

# Contradiscurso y subalternidad en la serie Sullivan, de Boris Vian

**Adrián Giorgio**

adriangiorgio@hotmail.com

Licenciatura en Letras Modernas

Director de TFL: Dra. Mónica Martínez de Arrieta

## Resumen

En las *nouvelles* seleccionadas, Boris Vian parodia la estructura y estética del género policial negro o duro, como así también crítica la visión perteneciente a un grupo hegemónico. De este modo, su obra se erige como un contradiscurso, el cual revela, mediante el discurso irónico, el proceso de estereotipación que se ejerce sobre las representaciones sociales identitarias del negro, el homosexual y la mujer, a la vez que denuncia su carácter de subalterno.

*Palabras clave:* subalternidad, contradiscurso, parodia, ironía, representaciones sociales.

## Introducción

La vida de Boris Vian fue breve, pero intensa. Apenas a los 20 años participó de una orquesta de jazz con su hermano (debido a su profesión de trompetista, conoció a celebridades como Duke Ellington, Miles Davis y Charlie Parker), a los 22 recibió el título de ingeniero y un año más tarde publicó su primera novela: *A tiro limpio*. En un breve artículo titulado "Sept mots clés pour expliquer sa postérité", el reconocido crítico y estudioso de la obra vianesca, Marc Lapprand, presenta siete palabras claves que *Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica / Secretaría Académica*  
secyt@ffyh.unc.edu.ar / saca@ffyh.unc.edu.ar  
Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

definen para él la personalidad de Boris Vian. Entre ellas, elijo una que da cuenta de la prolífica y heterogénea producción literaria (aunque Lapprand incluye también otras esferas) del escritor francés: ecléctico.

La publication de ses oeuvres complètes chez Fayard permet de mieux apprécier la variété des genres et des domaines dans lesquels il a écrit: romans, nouvelles, poésies, chansons, théâtre, sketches, spectacles, opéras, scénarios, critique, traductions, chroniques, articles et revues de presse. En outre, il exerce plusieurs professions alternativement ou simultanément: ingénieur, traducteur, journaliste, trompettiste, jazzologue, et vers la fin de sa vie directeur artistique adjoint pour le jazz et les variétés chez Philips<sup>1</sup>

(Lapprand, revista LE MAGAZINE  
LITTÉRAIRE. Año1, Nº 11, p. 9)

Si bien la calidad de textos como *Arrancacorazones* o *La espuma de los días* es incuestionable (jamás olvidaré a personajes como Chloé o Jacquemort), creo que la postura que adopta

la crítica, quizás demasiado tendenciosa en su juicio al calificar de literatura pobre o mala a los relatos policiales, es injusta. En este sentido, he decidido abocarme a cuatro *nouvelles* que Vian escribió entre los años 46' y 49' y que responden quizás a su faceta más "oscura", que son: *Escupiré sobre vuestras tumbas* (1946), *Todos los muertos tienen la misma piel* (1947), *Con las mujeres no hay manera* (1948) y *Que se mueran los feos* (1948).

La crítica literaria ha señalado anteriormente la vehemente oposición del escritor francés a la segregación racial, es decir que el planteamiento de la negritud<sup>2</sup> en su narrativa no supone una novedad; sin embargo, parto de esta problemática, y es aquí cuando me desplazo de aquellas lecturas precedentes, para el abordaje de otras cuestiones como es el proceso de subalternización que sufren los personajes de la mujer y el homosexual, ya que considero que las estrategias discursivas<sup>3</sup> esgrimidas en un caso y en los otros son semejantes.

### Él genero y el narrador

Las obras del periodo sullivariano fueron un éxito en ventas, sobre todo la primera, la cual debió reeditarse varias veces y escandalizó a la sociedad francesa de postguerra. Luego de años de juicio contra su supuesto autor y el editor, Vian acabó confesando que era de su autoría y en 1948 se prohibió su publicación, alegando que ultrajaba la moral y las buenas costumbres. La censura que se

ejerció sobre la *nouvelle* revela la red de prohibiciones que actuaban en ella. En el discurso literario siempre hay un juego de prohibiciones o aceptaciones sociales que delimitan lo que puede decirse. Aquello que no se incorpora, que no se lee, es porque de hacerlo, transgrediría el orden de lo establecido, del sistema vigente, de la ortodoxia, de esa ley no escrita pero respetada por todos (Palermo; Altuna, 1996). No obstante, sucede en ocasiones que se producen corrimientos y se violan esas autorizaciones, son otras voces que dan cuenta de lo no dicho y que conforman también el imaginario social. Es lo que Angenot define como la heteronomía, es decir, "lo que en el discurso social escaparía a la lógica de la hegemonía" (1998, p. 31), que no son simplemente "divergencias de opinión o innovaciones formales que permanecen en el marco de las combinaciones permitidas, sino hechos que se situarían fuera de la aceptabilidad y de la inteligibilidad normal instituidas por la hegemonía" (Op. cit., 31)

El acontecimiento es ilustrativo también en la medida que da cuenta de un pensamiento hegemónico<sup>4</sup>, el cual reprueba y amonesta lo dicho por Vian. La multa con que lo penan y, sobre todo, la prohibición de publicación devela el conjunto de mecanismos unificadores y reguladores que dividen el trabajo discursivo y la homogeneización de las retóricas, de las tópicas y de las *doxai* (Angenot, 1998).

La publicación de los textos de Vian significó una ruptura en el orden social, ya sea por su contenido o por el modo particular como lo abordó. Esta ruptura se comprende en parte por la elección del género. Las *nouvelles* se inscriben dentro del género<sup>5</sup> policial duro o negro: los personajes son brutales y violentos, una perspectiva misógina predomina en los textos, el dinero se vuelve el engranaje que mueve el mundo. Sin embargo, la obra vianesca cuestiona el modelo paradigmático y proponen repensar una nueva categorización; por lo que la clasificación genérica de las obras no es algo tan taxativo como pensaba Todorov<sup>6</sup>, sino que presenta fisuras.

La elección del género se convierte así en una estrategia discursiva. Daniel Link, en el prólogo de *El juego de los cautos* (1992), explica que el género es un dispositivo empírico que sirve para pensar las relaciones entre el sujeto, la Ley y la Verdad. Y hago hincapié en la relación entre el sujeto y la Ley, porque esta es determinante para los personajes vianescos, no se trata meramente de un rasgo descriptivo, sino que conforma la dinámica de la obra, e incluso, da cuenta del móvil del asesinato; pero además, porque funciona como analogía para denunciar una realidad extralingüística. En relación a esto, José Pablo Feinmann dice: "Ha utilizado lo policial (la novela) como metáfora o parábola de la realidad política. O como indagación psicológica o, si se me permite, filosófica" (1991, p. 152).

