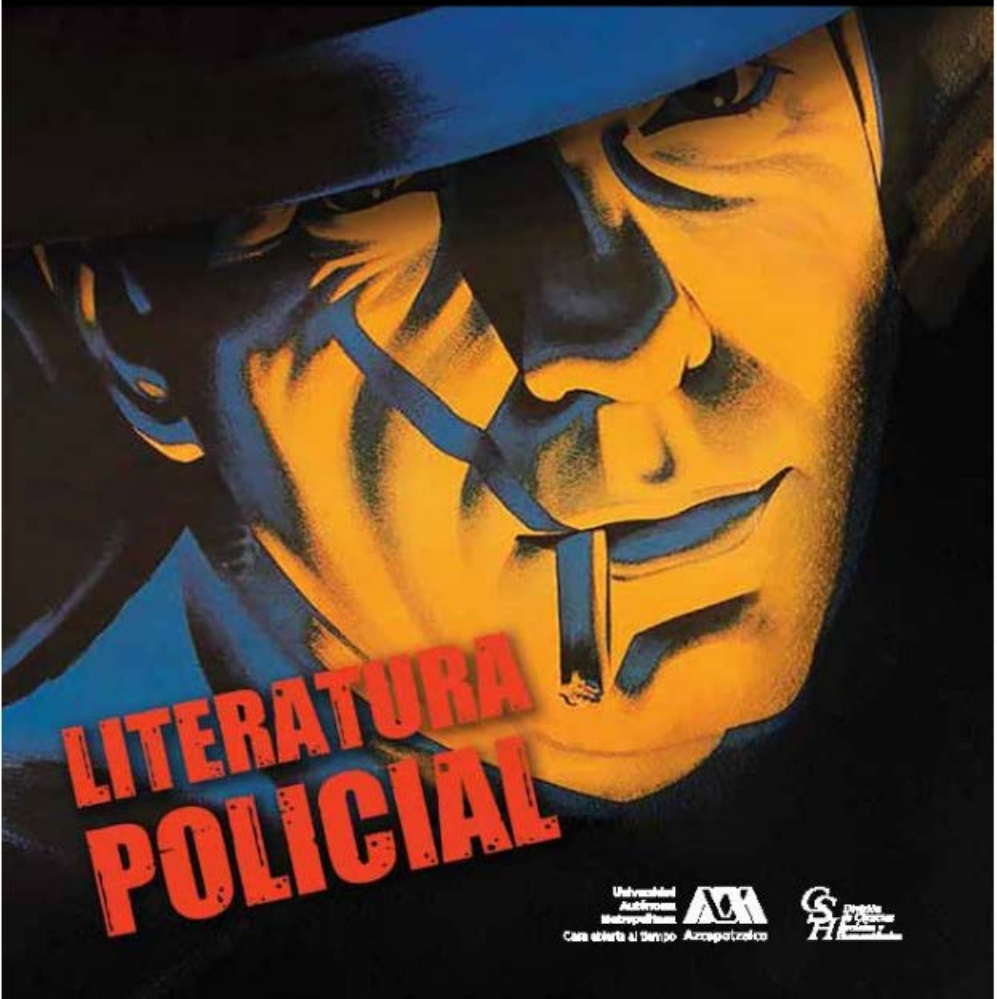
TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 54

SEMESTRE I, ENERO-JUNIO 2020 | ISSN 1405-9959 | $80.00 |



LITERATURA POLICIAL

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

“Literatura policial”

TOMÁS BERNAL ALANÍS Y VICENTE FRANCISCO TORRES |
COORDINADORES

NÚMERO 54, SEMESTRE I, ENERO-JUNIO 2020

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Humanidades

Tema y Variaciones de Literatura, Número 54, Semestre I, enero-junio 2020, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • mrf@azc.uam.mx • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Maria Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en noviembre de 2020, con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Directorio

Universidad Autónoma Metropolitana
Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro
Rector General
Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia
Secretario General

Unidad Azcapotzalco
Dr. Óscar Lozano Carrillo
Rector

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Lic. Miguel Pérez López
Director de CSH
Dr. Saúl Jerónimo Romero
Jefe del Departamento de Humanidades
Dr. Alfredo Garibay Suárez
Coordinador de Difusión y Publicaciones

Consejo Editorial
Fernando Martínez Ramírez (Director)
Ezequiel Maldonado López
Tomás Bernal Alanís
Alejandra Sánchez Valencia
Vicente Francisco Torres
Óscar Mata Juárez
Alejandro Ortiz Bullé Goyri
Ivonne Murillo
Sandro Cohen
Alejandra Herrera Galván
Carlos Gómez Carro

Coordinación editorial del número
Tomás Bernal Alanís
Vicente Francisco Torres

Distribución
María de Lourdes Delgado Reyes

Portada y diseño de interiores: Ivonne Murillo

Impreso en México
Printed in Mexico

INTRODUCCIÓN

Literatura policial
TOMÁS BERNAL ALANÍS Y VICENTE FRANCISCO TORRES | 7

TEMA

Una historia criminal
NOEMÍ CASTRO | 9

Antonio Helú y sus aportaciones al género policiaco en la literatura, el cine y el teatro
ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | 29

***Ensayo de un crimen* y *Ten Little Niggers*. Una comparación**
AGUSTÍN GARCÍA DELGADO | 41

Una secreta especulación: exploración del delito en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli
DANIEL SAMPERIO JIMÉNEZ | 55

El periodista y la escritora en busca de la verdad. La construcción de los detectives en la obra de María Elvira Bermúdez
ÁMBAR HERRERA | 69

Rafael Solana. *El crimen de tres bandas*. La novela policiaca en México
GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | 79

Crímenes urbanos: la ficción policiaca de Hugo Valdés
GERARDO GARCÍA MUÑOZ | 101

Enrique Serna y la mafia cultural
GERARDO SANTOS HERNÁNDEZ | 119

Los detectives del alba
EDGAR FRANCISCO RODRÍGUEZ GALINDO | 137

Juan Villoro y Daniel Sada *versus* las convenciones de la novela vinculada al narco
EZEQUIEL MALDONADO, CONCEPCIÓN ÁLVAREZ C. | 149

***El cadáver errante*: los terrenos del sátiro, mapa de una obra de Martré**
NORMA IRENE AGUILAR HERNÁNDEZ | 171

Narconovelas de Gonzalo Martré
VICENTE FRANCISCO TORRES | 187

Cuatro autores policiacos y Villegas su heredero / y Eddy su heredero
FELIPE SÁNCHEZ REYES | 197

La ciudad de México: entre los muros, el crimen y la piel
TOMÁS BERNAL ALANÍS | 219

La dramaturgia policiaca en México (breve panorama)
EDUARDO VILLEGAS GUEVARA | 235

VARIACIONES

Erotismo y seducción
en una novela masculina y otra femenina
FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 247

***Cartas para Julia* y *La señora de la fuente*, dos novelitas ejemplares**
ÓSCAR MATA | 265

Para reír sin más
MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | 271

Dos obituarios
VICENTE FRANCISCO TORRES | 281

Renovada muerte, renovable vida
RICARDO VIGUERAS | 293

Literatura policial

TOMÁS BERNAL ALANÍS Y VICENTE FRANCISCO TORRES

La literatura policiaca mexicana ha sido poco atendida. Con excepción de *Ensayo de un crimen* (1944), de Rodolfo Usigli, sus manifestaciones fueron clásicas, de enigma ajedrecístico. No sería sino hasta 1969, año en que aparece *El complot mongol*, cuando esta expresión narrativa comienza a verse con atención. Porque su autor, Rafael Bernal, funda la novela negra mexicana, que combina la solución de un problema con los señalamientos sociales.

