

“El Crimen del cementerio”. Memorias rescatadas del olvido de José Curet: oralidad, memoria y alimaña

En Japón hay un cofre llamado nagamochi donde se guardan los tesoros. La ropa favorita de la niñez o cosas que una joven lleva consigo cuando se casa. (...) Los recuerdos se guardan en el cofre. Los recuerdos atesorados y los tiempos brillantes viven para siempre en el rincón de la oscuridad.

Kazuyoshi Okuyama, *The Mystery of Rambo*

Gavin Elster --Quiero que sigas a mi esposa. (...) Temo que lo ocurra algo malo.

Scottie -- ¿A causa de quién?

Gavín Elster --Alguien muerto. (...)

Scottie, -- ¿crees que alguien del pasado, alguien muerto puede poseer a un ser viviente?

Alfred Hitchcock, *Vértigo*

Toda la tarde (...) buscando entre los pasajeros a alguien que se pareciera a Luc, a alguien que pudiera ser yo otra vez, (...) y luego dejarle irse sin decirle nada, casi protegiéndolo para que siguiera su pobre vida estúpida, su imbécil vida fracasada hacia otra imbécil vida fracasada hacia otra imbécil vida fracasada hacia otra...Pagué.

Julio Cortázar, “Una flor amarilla”

José Ángel Rosado - UPR Cayey

Debajo de la cama aparece la maleta, similar a las valijas del siglo XX que los tomateros puertorriqueños usaban para emigrar a los Estados Unidos. Antes la declaración jurada de la abogada Mayda López Martel la convierte en custodio y editora del texto a la vez que desglosa el material encontrado en la maleta: recortes de *El Imparcial* fechados en 1950 sobre el “Crimen del cementerio” y la Revuelta Nacionalista, copias de la correspondencia electrónica, como parte de un Taller de Historia Oral, “ofrecido por un tal Edison Tun Tun” (8) y el manuscrito “Vidas paralelas”, narración galopante entre la crónica roja y la novela folletín. La abogada declara que los manuscritos fueron legados por su tío Benixa-

vier Martel, menciona los eventos por él experimentados y subraya su “progresivo deterioro mental”.

Esta maleta y su contenido aparecen en la reciente novela de José Curet *El Crimen del cementerio. Memorias rescatadas del olvido* (2013) publicada por la editorial Tinta Roja. Manifiesta, como parte del género policial, la crónica roja, el rescate de la memoria, la reafirmación de la verdad, atributo del historiador, el manuscrito encontrado y la imperiosa necesidad de contar, de hallar un oyente o destinatario a una historia olvidada o censurada.

La estructura novelística de *El Crimen del cementerio* es común en el texto barroco: el manuscrito encontrado y la figura del autor, no sólo como escritor, sino como traductor, corrector y editor de un

texto destinado a un lector, es decir la noción de la caja china, según lo advertimos en *El Quijote de la Mancha* de Cervantes y en la tradición de la novela, Fielding, Sterne, Rabelais, Benito Pérez Galdós y Unamuno. La relación hablante-oyente, la transcripción y los manuscritos enviados que un editor organiza aparecen en *Frankenstein* de Mary Shelly. Al leerla el lector crea la criatura, la novela fragmentada deviene en el monstruo. El que confiesa deja evidencia escrita para atestiguar su verdad y burlar el olvido a través de la memoria.

