

GÉNEROS MUSICALES EN LA TRILOGÍA POLICÍACA DE JEAN-CLAUDE IZZO (1945-2000): SECUENCIAS RELACIONALES EN UNA CIUDAD PORTUARIA CON RITMO DE CRIMEN

*MUSICAL GENRES IN THE NOIR-CRIME TRILOGY
BY JEAN-CLAUDE IZZO (1945-2000):
RELATIONAL SEQUENCES IN A PORT CITY WITH A RHYTHM OF CRIME*

Jordi Luengo López

Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla

jluengol@upo.es

ORCID ID: 0000-0001-5564-9892

Resumen

El presente estudio tiene por objeto dilucidar cómo Jean-Claude Izzo (1945-2000) secuenciar las escenas que describe en el discurso textual de su trilogía policíaca (*Total Khéops*, *Chourmo* y *Solea*) en función de la música con la que las ambienta, intentando, a su vez, precisar qué elementos son los que le llevan a utilizar uno u otro género musical. Este se estructurará, asimismo, a partir de las distintas temáticas asociadas a los vínculos relacionales e identitarios que se establecen entre sus personajes, analizando, en cada una de ellas, la variedad de música que emplea Izzo para aclimatar los pasajes de su obra. Esclarecer esta conexión entre literatura y música nos permitirá determinar los vínculos discursivos que pueden crearse entre ambas manifestaciones artísticas con el fin de intensificar la sensación empática que siente el o la lector/a ante un fragmento donde la música emana de forma simbiótica con el texto escrito.

Palabras clave

Jean-Claude Izzo (1945-2000) Marsella, novela policíaca, flamenco, jazz, blues, reggae, tango, rap.

1. INTRODUCCIÓN

En la obra policíaca de Jean-Claude Izzo (1945-2000), como si de un guion cinematográfico se tratara, los géneros musicales sirven para ambientar la trama de la novela y secuenciar las relaciones que su protagonista, Fa-

Abstract

The aim of this study is to examine how Jean-Claude Izzo (1945-2000) sequences the scenes described in the textual discourse of his noir crime trilogy (*Total Khéops*, *Chourmo* and *Solea*) with the type of music he chooses to set them to, seeking, in turn, to define the elements that move him to choose one genre of music or another. The structure of this article will be realized in accordance with the different themes associated with the bonds of connection and identity created between his literary characters analysing in turn the variety of music used by Izzo in each of them to attune to the passages of his work. By shedding light on this connection between literature and music, we will be able to determine the discursive links that can be created between these two artistic manifestations in order to identify the system of empathy experienced by the reader in response to an excerpt in which music emanates symbiotically with the written text.

Keywords

Jean-Claude Izzo (1945-2000), Marseille, crime novel, flamenco, jazz, blues, reggae, tango, rap.

bio Montale, establece con Marsella y sus gentes.¹ En los tres títulos de los libros que componen su célebre trilogía

¹ De hecho, en 2001, apenas un año después de la desaparición de Jean-Claude Izzo, la trilogía policíaca fue convertida en

se hace una constante referencia a la música, acompañando, bajo el ritmo del género elegido, el argumento de su ficción literaria, que momentáneamente se mezcla con otras melodías que van a enmascarar *il tempo* de la trama. Así, *Total Khéops* hace referencia al grupo de rap marsellés IAM² (1988-), concretamente a la canción “Total Kheops 2”, que aparece dentro del álbum *Sad Hill* (1997), producido por Khéops, el DJ de la banda; *Chourmo* (1993) es el título del segundo álbum de otro grupo marsellés llamado *Massilia*³ *Sound System* (1984-), una banda de reggae de expresión occitana. En dicho álbum pueden apreciarse ciertas sonoridades folclóricas y un *mélange* de componentes musicales provenientes de distintos estilos, como el electrónico, el *drum'n'bass*⁴ y el rock. Por último, *Solea* figura dentro de uno de los más hermosos fragmentos de jazz de Miles Davis (1926-1991), cuyo álbum lleva por nombre *Sketches of Spain* (1960).

Aunque la música siempre ha estado latente en la obra de Jean-Claude Izzo, el presente estudio se centra en su serie negra, porque esta nos permite adentrarnos con detalle en el marco relacional que el escritor establece con Marsella. Esto se debe a que la novela negra tiene como marco de acción la ciudad, donde hay una gran variedad de personajes, lugares y ambientes, y se da una mayor tasa de criminalidad con delitos de la más diversa índole.⁵ Todos estos escenarios se encuentran

serie televisiva de la mano de José Pinheiro (1945-), otorgándosele el título de *Fabio Montale*, el protagonista de la obra del escritor marsellés que interpretaría Alain Delon (1935-).

² Las siglas de IAM tienen distintas interpretaciones, como es la de “Indépendantistes Autonomes Marseillais” o la traducción que al inglés hace el propio grupo “Invasion Afro-Asiatic Men”, aunque la más popular es la de “Invasion Arrivée de Mars”, siendo la alusión al planeta del sistema solar un claro guiño a la abreviación de Marsella [Mars-(ella)]. Isabelle Marc Martínez, *Le rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)* (Bern: Peter Lang, 2008), p. 272.

³ Nombre que recibe Marsella en latín.

⁴ El *drum'n'bass* (drum and bass, drum & bass, D&B o D'n'B) es un estilo de música nacido en Inglaterra a principios de los años noventa del siglo XX consistente en la fusión entre el jazz y el hardcore electrónico. Véase Frank Broughton y Bill Brewster, *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ (2). Desde el house hasta la actualidad* (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2007), pp. 183-184.

⁵ Diana Cerqueiro, “Sobre la novela policíaca”, *Ángulo Rec-to. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2 (2010), p. 7.

ocupados por distintos individuos, cuya identidad y emociones manifiestas ofrecen al escritor un amplio abanico cultural para establecer múltiples vínculos asociativos. Uno de estos es la correspondencia que se da con la música, puesto que, al margen de sus características técnicas y musicológicas, los géneros musicales se definen por su interacción con el contexto socio-cultural e histórico en el que se crean.⁶ En ellos, además, existen conexiones predefinidas que los emplazan en escenas muy concretas debido a las características culturales que los conforman.

Tomando esta idea como base para el objeto de análisis recién expuesto, en un primer momento, se localizarán los pasajes de la trilogía policíaca en la que Izzo alude a diferentes tipos de música para recrear su discurso. Seguidamente, una vez estos determinados, se intentará dilucidar el motivo por el que se ha seleccionado uno u otro para aclimatar el texto escrito. Con todo ello, se pretende demostrar cómo la referencia constante a la música se emplea como estrategia comunicativa para intensificar el sentimiento de empatía que genera el público lector con las escenas narradas. La novela policíaca, en este sentido, es un género literario donde las emociones son constantes y de lo más diversas, por lo que el hecho de recurrir a una heterogénea variedad de géneros musicales permite al autor utilizar gran parte de ellos sin necesidad de reincidir en los mismos.

2. LA MÚSICA URBANA EN EL SENTIR COSMOPOLITA DE MARSELLA

Las dos primeras novelas de la trilogía de Izzo antes aludidas se encuentran vinculadas a bandas musicales originarias de Marsella, donde se hacen patentes los conflictos de la ciudad, en su mayoría generados por el rechazo al exiliado y al emigrante. Apunta Yvan Gastaut que es desde mediados de los años noventa cuando estos grupos, fundados a finales de los ochenta sobre la reivindicación del mestizaje, la multiculturalidad y la diferencia, han gozado de una fuerte audiencia.⁷ IAM, cuyo componente principal, Akhénaton, es hijo de un inmigrante italiano, o

⁶ Jorge Padula Perkins, “El género musical ¿nace o se hace? Una aproximación al género ‘Cuis’”, *Revista Diapasón*, 32 (2017), s.p.

⁷ Yvan Gastaut, “Marseille cosmopolite après les décolonisations: un enjeu identitaire”, *Cahiers de la Méditerranée. Du cosmopolitisme en Méditerranée*, 67 (2003), p. 278.

el grupo de *raggamuffin*⁸ *Massalia Sound System*, son los más representativos de Marsella. No obstante, esta postura en defensa de la tolerancia, el respeto y la aceptación de la diferencia dentro del marco de una ciudadanía común también se da en otros grupos musicales de otras regiones del Hexágono, como es el caso de *Danakil* (2000-), un grupo parisino de *reggae roots*;⁹ *Suprême NTM* (1988-1998), grupo de hip-hop y rap francés originario del departamento parisino de Seine-Saint-Denis; *Sinsemilia* (1990-), grupo de ska y reggae comprometido, oriundo de Grenoble; *Ministère A.M.E.R.* (1988-), dedicado también al rap propio de Sarcelles, entre otros.

En el caso de Marsella, estas manifestaciones musicales son un modo de afrontar el racismo latente en el marco de una ciudadanía multicultural, donde, por fortuna, también existe una firme voluntad de acoger al Otro.¹⁰ El cosmopolitismo marsellés se encuentra inscrito en un intersticio creado entre las comunidades ya establecidas y el continuo flujo de otras nuevas que se asientan en un espacio común bañado por el Mediterráneo. Jean-Claude Izzo se sirve de su personaje Fabio Montale para hacer hablar —y cantar— a Marsella, quien, a su vez, por sí misma glosa la esencia de su identidad. Un caldero con sabor salado de mar donde el aroma provocado por el ir y venir de sus gentes condimenta la atmósfera de una convivencia añorada.¹¹ En esta línea se encuentra la canción “Ma ville est malade” de *Massalia Sound System*, recogida dentro del álbum *Aiollywood* (1997), donde pueden leerse los siguientes versos:¹²

⁸ Más conocido como *ragga*, el *raggamuffin* (“harapiento” en español) es básicamente rap sobre *reggae*, cuyas letras suelen ser bastante lascivas, estando su variante *dancehall* impregnada del hip-hop estadounidense, donde la música electrónica está siempre presente. Véase Isabelle Leymarie, *La música latinoamericana: ritmos y danzas de un continente* (Barcelona: Ediciones B., 1997), p. 90.

⁹ Subgénero del *reggae* desarrollado en Jamaica, también conocido como *rastaj*, cuyo máximo exponente es Bob Marley.

¹⁰ Gastaut, “Marseille cosmopolite après les décolonisations: un enjeu identitaire”, p. 279.

¹¹ Pierre Lassave, “La ville entre les lignes de la science et du roman”, *Espaces et sociétés*, 94 (1999), p. 25.