Esta realidad política condiciona y, en ocasiones, clausura las posibilidades de un hacer en los personajes vianescos. Richard envía a un hombre de "sangre mezclada" a reunirse con Dan, ya que él no puede ingresar en el bar porque es negro. Tom es asesinado por la misma razón. Pero él ni siquiera era de color, sino que su pasado lo condenó. Lee Anderson, su hermano, comenta sobre lo sucedido: "Me acordaba del chico que era aún más blanco que yo, si cabe. Y de nada le sirvió cuando el padre de Anne Moran se enteró de que le gustaba su hija y de que salían juntos" (2002, p. 77). Es decir, ya no se trata de una cuestión de piel, sino de una lucha ideológica, porque Tom, como profesor de la escuela negra, pertenece al grupo marginal

Para Vian el policial duro o negro se concibe entonces como una matriz de posibilidades que permite la enunciación de una crítica de las políticas de exclusión y represión vigentes en la época. La posibilidad de esta formulación se debe en cierta medida a la configuración del espacio, la cual es característica del género, ya que no sólo recrea una atmósfera propicia para el crimen, sino que también es la prueba de una sociedad en decadencia. En ese marco, la emergencia de ciertos personajes vianescos como son el homosexual, la mujer o el negro son verosímiles y su relación con los espacios, abiertos o cerrados, definirá un ser y un hacer.

La ciudad descrita no es la París del célebre detective Dupin, sino algunas de las principales metrópolis de Norteamérica, como New Orleans o

New York. Su referencia verosimiliza el tratamiento de la problemática de la negritud, que se percibe particularmente en los personajes de Dan o Lee Anderson. Asimismo la descripción que se realiza de estas ciudades es de suma trascendencia no sólo porque remite a una historia y un legado cultural, sino también porque define la situación política actual de los negros<sup>7</sup>. Cooper, el policía que investiga los crímenes de Dan, dice: "La gente tiene tendencia a creer que los negros pueden cruzar la barrera. Hay que reasegurarlos en eso, solamente. Quiero decir que aquí, en New York, no es igual, la discriminación es menos severa pero eso puede causar un gran revuelo en el sur" (2010, p. 118).

Del mismo modo la descripción que se hace de las *caves* de jazz evidencia la marginalidad de los sujetos que lo frecuentan, ya que aun en la década del 40', pese a que hubiese excelentes jazzistas blancos, como es el caso de Bing Crosby, se consideraba a este género propio de negros. De manera que no se trata sólo de un gusto musical, sino que define una postura política, como lo explica Gerber en el siguiente fragmento:

On ne se rend pas compte aujourd'hui à quel point l'amour de cette musique a été clandestin; le jazz représentait non seulement la transgression sociale, mais la transgression du bon goût. Il s'ensuit que comme tous les gens qui pratiquent un culte en petit comité, les amateurs de jazz ont développé des rituels et une mentalité de martyr qui les ont fait se replier sur eux-mêmes, les plaçant sous

l'emprise d'une loi qui en France a été incarnée par un homme, Hugues Panassié. L'homme qui disait non pas ce qui en matière de jazz était bon ou mauvais mais le Bien d'une part, le Mal d'autre part. Un partage qu'il avait fortement tendance à identifier, bien qu'étant d'extrême droite, aux Noir et aux Blancs, la négritude représentant le bien et la blanchitude le mal.<sup>8</sup>

(Gerber, 2004, p. 86)

El jazz escinde el universo de modo dicotómico: amantes/ detractores del jazz; mártires/ asesinos; negros/ blancos. En ese reducto, "el subsuelo", donde músicos y aficionados se reúnen a escuchar música, asiste también a todo aquel que se resiste a la norma, que está en disconformidad con la Ley, como pueden ser el negro, el homosexual o, dependiendo del caso, la mujer. Los clubes y bares ya no son meramente sitios de esparcimiento, sino que se vuelven un espacio político y definen un posicionamiento respecto al Estado y la Doxa. Dan opina sobre el sitio donde busca a su hermano: "Antes de entrar en el grasiento bar donde había visto a Richard la noche anterior, miré discretamente de derecha a izquierda. Poca gente. Negros, mulatos, blancos también. Aquello era tierra de marginados" (2010, p. 83).

De este modo, la crítica no se circunscribe a la negritud sino que involucra otras representaciones que también son marginalizadas. Para la enunciación de esta crítica, además de la invención de un seudónimo, Vian apela a la utilización de un narrador en primera persona, quien representa a ese discurso

de la doxa el cual él cuestiona. Dan, Lee Anderson, Francis y Rock Bailey son los narradores en las distintas *nouvelles*. La situación de cada uno de ellos es disímil, mientras que Rock Bailey y Francis provienen de "buena familia", poseen dinero y son populares, los otros dos son negros de "sangre mezclada" que se encuentran amenazados por su medio. Pese a estas diferencias, existe un punto en común entre los protagonistas: todos en el relato se constituyen como los héroes<sup>9</sup>. Entre otras cosas, Hamon explica que existen coincidencias entre el héroe y un espacio moral valorizado, reconocido y admitido para el lector. Y aquí me pregunto, ¿la moral del lector es la de estos personajes? Ellos son libidinosos, viciosos, violentos... Rock Bailey presencia una escena de tortura y confiesa: "No paraba de renegar, y yo me revolcaba de risa. Siempre resulta gracioso ver a un tipo hacerse sacudir por una descarga eléctrica" (2006, p. 101), mientras que Dan comenta sobre su trabajo como guardia de seguridad del pub: "Me gustaba. Eso me proporcionaba el placer de golpear la jeta de aquellos cochinos" (2010, p. 7). Aunque esto no significa que no posean moral: ellos operan según su lógica. Francis comenta casi en el desenlace de su aventura: "Ahora lo que me interesa es destacar el aspecto moral de todo esto (...). Lo esencial es ser honrado. No soy exactamente lo que se da en llamar un tipo ordenado, lo que hice fue franco y correcto" (2002, p. 142). Ahora bien, ¿esta moral que él defiende es la del lector, es decir, es la de la sociedad que lee la obra vianesca? En mi

opinión, existe un desmantelamiento del héroe, el que supone una reprobación de los valores que representa e interpela al lector, obligándolo a tomar una postura. Pero la crítica no sobreviene del resto de los personajes, sino que se devela a partir del reconocimiento de la parodia.

### Parodia e ironía

En las *nouvelles* no se representa una única voz, sino que se produce una polifonía que da cuenta del universo de los personajes y el narrador. Tanto la voz del autor-creador<sup>10</sup>, como la de los personajes, se presentan como diversas maneras de comprender y percibir el mundo, que no son siempre afines; son dos relatos que definen en su totalidad a la obra. A lo que me refiero es que Lee Anderson, Francis o el resto de los personajes no son cristalizaciones del pensamiento de Vian<sup>11</sup>, ni siquiera son su antítesis, sino que son "nuevos hombres en nuevos planos del ser", tienen un punto de vista propio.