En el género policial, la estructura barroca está presente en la novela enigma y la novela negra mediante el examen de la escena criminal: el cuerpo, los objetos, la documentación forense y la crónica roja. En Poe, según lo expresé en *El cuerpo del delito, el delito del cuerpo:*

la literatura policial de Edgar Allan Poe, Juan Carlos Onetti y Wilfredo Mattos Cintrón (2012), el detective no necesita examinar la escena del crimen, basta lo oído y lo escrito; los cuerpos son letra constituida por el discurso periodístico y el forense. Igual pasa con los relatos de Sir Conan Doyle. Si bien Sherlock Holmes examina la escena forense su contacto inicial es la voz del cliente, la consulta que transforma al detective en oyente descodificador de la oralidad, que luego la crónica de Watson la convierte en escritura. En la novela negra de Dashiell Hammet y Raymond Chandler, la consulta con el cliente y la prensa sirve de punto de partida para recorrer el mapa social de una ciudad en la que nunca se restablece el orden ni la justicia. En ambas tendencias novelísticas se crea un universo paralelo: la escena material del crimen y la voz de testigos, el archivo policial, la prensa, la fotografía y la escritura literaria. El detective interroga, escucha, revisa, toma nota de lo dicho a la vez que representa a la colectividad.

Igual sucede con el género en América Latina. Lo vemos en Bioy Casares en *Seis problemas para Isidro Parodi* (1942), en Rodolfo Walsh *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y Gabriel García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada* (1981). En estos textos se parodia el género, se devela el encubrimiento del estado y la revisión de evidencia refleja la recuperación de la memoria. Algo similar se presenta en Wilfredo Mattos Cintrón y en Ana Lydia Vega. En *Las dos muertes de Catalino Ruiz* (2012) un anciano atrofiado en su memoria convierte la investigación de Isabelo Andújar no en una criminal, sino en una arqueológica. Andújar no examina el cuerpo

sino las palabras, las fotos familiares, las crípticas dedicatorias y artículos de crónica roja. En *Pasión de historia* (1987) Ana Lydia Vega parodia el relato policial, el discurso histórico, la prensa y la cultura. Al igual que Borges y Bioy Casares, Vega carnavaliza el género policial, crea la complicidad del lector, quien descodifica las voces y discursos ciudadanos y la tradición literaria. Desde el origen del género el cuerpo asesinado, expuesto a la pesquisa detectivesca, no puede desvincularse de la



letra, de los discursos, la parodia: el lenguaje, más allá de representar cual espejo al mundo, lo organiza.

El crimen del cementerio de José Curet se constituye a partir de estas características. Es un texto cuya estructura barroca se presenta con los atributos del archivo, eco de la visión borgeana del libro y la biblioteca, unido a la vocación del historiador, investigador de documentos, oidor de la cultura popular y el flâneur baudeleriano de la ciudad. Estas particularidades estilísticas

están presentes en sus obras previas *Crimen en la calle Tetuán* (1996) y *Otro cuarteto* (2006). En ambos textos es común la fragmentación, el uso de periódicos, entrevistas, la representación de la ciudad, la del pasado, la del presente y la figura del autor como editor que configura el manuscrito para que el lector se transforme en su descodificador detective. En *El crimen del cementerio* encontramos unos atributos semejantes: la imagen del oidor, unido a la del caminante posibilitan no la representación visual de la ciudad, sino sus particulares voces. Es evidente la deuda que tiene con la obra de Luis Rafael Sánchez, Ana Lydia Vega y Juan Antonio Ramos. Coincide también con los ensayos de Magaly García Ramis *La ciudad que me habita* (1993), los de Eduardo Lalo *Los pies de San Juan* (2002) y la reciente *Simone* (2012) que combinan escritura, voz e imagen para representar en blanco y negro, no las fachadas de edificaciones sino lo que no se ve, la acera, los postes de madera, la gente. En la tradición del género policial de Puerto Rico es significativa la marginalidad de Isla Verde y Río Piedras en las novelas *Sol de medianoche* (1999) y *Mujer con sombrero de Panamá* (2004) de Edgardo Rodríguez Juliá y la obra de Wilfredo Mattos Cintrón. En *El papel de lija* (2012) de Alejandro Carpio y *El muro que guarda el rosal* (2010) de Francisco Velázquez la ciudad se representa con poca descripción. Velázquez, recupera la década de los cincuenta mediante la nominación de los pueblos de Puerto Rico y los objetos antiguos. Carpio menciona a Santurce, pero las calles, clubes nocturnos y restaurantes tienen nombre inventados. La ciudad de ambos es una sugerida, se aleja de la práctica realista; el referente es literario y cinematográfico.