¹² Jean-Claude Izzo, *Total Khéops* (Paris: Folio Policier, 2006b), p. 112, comenta, además, que *Massalia Sound System* había surgido entre los Ultras del equipo de fútbol del Olympique de Marseille (OM), que había difundido la fiebre del *ragga hip-hop* entre los hinchas, extendiéndola más tarde por toda la ciudad. Yvan Gastaut, “Marseille cosmopolite après les décolo-

Alcalde, vengo a hablar con usted
Es un buen referente lo que necesitan los marseleses
Respire el aire, creo que está contaminado
Tras darle la espalda al mar, no podemos retroceder
Así que abramos un gran debate sobre la identidad
Mostrémosles a todos esos cretinos que sabemos lo que es
La Provenza tiene valores, ya hablé de la hospitalidad
Olvidemos la duda y el miedo, es hacia delante que debemos ir.
Y sin embargo...¹³

Massilia aconseja olvidarse del miedo a lo diferente, a lo extranjero, a aquello que se presenta como una amenaza al orden establecido, porque ese sentimiento precisamente en Marsella no tiene razón de ser. Su constante flujo de gentes hace de esta un *total khéops*, un auténtico caos, como apunta Izzo al referirse al grupo de rap *IAM*: a pesar de no ser del género de música del que Montale solía ser devoto, el escritor marsellés reconoce que sus componentes sabían interpretar la verdadera esencia identitaria de su ciudad: “El rap no era mi música. Pero *IAM*, tengo que reconocerlo, sus textos eran todo un éxito. Buenos y bien hechos. Además, como suele decirse, tenían ritmo”.¹⁴ *IAM* no solo tenía ritmo (*groove*), sino también gran parte de verdad en todo aquello que rapeaban. A eso se le sumaba que el sonido del *ragga hip-hop* es crujiente y seco, por lo que las peticiones que *IAM* exponía al alcalde de Marsella, Robert Vigouroux, adquirían un tono mucho más grave y contundente.¹⁵

Si el primer libro de la trilogía de Izzo se inspira en el grupo *IAM*, el segundo lo hace en *Massalia Sound Sys-*

nisations: un enjeu identitaire, p. 280, asimismo, señala que el ambiente que se genera en torno al OM cada vez que juega en el estadio Vélodrome es el mayor ejemplo de confraternidad en la gran urbe de Marsella.

¹³ “Monsieur le Maire, c’est à vous que je viens parler / C’est d’un repère dont ont besoin les Marseillais / Respirez l’air, je crois bien qu’il est pollué / Dos à la mer nous ne pouvons plus reculer / Alors ouvrons un grand débat parlons d’identité / Montrons à tous ces pébrons que nous savons ce que c’est / La Provence a des valeurs, j’ai dit l’hospitalité / Oublions le doute et la peur c’est de l’avant qu’il faut aller. / Et pourtant...”. En el presente artículo, todas las traducciones son del autor.

¹⁴ Izzo, *Total Khéops*, p. 112: “le rap, ce n’était pas ma musique. Mais *IAM*, je devais le reconnaître, leurs textes cartonnaient juste. Beau et bien. En plus, ils avaient le groove, comme on dit”.

¹⁵ Simon Reynolds, *Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip-hop* (Berkeley: Counterpoint, 2011), p. 197.

tem, concretamente con la canción “Chourmo”, que se encuentra dentro de un álbum que lleva el mismo título. Izzo cuenta que *chourmo* en provenzal significa “galera de esclavos” —*chiourme*, en francés—, aunque en la actualidad la acepción se refiere al hecho de ser joven, independientemente de si se es o no inmigrante.¹⁶ Asimismo, con el tiempo, *chourmo* se ha convertido en un punto de encuentro de los hinchas del equipo de fútbol del Olympique de Marseille (OM), donde los seguidores comparten un único sentir, no solo por la escuadra de fútbol, sino por toda su ciudad.¹⁷ Ser *chourmo*, por lo tanto, significa pertenecer a esa Marsella popular y solidaria, pero también creer que ese sentimiento puede igualmente extrapolarse a toda la urbe mediterránea.

Solea es el tercer volumen de la trilogía de Izzo, el cual ya no se inspira en la música oriunda de Marsella, donde se recogen los dilemas que surgen en el quehacer cotidiano de sus gentes, la construcción identitaria de la propia ciudad o el irrefutable cosmopolitismo que la define, sino que se encuentra en sintonía con su propio espíritu. *Solea* alude a la columna vertebral del canto flamenco, pero en esta última historia del comisario¹⁸ Fabio Montale no se refiere a esa manifestación sociocultural de arraigo gitano-español, sino al fragmento de jazz que Gil Evans compuso para el álbum *Sketches of Spain* de Miles Davis. Esta es una pieza que Montale escuchará sin cesar la noche en que Lole le abandonó para volverse a Sevilla, sin saber el porqué, ni el motivo de su adiós, situación que le llevará a plantearse su relación con las mujeres.¹⁹ *Sketches of Spain* es una serie de interpretaciones que el trompetista Miles Davis hace de algunas piezas de Manuel de Falla (1876-1946), Joaquín Rodrigo (1901-1999) y Gil Evans (1912-1988), consiguiendo que el pulso rítmico constante del *swing* del jazz se permeabilice en la solemnidad de la composición clásica. Con ello se conseguía

que el recuerdo de Lole permaneciera vivo, en una línea rítmica de equilibrio en permanente movimiento, sin estancarse en dolor alguno.

Nadia Dhoukar comenta que el jazz transporta al escritor marsellés —y, por ende, a Montale— sin que en esa acción haya necesidad de palabra alguna, sin mencionar tampoco el lugar de destino de ese viaje emprendido a través de la música.²⁰ Con todo, podemos adivinar que se trata de cruzar la línea del recuerdo para adentrarse en los dominios de la melancolía soñada, allí donde los amores que pudieron haber sido nunca llegaron a cristalizar, aun pudiéndose percibir todavía los destellos de lo que hizo pensar que podían ser posibles. Así lo confesaba el propio Fabio Montale al escuchar, en *Chourmo*, “More For Less” de Art Pepper (1925-1982), canción recogida en su álbum *The Complete Village Vanguard Sessions* (1977): “El jazz siempre tuvo ese efecto sobre mí, el de recoger mis pedazos. Esto funcionaba con los sentimientos. Con el corazón”.²¹ El jazz para Montale es un ensalmo que le hace seguir con vida, igual que lo hacía al comer un buen plato de *soupe au pistou*²² rodeado de amigos o deleitarse con una copa de *cassis* blanco al lado del mar, presentándose esta acción —o pieza de jazz— como una segunda oportunidad para volver a empezar, pero sobre todo para volver a amar.

3. VÍNCULOS RELACIONALES ENTRE MUJERES Y MÚSICA

3.1. La música como especial condimento del comer y beber en Marsella

Dhoukar señala que Izzo escribe sobre todo de la sensualidad, pero de una sensualidad que se entremezcla con la tierra, la ciudad y las mujeres.²³ Un conglomerado poético que se adhiere a la expresión más cruda de su yo

¹⁶ Jean-Claude Izzo, *Chourmo* (Paris: Folio Policier, 2006a), p. 368.

¹⁷ Izzo, *Chourmo*, p. 369; véase Gilles Perron, “Jean-Claude Izzo: entre la tragédie et la lumière”, *Québec français*, 128 (2003), p. 42.

¹⁸ Aunque Fabio Montale dejará de trabajar para la policía al final de *Total Khéops*, pasando a investigar desde entonces por su cuenta, se ha optado por utilizar la apelación de “comisario” por ser su profesión y evitar también la reiterada utilización de su nombre.

¹⁹ Jean-Claude Izzo, *Solea* (Paris: Gallimard. Série Noire, 1998), p. 26.

²⁰ Nadia Dhoukar, “Jean-Claude Izzo. Trajectoire d’un homme”, en Jean-Claude Izzo, *La trilogie Fabio Montale* (Paris: Folio Policier, 2006), p. 37.

²¹ Izzo, *Chourmo*, p. 482: “Le jazz avait toujours cet effet sur moi, de recoller les morceaux. Ça marchait pour les sentiments. Le cœur”.

²² Plato típico marsellés consistente en una sopa de pisto hecha con verduras de verano, pasta, una pizza de ajo, aceite de oliva y albahaca picada.

²³ Dhoukar, “Jean-Claude Izzo. Trajectoire d’un homme”, p. 19.

profundo, donde, a través de los versos de Louis Braquier (1900-1976),²⁴ encontrará el sentido de los dilemas nacidos de su propia identidad, construida esta a partir de las relaciones que vaya estableciendo: “La sensualidad de las vidas atormentadas. Solo los poetas pueden hablar así. Pero la poesía nunca ha dado respuesta a nada. Da fe de ello, eso es todo”.²⁵ Jean-Claude Izzo escribe sobre vidas desesperadas, pero también sobre la esperanza de que Marsella pueda convertirse algún día en un verso de amor y libertad. Un poema de vida en el que las mujeres puedan expresarse sin miedo a la finitud, convirtiéndose, todas ellas, en parte constituyente de su propio yo:

Montale comparte con Izzo su amor por las mujeres. O más bien por la mujer. Su misterio. Su encanto. Su sensualidad. Su poesía. La invitación a viajar que prometen sus brazos abiertos. Fabio lee en una mujer como lee en un libro. Y todos los personajes femeninos son, en la Trilogía, espejos.²⁶

Dichos espejos ofrecen un reflejo de lo que Montale añora en las mujeres, en el modo que tiene de amar, no siendo este anhelo otro que el de hallar en la mujer de la que se enamora una actitud libre de prejuicios, una firme convicción de valores y la capacidad de generar en ella un sentimiento de confianza mutua donde la verdad pauté el ritmo de la relación.²⁷ El protagonista de la trilogía policíaca del autor marsellés no busca mujeres dubitativas, débiles y desamparadas a las que proteger, sino todo lo contrario. Para Fabio Montale, la inseguridad priva de toda sensualidad a las mujeres, lo cual constata cuando se encontraba esperando a su compañero Sánchez en la te-

raza de *Chez Francis*, en una tarde de lluvia, mientras se tomaba un *pastis*²⁸ observando el paso apresurado de las mujeres que ante él circulaban.²⁹

En esos momentos, si no para contemplar el deambular de las mujeres por la acera marsellesa, al menos para tomar una copa de *pastis*, según Izzo, lo ideal era escuchar a Nat King Cole (1919-1965). En *Solea*, este hecho puede verse cuando, tras colgar el teléfono, después de haber hablado con la comisario Hélène Pessayre, que venía de ponerle al corriente de las actividades de blanqueo de dinero de la Mafia, Montale se sirve un *pastis* mientras escucha “The Lonesome Road” de Nat King Cole con Anita O’Day (1919-2006) de artista invitada.³⁰ La letra de la canción es sintomática, dado que en ella se narra cómo el camino que uno ha de realizar ha de hacerse en soledad, sin detenerse más que cuando todo haya terminado, como el que Montale ha de emprender para hacer frente a la Mafia:

Camina solo por ese camino solitario
No vuelvas la mirada hacia atrás
Y párate a descansar solo cuando la luna plateada
Brille en lo alto por encima de los árboles.³¹

Para Montale, cada bebida debía ir acompañada de un determinado tipo de música. Así, cuando se trataba de ingerir sus casi diarias dosis de Lagavulin,³² el comisario recurría a Gian Maria Testa³³ (1958-2016), cantautor italiano, o al bandoneonista Astor Piazzola (1921-1992), maestro del tango argentino, en dúo con el saxofonista de jazz Jerry Mulligan (1927-1996) en *Buenos Aires, Twenty Years After* (1987).³⁴ Sin embargo, aunque al Lagavulin

²⁴ A Fabio Montale los poemas de Louis Braquier le ayudan a vivir, pero también leía otros poetas marselleses, ya entonces olvidados, como eran Émile Sicard (1878-1921), Alexandre Toursky (1917-1970), Gérald Neveu (1921-1960) y Gabriel Audisio (1900-1978). Véanse Izzo, *Chourmo*, p. 397, e Izzo, *Total Khéops*, p. 100.