El autor-creador se presenta como otra conciencia, que asiente o reprueba lo dicho por ellos, que se percibe como un principio representante abstracto y que se infiere a través de una estilización paródica<sup>12</sup>. De este modo, a través de las voces de los personajes, se crítica la estética y estructura del policial negro. Lee Anderson comenta en un pasaje: "Me pongo a releer una novela policíaca de las suaves, pues en once páginas apenas lleva cinco asesinatos solamente, y suena el teléfono" (2002, p.

37). También opina sobre su lenguaje<sup>13</sup>: "Pues bien, repasando mis notas, pienso que nunca se os ocurriría decir que el que ha escrito esto es un chico con estudios. ¿Cuestión de vocabulario? No. A mi juicio, se debe sobre todo a una ausencia de citas latinas" (2002, p. 142).

La obra vianesca se desliza entre los márgenes de lo no dicho, ya que la crítica no sobreviene a través de la palabra, sino del silencio. Esa red de prohibiciones que mencionaban Palermo y Altuna se revela en el vacío, en lo oculto manifiesto. Pero esta crítica es literaria y social. El autor-creador entabla un diálogo con los múltiples lenguajes sociales que aparecen en la obra respecto a ciertas problemáticas emergentes como son la discriminación, la misoginia, la homofobia. Bajo un discurso irónico que invierte el orden de lo dicho se ejerce una evaluación social: aquello que enuncian los personajes representa la voz de lo natural, de lo consensuado supuestamente por una mayoría, el discurso de la doxa que se está cuestionado. Cuando a Rock Bailey lo secuestran para robarle su esperma, él confiesa, sobre el motivo de su castidad (aunque puede extrapolarse y pensarse también para su comportamiento en general): "Tal vez eran los prejuicios los que me harían actuar así, pero bien hay que atenerse a algo, aunque sea a los prejuicios" (2006, p. 24).

Esto revela lo arbitrario de ciertos modelos y el proceso de estereotipación que se da en las diferentes representaciones sociales. Aquí hago un

paréntesis, no estoy diciendo que la emergencia de estereotipos en la narrativa vianesca sea un rasgo particular de su obra, ya que como explica Amossy, los estereotipos son indispensables para la vida en sociedad, sino el hombre estaría sumido en la sensación pura; sino afirmo que las estrategias discursivas materializadas en el enunciado sí lo son. Su identificación y análisis adquiere relevancia en la medida que da cuenta de los procesos de subjetivación que son posibles mediante este discurso estereotípico, es decir, muestra la incidencia de una serie de discursos políticos, científicos y jurídicos que lo configuran. Es en la recuperación de ciertos estereotipemas<sup>14</sup> para la descripción de los personajes del negro, la mujer y el homosexual, y en su hiperbolización, que los estereotipos presentes en las *nouvelles* pierden su carácter de automatismo (Dufays, 2001) y comienzan a causar extrañamiento. Su función paradigmática se relativiza y la moral e ideas que ellos representan dejan de asumirse como naturales, en otras palabras, se evidencia el modelo heteronómico<sup>15</sup> que prevalece sobre dichas construcciones.

### Los anormales

\*

### El negro

Si bien la problemática de la negritud en la obra de Boris Vian se ha abordado en trabajos precedentes y de manera exhaustiva, por lo que su

formulación aquí no significa una novedad; sí lo es la de reflexionar sobre el tema en términos de biopolítica. La noción resulta operativa en la medida que en la narrativa vianesca las políticas del Estado actúan directamente sobre los sujetos y su sexualidad<sup>16</sup>, ya que se consideran cuerpos anómalos que deben corregirse, aislarse o eliminarse.

En las *nouvelles*, el negro es el extremo opuesto que se presenta como un subordinado o un sirviente. Cuando Lee Anderson en la fiesta de los Asquith diferencia a las personas según sus jerarquías sociales, dice: "Nuestro grupo estaba sumergido en una mayoría de gente 'bien'. Reconocí a algunas personas en seguida: el doctor, el pastor, y a otros de la misma calaña. Vino a recoger mi sombrero un criado negro, y luego vi a dos más (2010, p. 47). En reiteradas ocasiones, Dan proyecta su vida de blanco y habla también de los domésticos negros. Es decir, los negros siempre se encuentran un escalón más abajo, están fuera de lo que puede considerarse "la gente bien". Esta subordinación de los sujetos se percibe a través de los sentidos. En principio, el más evidente es de la vista: el color de su piel lo condena a un trato desigual. Como explica Bhabha, la piel es el más visible de los fetiches; es lo que establece una diferencia cultural y racial en el estereotipo, ya que es un "conocimiento común". Actúa como un significativo clave en los discursos culturales, políticos e históricos (Bhabha, 2002). No obstante, la piel no es el único elemento que los distingue. También está la voz (Jicky compara la de Lee Anderson con la de Cab

Calloway, un jazzista negro) o el aroma. En este prejuicio de que el negro es sucio, su olor repugnante es advertido inmediatamente por el resto. Pero esto tiene una doble valencia, a la vez que subraya su falta de higiene (y de modales), lo aproxima a lo instintivo, lo natural. Las palabras de Dan al referirse a las amigas de Richard son ilustrativas al respecto:

El olor de aquellas dos mujeres, de aquellas negras, parecería surgir de todas partes, salía de aquellas paredes sucias, de la pintura desconchada y deslucida, brotaba de aquel suelo frío y húmedo, de aquel diván gastado, de aquella tabla, de las piernas de aquella chica, de su talle que yo veía extenderse, impaciente, desde sus muslos, y de ese triángulo duro y cálido que iba a aplastar con todo mi peso.

(Vian, 2010, p. 46)

Esta naturaleza pulsional que caracteriza al "Otro" es lo que lo coloca en esa tercer categoría que menciona Leach: a la vez que se discursiviza como sujeto inferior, el negro es aquel a quien se teme, es el peligro encarnizado. Esta malignidad no se percibe desde una perspectiva ontológica ni una causalidad psicológica, sino que se desplaza al orden de lo biológico, el cual ubica la razón de todos los males en el propio cuerpo. Dan confiesa: "Con él [Richard] acababa de descubrir el fondo de mi alma. Sí. Era de mí mismo de quien ahora yo tenía miedo. De mi cuerpo provenía el peligro. De mi cuerpo que se rebelaba llevado por un instinto que yo rehusaba conocer" (2010, p. 65).