Después de Rafael Bernal vinieron varios narradores policiales, como Paco Ignacio Taibo II y Juan Hernández Luna. Incluso vivimos un fenómeno que no es extraño en la literatura de otros ámbitos: autores destacados en la literatura sin adjetivos, incursionaron en el género y convirtieron el relato criminal en literatura artística: Jorge Ibargüengoitia, Vicente Leñero, Enrique Serna, Luis Arturo Ramos.

Llegó el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa y, desde el año 2006, convirtió al país en un matadero y a la vida política mexicana en un nido de ratas. Quiso poner a todos los grupos criminales bajo las órdenes del cártel de Sinaloa y, naturalmente, esta peregrina ocurrencia desató una escabechina de todos contra todos, tal como documentan los libros de la periodista Anabel Hernández.

Y como la literatura no es un epifenómeno de la realidad, sino parte de ella, surge la novela basada en los hechos del narcotráfico. Muy pronto fue conocida como narconovela y desató una guerra de lodo y de tinta porque, mientras sus autores querían destacarla, otros escritores y periodistas dijeron que eso no existía.

La narconovela nació sin saber lo que se estaba fundando.

Victor Hugo Rascón Banda escribió una novela con la experiencia de unas vacaciones en Chihuahua, su tierra natal. Pero *Contrabando* (Premio Juan Rulfo de Novela, 1991) no se publicó sino hasta la muerte de Rascón Banda (1998). Para ese entonces, Gonzalo Matré, prolífico autor siempre atento a las expresiones de la vida nacional, empieza a escribir una serie de novelas en donde el narcotráfico sirve de tema y tiene como protagonistas a policías, políticos,

narcotraficantes, funcionarios y mujeres hermosas. Surgen entonces muchos autores interesados en contar lo que estaba pasando en el país: Juan José Rodríguez, Bernardo Fernández, Hilario Peña, Francisco Haghenbeck, Juan Pablo Villalobos, Yuri Herrera, Elmer Mendoza…

Pero la guerra de los narcotraficantes y políticos mexicanos no sólo propició el nacimiento de novelas y relatos. Un conjunto de cronistas y periodistas de investigación escribieron libros que, por su calidad, estaban muy cerca de la literatura. Anabel Hernández, Javier Valdés y Diego Enrique Osorno son ejemplos destacados. Y el fenómeno siguió de frente porque, en medio del baño de sangre que provocaron Felipe Calderón y sus secuaces, mismo del que no podemos salir, J. M. Servín y Bernardo Esquinca utilizaron la nota roja para escribir novelas, cuentos, crónicas y ensayos.

A grandes rasgos, este es el espectro que los trabajos aquí reunidos analizan. Son también una invitación a leer las obras que se han ocupado del crimen real y de los asesinos mexicanos de papel.

Una historia criminal

NOEMÍ CASTRO | EGRESADA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX Y ESTUDIANTE DE LA MAESTRÍA EN DISEÑO Y VISUALIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN DE LA UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

La novela policiaca tiene su origen en la curiosidad del ser humano por razonar los acontecimientos de un crimen, así como en la emoción de seguir los avances de la investigación para descubrir al criminal. Tanto los avances en la investigación en materia de criminalística, como la formación de cuerpos policiacos hacen que surja la figura del detective, quien aplica diversos métodos para encontrar al culpable del delito. Este personaje evoluciona de acuerdo con las transformaciones políticas, sociales y culturales. En un principio, en México, las publicaciones de nota roja constituyeron la materia prima del género policiaco mexicano. Más tarde, este tipo de narrativa evidenciaba y denunciaba la corrupción y la situación social de los mexicanos. Después de la primera mitad del siglo XX, la novela policiaca ha tenido cambios de acuerdo con los sucesos criminales, como la aparición del narco, que da pie a una nueva manera de narrar historias policiales.

Abstract

The detective novel has its origin in the human being's curiosity to reason the events of a crime, as well as in the emotion of following the progress of the investigation to discover the criminal. As much the advances in the investigation in criminalistics matter, as the formation of police forces, the figure of the detective emerges, who applies various methods to find the culprit of the crime. This character evolves according to political, social and cultural transformations. Initially, in Mexico, the red note publications were the raw material of the Mexican police genre. Later, this type of narrative evidenced and denounced the corruption and social situation of Mexicans. After the first half of the 20th century, the police novel has undergone changes according to criminal events, such as the appearance of narco, which gives rise to a new way of narrating police stories.

Palabras clave: crimen, criminalística, narraciones, policiaco, detectives, narcotráfico.

Key words: crime, criminalistics, narrations, police, detectives, drug trafficking.

Para citar este artículo: Castro, Noemí. "Una historia criminal". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 9-28.

La vida puede ser impredecible. El relato policiaco nos permite observar como se restablece el orden, como se aplica la justicia y como la inteligencia puede vencer el caos: "La novela policiaca es un relato donde el razonamiento crea el temor que se encargará luego de aliviar."[1] Además, el crimen siempre ha sido un acontecimiento que despierta pasión, provoca una emoción de gusto culposo, ya que, por un lado, el delito se debe rechazar, juzgar y, por el otro, conocer el mundo de la trasgresión induce a la curiosidad; participamos en la investigación sin que por ello existan consecuencias. Esto es lo que hace tan atractiva la lectura de relatos policiacos.

La investigación del crimen es algo muy antiguo; en la novela india *El caso de la sirvienta desaparecida,* de Tarquin Hall, el detective Puri al dar una conferencia comenta: "En el siglo XV, un investigador de la corte de Delhi, Bayram Khan, resolvió el brutal asesinato de la cortesana, del emperador mongol, al identificar un pelo que encontró flotando en los baños en que ésta fue ahogada por el eunuco, Mahbub Alee Khan", y continua: "Sherlock Holmes, un tipo que había tomado prestadas las técnicas de deducción que Chanakya estableció en el 300 a. C. y que nunca lo reconoció."[2] Sí bien Sherlock Holmes es un personaje de ficción los dos que menciona el detective Puri, sí existieron: el primero, Bayram Khan fue un importante comandante militar y jefe del ejército mongol, así como un poderoso estadista; el segundo Chanakya, fue quien escribió un tratado del arte de gobernar *El Arthashastra* y plantea las bases sobre el arte del espionaje.

La tragedia de Sófocles, *Edipo Rey*, implica también una investigación en la que él mismo resulta ser el culpable; lo mismo sucede en el Libro de Daniel del *Antiguo Testamento*, en el que el profeta realiza investigaciones para descubrir los misterios de Bel y el Dragón, entre otras.

Aunado a las investigaciones criminales que siempre han tratado de encontrar al culpable de un delito, en la antigua Persia se utilizó la impresión de los dedos en arcilla, y en China, con la invención del papel, se requería estam-

[1] Narcejac, Thomas. *Una máquina de leer: la novela policiaca.* México: FCE, 1986, p. 226.
[2] Hall, Tarquin. *El caso de la sirvienta desaparecida*. iBook. Barcelona: Roca Editorial, 2009.

par con tinta una marca del dedo o la palma de la mano en las hojas de los documentos oficiales. Con estas prácticas se perseguía establecer sistemas de identificación de personas, no sólo como un estudio anatómico, sino como medio de investigación en el caso de procesos penales.

