad hostil de Volodine, como la que presenta el irónico epígrafe de Andrés Neuman, es un no-lugar posmoderno que solo puede “pade-

cerse como si fuera una pesadilla” (Volodine, 2013: 9), al tiempo que se concibe en una dimensión política como encarnación del frondismo y, por extensión, de toda forma de totalitarismo. En la constitución de este escenario urbano desempeña un papel primordial el sonido, entendido como agente agresor que se contrapone tanto al refugio de la música como al silencio en el que quedan sumidos los protagonistas. Familiar y onírico a un tiempo, representativo de las convulsiones del siglo xx pero singularmente distópico y actual, el mundo de Volodine es, al igual que la ciudad hostil y parafraseando a Augé, un espacio que, aun si no conocemos, reconocemos.

### Bibliografía

- Augé, M. (2008): *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa. Barcelona.  
 Detue, F. (2008): “Des langues chez Volodine: un drame de la survie”. *Littérature*, 151: 75-89.  
 Novarina, V. (1991): *Pendant la matiere*. P.O.L. París.  
 Volodine, A. (1991): *Alto solo*. Les Éditions de Minuit. París.  
 — (1995): *Le Port intérieur*. Les Éditions de Minuit. París.  
 — (2013): *Solo de viola*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.

### Notas

- <sup>1</sup> *Cluster*, literalmente “racimo”, es un término musical que se refiere a un conjunto (muy) disonante de tres o más sonidos a distancia de semitono que suenan simultáneamente y que no guardan una relación tonal ni jerárquica entre sí. Es por tanto un símil plenamente apropiado para aludir a la masa de sonidos heterogéneos y disonantes que anárquicamente produce el fragor de la urbe.
- <sup>2</sup> Puede verse un comentario de esta cuestión en Detue (2008: 75-89).

## 11

# Héroes urbanos y marginados sociales: Lisbeth Salander, una (super)heroína moderna

Juan José Ortega Román

Pocos personajes femeninos y ficticios han obtenido una repercusión —léase fascinación— social, literaria y cinematográfica tan inmediata como la experimentada por la sueca Lisbeth Salander (30 de abril de 1981), creada por el malgrado Stieg Larsson (1954-2004) y presente en cada uno de los libros que componen la trilogía *Millennium*<sup>1</sup>. Averiguar los motivos que han llevado a ello se nos antoja una ardua labor, pero tal vez uno de los factores clave sea el poliédrico abanico de posibilidades identificatorias que nuestra protagonista ha sido capaz de suscitar. Lisbeth empatiza y simpatiza por igual con un lector (o espectador) masculino o femenino. Su triste y desdichada infancia, así como su adolescencia, despiertan compasión al tiempo que un pasado psicológicamente complicado acoge en su seno a quienes han sufrido destinos semejantes. Su carácter guerrero y luchador conquista a un nutrido grupo de lectores, mientras que su espíritu rebelde e independiente (su lado indómito) se gana la simpatía de un destinatario más joven. Sintonizar no resulta, pues, difícil. Es su ambigüedad sexual la que atrae por igual a hombres y mujeres, si bien el latente rasgo de superioridad de la mujer sobre el hombre —aunque no siempre presente en la trilogía— se ha granjeado la admiración de un público mayoritariamente femenino. ¿Quién no ha tenido, por otra parte, la sensación de haber sido aplastado por los que ostentan el poder, de ser un oprimido y un extraño en esta sociedad? ¿Y quién no se ha sentido alguna vez una nota discordante en un absurdo sistema social? Sea como sea, el triunfo sobre las vejaciones sufridas que se retratan en las tres novelas es buen caldo de cultivo para conseguir el beneplácito del