Desde el discurso científico, se explica entonces su maldad y se argumenta la intervención del Estado en la disposición sobre su cuerpo. Cuando Ann se presenta en la casa de Sheila, para contarle que su marido era un asesino, le dice: "He visto a Dan matar a su hermano (...) Dan tiene sangre negra. Es negro" (2010, p. 106). Parece que con eso basta: si se trata de un negro entonces posiblemente sea un homicida. El color de piel se vuelve un signo cultural/político de inferioridad o degeneración, es lo que establece una diferencia "natural" (Bhabha, 2002). Por dicha razón, Sheila se resiste a creerlo en un principio, porque la aceptación de que él es de color, para ella es una prueba irrefutable de su culpabilidad. El policía Cooper también lo cree así, cuando Sheila exclama que todavía no puede creer que Dan haya cometido los crímenes, él responde: "Tiene sangre negra (...) Eso explica las cosas" (2010, p. 125. En definitiva, no importa lo que haga o piense el "Otro", su naturaleza lo condena. Tom es muy claro en esto: "Mira mis manos, Lee. Mírame las uñas. Mira mi pelo y mis labios. Soy negro, Lee. No puedo librarme de mi destino". (2010, p. 77). Sin embargo, lo más alarmante aquí, es que aparentemente el prófugo de la justicia merece el castigo, no por los asesinatos que llevó a cabo, sino por su negritud. Cooper dice: "Le diré algo que la tranquilizará. Su marido no es negro. He encontrado papeles que lo prueban. Él ha cometido tres asesinatos, es verdad, pero un buen abogado puede conseguir que sólo se le aplique una pena más leve" (2010, p. 164).

De las palabras de Cooper, se infieren dos cosas: la primera, que el aparato jurídico y legislativo y el conjunto de normas sociales se aplican de modo distinto para los negros y para los blancos, algo sobre lo que me he referido en detalle anteriormente. En las *nouvelles*, se percibe también en el tratamiento que realizan los medios respecto al caso de Dan, los cuales dan por hecho que él haya violado a la joven que asesinó, sin concebir la posibilidad de que ella lo hubiese elegido. La segunda, que el propio cuerpo es la falla y no tanto los actos que ese sujeto realizó. En este sentido, el cuerpo no es sólo el símbolo personal y social de la identidad (Dutton, 1995), sino también es el centro de la escena de un delito. Sobre él, actúan dispositivos de control, hacia donde se dirige la represión, la dominación y la clasificación

Sobre el negro recae pues un conjunto de atributos que lo definen, no sólo físicamente, sino también moralmente. Precisamente, por ello, desde el Estado, se dictan una serie de leyes que actúan directamente sobre el cuerpo, tanto regulando las prácticas sexuales<sup>17</sup>, como su libertad de participación política o la posibilidad de acceso a un lugar público, como son un ejemplo las leyes de segregación racial.

\*\*

### **La mujer**

En el universo sullivariano sádico y cruel, la mujer no tiene oportunidad. Ellas no tienen voz, su experiencia se comprende desde la perspectiva masculina y su intervención se reduce a escasos

pasajes en los que el autor-creador les concede la palabra. Cuando lo hacen, sus diálogos carecen de profundidad, son prácticamente una reacción a lo que el protagonista dice, son su espejo y funcionan para que él pueda desplegar sus atributos o desarrollar su pensamiento. En ella se produce un vaciamiento de contenidos que deviene en su objetualización: es una cosa, un objeto, que se percibe como la alteridad, la cual se representa y se reproduce como una diferencia domesticada.

Sobre los personajes actúa así la mirada del otro que condiciona y otorga entidad a las cosas. En este sistema de oposiciones, los personajes masculinos vianescos detentan la fuerza bruta y la autoridad, como se ufanan constantemente Rock Bailey, Dan o el resto. En contraposición, el sexo femenino se presenta débil. Curiosamente, esta debilidad alude tanto a su fuerza física, como a la de su carácter. La mujer no tiene la suficiente entereza para tomar una decisión o enfrentarse a una situación adversa. El hombre vianesco representa pues el costado salvaje, violento, brutal de la sociedad; pero también es su contrario. En él confluyen además la sensatez y la razón, la inteligencia y la astucia. No hay posibilidad de que haya una mujer más inteligente que cualquier hombre, de su dominio sobre ambos planos depende su masculinidad. Francis opina sobre Gya: "Es más hermética que una caja del Banco Federal; el que logre hacerla hablar será mucho más listo que yo; y esto me lleva a la conclusión de que es

imposible, pues no me gusta nada pensar que existe alguien más listo que yo" (2002, p. 31).

Esta división de características físicas y psicológicas según su género se plantea desde un principio desigual, y peor aún, natural. Los personajes femeninos vianescos no cuestionan la posición que ocupan, sino que asumen su condición como ineluctable. Esta sumisión se arguye desde una serie de discursos sociales, los cuales configuran a la mujer como inferior.

Esta normatividad actúa también sobre los mismos cuerpos, existe una serie de discursos que pretenden reglamentar la sexualidad dentro de una heterosexualidad reproductiva. En relación a las políticas intervencionistas que realizaba el Estado en el periodo de postguerra en Francia, Beauvoir explica que se incentivaba la fecundación, además de que estaban prohibidos los procedimientos anticonceptivos y el aborto, o el mismo divorcio. Advertimos esto cuando Dan, en el momento de tener relaciones con una joven que sacó del bar, dice: "Ella no tomaba ningún tipo de precaución. Eso me gustaba" (2010, p. 19). Le gusta porque respeta el proyecto de Nación planteado por la doxa, en donde la mujer procrea y sigue generando nuevos individuos que constituyen, finalmente, fuerza de trabajo. El sexo ya no es un problema propio del sujeto, sino que es político y económico. Por dicha razón, desde el Estado, se toman ciertas medidas que aseguren un control sobre la población. Entre ellas está la edad del matrimonio, la precocidad y la

frecuencia de las relaciones sexuales, la manera de tornarlas fecundas o estériles, el efecto de celibato o de las prohibiciones, o la incidencia de las prácticas anticonceptivas (Foucault, 2008, p. 28). La mujer entonces posee sólo dos vías u opciones: el matrimonio o una vida licenciosa y pecaminosa. Por esta razón, Asquith se alarma cuando sabe que está embarazada y aún permanece soltera. Si los demás se enteran de la noticia, ella perderá su honra y todos la despreciarán. No es bien visto que una chica "de buena familia" haya cedido a su hombre sin realizarse previamente las nupcias. Cada género tiene pues su moral y su ética. Mientras que en el hombre vianesco la práctica sexual es distintivo de masculinidad y virilidad, cualquiera sea el caso; para la mujer, si no responde a los "deberes del matrimonio", se convierte en una especie de mácula. Dan considera que no le es infiel a Sheila al acostarse con las negras amigas de Richard, pero si su esposa lo hiciera sería algo indigno. "Te casas, luego te acuestas con otras sin ningún escrúpulo. Pero imaginarte a tu mujer con otro, matarías a la humanidad entera. No hay nada que hacer, no es lo mismo, un hombre jamás engaña a su mujer" (2010, p. 79). Consecuentemente, la mujer que no tiene relaciones con su marido es la puta, la fácil, la perra. Se la configura casi como una bestia que cede a sus bajos instintos. En relación a sus conquistas, Lee Anderson cuenta: "Conseguía a todas las chicas, una tras otra, pero era demasiado fácil, me desanimaba. Lo hacían casi con la misma facilidad con que se limpiaban los dientes, por higiene. Se

comportaban como una banda de chimpancés, descamisados, glotones, tumultuosos y viciosos; pero, por el momento, me conformaba con eso" (2010, p. 39).