²⁵ Izzo, *Total Khéops*, p. 192: “La sensualité des vies désespérées. Il n’y a que les poètes pour parler ainsi. Mais la poésie n’a jamais répondu de rien. Elle témoigne, c’est tout”.

²⁶ Dhoukar, “Jean-Claude Izzo. Trajectoire d’un homme”, p. 19: “Montale partage avec Izzo son amour des femmes. Ou plutôt de la femme. Son mystère. Son charme. Sa sensualité. Sa poésie. L’invitation au voyage que promettent ses bras ouverts. Fabio lit dans une femme comme il lit dans un livre. Et tous les personnages féminins sont, dans la Trilogie, des miroirs”.

²⁷ Izzo, *Chourmo*, p. 378.

²⁸ Bebida alcohólica típicamente marsellesa de color blanquecino y cuyo sabor y aroma es una mezcla de anís y regaliz.

²⁹ Izzo, *Total Khéops*, p. 200.

³⁰ Izzo, *Solea*, p. 186.

³¹ Letra original de la canción: “Walk down that lonesome road all by yourself / Don’t turn your head back over your shoulder / And only stop to rest yourself when the silver moon / Is shining high above the trees”.

³² El Lagavulin es un whisky escocés de ligero sabor a turba.

³³ Izzo, *Solea*, p. 216, resalta un fragmento de Gian Maria Testa, concretamente de la canción “Un po’ di là del mare” de su álbum *Extramuros* (1996), donde puede leerse “Un po’ di là del mare c’è una terra sincera / come gli occhi di tuo figlio quando ride” [Un poco más allá del mar hay una tierra sincera / como los ojos de tu hijo cuando ríe].

³⁴ Izzo, *Solea*, p. 200; Izzo, *Total Khéops*, p. 216.

podía asociársele cualquier clase de música, la del tango era la que mejor se identificaba con su agrisado y delicado gusto. Al tomar un sorbo de este wisky, en el paladar se imponía el compás del dos por cuatro del *gotán*,³⁵ sintonizando, así, con la melancólica e hiriente sexualidad del dolor contenido.

Algo muy distinto ocurría cuando se trataba de tomar café, momento en el que se terciaba algo más alegre, distendido, en ocasiones un clásico del recuerdo, como podía ser la canción de “Girl From the North Country” del álbum *Nashville Skyline* (1969) de Bob Dylan (1941-), que Montale ponía a Gélou, la hermosa prima de la que siempre anduvo enamorado, para poder hablar con tranquilidad. En esta ocasión, Izzo elegía la música *country*, cuyo sonido es más suave y reposado, ideal para poder conversar, si bien es cierto que la variante conocida como *Nashville sound* es la más orquestada y cargante del *country*.³⁶ Montale, empero, aunque bromeando, proponía a su prima que, si no le convencía Dylan, siempre podía escuchar a Antonio Machín (1903-1977) o a Julio Iglesias (1943-).³⁷ Lejos quedaban, por lo tanto, esas notas de jazz que a veces servían de prefacio al instante de sentarse a la mesa a comer un buen plato casero.

Antes de que llegara ese momento, cuando cocinaba, el *blues* cobraba relevancia en la dinámica del protagonista de la trilogía de Izzo. Así, en *Total Khéops*, Montale pasa toda la mañana escuchando viejas piezas de Lightnin’ Hopkins (1912-1982), mientras cocina una lubina al hinojo (*loup au fenouil*), otro plato típico de Marsella, para comer con Babette, una reportera *free lance* y antigua amante suya que llegaría justo cuando sonaba el “Last Night Blues” (1961) de Hopkins.³⁸ Izzo utiliza el ritmo *shuffle* de este *blues* como metáfora de la lenta y progresiva entrada de Babette en el apartamento de Montale mientras este prepara la comida. Para el comisario, la acción de cocinar es un ritual que le permite abstraerse de la cruel realidad que debe afrontar cada día.³⁹ Una emoción que también sentiría al sentarse a desayunar por las mañanas, aunque esta vez con el *reggae* de Bob Marley

(1945-1981), sobre todo cuando se trata de disfrutar de ese primer bocado del día en la terraza de su casa, en el *Vieux Port* —el alma de Marsella, según Izzo—,⁴⁰ con los primeros rayos de un cielo azul soleado y acompañado de la complicidad del amor físico de una amistad.⁴¹ En esta última escena, Montale acaba de despertarse y el desayuno está listo, Babette le espera fumando un cigarro, mientras unta la mantequilla sobre las tostadas, moviéndose, casi imperceptiblemente, al ritmo de la música de “Stir it Up” (1967) de Marley, canción que versionó posteriormente Johnny Nash (1940-) en su álbum *I can see clearly now* (1972):

Oh, ¿me saciarás cuando tenga sed?
Ven y cálmame cuando esté caliente
Tu receta, cariño, es tan sabrosa
Y seguro que puedes remover tu hierba
Así que agítala, cariño, agítala
Vamos y agítala, oh, cariño, agítala.⁴²

Al hacer Izzo alusión a este fragmento de la canción de Marley versionada por Nash, entremezcla la comida con el amor de mujer, una “receta” a la que Montale no estaba acostumbrado. Ante este lienzo inesperado al despertar, poco ha de extrañarnos que su respuesta sea la de confesarle a Babette: “Debería haberme casado contigo”.⁴³

3.2. De la sensualidad intrínseca en la Salsa y el Flamenco

A lo largo de la trilogía de Izzo son muchas las mujeres que aparecen, estando todas ellas dotadas de un sabor particular. Así, la piel de Sonia, la desconocida italiana que Montale conocerá en el *Bar des Maraîchers* en

³⁵ Vocablo con el que se denomina popularmente al tango argentino.

³⁶ Paul Hemphill, *The Nashville Sound. Bright Lights and Country Music* (Athens, GA: The University of Georgia Press, 2015), p. 50.

³⁷ Izzo, *Chourmo*, p. 336.

³⁸ Izzo, *Total Khéops*, pp. 147-148.

³⁹ Izzo, *Total Khéops*, p. 148.

⁴⁰ Fabrice Leroy, “Auto-exotisme, auto-érotisme: énonciations paradoxales de Marseille dans les romans de Jean-Claude Izzo”, en *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation, dans les contextes francophones interculturels*, dir. Adelaide Russo y Simon Harel (Laval: Les Presses de l'Université Laval, 2005), p. 235.

⁴¹ Izzo, *Total Khéops*, p. 151.

⁴² “Oh, will you quench me while I’m thirsty? / Come and cool me down when I’m hot? / Your recipe, darling, is so tasty / And you sure can stir your pot / So stir it up, little darling, stir it up / Come on and stir it up, ooh, little darling, stir it up”. La primera grabación fue en 1972, en Reino Unido, con el sello CBS Records.

⁴³ Izzo, *Total Khéops*, p. 151: “J’aurais dû t’épouser”.

Solea y con quien mantendrá un *affaire* pasajero, tendrá el sabor del mar Adriático;⁴⁴ Leila, la joven universitaria argelina, evocará en la imaginación del comisario un fuerte y sensual olor a resina;⁴⁵ Marie-Lou, la prostituta antillana que trabaja en el *O'Stop*, un restaurante nocturno situado en la plaza de la Ópera, y cuyos rasgos son parecidos a los de la cantante de *soul* Diana Ross (1944-), posee un cuerpo sazonado de almizcle, canela, pimienta y albahaca;⁴⁶ la vietnamita Cúc, la exótica mujer del asesino de *Chourmo*, Adrien Fabre, emanará un olor imposible de adivinar, en parte, porque Izzo siempre quiso visitar el país oriental, pero nunca pudo conocerlo;⁴⁷ aunque, entre todas ellas, la que marcará profundamente la vida de Fabio Montale será la sevillana Lole, quien desprenderá un suave aroma de menta y albahaca que eternamente turbará los sentidos del comisario.⁴⁸ Perfumes naturales que, en el caso de Lole, tendrá una clara equivalencia con la música.

La exaltación del erotismo entre los dos amantes encontrará su vía de escape en la salsa. Su relación, al igual que las buenas composiciones salseras, resultaba ser sorpresiva por la indeterminación de su naturaleza. Si bien la salsa se describe como una libre experimentación de ritmos y géneros tradicionales de acuerdo con la sonoridad que quiere transmitirse, también el vínculo entre los dos amantes era de una cromática variable e indefinida.⁴⁹ Con todo, tanto en el género musical como en el amor entre la andaluza y el comisario, la sensualidad era la nota predominante.⁵⁰ Así, Montale se hundirá junto a Lole en el embrujo de la música de autores como Juan Luis Guerra (1957-), Arturo Sandoval (1949-), el grupo de jazz cubano *Irakere* (1973-2001), Tito Puente (1923-2000) o Ray Barretto (1929-2006).⁵¹ Precisamente con la pieza de este último autor, “La Benediction”, recogida en su álbum *Ray Barreto and New World Spirit – Contact!* (1997), el protagonista de Izzo recordará el estado de excitación en el que Lole y él se encontraban al terminar

este fragmento de *Latin jazz*.⁵² Un ardor que Montale volverá a sentir en reiteradas ocasiones, siempre evocando el recuerdo de Lole, aunque no necesariamente al bailar pegado a ella, sino también en el modo en que ella lo hacía cuando sentía la música recorrer su cuerpo. Esta escena se constata en *Solea*, cuando Lole pone el álbum *A toda Cuba le gusta (World Circuit 47)* (1997) para dejarse llevar por las canciones del pianista Rubén González (1919-2003), entre las que figuran “Amor Verdadero”, “Alto Songo”, “Los Sitio’ Asere” o “Pío Mentiroso”. Izzo describe el baile de la española y las sensaciones que este despierta en Montale, del siguiente modo:

Yo estaba echado en el sofá. Ella puso *Amor verdadero* de Rubén González. Con los ojos cerrados, la mano derecha apenas rozando su vientre, la izquierda levantada, casi no se movía. Solo sus caderas, balanceándose, moviendo su cuerpo. Su belleza me quitaba entonces el aliento.⁵³

Izzo detalla con meticulosa sensualidad el baile de Lole, exacerbando la exótica belleza de la española, cuyo movimiento y visión de conjunto inspiraban en Fabio Montale las emociones más básicas, que se entremezclaban con un confuso sentir de amor más cercano al mero acto carnal de la activa unión de dos cuerpos que a la pureza del cariño de dos enamorados. La letra de “Amor Verdadero” es un reclamo a disfrutar del son del *Latin jazz*, así como del mensaje que de la canción se desprende, dado que la métrica de sus versos se ajusta a los tonos del ritmo de la melodía:⁵⁴

Guajira
El son te llama
A bailar, a gozar
[...]

⁵² Izzo, *Solea*, p. 103. El *Latin jazz* (o *jazz latino*) es el nombre que recibe la música que combina los ritmos latinoamericanos, sobre todo los provenientes de la salsa, con las armonías del jazz estadounidense. Véase Isabelle Leymarie, *Jazz Latino. Cuba, Brasil y Sudamérica en el jazz* (Barcelona: Ediciones Robinbook, S.L., 2005), s.p.