El siglo XIX, en occidente, trajo consigo grandes cambios en los sistemas de producción y con ello en la economía; la filosofía aportará los principios de la mayor parte de las corrientes de pensamiento; el arte sufre una transformación conceptual que lo llevará a un cambio radical en cuanto a conceptos y formas, lo que provoca diversos movimientos artísticos resultado de procesos ideológicos, en los que tanto la temática como la composición tradicional serán sustituidas por la imaginación y por nuevas formas de entender la vida; surge el cine, que cambió radicalmente la manera de ver al ser humano; la diferencia entre las clases sociales comenzó a diluirse: muchos de los beneficios que antiguamente disfrutaban aquellos que pertenecían a la nobleza pasaron a manos de las clases medias acomodadas; los campesinos se trasladaron a las ciudades para trabajar en las fábricas; la conformación de las ciudades cambió y se crearon grandes centros urbanos. Esto trajo como consecuencia el incremento de los conflictos sociales y, en particular, del delito, lo que derivó en la necesidad de organizar e institucionalizar la actividad policial. Es así que surgen instituciones como: Los *Bow Street Runners,* nombre por el cual se conoció al cuerpo de policía existente en Londres entre 1749 y 1838, o la *Sureté Nationale*, formada por Eugène-François Vidocq, quien también trabajaba como investigador privado, una unidad de policía que contaba con doce detectives; en 1829 Robert Peel establece el famoso cuerpo policial llamado *Scotland Yard*; también surge en Estados Unidos la *Agencia Nacional de detectives Pinkerton*.

Otros cambios importantes surgieron en años posteriores: los valores de razón e inteligencia humana se hicieron predominantes y la palabra científico se volvería parte fundamental del lenguaje de la época; el término criminología es acuñado, por primera vez, en 1883 por el antropólogo forense Pablo Topinnard, quien la define como una ciencia que estudia el delito y su surgimiento. Todo lo anterior modificó la metodología de investigación del crimen.

Aunado a esto, la prohibición de la tortura como método de confesión de los criminales, promovió que se comenzaran a buscar otras técnicas, con la finalidad de encontrar a los culpables: la investigación del delito evolucionó en función del nivel de desarrollo y cultura, también generó grandes avances en materia criminalística. Alguno ejemplos de este desarrollo científico fueron: Alphose Bertillón, quien creó un sistema de clasificación e identificación de delincuentes, basada en la medición de varias partes del cuerpo y la cabeza, marcas individuales, tatuajes, cicatrices y características personales del sospechoso. Bertillón también estandarizó las fotografías de identificación y las imágenes usadas como evidencia, con las cuales se buscaba reconstruir las dimensiones de un lugar y la ubicación de objetos encontrados en la escena de un crimen.

Por otro lado, William James Herschel, oficial del Imperio británico encargado de

administrar el distrito de Hooghly, en Bengala, India, observó que las huellas dactilares de cada persona eran únicas y que permanecían inalteradas pese al paso del tiempo. El aporte en el reconocimiento de los criminales era de importancia, entonces, en 1877 propuso aplicar este método para la identificación de reclusos en las instituciones penales de la India. También se tiene noticia de que, en 1888, Juan Vucetich Kovacevich, quien ingresó en la Policía de la Provincia de Buenos Aires, en la ciudad de La Plata, comenzó a registrar las huellas dactilares de presos en fichas policiales y diseñó su propio sistema de clasificación. El estudio de las huellas dactilares constituyó un importante estudio en la resolución de los crímenes.[3]

En 1910, Edmond Locard, criminalista francés, escribió *Traité de Criminalistique*, en el que se puede leer: "es imposible que un criminal actúe, especialmente en la tensión de la acción criminal, sin dejar rastros de su presencia". Y funda el primer laboratorio de criminalística.[4]

La riqueza generada por la sociedad industrial, ahora necesitaba de protección. ¿Cómo lograrlo? Mediante una moral rigurosa, estableciendo al pueblo como un sujeto moral, separándolo de la delincuencia, mostrando a los delincuentes como llenos de vicios, grupos peligrosos, tanto para los ricos, como para los pobres. "De aquí el nacimiento de la literatura policíaca y la importancia de periódicos de sucesos, de los relatos horribles de crímenes."[5] Y

> La fotografía hace por primera vez posible retener claramente, y a la larga, las huellas de un hombre. Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre.[6]

La creación de las instituciones policiacas, la investigación en materia de criminalística y la transformación de las narraciones de aventuras a un género policial netamente urbano, que se produce en la resolución del misterio por parte de un investigador, hacen que surja la figura del detective, como representante de la sociedad, el cual es percibido como un individuo excepcional, cuyos poderes le han sido otorgados por las víctimas de una sociedad. El relato policiaco narra una investigación y el detective es aquel que la conduce. Frederic Jameson dice:

> Es obvio que el origen del detective literario se encuentra en la creación de la policía profesional, que articuló la exigencia de prevención general del crimen con la necesidad de los gobiernos modernos de conocer y, por lo tanto, controlar los variados elementos de sus áreas administrativas.[7]

[3] Herrera, Anabel. *La dactiloscopia, el campo que transformó el estudio del crimen.* Recuperado de https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-antigua/20191231/472606130857/huellas-dactilares-historia.html. 1/12/2019 13:00. Actualizado a 31/12/2019 14:35.

[4] Locard, Edmond. *Manual de Técnica Policiaca*. Barcelona: Editorial José Montesó, 4ª ed., 1963, p. 15.

[5] Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama. 2003, p. 60.

[6] Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus, 1980, p. 63.

[7] Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cul-*

La mirada del detective es fundamental: es quien dará coherencia y significado a los distintos signos repartidos en el discurso para dar sentido a la historia y conducirlo a la resolución de las interrogantes planteadas. Éste se convierte en el personaje narrativo, aquel que tras sus pasos desarrolla la narración, quien nos lleva de una secuencia a otra y resuelve el enigma. En este sentido, Todorov plantea dos series temporales superpuestas: "los días de la investigación que comienzan con el crimen y los días del drama que llevan a él"[8].

En la investigación criminal, la policía se hace consciente de la necesidad de organizar la actividad policial profesional; y se distinguen dos fases: 1. Intuitiva: es un arte de la investigación policial, ya que influye en la investigación el instinto sobre el razonamiento. 2. Psicológica o reflexiva: el sistema investigativo evoluciona, se estudian con lógica los hechos, se observa, se deduce, lo que da espacio a la Criminalística.

Estos métodos de investigación permean la figura del detective literario. Es así que la literatura se apoya en los descubrimientos de los campos de investigación como la criminología y la psicología, tomando de ellos ideas para construir un perfil, tanto del delincuente como de la víctima, que sea adecuado, el cual permite que la historia sea aceptada por los lectores como realista, además de dar pie a las diversas personalidades de los detectives. Con base en lo anterior, podríamos crear una tipología de la narrativa cuyo motivo central es el crimen y cuyo protagonista es el detective.