En otras palabras, toda práctica sexual que se desplace de la norma, es decir, que no responda al Proyecto de Nación, es censurada. Actúan así una serie de discursos que regulan y clasifican, distinguiendo entre lo que es lícito e ilícito, y que se centran en las relaciones matrimoniales: el deber conyugal, su fecundidad, su frecuencia o rareza, etc. (Foucault, 2008). Pero esta mirada correctiva también sobreviene en el plano del deseo. En las *nouvelles*, curiosamente ningún personaje femenino escapa a esa lógica. Para los protagonistas, la mujer (sea adúltera, promiscua o casada) cede tarde o temprano ante los imperativos de su cuerpo. Precisamente Dan cuestiona la prontitud con que Sheila lo ha reemplazado, dice que una mujer no puede estar sin un hombre durante dos días. Mientras que las bobby-sixter se abalanzan sobre Lee Anderson y se frotan contra él como perras en celo, y los experimentos de Schutz prácticamente lo obligan a Rock Bailey para que las tome.

El deseo de la mujer por un hombre se presenta así como algo inherente a ella, deja de ser algo propio de la especie para configurarse como una de las características del género. De este modo, se reafirma nuevamente la dependencia de la mujer hacia el hombre, aunque aquí no es por un móvil económico; sino por una pulsión física. La diferencia

es que mientras en el hombre el coito se concibe como un divertimento, para la mujer es casi una necesidad. En definitiva, lo que me interesa explicar en este apartado es cómo el deseo siempre latente en la mujer vianesca se traduce en una subordinación, la cual excede el ámbito de lo privado, para manifestarse en el de lo público.

\*\*\*

### **El homosexual**

Los protagonistas de las *nouvelles*, como hombres heterosexuales, representan los ideales del Estado-moderno, el discurso de la doxa, los intereses de un grupo hegemónico. El poderío de estos personajes se manifiesta en su increíble resistencia sexual, como es el caso de Bailey, quien se acuesta con varias muchachas en su corta estadía en la isla, o Francis y Ritchie, los cuales violan en reiteradas ocasiones a la joven Sheila Sedric. Su virilidad es signo de fuerza, de soberanía; por ende, aquel que no logra satisfacer a su amante, ya sea porque es impotente o porque no lo hace lo suficientemente bien, no tiene el control de la situación. Dan coincide: "Las mujeres quizás amen a los impotentes. Un hombre, uno verdadero, siempre les produce miedo. Temen ser heridas, dañadas. Un impotente, en cambio, es como una buena compañera" (2010, p. 74). Por esta razón, él se desespera cuando no tiene una erección con Sheila. Sin su pene rígido, él no es un hombre completo, está en el mismo nivel que una mujer o un homosexual. De esto se desprende que parte del poder masculino se centra en su capacidad

sexual, y sobre todo, en su miembro: su tamaño es proporcional a su poder de mando. No es casual entonces que la joven Sedric advierta la magnitud de la verga de Ritchie, que Francis se ufane del "encanto natural" que el niño Jesús le concedió, o que se destaque en Lee Anderson su increíble atributo. "Los del pueblo lo colgaron igual, porque era negro. Su pantalón seguía formando en la entrepierna un bulto irrisorio" (2010, p. 187).

En suma, el tamaño del falo y su "correcto" uso se conciben pues como metonimia de poder. Esto explica la dominación que se ejercen sobre otros cuerpos que no poseen aparato reproductor masculino, como es el caso de las mujeres, o que su utilización obedece a un fin perverso y sobre los cuales se aplican los diversos mecanismos de corrección, es decir, los homosexuales. La función de Francis y el resto es restablecer el equilibrio perdido que se produjo debido a estos "enfermos". Él le dice a Gaya, quien aparentemente iba a casarse con Richard Walcott: "Haces mal en tratar con ese hatajo de depravados. No sé de dónde sale tu novio, pero es un mal bicho" (2002, p. 35). Curiosamente, Walcott no sólo es un depravado porque es un drogadicto, sino también porque es una "marica". De hecho, el desprecio de Francis se suscita por esto último. Él dice:

Bueno, no sé si este también se maquilla, pero os garantizo que es... Y de envergadura. Una auténtica loca de primera categoría. Me cuesta contener la risa.

Presentaciones. No estrecho la mano que me tienden, debe de estar pringada de cosmético. Y que voces tienen... Unas mariconas, unas auténticas mariconas. ¡No querrá Gaya casarse con esto!

(p. 32).

Aquí la mención del maquillaje o los cosméticos aproximan al homosexual a lo femenino. El estereotipo que se trabaja aquí es el de la loca, es decir, el hombre con actitudes hiperfeminizadas<sup>19</sup>. Entre ellas, está la de enamorarse. En el capítulo anterior, había mencionado que el hombre vianesco representa la fuerza bruta, lo salvaje; pero en su repertorio de virtudes no figura la capacidad de amar. Esta es un defecto, y no una virtud, como lo manifiesta Lee Anderson: "Besar está bien durante cinco minutos, pero no podía estar haciéndolo toda la vida. Acostarme con ella y hacerla dar vueltas a mi antojo, bueno. Pero besarla no" (2010, p. 126). El beso simboliza un acto íntimo, que excede el mero disfrute de los sentidos y en donde se involucran los sentimientos. Para el hombre vianesco esto supone una debilidad, es algo impropio; en consecuencia, quienes aman son únicamente la mujer y el homosexual. Francis dice: "Se me pone tierno y me aprieta. Vaya, que desagradable que un hombre se ponga tierno y te apriete. Raspa y huele a crema de afeitar. Vivan las chicas" (2002, p. 15).

En las *nouvelles*, el homosexual no es entonces solamente el que sodomiza o es sodomizado por otro hombre, sino también el que

presenta un cambio en su conducta. Esto lo coloca en la frontera entre ambos géneros, haciéndose imprecisos los límites, según lo percibe Lee Anderson: "Lo terrible era que también los chicos me amaban. No eran ni machos ni hembras; aquellos bichos: salvo algunos que eran ya hombres hechos y derechos, a los demás les gustaba tanto como a las chicas ponerse al alcance de mi mano" (2010, p. 45). El homosexual, junto con la mujer, se presenta así como algo incompleto en sí mismo: ella porque su presencia, según un mandato biológico, social y religioso, está ligada desde sus orígenes al del hombre; él porque su existencia se concibe como un defecto de la naturaleza. Su cuerpo anormal irrumpe en el orden sexual y gesticula la verdad del Estado. Haciéndolo, sueña un escape o una salida en su cuerpo-desperfecto, disidente: es un residuo que figura una fuga y una resistencia (Giorgi, 2004).