⁵³ Izzo, *Solea*, pp. 198-199: “J’étais assis sur le canapé. Elle avait mis *Amor Verdadero*, de Rubén González. Les yeux clos, sa main droite effleurant à peine son ventre, sa main gauche levée, elle bougeait à peine. Seules ses hanches, se balançant, donnaient du mouvement à son corps. Sa beauté alors me coupait le souffle”.

⁵⁴ Raúl A. Fernández, *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz* (Berkeley y Los Angeles: University of California, 2006), p. 37.

⁴⁴ Izzo, *Solea*, p. 71.

⁴⁵ Izzo, *Total Khéops*, p. 272.

⁴⁶ Izzo, *Total Khéops*, p. 122.

⁴⁷ Izzo, *Chourmo*, p. 492.

⁴⁸ Izzo, *Solea*, p. 153; Izzo, *Total Khéops*, p. 68.

⁴⁹ Ángel G. Quintero Rivera, *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical* (Madrid: Siglo XXI, 2005), p. 99.

⁵⁰ Ilan Stavans, ed., *Latin Music. Musicians, Genres, and Themes* (Santa Barbara, CA: Greenwood, 2014), p. 697.

⁵¹ Izzo, *Solea*, p. 103.

Voy a hacerles la historia de mi vida:
 Amé mucho a una mujer
 De mi alma la más querida
 Me traicionó la perdida, caramba
 Que ingrato y mal proceder

Los recuerdos de la sevillana permanecerán latentes en la mente del comisario, reviviendo inesperadamente en los momentos menos oportunos, como cuando en *Total Khéops* vuelve a ver a Lole tras la muerte de Manu, uno de sus amigos de infancia que había sido asesinado, como lo fue también su otro amigo Ugo. En esas horas de luto y angustia, la sensualidad de la española invade el subconsciente de Montale, quien, mientras se encuentra dándose una ducha, no puede pensar más que en las cálidas escenas de sexo vividas con ella. Al salir del baño, la visión de Lole será mucho más turbadora, haciendo que su deseo por ella se haga más intenso, sin pensar en otra cosa que en el sexo y sin sentirse por ello miserable, aun cuando su amigo de infancia apenas hacía unas horas que acababa de morir.⁵⁵

En esta ocasión, la salsa que suena es la que se desprende de *Pura Salsa* (1976), uno de los primeros discos de *Azuquita* (Luis Camilo Argumedes Rodríguez) (1946-), donde la sensualidad del baile y del cuerpo de la mujer vuelven a adquirir significativa relevancia. En las novelas de Izzo, la salsa acerca a sus protagonistas, no solo a un nivel puramente sexual, dada la proximidad de sus cuerpos —real o imaginaria—, sino también a nivel de espíritu. La atracción sexual permanece en todo momento latente, pudiéndose identificar con el instrumento de percusión llamado claves (dos bastones cilíndricos de madera maciza), el elemento rítmico que constituye la base de la salsa, en tanto que, si en los primeros compases musicales su sonido es evidente, tras estos, este suele esconderse en otros sonidos.⁵⁶ Las claves pautan el ritmo de la música, variando su presencia en los cuatro tiempos que la constituyen, como ocurre con el deseo de Montale por Lole. Un bienestar que este experimentará cuando escuche la música de Rubén Blades (1948-), cantante de salsa panameño con el que el comisario marsellés sentirá brevemente ese estado perfecto de bienestar, próximo, muy próximo, al de la felicidad:

La voz y los ritmos de Rubén Blades empezaban a hacer efecto en mi mente. Disipaban mis angustias. Liberaban mi dolor. Bienestar caribeño. El cielo era gris y plomizo, pero cargado de una luz violenta. El mar se inventaba un azul metalizado. Marsella me gustaba cuando tomaba los colores de Lisboa.⁵⁷

Difícilmente podrá volverse a encontrar esta sensación de bienestar con ningún otro género musical en la obra de Izzo, aunque sí que será posible entrever parte de esa latente sensualidad, anteriormente descrita con la salsa, en el flamenco y el cante jondo. Este fenómeno se apreciará en la narración que Izzo hace de un domingo en el que la española encuentra una falda de gitana, roja con puntos blancos, probándose la mientras suena la canción “Apasionadamente” del álbum *Plaza Vieja* (1991) de *Los Chunguitos* (1973-2004) e invita a bailar a Montale. Una tarde-noche dominical que, según el escritor marsellés, terminará de la misma forma tórrida que el título del disco flamenco. Instantes que quedarán en el recuerdo con ciertos ribetes de melancolía, porque el flamenco era parte constituyente de la identidad de Lole, de la Sevilla a la que terminará volviendo, dejando en el corazón de Montale únicamente unos contados dulces acordes de guitarra española. De hecho, la noche en la que la andaluza abandona al comisario sonaban las canciones de *Entre dos aguas* (1975) de Paco de Lucía (1947-2014).⁵⁸ Sin embargo, las piezas que se recogen en este álbum recopilatorio se encuadran dentro de la categoría de rumbas. Esta designación se justifica porque la guitarra flamenca del músico algecireño se aproxima más a la melodía del jazz al seguir una secuencia rítmica sobre la que improvisa, estableciendo puntos de encuentro y volviendo más tarde al estribillo y cambiar de protagonista.⁵⁹ Izzo, una vez más, vuelve a apostar por las fusiones del jazz con otros géneros musicales, como si fuera este el único que realmente marca las pautas rítmicas de su narrativa policíaca.

⁵⁷ Izzo, *Total Khéops*, p. 179: “La voix et les rythmes de Ruben Blades commençaient à faire de l’effet dans ma tête. Ils dissipaient mes angoisses. Apaisaient mes douleurs. Bonheur caraïbes. Le ciel était gris et bas, mais chargé d’une lumière violente. La mer s’inventait un bleu métallisé. J’aimais bien quand Marseille se trouvait des couleurs de Lisbonne”.

⁵⁸ Izzo, *Total Khéops*, p. 66.

⁵⁹ José Antonio Rico Rodríguez, “La evolución armónica de la guitarra flamenca: análisis de la obra de Paco de Lucía desde 1960 a 1990”, *Sinfonía Virtual. Revista de Música y Reflexión musical*, 34 (2018), p. 39.

⁵⁵ Izzo, *Total Khéops*, p. 59.

⁵⁶ Bárbara Balbuena Gutiérrez, *El Casino y la Salsa en Cuba* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004), p. 36.

Tras escuchar *Entre dos aguas*, Montale deja de pensar en la embriagadora voluptuosidad de la española, su forma de bailar y de moverse, no quedando más recuerdo en su mente que la triste nostalgia del amor perdido. Será entonces cuando otro tipo de música entre en juego, siendo esta la que emana de esa comunión creada por las notas del llanto del bandoneón y el esbozo de los improvisados ochos de un tango argentino.

3.3. El tango argentino, un compás de dos por cuatro para narrar la melancolía

Para Fabio Montale, los recuerdos eran el mayor tesoro que podía poseerse. En el enigmático dominio de la memoria de la experiencia vivida, los seres queridos desaparecidos pueden volver a estar entre nosotros. En esas desconocidas parcelas del recuerdo, Ugo y Manu nunca habían sido asesinados, y Lole continuaba en Marsella, al lado del protagonista de Izzo;⁶⁰ todo continuaba igual que antes y las vivencias más felices se repetían sin cese. Sin embargo, Montale no tenía a nadie para compartir dichos anhelos.⁶¹ Es cierto que en *Solea* podrá contar con su amigo Félix para ello, pero no por mucho tiempo, ya que este también será asesinado por la Mafia, por lo que el hecho de poder compartir esas vivencias pasadas, trayendo con ellas a amores y amistades, no podrá hacerlo nunca más.

Es en ese momento cuando precisamente el tango hace su irrupción, en aquellas horas vacías donde la amarga realidad invade la mente con la fría vanguardia de la melancolía. Para conseguir ese efecto, se recurre al uso del compás dos por cuatro, con un ritmo constituido por una semicorchea, una corchea, una semicorchea y dos corcheas. Este compás de estrato binario da lugar a letras cargadas de añoranza, desarraigo y alejamiento de los seres queridos, bien por la distancia o el desamor.⁶² Montale se dará cuenta de ello en *Chourmo*, cuando se dispone a afrontar a Alexandre Narni, sonando de repente en la radio el tango “Volver” (1935), con letra de Alfredo Lepera (1900-1935) y voz de Carlos Gardel (1890-

1935), sin duda, un mal momento musical para pensar con la cabeza fría: “Apagué la radio cuando Carlos Gardel golpeó con ‘Volver’. El tango, la nostalgia, era mejor parar. Podía enloquecer con eso y necesitaba tener la mente clara”.⁶³ “Volver” es el anhelo, hecho verso, del querer recuperar el tiempo pasado, los años de juventud y el cariño de las personas que los ilustraron, y caer en la firme certitud de que la vida es un soplo que pasa rápidamente ante nosotros.

Esa consternación emocional que traía consigo el tango argentino, Montale la volverá a sentir cuando su guapa prima Gélou le confiesa que se acostaba con Narni, el asesino de su hijo Gino. Esta violenta paradoja turbará profundamente al expolicía, equiparando su estado de ánimo con los fuelles de un bandoneón: “Tenía el corazón de bandoneón después de lo que Gélou me había confesado”.⁶⁴ Izzo recurre al sonido del bandoneón para describir sus emociones, dotarlas de cierta angustia e impotencia sonoras, pues esa paradoja se encuentra también reflejada en el instrumento musical. El bandoneón tiene una doble expresividad sonora, porque al desplegar el fuelle, el sonido es terso y apacible, pero al cerrarlo, deviene áspero y agresivo.⁶⁵ En este sentido, resulta sumamente sintomático que, en ese preciso instante, sonara el tango “Garufa”⁶⁶ (1927) en la voz del compositor y guitarrista argentino Edmundo Rivero (1911-1986), ya que el término *garufa* se corresponde al de “diversión, farra o parranda”, así como a todos aquellos individuos que fueran dados a ella. Es posible que al recurrir a esta acepción, Izzo se refiriera a Narni, siendo, por lo tanto, el agravio causado a la dignidad de Montale todavía mayor, pues este se había dado siempre a su prima, cuando ella lo había hecho a alguien que no pensaba más que en su propio placer. El sonido del bandoneón marcará el ritmo de ese binomio de contrarios y emociones enfrentadas.

⁶⁰ Montale confesará que desde la muerte de sus amigos de infancia Ugo y Manu, y la marcha de Lole a Sevilla, deambulaba por la vida sin creer en ella. Izzo, *Solea*, p. 77.

⁶¹ Izzo, *Solea*, p. 171.

⁶² Ricardo Horvath, *Esos malditos tangos. Apuntes para otra historia* (Buenos Aires: Biblos, 2006), p. 41; citado en Jimena A. Jáuregui, “La sonoridad gráfica del tango. Metadiscursos de un género”, *Letra. Imagen. Sonido*, 9 (2013), p. 116.

⁶³ Izzo, *Chourmo*, p. 564: “J’arrêtais la radio quand Carlos Gardel attaque Volver. Le tango, la nostalgie, il valait mieux arrêter. Je pouvais pêter les plombs avec ça, et j’avais besoin de toute ma tête”.

⁶⁴ Izzo, *Chourmo*, p. 563: “J’avais le cœur bandoneón après ce que m’avait avoué Gélou”.