Podemos hablar de las novelas policiales clásicas, en las cuales lo importante no es el asesino o criminal, pero tampoco lo es el crimen; lo significativo es la figura del detective y las pesquisas que lleva a cabo para resolver satisfactoriamente el caso. Este personaje utiliza el pensamiento lógico en la interpretación de indicios, pistas y datos, así como las causas que los ‹generaron. Lo importante en este tipo de relatos y lo que los hace populares es que el lector es partícipe de la investigación, cuando el escritor le proporciona todas las pistas para que intente resolver el caso, lo que lo coloca al nivel del investigador, con el que encuentra una identificación. Este tipo de personaje permite

> al lector colocarse con mayor facilidad en el lugar del detective, y es el único que de vez en cuando puede burlar la ley, encima hacer cosas que, para otro, menos privilegiado, serían punibles.[9]

Ejemplo de estos relatos son los escritos por Maurice Leblanc, creador de Arseni Lupin; *Los crímenes de la calle Morgue,* de Edgar Allan Poe; los relatos del famoso detective Sherlock Holmes, de Sir Arthur Conan Doyle, o las novelas de la escritora Ágatha Christie con sus detectives Hércules Poirot y Miss Marple. Muchos de estos relatos utilizan tanto la intuición, como los avances científicos predominantes en la época.

tural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós, 1984, p. 49.

[8] Martín Cerezo, Iván. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en ‹https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm›. Número X, noviembre 2015.

[9] Symons, Julian. *Historia del relato policial.* Barcelona: Bruguera, 1982, p. 21.

Durante la primera mitad del siglo XX, el relato policial clásico presentaba un cierto agotamiento, tanto estructural como temático, debido al cambio de paradigma que se vive en occidente. Es así que la figura del detective infalible pierde vigencia.

> […] los motivos del relato de crimen británico debían ser personales y en ese sentido, racionales. No se permitían las motivaciones de estado, de política, religiosas o de insanidad mental. El detective debía verse enfrentado a un sólo criminal, en un espacio determinado y con una enorme cantidad de pistas que barajar […] el juego debe ser ajeno a la violencia, los trucos y los reveses narrativos […] el detective no podía llegar a una conclusión por instinto...[10]

Es así que en contraposición al relato policiaco clásico, surge en Estados Unidos la denominada *novela negra*. En estas narraciones se privilegia el crimen motivado por el contexto, por tanto, se convierte en un relato crítico de la realidad social. Ricardo Piglia sentencia: "Allí se termina el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad vista desde el crimen."[11] Este género aparece en las revistas llamadas *Pulp,* publicaciones de muy bajo costo en las que publicaron autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler y en los que hacen su aparición detectives como Philip Marlowe o Sam Spade, entre otros.

A diferencia de su antecesor, el detective norteamericano conocido como *hard-boiled,*[12] se encuentra despojado de las condicionantes morales que le pudiesen generar sus métodos; se transforma en un tipo duro, quien utiliza la violencia cuando es necesario y que lleva a cabo sus investigaciones por cuenta propia, por dinero; en ellas no existe pasión intelectual, ni compromiso de deber para con el Estado o las instituciones. La temática de la novela negra se torna más compleja, porque los delincuentes pertenecen a organizaciones criminales o a la mafia, conectados no en pocas ocasiones con instituciones estatales corruptas. El lenguaje se vuelve más cotidiano, el ambiente en el que se desarrolla la narración es más violento, y el peligro más real. El detective debe adaptarse para lograr sobrevivir.

Todorov distingue dos formas de construir novelas policiales: las de enigmas y las novelas negras. A la primera las denomina de curiosidad: su desarrollo va del efecto a la causa, es decir, el culpable y las razones de su crimen. Y la segunda forma es el suspenso. En este caso se va de la causa al efecto: se muestra primero las causas, los datos iniciales y el interés se sostiene a la espera de lo que acontecerá, esto es por los efectos.

> Este tipo de interés era inconcebible en la novela de enigma, pues sus personajes principales estaban, por definición, inmunizados: nada podía ocurrirles. La situación se revierte en la nove-

[10] Cargili, Bárbara. *De Auguste Dupin a Philiphe Marlowe: transformaciones del personaje del detective en el relato del crimen*. Tesis para optar al grado de Magíster. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1997, p. 18.

[11] Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción. Op. cit.*, p. 56.

[12] Coma, J. *Diccionario de la Novela Negra Norteamericana*. Barcelona: Anagrama. 1986.

> la negra: todo es posible y el detective arriesga su salud, si acaso no su vida.[13]

La distribución por entregas de las *novelas negras*, a través de revistas, hizo posible la masificación de este tipo de literatura, lo que logró que la figura del detective se hiciera muy popular, tanto en los Estados Unidos como en el mundo.

En México la investigación criminalística no se quedó atrás. El Dr. Alfonso Quiroz Cuarón llevó a cabo el estudio científico de la personalidad del delincuente y propugnó por la creación de laboratorios de criminalística para el examen técnico-científico de los indicios, "Testigos mudos que no mienten"[14]. Sus intereses se encaminaron a el ámbito de la medicina forense, la criminología, la criminalística, lo que afirma con sus palabras "sin la ciencia y la técnica no es posible hacer justicia"[15]. En el famoso caso de Goyo Cárdenas, que fue capturado a principios de los años cuarenta, fue el doctor Alfonso Quiroz Cuarón quien llevo a cabo el primer estudio de la personalidad del "estrangulador" de Tacuba. Por otro lado, en 1914, Ernesto Abreu Gómez organiza el primer centro dactiloscópico de México, y hacia 1931, Teodoro González Miranda introdujo en nuestro país la prueba de la parafina, la cual detecta compuestos nitrados para determinar si una persona ha disparado o no un arma de fuego.

A la par de las investigaciones científicas, durante la década de 1920 se buscó formar una policía "científica o técnica", en un afán de profesionalización; esto propició que un número de agentes estudiaran en la Escuela Técnica de Policía para dedicarse a la investigación, identificación y archivística y se intentó imponer una estructura militar con base en una ordenanza a la manera en que se hacía con el ejército.[16] Las comisarías adquirieron relevancia, generaron archivos tanto sobre el personal de la institución como de detenidos e incorporaron más investigadores dedicado a identificación como nunca antes había ocurrido.[17]

Algunos investigadores consideran que México posee, desde siempre, una tradición de relato policiaco en su narrativa, en los temas recurrentes del corrido: como el justiciero, el héroe, el ladrón, hasta los relatos carcelarios de Chucho el Roto o la misma banda del automóvil gris. Aunque esta tradición

[13] Meller, Alan. "Los orígenes apócrifos del género policial (o historia de un crimen no resuelto)". *Documentos Lingüísticos y Literarios.* 28: 52-59, 2005. Disponible en ‹www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=102›.

[14] Moreno, Luis Rafael. *Breve historia de la criminalística mexicana contemporánea. Siglo XIX a la fecha*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Ciencias Penales, 2017, p. 649.

[15] *Ibid*.

[16] Pulido Esteva, Diego. "Gendarmes, inspectores y comisarios: historia del sistema policial en la ciudad de México. 1870-1930". *Ler História* [Online]. 70, 2017, subido el día 14 septiembre 2017, consultado el día 22 abril 2020. Disponible en ‹http://journals.openedition.org/lerhistoria/2696;DOI:https://doi.org/10.4000/lerhistoria.2696›.