En este sentido, el cuerpo y el deseo son configurados y relegados al ámbito de lo anormal. Francis comenta: "Una tertulia de lo más arrastrada, charlando de todo salvo de lo que pueda tener un interés para gente normal" (2010, p. 40). Es decir, mientras él se reconoce como normal, Walcott y su amigo, el "rubiales", son lo extraño. Los personajes vianescos se construyen a través de la lógica de la diferencia y la equivalencia, y ocupan posiciones diferenciadas en las relaciones de poder.

Este carácter perverso excede el orden de lo biológico y deviene en un mal social. De este modo, la "marica", en su disfrute anal, no sólo es percibida

por una serie de discursos médicos como algo contra natura, sino también como un sujeto que atenta contra las buenas costumbres y la moral. En el discurso que dio Paul Mirguet para la sanción de la ordenanza 60-1245, él dice:

Je pense qu'il est inutile d'insister longuement, car vous êtes tous conscients de la gravité de ce fléau qu'est l'homosexualité, fléau contre lequel nous avons le devoir de protéger nos enfants.

Au moment où notre civilisation dangereusement minoritaire dans un monde en pleine évolution devient si vulnérable, nous devons lutter contre tout ce qui peut diminuer son prestige. Dans ce domaine, comme dans les autres, la France doit montrer l'exemple. C'est pourquoi je vous demande d'adopter mon sous-amendement.<sup>18</sup>

(Discurso de Paul Mirguet, sesión del 18 de julio de 1960)

Para Mirguet, la homosexualidad no sólo es algo antinatural, sino que es un "fléau social", que puede corromper a los niños y jóvenes. "C'est parce que j'ai des enfants et que je devine quel peut être le désespoir d'un père apprenant que son fils a été amené à commettre des actes contre nature par suite de déplorables exemples d'adultes sans scrupules, que j'ai demandé au gouvernement de se pencher sur ce problème"<sup>20</sup>. (1960). Para librarse de esta amenaza que se cierne sobre la sociedad, existen dos posibilidades que se discursivizan en la narrativa vianesca:

1) La corrección: algunos cuerpos enfermos pueden curarse, pueden volver a ser normales. Desde la perspectiva de los protagonistas la tendencia lésbica se debe a la mala o nula experiencia con un hombre previamente. Para Francis "suele ocurrir que las Tortis son chicas que han acabado así por culpa de algún amor desgraciado. Conocían a tipos brutales, de esos que las ofenden o las maltratan" (2002, p. 62). Más allá del hecho de que la homosexualidad se plantea aquí como una enfermedad, resulta llamativo la cura que propone: "Si te las ligas con delicadeza... seguro que le cogen el gusto otra vez (2002, p. 62).

2) El genocidio: cuando el "enfermo" no admite "cura", su desaparición pasa a ser una prioridad del Estado. Para hacer la nación o la sociedad es necesario hacer cuerpos y por ello hay que eliminar aquellos que opacan, desvían, interrumpen la transparencia entre la Idea y el cuerpo (Giorgi, 2004, p. 146). Debido a su anormalidad, el homosexual se vuelve entonces desechable:

Esos cuerpos se hacen visibles en su anomalía, su ser contra natura, en relación a zonas en las que los derechos, la ciudadanía, la ley, se suspenden, en estados de excepción respecto del orden jurídico y político. La noción de 'homo sacer' en Giorgio Agamben resultará crucial para trazar este recorrido: 'homo sacer' es ese individuo cuya vida ha sido despojada de valor en un orden jurídico-político dado y cuyo asesinato, por lo tanto, no constituye homicidio ya que es materia disponible (y descartable)

para ejercicios de poder sobre los cuerpos y la vida colectiva- es vida desnuda (o nula vida)

(Giorgi, 2004, p. 14)

En *Que se mueran los feos*, el Dr. Schutz dice que le encanta andar por la calle, pero que le horroriza la fealdad, por lo que fabricó gente bonita que paseara. "El punto principal es la selección, el mejoramiento... porque de todas formas tenemos enormes cantidades de desechos..., alrededor del setenta por ciento" (p. 173). Los feos son los cuerpos desechables que están más allá de toda ley, su muerte constituye casi un bien común<sup>21</sup>.

El modelo heteronómico ubica entonces a las prácticas homosexuales en el orden de lo patológico, se definen como los perversos, pero sobre todo, como los enfermos. Puesto que esta enfermedad excede el plano de lo biológico y puede convertirse en una amenaza para la moral de la sociedad que lo acoge, la corrección o eliminación del sujeto infectado se vuelve una prioridad. Y esta consideración de su cuerpo como elemento desechable revela su condición subalterna, lo cual comparte con las representaciones sociales del negro y la mujer.

### **Subalternidad y contradiscurso**

Si bien los rasgos que configuran a cada una de las representaciones del negro, la mujer y el homosexual son disímiles, comparten las características de que son percibidos por el "Yo"

como lo anormal, como lo "no común". Su extrañeza genera miedo y, sobre todo, rechazo, aversión. Esta anormalidad deviene en una inferioridad que los excluye y aísla, la cual no responde a una real diferencia de atributos, sino a la posición jerárquica que ocupa. Un conjunto de regulaciones sociales prescriben entonces qué vidas son posibles y qué vidas no, son los cuerpos desechables que por su carácter contra natura pueden eliminarse. Por dicha razón, en vez de analizarlo desde la noción de marginalidad, prefiero hacerlo desde la perspectiva de subalternidad<sup>22</sup>, ya que considero que resulta más operativo en la medida que da cuenta del aspecto político que subyace en la problemática de los personajes vianescos.

En este sentido, considero que la obra de Boris Vian puede concebirse como un contradiscurso ya que se presenta como un corrimiento de lo que dice la doxa. Angenot explica que todo sistema discursivo de una época está dividido en tradiciones genéricas que tienen su dinámica propia. Es decir, en lo que él denomina como el discurso social, se encuentran sectores canónicos y centrales, pero también aquellos que se ubican en los márgenes, en la periferia, que se presentan como los antagonistas y establecen una disidencia en relación al centro: "La periferia del sistema discursivo está ocupada por toda clase de grupúsculos que oponen a los valores y a las ideas dominantes sus ciencias, su historiografía, su hermenéutica social e incluso (al menos de manera embrionaria) su estética; grupos cuyo axioma

fundamental es esgrimir esa ruptura radical de la que se enorgullecen" (Angenot, 1998, p. 37).