En José Curet el proceso de representación es diferente. En su obra está presente la fragmentación textual y la acumulación de documentos, pero esto proviene de lo que acopia el oído. En *Crimen en la calle Tetuán* Jorge Alvar, aprendiz de periodista, ante la imposibilidad de leer y obtener evidencia transcribe lo que dice la gente: la lectura correctora de la noticia en el taller de *Boletín Mercantil* y las tertulias en la farmacia y la del restaurante *La Mayorquina*. Cuando está en la biblioteca de la logia masonónica interrumpe la lectura por las voces de la ceremonia de iniciación; escucha lo que debe quedar en secreto, lo que nunca puede fijarse en escritura. La inmediatez de la palabra para un periodista requiere su transcripción, pero la censura, tanto en lo oral como en lo escrito, implica una cultura impuesta, una visión de vida comunitaria. Tal vez por eso la novela se distingue también por los silencios. Los diálogos entre los personajes se fundan en lo insinuado o lo no dicho, entre palabras, frases, interjecciones sobresale el signo no enunciado. En la novela negra es común la alternancia entre la descripción de los claros oscuros y las voces, escuchamos y vemos la ciudad. Pero la ambientación, y pensemos la Viena nocturna en el film *The Third Man* (1949) de Carol Reed, es visual, un mundo oscuro, húmedo y marginal. En *Crimen en la calle Tetuán* casi no existe la descripción, predomina lo auditivo, lo que se escucha y lo que no se enuncia: la atmosfera asfixiante no se debe a los espacios cerrados sino los vacíos entre las palabras. La ciudad de San Juan de fines del siglo XIX es misteriosa, no por sus oscuras calles sino por la censura del gobierno, la secretividad de la masonería y las palabras no expresadas, aunque esos silencios que

dan expuestos a la interpretación.

Esta cultura de censura y de silencio es antigua. Se mantuvo en el siglo XIX y se mantiene durante el veinte y el presente. Se piensa que la cultura puertorriqueña es parlanchina, hablamos hasta por los codos, es común el relajo, la discusión política y la expresión abierta de la sexualidad. El mejor ejemplo de esto aparece en la oralidad de la radio que explora Curet en *Otro cuarteto*. Sin embargo, ante la palabra regeneradora, de creación de conciencia social y política persiste la censura. La Ley de la Mordaza de 1948 intentó acallar la voz de Pedro Albizu Campos y causó la supresión del Partido Nacionalista. La creación de un sistema de vigilancia policial promovió una cultura de delación y carpeteo. A pesar del desarrollo actual de la investigación periodística y las redes sociales persiste la censura. En los medios no publican información relevante, la sustituye las notas de farándula y de crónica roja. Ante esta cultura del silencio nace la obsesión de la alimaña, la necesidad de contar y la búsqueda de ese oyente que al escuchar la narración queda tan pasmado que no tiene otra opción que escribir. Si para la Sherazade de *Las mil y una noches* contar es una cuestión de vida o muerte, en Cortázar, prestar el oído y escribir es mediación, es pasar la alimaña al lector.