17 Speckman, Elisa (2002). *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (ciudad de México, 1872-1910)*. México: El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México.
Ler História. 70, 2017. Puesto en línea el 14 septiembre 2017, consultado el 20 enero 2020. Disponible en ‹http://journals.openedition.org/lerhistoria/2696; DOI: 10.4000/lerhistoria.2696›.

crea una mezcla muy peculiar con la influencia que viene de Estados Unidos e Inglaterra, en una serie de narraciones cuyos personajes se dedican a la resolución de crímenes, con los métodos más variados, pero con un sello nacional

Es en 1917 que surge la Comisión de Seguridad; la que en 1938, durante el mandato de Lázaro Cárdenas, se convirtió en el Servicio Secreto y constituyó la época dorada de los grandes detectives; imagen que se instaló en el imaginario colectivo: hombres vestidos de traje, gabardina y sombrero de ala ancha que arrastraban el cigarrillo de una comisura de la boca a la otra, en tanto se sumergían al mundo deductivo para resolver el crimen.

Valente Quintana fue de los más célebres. Nacido en Matamoros, llegó a ser jefe de la Comisión de Seguridad del Distrito Federal. Investigó el asesinato de Álvaro Obregón, ejecutado el 17 de julio de 1928 por el fanático religioso José de León Toral. Otra importante investigación fue la del asesinato del radical líder estudiantil cubano Juan Antonio Mella, en enero de 1929, a quien dieron muerte en plena calle de la ciudad mientras caminaba con Tina Modotti. Las pistas apuntaron a la dictadura de La Habana como responsables del magnicidio.[18]

Casos como los mencionados anteriormente se publicaban en la nota roja del periódico *La Prensa*, uno de los periódicos de mayor circulación en el país; gracias a ella los lectores obtenían información sobre casos famosos y sobre la corrupción de la policía real en contraste con la investigación de los detectives de ficción. Estas publicaciones constituyeron la materia prima del género policiaco mexicano y además promovieron la participación de diversos autores. En su publicación, el periódico incluyó notas editoriales en las que se hablaba sobre la historia del género, así como las reglas de estos relatos; en su introducción invitaba a los lectores a leer con cuidado, con método y los retaba a descubrir al culpable del crimen. Como lo afirma Rafael Reyes Spíndola, director de *El imparcial,* en la novela *Carne de ataúd,* de Bernardo Esquinca:

> A nadie le gusta [la nota roja], la queremos lo más lejos posible de nuestro vecindario, pero cómo nos entretiene leer lo que le pasa al peladaje. ¿Quién lo hubiera dicho? El futuro del periodismo se encuentra en el crimen. Los privilegiados leen las desgracias del populacho desde la comodidad de su hogar. ¿No es el negocio perfecto?[19]

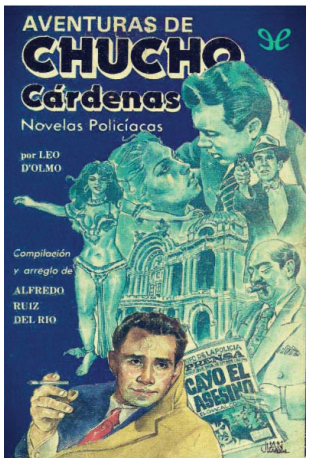
En *La Prensa,* comenzaron a ser publicadas las aventuras de Chucho Cárdenas, un reportero aficionado a resolver casos criminales. Las historias, escritas por Leo D'Olmo, aparecían en capítulos dominicales insertados en las ediciones. Estas narraciones sirvieron para fomentar la afición por el género en nuestro país. Pero sobre todo por ser

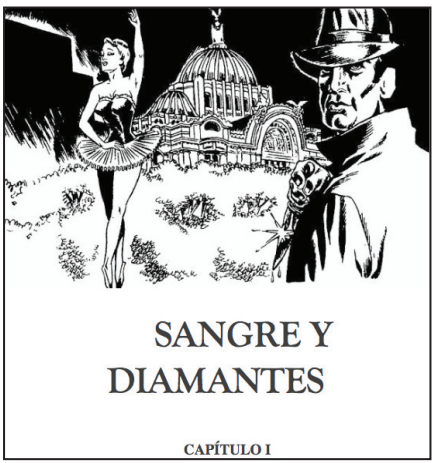
> un personaje que, avalado por todas las características de un reportero mexicano, tenía las vir-

[18] *La época de los detectives. La estabilidad-vida cotidiana.* Disponible en ‹http://www.wikimexico.com/articulo/la-epoca-de-los-detectives›.

[19] Esquinca, Bernardo. *Carne de ataúd.* iBook. México: Editorial Almadía, 2013.

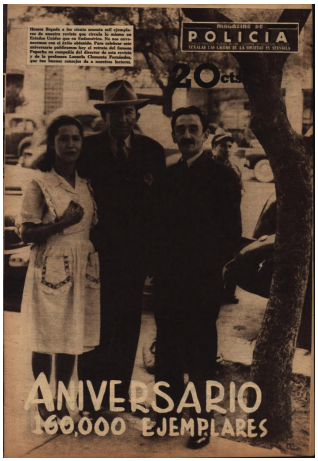
tudes requeridas por un héroe, descubridor de malhechores y colaborador, muchas veces no bien recibido de los cuerpos de seguridad de aquella época[20].





[20] D'Olmo, Leo. *Aventuras de Chucho Cárdenas*. iBook. Compilación y arreglo: Alfredo Ruiz del Río. México: La Prensa, 1988.

También comenzaron a circular revistas y periódicos dedicados al género detectivesco, como *Magazine de Policía* o *El Semanario Policiaco*.[21]



[21] ‹https://willstraw.com/mexico-magazine-de-policia-1942-1953/›.

Durante las pesquisas de esta investigación, también se descubrió que entre 1937 y 1939 aparece en la escena la historieta *El inspector Day,* publicada por la Editorial Juventud.

Hemeroteca Nacional,
Universidad Autónoma de México.[22]

En la ficha técnica reza lo siguiente:

> Es probable que hayan sido concebidas como propaganda bélica en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, ya que estas tres series son protagonizadas por personajes anglosajones y ambientadas en la guerra. Inspector Day es un policía de gabardina y sombrero que actúa solo. El gobernador le encarga los casos más difíciles, como la serie de robos que sufren los principales bancos, verdadera guerra financiera que tiene a la ciudadanía indignada y al país amenazado con una gran crisis. La banda que realiza los atracos sólo la constituyen Squinty y El Jefe. Day se hace pasar por un delincuente, se infiltra en la banda, enamora a Lita –hija del Jefe– y resuelve el problema. En el caso del As del juego, Day también debe actuar como espía infiltrado para entrar al garito de Shady McGurk sin despertar sospechas.[23]

Así como la historieta *Nancy y la banda escarlata* de José G. Cruz de Editorial juventud de 1937, en esta serie debuta Nancy, la detective rubia que enfrenta a *La Banda Escarlata.*

[22] Catálogo digital de historietas de la Hemeroteca Nacional de México, ‹http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/93›.

[23] Catálogo digital de historietas de la Hemeroteca Nacional de México, ‹http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/92›.

Hemeroteca Nacional,
Universidad Autónoma de México.[24]

Sin embargo, el que se considera el primer texto policiaco mexicano es *Vida y Milagros de Pancho Reyes,* de Alfonso Quiroga, escrito en los años veinte; historia que narra las aventuras del detective mexicano:

> Con su sombrero de ala ancha, es asiduo de los teatros de arrabal y de los bailes de rompe y rasga. Fuma Chorritos y Mascota y, excéntricamente, cita de memoria a Huysmans y a Schopenhauer. Es también un hijo de Vidocq: admirador de la bohemia trashumante, frecuentador empedernido de sitios sospechosos de donde había salido más de una vez ileso gracias a su agilidad y a su buena estrella.[25]

[24] Catálogo digital de historietas de la Hemeroteca Nacional de México, ‹http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/92›.