### Conclusión

En las *nouvelles* se discursiviza un proceso de subalternización de las representaciones sociales del negro, el homosexual y la mujer que se argumenta a partir de la configuración de una anormalidad que se basa en un estereotipo. La utilización de la hipérbole para la descripción de estos personajes vianescos pretende pues dismantelar el discurso estereotípico que lo crea. Y es aquí cuando, en mi opinión, se aprecia el carácter contestatario de estas obras, ya que al revelar lo arbitrario de dicha percepción se evidencian las estrategias discursivas que esgrime la doxa para naturalizar aquello que no es más que un esquema, produciéndose así una ruptura respecto del pensamiento heteronómico y cuestionándose la primacía del hombre heterosexual blanco.

### Notas

1 "La publicación de sus obras completas en Fayar permite apreciar mejor la variedad de géneros y de dominios en los cuales escribió: novelas, « nouvelles », poesías, canciones, teatro, sketches, espectáculos, óperas, guiones, crítica, traducciones, crónica, artículos y revistas de prensa. Por otra parte, ejerce varias profesiones alternativamente o simultáneamente: ingeniero, traductor, periodista, trompetista, jazzista y cerca del fin de su vida director artístico adjunto para el jazz y las « varietés » de Philips" (mi traducción)

2 En su trabajo titulado *La negritud como símbolo fundamental en la construcción de la identidad en las mujeres negras: El caso del grupo África Mía*, Puyol explica que la noción de negritud históricamente ha sido definida de diversas maneras, entre las acepciones que figuran, está la que la considera un proceso de desalineación, una esencia, un modo de estilo estético, una toma de conciencia o una rebelión, una autoafirmación o autoreivindicación de las cultura negro africanas y negro americanas. En este trabajo, cuando utilizo el término me refiero a la problemática del racismo y la discriminación que sufre el negro por parte del hombre blanco, desligándome así de cualquier perspectiva ontológica o que signifique necesariamente la adopción de una postura revolucionaria. (El trabajo fue extraído de una página web que publica tesis de pregrado. El enlace es: <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/879> y fue consultado el 17 de marzo de 2011)

3 Entiendo por estrategias discursivas a los procedimientos locucionarios y paraverbales- espontáneos o calculados- mediante los cuales el enunciador organiza y modaliza la enunciación y los enunciados, con el objetivo de generar o potenciar la fuerza ilocucionaria, tendiendo a producir determinado efecto perlocucionario. (Verdugo, 1994)

4 Para Angenot, la hegemonía se componía "de las reglas canónicas de los géneros y de los discursos (incluyendo el margen de las variaciones y desviaciones aceptables), de las reglas de precedencia y de los estatutos de los diferentes discursos, de las normas del buen lenguaje (...) de las formas aceptables de la narración, de la argumentación y más generalmente de la cognición discursiva; de un repertorio de temas que se imponen a todas las mentes" (1998, p. 30)

5 Esto explica la desidia de la crítica hacia la obra de Vian. El género policial históricamente ha sido considerado inferior

o rotulado de literatura de consumo. Pastomerlo, en parte, explica el por qué de esta postura: *"Un texto que lo sacrifica todo al descubrimiento progresivo de una verdad final es, una vez alcanzado ese final, un texto exhausto, consumido"* (1997; 30). Sin embargo, en la narrativa vianesca la fuerza no recae sobre la resolución del enigma, sino en el descubrimiento de las relaciones sociales y los juegos de poder en los que están involucrados los personajes.

6 Tzvetan Todorov plantea que "la novela negra es una novela policial que fusiona las dos historias- la historia del crimen y la historia de su investigación- o dicho de otro modo, suprime la primera y da existencia a la segunda. Ya no se nos narra un crimen anterior al momento del relato: el relato coincide con la acción. Ninguna novela negra ha sido presentada en forma de memoria: no hay punto de llegada a partir del cual el narrador abarcará los acontecimientos pasados, ni sabemos si llegará vivo al fin de la historia. La prospección sustituye a la retrospección" (Todorov, 1992, p. 49)

7 Desde el siglo XIX, New Orleans se destacó porque tenía la mayor comunidad de gente de color libre en Norteamérica; por otra parte, New York fue el primero de los veintidós estados que sancionó las leyes sobre prácticas de empleo equitativas. Si bien el contenido de estas leyes difiere entre sí, su sanción permitió el acceso a un empleo de los trabajadores de grupos minoritarios. De hecho, casi la mitad de la población de estos grupos, vivía en los estados y las ciudades donde regían estas leyes. En contraposición, se hallaban los estados sureños, en los cuales las oportunidades de ascenso social y participación política para los negros eran menores. Esta frontera socio-política, que parte de una división geográfica, política y económica (Norte/ Sur), y se retrotrae hasta la Guerra de Secesión, determina la relación de dominación de los personajes negros vianescos

8 "No se comprende hoy hasta que punto el amor por esta música fue clandestino; el jazz representaba no solamente la transgresión social, sino la transgresión del buen gusto. Resultó que, como todas las personas que practican un culto entre amigos, los amateurs del jazz desarrollaron unos rituales y una mentalidad de mártir que les hizo replegarse sobre ellos mismos, poniéndolos bajo la influencia de una ley que en Francia fue encarnada por un hombre, Hugues Panassié. El hombre que decía no lo que en materia de jazz era bueno o malo, sino lo que era el Bien y el Mal. Una división que tenía fuertemente la tendencia a identificar, aunque él estaba en la extrema derecha, a los negros y a los blancos, lo negro representando el bien y lo blanco el mal". (Mi traducción)

9 Philippe Hamon explica que el héroe se puede reconocer a través de una serie de procedimientos diferenciales, detectables y registrables mediante el análisis inmanente del enunciado.

10 Bajtin distingue entre el autor-creador y el autor real. El primero pertenece a la obra, mientras que el otro es un elemento en el acontecer ético y social de la vida.

11 En esta autonomía que se le concede al personaje, no deben importar las opiniones del autor real, de su vida psicológica social o moral, ni se debe tomar al personaje como el portavoz de sus ideas ya que eso atenta contra lo estrictamente creativo y productivo. (Arán Pampa, 2006)

12 Dentro de los diversos tipos de representación de la palabra bivocal, la estilización paródica se produce cuando "el autor asume o se apropia de la palabra del otro, pero a partir de una orientación semántico- valorativa diferente y opuesta a la orientación que lleva dicha palabra ajena" (Berone, 2006, p. 212).