Esta situación se presenta en *El crimen del cementerio* por medio de la estructura narrativa presente en la maleta, en el Taller de Historia Oral, los correos electrónicos, en el silencio del Hogar del Jardín Dorado y en la tertulia de El rincón de los recuerdos. En este restaurante barra los ancianos están ansiosos por ser escuchados, repiten historias para mantener viva la memo-

ria. La maleta y sus objetos —los recortes de diarios, los cartapacios amarillentos y el manuscrito “Vidas paralelas” posesiones de Jorge Alvar, periodista detective de la novela *Crimen en la calle Tetuán* y de varios relatos en *Otro cuarteto*— son, y pienso en un poema de Jan Martínez, buenos para los ritos del recuerdo. Son el “nagamochi” presente en *The Mystery of Rampo*, contienen la novela a la manera de una caja china; la maleta se transforman en una cápsula de tiempo. En estos objetos se ha detenido el devenir en año 1950: “El crimen del cementerio”, la Insurrección Nacionalista así como la vida nocturna y farandulera de Santurce. Como ocurre en “The Mystery of Mary Rogêt” de Edgar Allan Poe y en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez los documentos forenses, las fotos y objetos manifiestan en escritura el cuerpo. Desde ese cuerpo letra, aparecen salteados, intuye Benixavier Martel, personaje también de *Otro cuarteto*, los motivos del crimen y su posible relación con la Revuelta Nacionalista: “todo aquello parecía unirse como un racimo de detonaciones accionadas en común por algún resorte oculto” (29). Ese resorte, concepto usado por José Antonio Maravall en *La cultura del barroco* (1975) para describir la maquinaria barroca del absolutismo, reproduce lo que Benedict Anderson ha designado como “comunidad imaginada”, la coincidencia de todos en la lectura del diario y el funcionamiento del poder. Por un lado, aparece la conspiración para eliminar el nacionalismo y, por otro, la manipulación del caso de Fournier, los cabos sueltos y las omisiones. Para fines del año 1950, observa Martel, “el Crimen dejaba de ser noticia de primera plana” (29). Aunque los titulares y las noticias de los hechos

criminales y políticos parecen evidentes y se fundamenta en libertad de prensa, la capsula del tiempo reproduce, según vimos *Crimen en la calle Tetuán*, en lo que no está escrito, la cultura de la censura y la manipulación discursiva. Más que recobrar la memoria, lo que se recupera es la cultura del poder: la tendencia del estado a silenciar, borrar y manipular la memoria.

Algo semejante encontramos en Taller de Historia Oral, en el Hogar del Jardín Dorado y en la tertulia de "El rincón de los recuerdos". El Taller de Historia Oral, aunque crea suspicacia el nombre del que lo organiza Edison Tun Tun, manifiesta el esfuerzo de historiadores, sociólogos y escritores por revelar la historia no escrita, según lo plantea la nueva historiografía de Ángel Quintero, Fernando Picó y los libros de Ana Lydia Vega, Magaly García Ramis, Luis López Nieves entre otros. El taller es el resorte, la voz que convence a los participantes a iniciar la investigación. Inclusive el autor, según se constata en los agradecimientos, obtuvo permisos académicos para comenzar dos proyectos investigativos: "Santurce, 1950: Voces íntimas" y "Arqueología de la época a través de la reconstrucción de un crimen" (113). El autor, si bien tiene como objeto la recuperación de la historia oral configura, de ahí la suspicacia, en lugar de un libro de historia, una novela. Algo similar realizó cuando escribió *El crimen en la calle Tetuán*. En ambos textos su figura se manifiesta como sombra que investiga, todo lo ve, lo cuestiona y organiza. Es el perfecto historiador, que parece que tiene más confianza en la literatura que en la historia.