⁶⁵ Arturo Penón, Javier García Méndez y Manuel Román, *El bandoneón desde el tango. Le bandoneón depuis le tango* (Montréal: Les Éditions du COATL, 1986), p. 122.

⁶⁶ Este tango fue compuesto por Juan Antonio Collazo (1896-1945); su letra fue escrita por Víctor Soliño (1897-1983) y Roberto Fontaina (1900-1963).

4. LA MÚSICA EN LOS ESPACIOS DE SOCIABILIDAD URBANA

4.1. La comunión del jazz en el Bar des Maraîchers

En 1995, año en que apareció *Total Khéops*, el escritor marsellés participa en la creación del primer salón antifascista, donde no solo se debate y reflexiona sobre la realidad del emigrante, sino que sus integrantes también se manifiestan por los sin papeles y militan activamente contra toda clase de racismo.⁶⁷ Años más tarde, en *Solea*, Izzo apuntará que la mentalidad judeo-cristiano-helena-democrática se había hecho dueña y señora de la región provenzal, un nuevo pensamiento que la comisaria Héléne Pessayre describía como aquel en el que todo individuo diferente por su condición de extranjero, o descendiente de emigrantes, no tenía cabida alguna.⁶⁸ Este modo de pensar, en la Marsella de nuestros días, todavía sigue siendo un tema de denuncia entre aquellos grupos que Izzo solía escuchar, como es el caso de *IAM* con su canción “Les raisons de la Colère” de su último álbum, titulado *Arts Martiens* (2013):

Cuando te esfuerzas mucho para nada recolectar
Normal es que lleguen aires de rebelión
Que la tierra por la que se anda esté labrada de molares
¿Entendéis al menos las razones de la ira?⁶⁹

Pese a este desolador escenario de violencia, racismo, xenofobia e intolerancia, como apunta Gilles Perron, en la ciudad mediterránea también se encuentran importantes manifestaciones de amistad y solidaridad.⁷⁰ Este fenómeno puede constatarse en el *Bar des Maraîchers*, más conocido como el bar de Hassan, un local donde sus parroquianos confraternizan sin ninguna barrera de edad, ni de sexo, ni tampoco importa el color de piel o el medio social al que estos pertenecen.⁷¹ En este lugar, además, no

se percibe el rechazo a la diferencia racial, sino que el ambiente que se crea es de sincera fraternidad. Con todo, la intolerancia a la diferencia, el odio al extranjero y el racismo seguían siendo eternas constantes en la urbe francesa. Dos polos opuestos que serán, no obstante, las claves para la conformación de la identidad de Marsella. En este sentido, es sumamente significativo el orgullo que Montale siente al encontrarse en el bar de Hassan, sentimiento que procede de la satisfacción del saberse marsellés.⁷² En este bar, como indica Izzo, los vínculos eran más fuertes que los de la familia, porque muchos de quienes allí se reunían carecían de ella, no teniendo más referente de hogar que la compañía de los parroquianos que en ese pequeño local se veían para charlar amigablemente, encontrar algo de amor y tomar unas copas.⁷³

En ese marco de comunión ciudadana, tras la hora oficial del aperitivo, algo más allá de las cinco, Hassan elige cuidadosamente el fragmento con el que va a ambientar su local.⁷⁴ Izzo insiste en el hecho de que en este bar la buena música es su seña de identidad, aquello que hace que sea especial.⁷⁵ Así, en su interior, podrá escucharse: la ya mencionada “Solea” de Miles Davis dentro de su álbum *Sketches of Spain*;⁷⁶ a John Coltrane (1926-1967), cuando Hassan anuncia que no tardará en cerrar el bar, siendo este, además, el mejor de los acompañamientos para los amores ocasionales, la soledad compartida y la complicidad forjada por el alcohol y la nocturnidad, como la que crean Fabio y Sonia al sonar la sugerente “Out of This World” del álbum *Coltrane* (1962);⁷⁷ el saxofón de Sonny Rollins (1930-), que inspira a Montale una profunda sensación de bienestar, sobre todo con la pieza “Without a Song”, con Jill Hall (1930-2013) a la guitarra, recogida en el álbum *The Bridge* (1962): “Me sentía muy bien estando allí, en un mundo normal. Con gente joven de verdad. Escuchando risas sinceras. Alegres conversaciones que navegaban sobre los vapores del alcohol”.⁷⁸ Este sentimiento se repetirá incluso cuando

⁶⁷ Dhoukar, “Jean-Claude Izzo. Trajectoire d’un homme”, pp. 31-32.

⁶⁸ Izzo, *Solea*, p. 88.

⁶⁹ “Quand on se tue à la tâche, pour rien dans la récolte / Normal que les vents portent la révolte / Que la terre où l’on marche est labourée par des molaires / Comprenez-vous au moins les raisons de la colère?”

⁷⁰ Perron, “Jean-Claude Izzo: entre la tragédie et la lumière”, p. 42.

⁷¹ Izzo, *Solea*, pp. 21-22.

⁷² Izzo, *Solea*, p. 22.

⁷³ Izzo, *Total Khéops*, p. 127.

⁷⁴ Izzo, *Solea*, p. 25.

⁷⁵ Izzo, *Chourmo*, p. 484.

⁷⁶ Izzo, *Solea*, p. 26.

⁷⁷ Izzo, *Solea*, p. 75.

⁷⁸ Izzo, *Chourmo*, p. 484: “Cela me faisait un bien fou d’être là, dans un monde normal. Avec des jeunes bien dans leur peau. À entendre des rires francs. Des discussions qui naviguaient, heureuses, sur les vapeurs d’alcool”.

Montale llama a Hassan por teléfono para preguntarle por alguien, como ocurre al hacerlo por Sébastien, momento en el que se oyen las notas de la hermosa “In a Sentimental Mood” (1935) de John Coltrane y Duke Ellington (1918-1974),⁷⁹ o cuando B. B. King (1925-2015) se colaba con su *blues* “Rock My Baby” (1964), cantando entonces al unísono todo el bar abarrotado la letra de la canción del álbum del mismo título.

La comunión de confraternidad que se genera en el *Bar des Maraîchers* también cristaliza en el seno del hogar, cuando el comisario piensa en los amigos y amores del pasado: Ugo, Manu, Lole, entre otros. Así, vemos cómo Montale escucha un disco de *jazz* de Paolo Conte (1937-), echado sobre su sofá, con un café a su lado y reflexionando en torno al verso “Guardate dai treni in corsa” de la canción “Come Di” (1986).⁸⁰ Verso que metafóricamente se refiere al rielar de los recuerdos, que, como un tren a gran velocidad, desfilan por nuestra mente en aquellos momentos en los que se permite la entrada a la melancolía. En este sentido, el *jazz*, cuando se escucha en soledad, adquiere un matiz mucho más próximo al tango que al agradable ambiente que se respiraba en el bar de Hassan.

El vínculo entre el *jazz* y los demás géneros musicales también se da en la propia trama de la novela, más allá de las asociaciones que se establecen entre determinados pasajes y distintas melodías, como si existiera a lo largo de toda la trilogía policíaca una única y constante sección rítmica sobre la que se van insertando el resto de elementos sonoros y textuales. Poco ha de extrañarnos que Lole, una vez de regreso a Sevilla, se convierta en cantante de *jazz* al haber rehecho su vida con un guitarrista de flamenco que se había pasado al género musical oriundo de Nueva Orleans, siguiendo, como apunta Izzo, la línea del guitarrista belga Django Reinhardt (1910-1953). Con un estilo muy próximo al del también guitarrista y compositor alsaciano Biréli Lagrène (1966-), Lole se integra en esta formación grabando un álbum que envía a Montale con una nota en el interior: “Y tú, ¿cómo estás?”⁸¹ Entre las canciones del CD se encontraba “I Can’t Give You Anything But Love, Baby”⁸² de la que Fabio será incapaz

de pasar del primer fragmento, no por la voz de la española, que era ronca, suave, con las entonaciones que a veces esta tenía en el amor, ideal para cantar *jazz*, sino debido a la guitarra que le recordaba que ella ya no estaba a su lado.

4.2. Bajo el ritmo de las tres “B”

Al margen del *Bar des Maraîchers* y los restaurantes para comer bien, Fabio Montale sigue metódicamente la regla de las tres B (*bars-bordels-boîtes de nuit*), donde la música sigue el ritmo de sus frecuentes noctívagos pasos de un lugar a otro.⁸³ Uno de los lugares donde recalca el comisario es el *O’Stop*, un restaurante nocturno ubicado en la plaza de la Ópera, en el que melómanos y prostitutas alternaban amigablemente.⁸⁴ En este local no podía asociarse un género musical concreto, sino que, al ser sus habituales descritos como melómanos, era posible escuchar cualquier clase de música. Un ambiente en el que, además, Montale se encontraba como en casa, dado que su infancia había transcurrido en el Panier, el barrio de las prostitutas y los marineros, y del que necesitaba nutrirse de vez en cuando para sentirse vivo.⁸⁵ Una sensación que igualmente puede advertirse en el grupo *IAM*, de nuevo en la canción “Les raisons de la Colère” de su álbum *Spartiate Spirit* (2013), donde las calles del Panier —y de Marsella en general— se identifican con la nocturna *flânerie* de quienes por ellas erran:

Mi banda era Criminosical
Nos arrastramos por los bares de putas a dos pasos del
Pussycat
Besé la noche en sus labios
Y la calle me tomó de la mano
Ella me convirtió en un jodido buen estudiante.⁸⁶

Anything But Love, Baby” fue también editada como *single* en 1936 con la voz de Billie Holiday (1915-1959). Para la referencia de la canción se ha elegido la versión realizada por la cantante y pianista de jazz Diana Krall (1964-), que se encuentra recogida dentro de su álbum *When I Look in Your Eyes* (1999).

⁷⁹ Izzo, *Total Khéops*, p. 224; Pierre Bertoincini, “Mise en scène de situations sociolinguistiques dans *Maftosa*”, *Glottopol*, 12 (2008), p. 50.

⁸⁰ Izzo, *Total Khéops*, p. 115.

⁸¹ Perron, “Jean-Claude Izzo: entre la tragédie et la lumière”, p. 42; véase Izzo, *Total Khéops*, p. 115.

⁸² “J’avais mon groupe c’était l’Criminosical / On trainait près des bars à pute à deux pas du Pussycat / J’ai embrassé la

⁷⁹ Izzo, *Solea*, p. 125.

⁸⁰ Izzo, *Total Khéops*, p. 191.

⁸¹ Izzo, *Solea*, p. 41: “Toi, ça va?”.

⁸² Compuesta por Jimmy McHugh (1894-1969), con letra de Dorothy Fields (1905-1974), la canción “I Can’t Give You

En el *O'Stop*, Montale encuentra a Marie-Lou, la ya mencionada prostituta antillana de veintidós años con la que mantendrá relaciones sexuales e incluso una extraña relación de amistad. Aunque el comisario confesará haber disfrutado de todas las mujeres de su vida, porque siempre las había tratado con respecto, se adivinan ciertos ribetes de machismo en su modo de pensar. Este es el caso de cuando se encuentra en la mesa de su terraza a Marie-Lou, Babette y Honorine, la vecina que hacía de madre desde que era un adolescente, viendo a la mujer perfecta en la fusión de las tres: “El sueño de todo hombre: una madre, una hermana, una prostituta. Honorine, Babette y Marie-Lou: ‘Lástima que las tres no hicieran una sola mujer, a la que yo hubiera amado’.”⁸⁷ Esta apreciación, pese al constatarse el manifiesto “respeto” que tenía hacia el colectivo femenino, nos demuestra que el escritor marsellés no intentaba crear un héroe feminista, sino, más bien al contrario, pretendía que su creación siguiera el estereotipo masculino del *polar* clásico donde las mujeres ocupaban un rol predefinido, siempre en un segundo plano al de los hombres.