13 En su realismo crudo, el policial negro reproduce los diálogos de sus personajes, por dicha razón, una de las

cosas que ha caracterizado al género desde sus inicios es la llaneza y simpleza de su lenguaje, lo cual no corresponde a una falta de habilidad del escritor, sino que persigue un principio estético. Al respecto, Raymond Chandler dice que la escritura de "frases rebuscadas" no es más que el intento de aquellos escritores carentes de emoción natural. En otras palabras, rechaza todo aquel recurso que entorpezca la lectura y no tenga un fin en sí mismo, más que la mostración de las competencias del escritor. (Chandler, 2004).

14 Dufays distingue entre los estereotipos, la estereotipación y los estereotipemas. Estos últimos son los elementos cuyo conjunto constituye un estereotipo (Dufays, 2001)

15 Giorgi dice: El Estado-nación moderno se ha constituido, tanto en su imaginación cultural como en sus políticas de género y sexualidad, en torno a la heterosexualidad como modelo que encarna la vida de la nación: el homosexual fue típicamente alteridad, distancia, un cuerpo extraño a la vida colectiva. 'Heteronormatividad' designa esta gramática de lo social: un conjunto de discursos y de prácticas que postulan de manera normativa la heterosexualidad como la sexualidad con la cual se identifica el futuro de la nación y de la sociedad. (2004, p. 56)

16 Aquí no concibo la sexualidad como un constructo circunscripto únicamente a lo cultural, sino que es una zona de articulación y tensión entre el orden natural y sociocultural; es "ese shifter entre cuerpos individuales y colectivos; es el lugar donde los cuerpos se exhiben en ese espacio intermedio entre naturaleza y cultura, entre ser y hacer, que es donde la imaginación biopolítica trabaja y sueña" (Giorgi, 2004, p. 118).

17 Respecto a las relaciones extramatrimoniales entre blancos y negros, Simone de Beauvoir dice: "Los sudistas norteamericanos, tan ferozmente racistas, siempre han sido autorizados por las costumbres para acostarse con mujeres negras, tanto antes de la guerra de Secesión como hoy, y hacen uso de ese derecho con una arrogancia señorial; pero una blanca que hubiese tenido comercio carnal con un negro en tiempos de la esclavitud, habría sido condenada a muerte y hoy sería linchada" (2010, p. 315). Esta frase no sólo descubre una antigua costumbre que se erige como derecho exclusivo de los hombres, sino que también revela ciertas prácticas vedadas a los negros.

18 La figura de la loca teatraliza una hiperfeminidad, revelando así una artificiosidad del género como pacto y como performance. Además de su rasgo contra natura, la loca se constituye en relación a su marginalidad: transita esas zonas donde los derechos se suspenden. (Giorgi, 2004)

19 "Pienso que es inútil insistir demasiado, ya que todos ustedes son concientes de la gravedad de este mal que es la homosexualidad, mal contra el cual nosotros tenemos el deber de proteger a nuestros niños.

En el momento donde nuestra civilización peligrosamente minoritaria en un mundo en plena evolución se vuelve vulnerable, debemos luchar contra todo lo que puede disminuir su prestigio. En este aspecto, como en los otros, Francia debe mostrar el ejemplo. Es por esto que yo les pido adoptar mi enmienda" (Mi traducción)

20 "Es porque tengo niños e intuyo cuál puede ser la desesperación de un padre que aprende que su hijo ha sido llevado a cometer actos contra natura por seguir deplorables ejemplos de adultos sin escrúpulos, que pedí al gobierno de inclinarse sobre este problema". (Mi traducción)

21 La referencia a un proceso selectivo natural y al hecho de que existen hombres desechables establece una estrecha relación con las ideas del nazismo. Todo aquello que no responde a los estándares fijados, no sirve. Por dicha razón, aquello que dice el personaje de Shutz adquiere relevancia, sobre todo si se analiza en relación al contexto en que se publica la obra de Vian.

22 Veena Das explica que subalterno no es un categoría, sino una perspectiva, la cual está orientada a comprender una organización social o unas acciones sociales en sus relaciones contractuales en condiciones coloniales o de formas de dominación pertenecientes a estructuras de la modernidad (Veena Das en Mignolo, 1996)

### Bibliografía

AMOSSY, R. L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction. ís, Nathan. Capítulo 4. 2000. Traducción de Ana Soledad Montero para el Seminario "El estudio de las memorias discursivas. El caso de los discursos golpistas en la Argentina (1930- 1976)" dictado por la Dra. Alejandra Vitale en el año 2007, Maestría en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

AMOSSY, R. Y HERSCHBERG PIERROT, A. Estereotipos y clichés. Ed. Eudeba. 2001

ANGENOT, Marc. Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias (compilación de María Teresa Dalmasso y Adriana Boria) Ed. UNC. Córdoba 1998

ARAN PAMPA, Olga. Et. Al. Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín. Ed. Ferreyra. Córdoba 2006

BAJTIN, Mijaíl. Teoría y estética de la novela. Ed. Taurus 1989

COSTA, Ricardo, y MOSEJKO, Teresa. "Subalternidad, Competencia y Discurso. El caso de Juana Manuela Gorriti" en Gestión de las prácticas: opciones discursivas. Homo Sapiens Ediciones. Rosario. 2009.

DUFAYS, Jean-Louis "Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature", Marges linguistiques, marzo 2001, M.L.M.S. éditeur, Saint-Chamas, France. Traducción de María Lidia Fassi para el Equipo de Investigación, proyecto "Modos de representación de sujetos subalternos y configuración de identidades políticas en ficciones y ensayos argentinos (1954-1976 / 1983-2004). 2001

FEINMANN, José Pablo. Estado policial y novela negra argentina de LOS HÉROES DIFÍCILES: LA LITERATURA POLICIAL EN LA ARGENTINA Y EN ITALIA. Ed. Corregidor. Bs As. 1991.

FOUCAULT, Michel. La arqueología del saber. Ed. Siglo Veintiuno. Bs. As. 2008

\_\_\_\_\_ Historia de la sexualidad. Ed. Siglo Veintiuno. Bs. As. 2008

\_\_\_\_\_ El orden del discurso . Ed. Tusquets. Bs. As. 2008

GIORGI, Gabriel. Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea. Ed. Viterbo. Rosario. 2004

HAMON, Philippe. Para un estatuto semiológico del personaje. Paris. Seuil. 1977. Pag 115-180. Traducción de Danuta Teresa Mosejko de Costa.

LAPPRAND, Marc. Sept mots clés por expliquer sa posterité. Les collections du magazine littéraire. Nº 6. 2004/2005

PALERMO, Zulma y ALTUNA, Elena. (1996) Una literatura y su Historia I. Propuesta, Consejo de Investigación- Universidad Nacional de Salta, Salta.pp 1-4

PASTOMERLO, Sergio. Dos concepciones del género policial. Una introducción a la narrativa policial borgeana en LITERATURA POLICIAL EN LA ARGENTINA. Nº 32. 1997