Esta transliteración se manifiesta en la representación de los

espacios y los personajes. En "El rincón de los recuerdos" los coleccionistas aficionados al bolero, en su mayoría ancianos y la ambientación del lugar, crean un tiempo detenido, similar a lo experimentado en el Hogar del Jardín Dorado. En ambos lugares existe la suspensión del devenir, pero basta un gesto, un bolero como "Boda Negra" para despertar una memoria involuntaria, al modo de Marcel Proust. Sin embargo, existen diferencias en cuanto a la enunciación: en uno la oralidad constante, en el otro, la supresión. En "El rincón" la posesión del objeto y la oralidad del periodista definen el lugar. Ser coleccionista de discos es asumir el enfoque de un arqueólogo, es poner el disco en la máquina de reproducción, es escuchar el sonido de la aguja, los acordes y la melodía que despierta el recuerdo de la época. La melodía, el título de un disco o una canción, remite al relato sobre el artista, el inventario de su producción, sus presentaciones personales. También consigna a los lugares de entretenimiento: el restaurante y *niteclub* El Nilo, el Pif Paf Puf, El Profesional y su chorrera a la entrada que con un empujón "caías en la pista de baile" (42), El Chévere, cuyo entresuelo se convertía en pista en la que "pasaron Jorge Negrete, Mario Moreno, Libertad Lamarque" y en El Fausto la imagen de Silvia Rexach "siempre componiendo" "en una mesa con un trago y un cigarrillo" (41). En cuanto al crimen, la voz describe la vida nocturna de Fournier, la mujer asesinada Iris Nereida, llamativa por sus piernas comparable a las patas de la yegua Cadeneta. La oralidad representa con nostalgia el Santurce de los cincuenta. La voz, instalada en el recuerdo, reproduce el club nocturno; si no existe el negocio, la indicación a un edificio del pre-

sente, lo materializa. Pero más allá de lo visual, la oralidad representa la energía citadina y el Santurce de la novela se siente en el ambiente. "El rincón de los recuerdos" los objetos y las fotos de artistas, aunque la narración no los menciona, lo acreditan como capsula temporal, un espacio y tiempo suspendido, producto de un golpe histórico como fue la supresión del nacionalismo. Habría que pensar qué causó el deterioro de Santurce, ¿sería la censura? Dejo a los historiadores y sociólogos buscar la contestación, aunque esta novela provee respuestas.

En el hogar Jardín Dorado existe el silencio. Los medicamentos, la locura senil y el régimen del hospital, según lo ha estudiado Michel Foucault, promueven el anonimato, la clasificación, la pérdida de la individualidad y la supresión de la palabra. Nada de lo que dice un anciano es relevante. Si bien hay una cápsula del tiempo se evita la apertura, todos quedan como almas en pena, un alzhéimer individual y colectivo. Sin embargo, la memoria involuntaria activada por el bolero "Boda negra" conspira para quebrar el silencio. El diálogo entre el viejo periodista Jorge Alvar y el maestro Benixavier Martel ejemplifica la obsesión de la alimaña. Si en el bar el licor y la atmosfera de tertulia promueven la plática, en el hogar de ancianos es más obsesivo: la palabra, censurada en escritura, voz y pensamiento, debe encontrar destinatario. Jorge Alvar siempre ha visto su vida sometida al silencio. Su trabajo aficionado en *El Nuevo Investigador*, como vemos en *Crimen en la calle Tetuán*, le permitió vislumbrar las causas del asesinato de Pérez Morris, pero la censura de su manuscrito y su indiscreción, que origina una de-

lación, marcó por siempre su existencia. En *El Crimen del cementerio*, si bien Alvar intuye los misterios, el medio para expresarlo, el periodismo, es insuficiente. El marco de la noticia, la necesidad de pruebas y corroboración de fuentes no le permiten la expresión. La novela folletinesca parece ser la solución, pese a ello el director de *El investigador* la censura, no es material apropiado para un diario, aunque la serie de Jacobo Córdoba Chirino Los que murieron en la horca encontró espacio en *El Imparcial*. Jorge Alvar, como posible alter ego del autor, tiene una obra inacabada, es una voz silenciada en búsqueda de comunicación. De ahí la obsesión de la alimaña, la experiencia de un evento insólito, el resorte, lo que él designa como "Brazo Accionado a Distancia" (53) es la solución al enigma del asesinato de Iris Nereida.