[25] *Vida y milagros de Pancho Reyes*. Texas: Librería de Quiroga, s/f, p. 6.

Más tarde el género policiaco se comenzó a publicar con cierta regularidad en la revista fundada por Antonio Helú *Secciones Policiacas y de Misterio* (1946 a 1953); esto llevó a la aparición de personajes como Máximo Roldan, detective y ladrón del mismo Helú, o Teódulo Batanes, de Rafael Bernal. Posteriormente se publica *La obligación de asesinar* (1946), volumen de narraciones de Antonio Helú; *Cuentos de Peter Pérez, detective de Peralvillo y anexas,* de Francisco Martínez de la Vega (1952) cuyo detective era una parodia de Sherlock Holmes, pero poseedor de un ingenio que le llevaba a resolver los casos más extraños; *Diferentes razones tiene la muerte,* de María Elvira Bermúdez (1953), cuyo detective Armando H. Zozaya, a quien le gustaba leer manuales norteamericanos de criminalística, resuelve casos impulsado por la curiosidad, y *Tres novelas policiacas,* del mismo Bernal (1946); Raymundo Quiroz Mendoza nos presenta al inspector Motolinia, un oficial distraído a quien le gusta jugar ajedrez. Los valores en la sociedad de la época eran más bien rígidos y marcados por las buenas costumbres; los personajes detectivescos de este período son optimistas, cuentan además con una profunda fe en que las cosas siempre pueden mejorar.

Como base estructural de la investigación de un hecho criminal, los detectives mexicanos aplicaron las técnicas de investigación clásicas, ya antes empleadas por norteamericanos e ingleses, pero con un toque nacional. Aunque algunos de los trabajos poseían estructuras simples, poco trabajo en el lenguaje, cada uno de ellos posee su estilo propio, su eficacia estética era su cualidad. Una

característica particular es que se incorporan nuevos protagonistas sacados de la tipología popular: porteros, taxistas, sargentos taimados, vendedores, borrachines, albañiles, siempre en pro de resolver el caso. Todos son elementos distintivos que constituyen el género policiaco hecho en México.

Entre los años 60 y 70, el país llevaba mucho tiempo marcado por la impunidad, lo que creó el ambiente necesario para contar historias, denunciar, criticar. Además de lo anterior, resaltó héroes anónimos, capaces de descubrir los tejidos del poder y acabar con los males de la sociedad sin ayuda de ningún aparato de justicia. La ficción policial se convirtió en el mejor camino para evidenciar los demonios del país.

Es con la publicación de *El complot Mongol* de Rafael Bernal, en 1969, que la narrativa policial dio un giro sustancial. Su protagonista, Filiberto García, es un tipo duro pero sentimental, que comienza a cuestionar su entorno, lo que da paso a la crítica de las instituciones. García utiliza un lenguaje directo, sin adornos, con el cual Bernal logra la verosimilitud necesaria. Así, el ambiente está lleno de violencia y la que la Ciudad de México se convierte en un protagonista: "...ese purgatorio que no era cielo ni infierno, sólo un trozo de ciudad"[26]. Persecuciones, asesinatos y sobre todo el entramado en el que destaca la presencia de ciertos estratos sociales son los elementos que conforman la narrativa de la novela.

La abrumadora realidad propicia que el lenguaje se tenga que asimilar, modernizar y adaptar al nuevo contexto, en el que aparecen nuevos y oscuros escenarios; la división entre el bien y el mal se va difuminando; la búsqueda de la verdad ya no se asocia con el puro ingenio. El personaje del detective se tiene que insertar, con un afán de denuncia, en una sociedad corrupta y cruel. Las reflexiones sobre lo que ocurre en la ficción tienen mayor peso, aunque la estructura policial sigue ahí, está fuertemente atada a la visión política, cuestionadora e inquisidora de la realidad a la que se refiere.

Es con la aparición del detective Héctor Belascoarán Shayne, creado por Paco Ignacio Taibo II, en la novela *Días de Combate*, que se tipifica esta nueva tendencia del relato policiaco como *neopoliciaco*. Este género se construye con narraciones en las que el enigma pasa a segundo plano, la trama se traslada a espacios más sórdidos, la acción se vuelve más violenta. Se advierte una clara influencia del periodismo y su radio de acción se extiende a la frontera norte y zonas marginadas. En algunas ocasiones, el neopoliciaco llega al cuestionamiento no sólo de los mexicanos, sino del género humano

Algunos de sus autores, como Juan Hernández Luna, en *Quizás otros labios*, presenta un descenso a los bajos fondos poblanos. En *Yodo* retrata la psicopatía de un asesino serial, mientras que en *Tabaco para el puma*, muestra a un mago apodado *Skalybur*, el cual se ve inmiscuido en una compleja trama que implica secretos nazis; este personaje tiene una nueva aparición en *Cadáver de ciudad*. En sus novelas, resalta la presencia de la ciudad, del espacio urbano como

[26] Guerrero-Casasola, Joaquín. *El pecado de Mamá Bayou*. Ibook. Madrid: Editorial Lengua de Trapo (Colección Nueva Biblioteca), 2008.

personaje, plantea la problemática social, así como la relevancia de los marginales, a quienes convierte en los héroes de sus diferentes aventuras.

Con Rafael Ramírez Heredia aparece Ifigenio Clausel, un lascivo, directo y malhablado detective en *Muerte en la carretera* (1985), *Al calor de Campeche* (1992) y *Trampa de metal* (1979). Esta última, cuya investigación para localizar un Volvo azul, asignado a una atractiva y desolada mujer, marca el prólogo para destapar el contrabando de vehículos y con ello la corrupción en una secretaría de gobierno. Ramírez Heredia deja en claro que la corrupción del sistema es ya imparable. Vicente Leñero, con su estilo periodístico en *Los albañiles*, no deja de lado su visión crítica de las clases sociales, entre otros.

Los detectives de esta generación, conservan cierta inocencia, y un alto sentido de justicia, no siempre por la vía oficial; gracias a su actitud antes los reveses de la vida es que logran resolver los casos. La frase que podría definir a muchos de estos personajes, la pronuncia Gil Baleares, personaje de Joaquín Guerrero-Casasola: "Los pobres diablos somos eso, gente que se esfuerza sin llegar a ningún lado." [27]

Hacia finales del s. XX, la prensa policiaca en México se fue olvidando de los delitos de barrio. Los crímenes de narcotraficantes y políticos toman los titulares, convirtiendo a sus protagonistas en personajes de la cultura popular. Comienza una nueva etapa en la narrativa policiaca. Los crímenes salen de la Ciudad de México y se trasladan a diversas partes de la República Mexicana; así, la temática se relaciona más con las condiciones económicas, sociales, políticas y culturales del país. Existen elementos que forman parte de un corpus complejo que justifica la práctica del policial. Entre ellos se encuentran: las diferencias y los contrastes en las diversas zonas del territorio nacional, el surgimiento con mayor fuerza de las redes del narcotráfico, la violencia extrema, los asesinatos, la narcopolítica y la corrupción. Otros de vital importancia son: el crecimiento acelerado de las ciudades de los Estados, la explosión demográfica, la presencia de universidades estatales con nivel académico, el crecimiento de la clase media y por ende el incremento de posibles lectores.