5. LA MÚSICA DE LAS CALLES DE MARSELLA

5.1. Blues y reggae para un suave circular sobre la ciudad

A pesar de las muchas mujeres que desfilan por la trilogía policíaca de Jean-Claude Izzo, en realidad, el gran amor de Fabio Montale no es otro que el que siente por Marsella. En *La Canebière*, la gran vía que se extiende desde *Réformés* hasta el *Vieux Port*, aquella que separaba el Norte del Sur de la ciudad, un oleaje de *flâneurs* asalta los mil metros que la constituyen. En ella, todo el mundo se entremezcla con total y completa naturalidad, mostrándose, así, el verdadero rostro de la urbe.⁸⁸

Cuando Montale dejaba de ser peatón, cuando estaba cansado de transitar por las arterias de la metrópoli mediterránea, entonces tomaba el coche y la música cobraba de nuevo protagonismo. Desde los viejos casetes de

su Saab,⁸⁹ el comisario dejaba que las notas se esparcieran sobre el asfalto de la ciudad, abandonándose al mero placer de conducir, sin prisas y disfrutando de cada esquina o calle sobre la que circulaba, aunque el asunto a tratar fuera de suma importancia. Así, Calvin Russel (1948-2011) ambientará el trayecto que Montale hará con Leila hasta la *cit  universitaire* de Aix-en-Provence, con la canción de “Rockin’the Republicans” (1991), aunque sin permitirle esta que la sensual “Baby I Love You” turbe la atmósfera de complicidad creada dentro del vehículo;⁹⁰ Pinetop Perkins (1913-2011) le hará de copiloto con su “Blues After Hours” (1948) cuando se dirija al centro de la urbe;⁹¹ escuchar a B. B. King con el volumen al máximo será lo ideal para recorrer las brumosas calles de Marsella sin necesidad de pensar en nada en absoluto;⁹² Lightnin’ Hopkins, el *bluesman* preferido del comisario, con la canción “Your own fault, baby, to treat me the way you do” del álbum *Take it easy* (1960), será la elección de Fabio Montale para acompañar a C c en su automóvil;⁹³ incluso sin tener el coche en marcha, un *blues* se impone siempre para dejar pasar el tiempo y disfrutar del ambiente de Marsella, como cuando el todavía policía espera fumando en su Saab a que baje de su apartamento Toni, el tercer asesino de Leila, mientras suena Buddy Guy (1936-2002), concretamente la canción “Damn Right. He’s Got the Blues” (1991) del álbum del mismo título, acompañado por Mark Knopfler (1949-), Eric Clapton (1945-) y Jeff Beck (1944-).⁹⁴ Las notas de todos estos *blues* envuelven el paso de Fabio Montale por las calles de la ciudad, posibilitando, con ello, la buscada comunión del protagonista de la obra de Izzo con el escenario en el que enmarca su trilogía. Un transitar por las calles de Marsella para el que el escritor alterna compases de doce por ocho para “circular” con un ritmo más lento —como ocurre con los blues de Calvin Russel, B. B. King, Pinetop Perkins o Lightnin’ Hopkins— con el denominado *two-beat* para dotar al *blues* de una mayor rapidez melódica —como hace al mencionar a Russel y a Guy—, siempre dependiendo de la situación en la que Montale se viera inmerso.

nuit sur ses lèvres / Et la rue m’a pris par la main / Elle a fait d’moi un putain d’bon élève”.

⁸⁷ Izzo, *Total Khéops*, pp. 209-210: “Le rêve de tout homme: une mère, une sœur, une prostituée. Honorine, Babette et Marie-Lou: ‘Dommage qu’à elles trois, elles ne fassent pas une femme unique, que j’aurais aimée’”.

⁸⁸ Izzo, *Total Khéops*, p. 243.

⁸⁹ La Saab Automobile es la marca de una constructora sueca de automóviles.

⁹⁰ Izzo, *Total Khéops*, p. 102.

⁹¹ Izzo, *Solea*, pp. 111-112.

⁹² Izzo, *Total Khéops*, p. 104.

⁹³ Izzo, *Chourmo*, p. 490.

⁹⁴ Izzo, *Total Khéops*, p. 263.

Sin embargo, cuando se trataba de afrontar momentos difíciles, en los que el placer de conducir pasaba a un plano secundario, el *reggae* tomaba el relevo al *blues*. El comisario tenía siempre en la guantera de su automóvil una casete de Bob Marley para ello, como cuando el *chourmo* cobra protagonismo en la segunda novela de Izzo, minutos en los que escuchará la canción “So Much Trouble In The World” del álbum *Survival* (1979),⁹⁵ cuyo título y letra encaja de lleno con la significación del término en sí (galera de esclavos), el cual se halla vinculado al verbo francés *galérer* (encontrarse en una situación complicada). Lo mismo sucede cuando es perseguido por la Mafia, intentando amenizar la escena de nuevo con Marley, aunque, en esta ocasión, lo hará con “Slave Driver” (1972) del quinto álbum de estudio que grabó con su banda *Bob Marley & The Wailers* (1974-1981) y que llevaba por título *Catch a fire* (1972),⁹⁶ volviéndose a hacer alusión en la canción a esa “galera de esclavos”:

Recuerdo en la galera de esclavos
cómo torturaban a almas buenas
Hoy nos dicen que somos libres
solo para encadenarnos a la pobreza
Dios mío, creo que es analfabetismo
esto es solo una máquina de hacer dinero
Negrero, la historia ha cambiado, tío. Oh, oh, oh, oh, oh,
oh.

¡Negrero, eh! Ahora la historia ha cambiado, nena
(tocaeste fuego)
Tocaeste fuego, así que ahora quémate, nena (tocaeste
fuego)
Negrero, la historia ha cambiado, tío (tocaeste fuego)
Tocaeste fuego: así que ahora quémate (tocaeste fuego).⁹⁷

⁹⁵ Izzo, *Chourmo*, p. 369.

⁹⁶ Montale comenta que en el coche solo llevaba una cinta de Bob Marley, siendo esta una recopilación hecha por él mismo, ya que se trataba de distintas canciones provenientes de varios álbumes.

⁹⁷ “I remember on the slave ship, / How they brutalize the very souls. / Today they say that we are free, / Only to be chained in poverty. / Good God, I think it’s illiteracy; / It’s only a machine that makes money. / Slave driver, the table is turn, y’all. Ooh-ooh-oo-ooh. / Slave driver, uh! The table is turn, baby, now; (catch a fire) / Catch a fire, so you can get burn, baby, now. (catch a fire) / Slave driver, the table is turn, y’all; (catch a fire) / Catch a fire: so you can get burn, now. (catch a fire)”.

Montale había elegido esta canción para “dotar de corazón a la obra”⁹⁸ e intentar tomarse la situación de un modo más relajado. El tempo rápido del *reggae* suele infundir cierto sosiego y bienestar a quien lo escucha, por lo que el recurrir a Marley era para el comisario una inteligente estrategia de supervivencia.

5.2. Rock sobre el asfalto: cuando el pulso de la ciudad se acelera

Sin duda, el rock es el gran ausente en la trilogía policíaca de Izzo, puesto que la única escena donde podemos apreciarlo es en *Chourmo*, concretamente en la persecución final de coches entre Montale y Narmi y Balducci. Izzo elige al grupo estadounidense *ZZ Top* (1969-) para ambientar el pasaje, empezando por la canción “Thunderbird” de su álbum *Fandango!* (1975) con la que arranca su Saab; luego pasará a “Long Distance Boogie” al tomar la D 559 dirección Cassis, una carretera muy estrecha, sinuosa y peligrosa, mientras la Safrane⁹⁹ de los criminales le persigue de cerca hasta que termina saliéndose esta última de la carretera con “Nasty Dogs And Funky Kings”.¹⁰⁰ Al introducir la casete de los *ZZ Top* en la pletina, Montale comenta que si se sirve de esta música es porque la necesita para poder estar a la altura de las circunstancias. Con todo, no termina de abandonar el *blues*, género con el que Izzo suele ambientar la mayor parte de las escenas en las que su protagonista se encuentra al volante, ya que el grupo en cuestión se sitúa dentro de la variante *blues-rock*. Con el uso de la guitarra eléctrica —conocida también como “guitarra *jaz*z”—,¹⁰¹ acompañado de una mayor potencia en los *riffs* del *blues*, se conseguía generar un efecto de adrenalina contenida acorde con la escena de la persecución narrada.

5.3. Rap como seña de identidad de Marsella: género y multiculturalidad

Jean-Claude Izzo, aunque no se declaraba fiel seguidor del rap, al igual que Fabio Montale, empatizaba tanto con las letras de denuncia de sus canciones como

⁹⁸ Izzo, *Chourmo*, p. 386: “donner du cœur à l’ouvrage”.

⁹⁹ Safrane se refiere al modelo Renault Safrane.

¹⁰⁰ Izzo, *Chourmo*, pp. 567-570.

¹⁰¹ Gérard Herzhaft, *La gran enciclopedia del blues* (Teià, Barcelona: Robinbook, 2003), p. 147.

con quienes las creaban e interpretaban. Estos artistas eran gentes originarias de los sectores más humildes de la sociedad, cuyo destino estaba abocado a la desgracia y al infortunio: “Ellos, no cantaban más que sobre la vida de sus amigos, en la calle o en la cárcel. También de la muerte fácil. Y sobre los adolescentes que terminaban en un hospital psiquiátrico.”¹⁰² Una realidad de vida que sentía demasiado familiar, ya que durante años él mismo la había experimentado, pero que el resto de marseleses concebía como una imagen abstracta: “Lugares que existen, pero que no conocemos, que nunca conoceremos. Y que únicamente veremos con los ‘ojos’ de la televisión. Como el Bronx, vamos. Con todas aquellas fantasías que lo acompañan. Y los miedos”.¹⁰³ Izzo se refiere en este fragmento a los barrios norte de Marsella, el más mísero suburbio de la urbe francesa, por el que solo circulaban quienes en ellos viven, los policías y los educadores sociales.

Es curioso que Izzo no mencione en ningún momento el problema de la prostitución —sobre todo la vinculada a la migración argelina—, que, desde la década de los ochenta, ha estado generándose en estos barrios marginales de Marsella, no limitándose esta únicamente a las mujeres, sino extendiéndose también a los hombres en cuanto a lo que atañe a los travestis y a los transexuales.¹⁰⁴ Izzo no aborda esta cuestión de forma directa en la trilogía de Fabio Montale, a menos, claro está, que esta le sirva para enmelar sus pasajes nocturnos, presentando la prostitución como condimento a la acción policíaca, un ensalmo de vida al que su protagonista recurre para reconciliarse con el mundo —recuérdese el *affaire* con Marie-Lou en el bar nocturno *O’Stop*. Izzo trata el tema de la marginación social existente en estos lugares como algo que conoce como hombre, que, en cierto modo, le es propio, pero nunca en la plenitud que merece dicha problemática, ni mucho menos como motivo de denuncia social.