No voy a revelar los pormenores de este episodio, lo mantengo en suspenso cual si fuera la técnica de la obsesión de la alimaña. Sin embargo, resalto la voz de Alvar, la capacidad para convencer a Benixavier Martel, a tal punto que afecta su percepción. Esta experiencia es esencial en el film *Vértigo* de Hitchcock. La consulta entre cliente y detective implica la oralidad, punto de partida para la investigación. Lo que se escucha es suficiente para que el detective intuya la solución del enigma. No obstante, con frecuencia se pierde de vista la manipulación discursiva. Hasta el detective Dupin de Poe no está exento. En "The Purloined Letter" la Reina, aunque usa de intermediario al Prefecto de policía, mantiene total control sobre sus destinatarios, como en un juego de ajedrez mueve sus piezas

hasta que recupera la carta: ella es el "Brazo Accionado a Distancia". En *Vértigo* la manipulación es directa. El cliente Gavin Elster cuenta un evento insólito, el espíritu de Carlota Valdes, mujer de fines del siglo XIX que se había suicidado, se apodera del cuerpo de su esposa Madeleine. El detective Scottie al principio no lo cree, pero la vigilancia, el desplazamiento de la mujer por el área histórica de la ciudad, el relato de un anticuario que cuenta la leyenda de la mujer, el cementerio, el arreglo floral y el cuadro de Carlota cambian su mirada y se convence de lo que ve. La voz de Elster, como resorte ejerce control sobre Scottie, muda su manera de observar el mundo. Al padecer vértigo, no tiene control de sus sentidos, hasta que termina en un hospital psiquiátrico.

Algo parecido experimenta Benixavier Martel. El relato de Alvar, sostenido en documentación, se junta con los cuento de los clientes de "El rincón de los recuerdos" para ir determinando su mirada. El Santurce que camina, las fotos y noticias no están representadas en función del presente sino del pasado. Aunque Martel a veces duda y los clientes lo corrigen en sus apreciaciones, su estado anímico, similar al de Scottie, quiebra su estabilidad emocional. Inclusive se puede decir que vive un episodio análogo al del "Crimen del cementerio"; tiene una relación extramarital y luego materializa en su cuerpo lo que Jorge Alvar había intuido. Benixavier Martel, al igual que Alvar, pierde su destinatario, Edison Tun Tun desaparece de las redes sociales. No cuenta con un oyente, no puede quitarse la alimaña y, aunque recurre a la escritura como terapia para su condición mental,

repite la existencia de Jorge Alvar fundada en la censura: manuscritos incompletos sin una estructura aliada a la verosimilitud.

La recuperación de los eventos de "El crimen del cementerio" permanece en el misterio. Queda la maleta depositario de la memoria y los manuscritos editados y publicados por Mayda López Martel en los que advertimos el tiempo suspendido en el 1950, reflejo de lo que fue y lo que pudo haber sido, pero reproduce la novela como provocación de esta aproximación crítica. El brazo se extiende como la obsesión de la alimaña, la voz de Alvar, los escritos de Benixavier Martel, mediatizados por la licenciada López Martel y la sospechosa figura del historiador Edison Tun Tun invaden el mundo del lector, es la representación de la caja china típica del barroco. Pero además, intuyo, es el contacto con el presente, porque somos ancianos residentes de El Hogar Dorado; vivimos en silencio provocado por la supresión de la palabra que es otra manifestación del brazo, somos una cultura definida por la censura. Por eso escribo y leo esta ponencia, se la debo a Jorge Alvar, a Benixavier Martel, a la gente que quedó suspendida en 1950 por los proyectos políticos frustrados; se la debo al autor, que me impuso esta tarea para recuperar la memoria, para desentrañar como arqueólogo el Santurce detenido en el tiempo, la Pompeya suspendida por las sorpresivas erupciones del volcán Vesubio. Lanzo a la audiencia la alimaña, como en el cuento de Cortázar yo pagué y escribí. Queda en ustedes leer y romper la cápsula del tiempo impregnada en el mundo novelístico de José Curet.