De acuerdo con una investigación de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), realizada por Adriana Linares, en la que recoge datos de los principales periódicos,

> los primeros traficantes de drogas en la frontera eran inmigrantes chinos que llegaron a la región de El Paso y Ciudad Juárez tras el terremoto que azotó San Francisco, California, el 18 de abril de 1906. Los asiáticos instalarían lavanderías y cafeterías, algunas de ellas eran burdeles disfrazados donde se apostaba dinero y se consumía opio y morfina[28].

[27] Guerrero-Casasola, Joaquín. *El pecado de Mamá Bayou*. Ibook. Madrid: Editorial Lengua de Trapo (Colección Nueva Biblioteca), 2008.

[28] Linares, Adriana. "La Leyenda Negra". Disponible en http://docentes2.uacj.mx/. En Olivas, Juan de dios: "La Nacha tuvo el control del narco desde 1925". *El Diario Mx* ‹https://diario.mx/Local/2014-03-22_cbd8efb1/la-nacha-tuvo-control-total-del-narco-aqui-desde-1925/›. Marzo, 2014.

En este panorama el relato policial mexicano moderno, en la primera década del siglo XXI, se destaca una tendencia denominada *narcoliteratura*. La temática del narco no es nueva, como lo refiere una nota periodística fechada en 1925 y que relata el caso de la Nacha:

> […] el incidente donde muere "El Pablote", saca a la luz toda una organización dedicada al tráfico de drogas en la frontera. Su esposa, Ignacia Jasso, alias "La Nacha", a quienes muchos señalaban desde antes como la líder del grupo, heredaba de facto el control total de ese comercio ilícito en el cual habría de seguir liderando por casi medio siglo, aprovechando principalmente la corrupción policiaca y política de uno y otro lado de la frontera.[29]

En su inicio, la narcoliteratura nace como una literatura regional publicada exclusivamente en pequeñas editoriales locales. Se tiene noticia de que esta primera publicación fue el *Diario de un narcotraficante,* de Pablo Serrano (1962), novela que podría ser considerado la primera del género. En ésta se narra la historia de Nacaveva, un periodista que se infiltra con un pequeño grupo de campesinos sinaloenses que producen goma de opio. En 1996, se publica *Juan Justino Judicial,* de Gerardo Cornejo, escritor del norte del país; el protagonista de su historia es Juan Justino Altata Sagrario, quien es obligado a convertirse en judicial; desde ese momento asume una personalidad violenta y llena de maldad que luchara contra los narcos de la región. En 1991, Victor Hugo Rascón Banda escribe *Contrabando*, novela en la que narra el regreso de un escritor a su natal Santa Rosa Uruachi, Chihuahua; una vez ahí se ve violentado por las acciones del narcotráfico que los sinaloenses han extendido a la sierra chihuahuense.

A partir de la aparición de novelas que presentan la poco convencional vida de los mafiosos coludidos con el poder político y las mafias en la literatura colombiana, en narraciones como *Sin tetas no hay paraíso,* de Gustavo Bolívar, *Rosario Tijeras*, novela de Jorge Franco, el *Cártel de los sapos,* de Andrés López López, o la novela de Arturo Pérez Reverte *La reina del sur*, todas las cuales exhiben fabulosas fortunas, mujeres exuberantes y violencia desbordada, a partir de ellas es que la temática se popularizó; pero fue a través de las series de televisión como *El Señor de los cielos*, así como las múltiples versiones basadas en la vida Joaquín Guzmán Loera, alias el Chapo Guzmán, que el tema del narcotráfico logró su posicionamiento en el público. Con este fenómeno se podría reafirmar la idea de una narcocultura. Su comercialización en los medios, permea la esfera política, donde el negocio del narco, la violencia y la corrupción que lo acompaña se empieza a evidenciar en el resto del país. La narcoliteratura se encuentra en sincronía con el momento histórico en que crecen el poder y la visibilidad de los cárteles mexicanos.

> […] el éxito de la narcoliteratura, tanto ficción como no ficción se podría atribuir no sólo al morbo que inspira el tópico en el llamado ciudadano decente, deseoso de asomarse a la vida de aquellos que viven al otro lado de la ley; sino

[29] *Ibid.*

> también porque satisface dos deseos contradictorios en el lector. Por un lado, ofrece catarsis por la ventilación pública de ciertos eventos escamoteados o negados por el discurso oficial. Y por el otro, satisface un deseo secreto de protagonismo criminal donde por lo menos hasta que dure la lectura, el "ciudadano decente" –cuya vida diaria está marcada por la impotencia frente al poder del estado, la corrupción y la violencia– desde la seguridad de su casa se sumerge en el mundo prohibido del hampa.[30]

En el género narrativo del narco o narconarrativa, se exponen de manera cruda los crímenes ligados al mundo del narcotráfico: "¿Cómo se puede narrar la violencia, sobre todo cuando alcanza niveles de desmesura y horror que arrasan con todo lo que de humano hay? pero comprometiéndose a producir efectos de verdad."[31] Es así que la narcoliteratura posee una estética muy particular: la representación explícita de la violencia que se utiliza para describir los crímenes vinculados al tráfico de drogas: "[…] al periodista le cortaron el cuello de oreja a oreja, destrozando la yugular, y extrajeron la lengua por el orificio. En otras palabras, se dijo, le hicieron la corbata colombiana…" [32]

La narcoliteratura no sólo se desarrolla en zonas del norte del país, como Sinaloa, Ciudad Juárez, Mexicali, Monterrey y Tijuana, existen ejemplos de narcoliteratura situada en Guerrero, Oaxaca y la Ciudad de México, es decir, lugares vinculados con el tráfico, distribución y venta de droga. Los personajes son variopintos; las historias narran la vida tanto de capos poderosos, sicarios, víctimas del negocio, periodistas, abogados, transportistas, burócratas, actores, contadores y víctimas de la injusticia social, de la pobreza, mismos que ven en el narco una alternativa a la precariedad social; policías ineficientes, militares torturadores o asesinos, gobernadores y políticos corruptos, circulan impunemente por las páginas de los relatos; es decir, todos los implicados en el complejo sistema, involucrados que contribuyen a la permanencia de la industria, que protegen al culpable de las violaciones, lo que hace casi imposible resolver el enigma planteado al inicio de aquellas historias. La narconarrativa no sólo imprime un lenguaje propio a sus personajes, hace que se apropien de él, de los modismos, lo que lleva a una regionalización de la narración.

> Entonces nos vemos en dos horas allí en la Mona Bichi, allá te cuento… Es voluptuosa: senos turgentes, piernas como columnas de monasterio y nalgas redondas y bien paradas. ¿Quién le puso la Mona Bichi? No importa, bato, es muy culichi.[33]

Muchos de los escritores mexicanos han incursionado en la temática del narco, lo que revela la existencia de una variedad de propuestas estéticas de diversa calidad literaria.

[30] Palavarsich, Diana. "Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)". Disponible en ‹https://www.cultura.gob.mx/tierra_adentro/?p=307›. 25 de septiembre del 2012.

[31] Foucault, Michel. *De lenguaje y Literatura*. Madrid: Paidós, 1996, pp. 137-138.