¹⁰² Izzo, *Solea*, p. 147: “Eux, ne chantaient rien d’autre que la vie de leurs copains, dans la rue ou en maison d’arrêt. La mort facile aussi. Et les adolescences qui se terminaient en hôpital psychiatrique”.

¹⁰³ Izzo, *Chourmo*, p. 346: “Des lieux qui existent, mais qu’on ne connaît pas, qu’on ne connaîtra jamais. Et qu’on ne verra toujours qu’avec les ‘yeux’ de la télé. Comme le Bronx, quoi. Avec les fantasmes qui vont avec. Et les peurs”.

¹⁰⁴ Pierre Gaissad, “‘En femme’ à la gare Saint-Charles: la prostitution des Algériens à Marseille”, *L’Année du Maghreb*, 6 (2010), pp. 203-219.

Originarios de esos barrios son los grupos de rap que Montale descubre deambulando por sus calles, como es el caso de *Fonky Family* (1994-2007), compuesto por jóvenes procedentes del Panier y de Belsunce,¹⁰⁵ o *Troisième Œil* (1995-), surgido directamente de los barrios del norte de la ciudad y formado por dos miembros originarios de las Comoras.¹⁰⁶ Montale menciona que hasta su incursión en esa marginal zona de Marsella, sus conocimientos sobre rap se limitaban a *IAM* y a *Massilia Sound System*, ampliándose estos desde el momento en que tomará contacto con los jóvenes de estos barrios. Izzo, como ocasional *alter ego* del comisario, dará fe de ello en *Chourmo*, cuando comenta que Naïma y Mourad habían quedado para ir a un concierto de *IAM*, en el que Akhénton, su principal integrante, hacía un solo.¹⁰⁷

Jean-Claude Izzo no pretende recrudescer la realidad que expone en su obra, ni tampoco restarle importancia al reflejarla menos dura, sino advertir con la música y, en este caso, con la poesía que emana del rap, que, ante la miseria, discriminación y criminalidad de Marsella, es importante reaccionar para cambiar esta triste situación. Los ritmos que con el rap se crean buscan la sonoridad que emana de la rima de sílabas y palabras con la que, a modo de crítica, se busca la transformación social.¹⁰⁸ Resulta imperativo, por lo tanto, hacer entender al imaginario colectivo que tras esa oscura bruma que envuelve algunas parcelas de la ciudad mediterránea, también existen otros páramos, como los conformados por la multiculturalidad, la solidaridad y, el respeto y aceptación de la diferencia, que inducen a la esperanza de transformar ese conflictivo microuniverso de naturaleza urbana. Así es como lo manifiesta *IAM* en su canción “De la planète Mars” (1991), recogida en el álbum del mismo título, cuando expone en sus versos que en medio de esa oscura atmósfera, como si los sonidos pudieran cortar la antes aludida bruma, la poesía se manifiesta como una poderosa arma de cambio:

Una ciudad aparte, sumergida en la oscuridad
La delincuencia callejera cuando llega la noche

¹⁰⁵ Barrio situado en el casco antiguo de la ciudad, cerca de *La Canebière*.

¹⁰⁶ Izzo, *Solea*, p. 147.

¹⁰⁷ Izzo, *Chourmo*, p. 454.

¹⁰⁸ Marcela Ceballos, *RAP, entrando al juego de identidades políticas* (Bogotá: Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales CESO, 2001), p. 48.

Pero cuántas palabras fuera de lugar, cuántas locuras
Aquí están los genios del tipo Leonardo da Vinci
Y aquí está, hoy, solo un cliché.¹⁰⁹

Esa creatividad a la que se refiere *IAM* se ve potenciada por la multiculturalidad, la cual no solo contribuye a aprender a aceptar y tolerar al otro, ponerse en su lugar, sino que, además, enriquece esa producción artística y poética gracias a los matices de la lengua: “En Marsella, se hablaba ya un francés curioso, mezcla de provenzal, italiano, español, árabe, con un toque de argot y una pizca de *verlan*”.¹¹⁰ Esta mezcla de lenguas en la propia lengua francesa, en realidad, más que alejar a quienes la practicaban, los unía en un sentimiento común de identidad y pertenencia.¹¹¹ *Massilia Sound System* reflejará este fenómeno en su canción “Ma ville est malade”, recogida en el anteriormente aludido álbum *Aïollywood*, donde pueden leerse los siguientes versos:

Gente de todas partes que llamamos “inmigrantes”,
los tenemos por vecinos, algunos son nuestros abuelos.
Recorren paso a paso su camino, y un día tienen hijos.
Querubines adorables con bellas mamás.
Y ya saben, los niños, siempre crecen,
y he ahí que una hermosa mañana, el niño cumple tres años.
Al fin va a hablar, toda la familia está esperando,
se toma su tiempo, de hecho se toma todo el tiempo del mundo;
abre la boca y dice: “Mamá, tengo hambre” con acento
Y sin embargo...¹¹²

¹⁰⁹ “Une cité à part, plongée dans le noir / De la délinquance des rues quand vient le soir / Mais que de mots dépassés, que de folies / Ici sont les génies du genre Léonard de Vinci / Et voici, aujourd’hui, juste un cliché”.

¹¹⁰ Izzo, *Total Khéops*, p. 98: “À Marseille, ça causait déjà un curieux français, mélange de provençal, d’italien, d’espagnol, d’arabe, avec une pointe d’argot et un zeste de *verlan*”. El *verlan* es una forma de argot de la lengua francesa que consiste en la inversión de las sílabas de una palabra.

¹¹¹ Yvan Gastaut, “Marseille cosmopolite après les décolonisations: un enjeu identitaire”, p. 278, apunta que en ese proceso de construcción identitaria, más que de “crear franceses”, se trataba de facilitar la integración de todos aquellos que llegaban a Marsella con la esperanza de formar parte de ella: “l’important est d’avoir l’objectif commun d’être Marseillais”.

¹¹² “Les gens venus de partout qu’on appelle ‘immigrants’, / nous en avons pour voisin, certains sont nos grand parents. / Ils font leurs brins de chemin, et un jour ont des enfants. / D’adorables chérubins avec de jolies mamans. / Et vous savez les enfants,

Izzo, al igual que hacen en estos versos los componentes de *IAM*, no prescinde en su trilogía policíaca de la música más importante que suena en Marsella, que no es otra que el acento de sus gentes.

5.4. La música popular marselesa: el espíritu de la tradición

Jean-Claude Izzo, en *Chourmo*, apunta que las tradiciones y el racismo van a la par, funcionan en un doble sentido, superponiéndose unas sobre el otro y viceversa y, en ocasiones, formando parte de una única dirección.¹¹³ El autor argumenta este hecho comentando que en las familias de los inmigrantes no era bien visto integrar a personas de distintas culturas y/o etnias. Así, en el pasaje de este segundo libro, la familia de Hamoudi nunca iba a aceptar a Guitou, el chico francés que salía con su hija Naïma, ni tampoco lo haría por su lado Gélou, la prima de Montale de origen italiano, con la joven árabe. Sin embargo, como ya se ha apuntado, es esta mezcla de culturas el signo distintivo de la ciudad mediterránea, por lo que negarla es hacerlo también con su propia identidad.

En lo atinente a la música, la reivindicación de esa diferencia lingüística se hace patente en los grupos musicales originarios de Marsella, en los actuales, pero también en los clásicos de la región. *Massilia Sound System*, precisamente, reivindicará el uso del *patois*¹¹⁴ provenzal a través de su canción “Parla Patois!” (1992) de su primer álbum del mismo título, donde nos recordará la gran variedad lingüística que reside en el Hexágono, sin contar todas aquellas lenguas que en este se hablan, aún sin ser estas oriundas del mismo país:

Fui a París a ver a los productores
escucharon mis palabras y nada entendieron
Me dijeron: no hablas francés, no hablas español
No hablas inglés, no hablas italiano
No hablas portugués, no me parece normal

ça va toujours grandissants, / et voilà qu’un beau matin, le bambin fête ses 3 ans. / Il va nous parler enfin, toute la famille attends, / il ménage son effet, en fait il prend tout son temps; / il ouvre la bouche et dit: ‘Maman j’ai faim’ avec accent / Et pourtant...”.

¹¹³ Izzo, *Chourmo*, p. 359.

¹¹⁴ El término francés *patois* se utiliza para referirse a aquellas lenguas minoritarias en Francia, Bélgica, Italia y Suiza, siendo este, no obstante, utilizado con ciertas connotaciones negativas.

No rechiste, señor Rigaud,¹¹⁵ yo le explicaré, ¡no da miedo!
 Soy guapo, soy pasional, porque soy provenzal.
 ¡Eh! Papet Jali¹¹⁶ te hará latir el corazón.
 [...]

 Habla patois ragga, sí, solo habla patois
 Habla patois que Babilonia no entenderá
 Habla patois, empieza y no pares.¹¹⁷

Al margen del *patois* u occitano, como se indica en la canción, otras lenguas conviven con el francés, siendo todas ellas manifiestas en la música que sus habitantes silban y tararean por las calles de Marsella. En *Total Khéops*, Fabio Montale recuerda cuando los sábados se juntaban en familia para comer grandes platos de pasta, con alondras descabezadas y albóndigas de carne cocidas en su salsa, escuchando viejos autores italianos como Marino Marini (1901-1980) o Renato Carosone (1920-2001), así como otras canciones originarias del país, terminando siempre con su padre cantando la vieja canción napolitana de “Santa Lucía” (1848) de Teodoro Cottrau (1827-1879).¹¹⁸ Tras la comida, cumpliendo con la tradición ancestral, los hombres se retiraban a jugar al belote,¹¹⁹ mientras que las mujeres recogían la mesa y limpiaban la cocina.

Asimismo, por su lado, su madre también solía cantar canciones, siendo la favorita de esta “Bésame mucho” (1941); resulta curioso que sea un bolero compuesto en lengua española, dado que Montale no menciona los orígenes de su madre, aunque se da a entender que es italiana. Con toda probabilidad, en esta ocasión, como en otras muchas, gracias al protagonista de su obra, Izzo recordaba a su madre, cuyos padres eran emigrantes españoles. Jean-Claude Izzo recordará este bolero compuesto por

¹¹⁵ Posible referencia a Lucien Rigaud, autor del *Dictionnaire du Jargon Parisien* (1878).

¹¹⁶ Alusión a René Mazzarino, miembro integrante de *Masilia Sound System*.

¹¹⁷ “Siau anat a Paris per i veure lei productors / escoteron mon lyric, comprengheron ren dau tot / Me digueron: parlas pas frances, parlas pas espanhou, / parla pas engles, parla pas italian / parla pas portugues, me sembla pas normau. / Broncha pas moussu rigaud, vau t’explicar, fagues pas paur! / Siau beu, siau caud perque siau provençau, / Is! Papet jali que te far marchar lo cor / [...] / Parla patois ragga, Oc parla patois / Parla patois que Babilona entendra pas / Parla Patois, comença e t’arresta pas.”

¹¹⁸ Izzo, *Total Khéops*, pp. 78-79.

¹¹⁹ Juego de cartas que se ejecuta con una baraja francesa de 32 naipes entre dos y cuatro jugadores.

la mexicana Consuelo Velázquez (1924-2005), así como las versiones de la también mexicana Tish Hinojosa (1955-) y la de la catalana Gloria Lasso (1922-2005) bajo el título de “Quiéreme mucho” (1956), que el autor consideraba cien veces mejor que todas las que posteriormente se hicieron.¹²⁰ Los estereotipos de género se hacían patentes en la obra del escritor marsellés al verse cómo el bolero de Velázquez, el favorito de su madre, no hablaba más que de amor, un sentimiento que, no obstante, se hacía más firme con la “Santa Lucía” del padre, cuya única emoción era la que despertaba su patria, como le ocurría a Izzo con su Marsella.

La música tradicional francesa, como era de esperar, también tenía su lugar en la obra policíaca del escritor marsellés, escuchándose esta en el *Bar des Maraîchers*, donde Hassan no solo ponía canciones del belga Jacques Brel (1929-1978), el francés Georges Brassens (1921-1981) o del franco-monegasco Léo Ferré (1916-1993), sino que también colgará sus fotografías, una al lado de otra, en las paredes de su bar.¹²¹ Así, en los ratos en que no sonaba el *jazz*, la canción francesa se extendía por ese ambiente multicultural, recordando a sus parroquianos, hombres y mujeres, ese sentimiento común de identidad y pertenencia a una misma ciudad, pero también a un mismo país. Cada uno de estos cantantes venía de un país distinto, pero todos ellos estaban unidos por la francofonía en la que Izzo añadiría también a Lili Boniche (1921-2008), un cantante argelino de confesión judía que solía mezclar distintos géneros musicales, como la rumba, el pasodoble y el tango.¹²² A Boniche, empero, lo escucharía en la intimidad de su coche, mientras conducía sin poner ninguna pieza de *blues* o recurrir a la cinta de Bob Marley que guardaba en la guantera, solo con la voz de otro marsellés exiliado e inmigrante como gran parte de los habitantes de su ciudad natal.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio, se ha podido constatar que Jean-Claude Izzo disponía de una gran cultura musical con la que supo ambientar la trama de sus novelas, incidiendo, en todo momento, en la problemática social existente en Marsella. Además, sabía cuándo y cómo va-

¹²⁰ Izzo, *Chourmo*, p. 445.

¹²¹ Izzo, *Total Khéops*, p. 258; Izzo, *Chourmo*, p. 484.

¹²² Izzo, *Chourmo*, p. 423.

larse de ella para ambientar los pasajes de sus novelas, y no solo en el uso de uno u otro género musical, sino también en el contenido de las canciones o piezas musicales que en ellos insertaba.

Con todo, resulta no menos curioso el hecho de que no recurra a la música para ambientar las escenas trágicas de sus novelas, y más sabiendo que uno de los objetivos de su literatura es el de manifestarse contra el racismo, la intolerancia, la xenofobia y el rechazo a la diferencia; lo extraño de esta decisión se hace más evidente al tratarse de una trilogía de novela negra. Así, la descripción del brutal homicidio de Leila, la universitaria argelina que es violada y asesinada por un grupo de racistas; o el de Sonia, la joven madre italiana que la Mafía mata solo para presionar a Montale para que les diga el paradero de Babette, se hace en silencio, sin que ninguna nota interceda en la narración de dichas escenas. La música únicamente se introduce cuando se alude a aquellos momentos distendidos de su cotidianidad o en las clásicas escenas policíacas, como la de la persecución en su Saab o las del desarrollo de sus pesquisas. Esta emergerá también al hacerse patentes los valores que defendía el escritor marsellés, como la libertad, la igualdad o el amor y la confraternidad entre los individuos, siendo un claro ejemplo de ello las escenas acaecidas en el bar de Hassan o en las marcadas por el recuerdo de Lole. En este sentido, se reafirman las palabras de Nadia Dhoukar cuando apunta que Jean-Claude Izzo no escribía por escribir, sino que lo hacía para vivir, y en ese vivir la música siempre fue un fiel compañero en su proceso de creación literaria.¹²³

Izzo consigue acompañar en armónicas secuencias relacionales su narrativa con las notas y silencios que se distinguen a lo largo de las melodías que menciona, logrando, con ello, que su discurso textual empatice con el ritmo de la atmósfera musical generada. Apreciaremos este fenómeno en el compás del dos por cuatro del tango argentino para recrear el sentimiento de melancolía, en el ritmo *shuffle* del *blues* para describir el lento y progresivo deslizarse de sus personajes femeninos, en la indefinida y ecléctica naturaleza de la salsa para asociar su sensualidad a su relación con Lole, en la armónica correspondencia entre la métrica de los versos cantados y el tono del ritmo del *Latin jazz* para referirse a la reminiscencia del amor perdido, así como en otros pasajes donde se produ-

ce esta correspondencia con distintas variedades melódicas entre las que siempre destacará el *jazz*.

La conexión que se establece entre literatura y música, sin duda alguna, permite determinar los vínculos discursivos que se crean entre ambas manifestaciones artísticas con el fin de intensificar la sensación empática que el o la lector/a puede sentir ante un fragmento donde la música emerge de forma simbiótica con el texto escrito.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Balbuena Gutiérrez, Bárbara. *El Casino y la Salsa en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.
- Bertoncini, Pierre. "Mise en scène de situations sociolinguistiques dans *Mafiosa*". *Glottopol*, 12 (2008), pp. 44-56.
- Broughton, Frank y Brewster, Bill. *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ (2) Desde el house hasta la actualidad*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2007.
- Ceballos, Marcela. *RAP, entrando al juego de identidades políticas*. Bogotá: Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales CESO, 2001.
- Cerqueiro, Diana. "Sobre la novela policíaca". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2 (2010), pp. 1-9.
- Dhoukar, Nadia. "Jean-Claude Izzo. Trajectoire d'un homme". En Jean-Claude Izzo, *La trilogie Fabio Montale*. Paris: Folio Policier, 2006, pp. 7-41.
- Fernández, Raúl A. *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*. Berkeley y Los Angeles: University of California, 2006.
- Gaissad, Pierre. "'En femme' à la gare Saint-Charles: la prostitution des Algériens à Marseille". *L'Année du Maghreb*, 6 (2010), pp. 203-219.
- Gastaut, Yvan. "Marseille cosmopolite après les décolonisations: un enjeu identitaire". *Cahiers de la Méditerranée. Du cosmopolitisme en Méditerranée*, 67 (2003), pp. 269-285.
- Hemphill, Paul. *The Nashville Sound. Bright Lights and Country Music*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 2015.
- Herzhaft, Gérard. *La gran enciclopedia del blues*. Teià (Barcelona): Robinbook, 2003.
- Horvath, Ricardo. *Esos malditos tangos. Apuntes para otra historia*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Izzo, Jean-Claude. *Solea*. Paris: Gallimard. Série Noire, 1998.

¹²³ Dhoukar, "Jean-Claude Izzo. Trajectoire d'un homme", p. 19.

- . *Chourmo*. Gallimard: Paris, 1996; edición Paris: Folio Policier, 2006a, pp. 305-579.
- . *Total Khéops*. Gallimard: Paris, 1995; edición Paris: Folio Policier, 2006b, pp. 46-304.
- Jáuregui, Jimena A. “La sonoridad gráfica del tango. Metadiscursos de un género”. *Letra. Imagen. Sonido*, 9 (2013), pp. 114-127.
- Lassave, Pierre. “La ville entre les lignes de la science et du roman”. *Espaces et sociétés*, 94 (1999), pp. 11-29.
- Leroy, Fabrice. “Auto-exotisme, auto-érotisme: énonciations paradoxales de Marseille dans les romans de Jean-Claude Izzo”. En *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation, dans les contextes francophones interculturels*, dirigido por Adelaide Russo y Simon Harel. Laval: Les Presses de l'Université Laval, 2005, pp. 231-240.
- Leymarie, Isabelle. *Jazz Latino. Cuba, Brasil y Sudamérica en el jazz*. Barcelona: Ediciones Robinbook, S.L., 2005.
- . *La música latinoamericana: ritmos y danzas de un continente*. Barcelona: Ediciones B., 1997.
- Marc Martínez, Isabelle. *Le rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*. Bern: Peter Lang, 2008.
- Padula Perkins, Jorge. “El género musical ¿nace o se hace? Una aproximación al género ‘Cuis’”. *Revista Diapasón*, 32 (2017), s.p.
- Penón, Arturo, Javier García Méndez y Manuel Román. *El bandoneón desde el tango. Le bandoneon depuis le tango*. Montreal: Les Éditions du COATL, 1986.
- Perron, Gilles. “Jean-Claude Izzo: entre la tragédie et la lumière”. *Québec français*, 128 (2003), pp. 41-42.
- Quintero Rivera, Ángel G. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. La Habana: Casa de las Américas, 1998; edición Madrid: Siglo XXI, 2005.
- Reynolds, Simon. *Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip-hop*. Berkeley: Counterpoint, 2011.
- Rico Rodríguez, José Antonio. “La evolución armónica de la guitarra flamenca: análisis de la obra de Paco de Lucía desde 1960 a 1990”. *Sinfonía Virtual. Revista de Música y Reflexión musical*, 34 (2018), pp. 1-104.
- Stavans, Ilan, ed. *Latin Music. Musicians, Genres, and Themes*. Santa Barbara, CA: Greenwood, 2014.

DISCOGRAFÍA

- Bob Marley & The Wailers (letra de Bob Marley). “Slave Drive”. *Catch a fire* (CD). Jamaica: Island Records, pista 1.9, duración: 2:52, 2001.
- IAM (música y letra de Eric Mazel, Geoffroy Mussard, Laurent Attal y Philippe Tristan Fragione). “Les raisons de la Colère”. *Arts Martiens* (CD). Nueva York: Def Jam France, pista 2, duración: 4:00, 2013.
- IAM (música y letra de Pascal Jean Perez, Geoffroy Musard, Philippe Tristan Fragione y Eric Mazel). “Je viens de Marseille”. ... *De la Planète Mars* (CD). Londres: Delabel/EMI, pista 19, duración: 1:16, 1991.
- Krall, Diana (letra de Dorothy Fields y Jimmy McHugh). “I can't Give you Anything but Love, Baby”. *When I Look in Your Eyes* (CD). Santa Mónica, CA: Verve Records, pista 7, duración: 2:32, 1999.
- Massilia Sound System (música y letra de Gari Grèu, J. Papet y Lux Botté). “Ma ville est malade”. *Aïollywood* (CD). Marseille: Adam, pista 6, duración: 4:03, 1997.
- Massilia Sound System (música y letra de Gari Grèu, J. Papet, Lux Botté, Goatari y Lo Minot (Bruno Martin)). “Parla Patois!”. *Parla Patois* (CD). Marseille: Adam, pista 9, duración: 4:36, 1992.
- Nash, Johnny (música y letra de Bob Marley). “Stir It Up”. *I Can See Clearly Now* (Vinilo). New York: Epic Records, pista 1, duración: 3:02, 1972.

Recibido: 09.12.2019
Aceptado: 21.05.2020