[32] Solares, Martín. *Los minutos negros.* iBook. Barcelona: Literatura Mondadori, 2006.

[33] Almazán, Alejandro. *Entre perros*, Barcelona: Mondadori, 2009, p. 232.

La influencia del *cómic*, de las historias de terror, del cine y de la ciencia ficción hacen que el mismo autor pueda abordar el fenómeno narco desde diferentes géneros discursivos y desde diversos ángulos, creando personajes basados en las diferentes facetas derivadas del negocio: como trata de personas, el derecho de piso, extorsión, algunos han denunciado el poder político y policial dentro de sus tramas y algunos otros utilizan al narcotráfico como el telón de fondo para develar la verdadera naturaleza humana.

Es así como Bernardo Fernández *Bef,* desde la ciencia ficción, adaptada a la idiosincrasia mexicana y el *cómic,* nos presenta por un lado *Azul Cobalto* y *Hielo negro* y, por otro, *Tiempo de alacranes*. Esta última nos plantea la reflexión sentimental de un sicario que ya no quiere matar. La misma temática aborda Hilario Peña en *Chinola Kid*, que bajo la influencia del cine de acción, nos cuenta la historia del comisario Rodrigo Barajas, personaje que gracias a su honestidad y determinación, con un código basado en el estilo del Viejo Oeste, transforma la vida de *El Tecolote*, un pueblo del norte del país; del mismo autor con su personaje de Malasuerte, en *Malasuerte en Tijuana,* nos lleva a recorrer el mundo del narcomenudeo, en un tono cómico. Francisco Hagenbeck hace un exhaustivo relato acerca de las raíces del problema del narcotráfico entre México y Estados Unidos desde principios del s. XX. César López Cuadras, quien caracteriza a los narcotraficantes como criaturas dotadas de poderes casi sobrenaturales en su novela *Cástulo Bojórquez*, nos muestra la biografía imaginaria de un narcotraficante en quien se contraponen la lealtad, el amor filial y la violencia. Imanol Caneyda, en *Tardarás un rato en morir,* narra la historia de un exgobernador mexicano que tiene que huir ante la venganza anunciada por uno de los capos de la droga; situación similar a *Paredes desnudas,* cuya narración cuenta la desaparición de una joven a manos de una banda dedicada al tráfico sexual. Rafael Ramírez Heredia en *La esquina de los ojos rojos,* se adentra en el barrio bravo de Tepito para contarnos lo que ahí sucede y como transcurre una violenta jornada de un día normal. *Lady di,* de Jennifer Clements, muestra el cuerpo mancillado de una víctima de secuestro que ha tenido la oportunidad de huir de sus captores. *Perra Brava,* de Orfa Alarcón, donde la protagonista no es victima esclavizadas por el narcotráfico, sino una estudiante universitaria obnubilada por el dinero y enamorada de un sicario, por nombrar algunas.

El periodismo ha jugado un papel muy importante en esta narrativa del narco. Autores como Alejandro Almazán, con *Entre perros*, en donde la ficción y la realidad ilustran las redes del poder y la corrupción entre los narcotraficantes, la policía, el ejército y el gobierno. A raíz de la aparición de un hombre decapitado y colgado en el puente negro de Culiacán, trae consigo un reencuentro de Carlos Ramón, alias el Bendito, y Diego, este último periodista, que ve en el acontecimiento la oportunidad de reunirse con sus amigos y obtener un gran reportaje, pero ellos ya no son los mismos, el tiempo ha hecho que Diego olvide los códigos de conducta en un lugar lleno de violencia. "Cuando matas no tienes que ver al difunto, porque

se te queda en los ojos y puedes volverte loca"[34], es la voz que, acompañada por otros personajes como mujeres sicarias, asesinos a sueldo con poca suerte, alcaldes y procuradores de mano dura, se escuchan en las páginas de Almazán en *Chicas Kaláshnikov y otras crónicas*; que presenta 14 crónicas que retratan la asfixiante realidad de un país donde la violencia es de todos y a todos nos condena.

> Creo que a víctimas y victimarios deberíamos escucharlos por igual; a unos para exigir justicia, para no dejarlos en la fosa común de la desmemoria, y a los otros para saber qué ronda por su cabeza y si es verdad que tienen alma"[35]

Comenta el periodista en la introducción del libro.

Vientos de Santa Ana, de Daniel Salinas Basave, habla a través de un personaje alcohólico y mediocre, sobre los abusos del poder, para hacer una apología del trabajo del reportero y de decenas de colegas asesinados por políticos. Reportero es también Luis Kuriaki, a quien César Silva Márquez arroja a las calles sombrías de Ciudad Juárez, en las que trata de descifrar las secuelas que impone el narcotráfico una vez que secuestra a una ciudad entera en *La balada de los arcos dorados.* En *Fiesta en la madriguera*, Daniel Sada presenta una visión, un tanto intelectual, del narco, a través de los ojos de un niño, hijo de un narcotraficante. *Los minutos negros* de Martín Solares, que narra la investigación para resolver el asesinato de un periodista, que lleva a cabo Ramón Cabrera, conocido como El Macetón, policía de Paracuán, una ciudad imaginaria que retrata la corrupción policiaca en el Golfo de México, y en la que tiene una participación el "Sherlock Holmes mexicano", el Dr. Quiroz Cuarón y Alfred Hitchcok.

El gusto de lectores y espectadores de este género, ¿no será una búsqueda de ese código de honor que al menos en sus inicios, en las historias de los famosos narcotraficantes, existía? O que, ante la corrupción de la policía, los políticos y la sociedad, ¿no será que los lectores necesitan héroes? ¿No será que se buscan finales felices, aún por encima de la ley? ¿O que los esfuerzos de un trabajo rindan frutos, aunque sea con riesgo y por poco tiempo? ¿No será que las diferencias sociales nos han llevado a anhelar una vida remunerada, recompensada, a poder disfrutar de las mieles que es el poseer dinero suficiente para gozar de lo que la vida nos puede dar a través del dinero? "¡Como si les hiciera falta dinero! Con lo que ganan en un día pueden vivir meses sin trabajar."[36] Dejando de lado la apología de la violencia que enarbolan los medios de comunicación, y algunos de los estudiosos, o la calidad de las narraciones. La narrativa del narco nos pinta el retrato de las necesidades y carencias en las diversas regiones del país.

Más allá del glamour, el dinero, las mujeres, la aparente aventura, la literatura del narco nos permite vislumbrar a través de sus

[34] Almazán, Alejandro. "Introducción". *Chicas Kaláshnikov y otras crónicas.* México: Editorial Océano (Colección El dedo en la llaga), 2013, p. IV.

[35] *Ibid*.

[36] Solares, Martín. *Los minutos negros*. iBook. Barcelona: Literatura Mondadori, 2006.

personajes, reales o de ficción, los conflictos propios de la humanidad. Con la convicción de la muerte tatuada a la espalda.

> Tiene dos tatuajes en la espalda, uno en cada lado, simétricos, protegiendo cada pulmón, las figuras de la Santa Muerte que Golmán ama y luce en los baños públicos sabiendo que los otros clientes lo admiran.[37]

Nos muestra diferentes filosofías de vida y nuevos cultos religiosos.

> [El centauro] Retaba a Malverde al venerar a la Santa Muerte… y él optaba por pender de su grueso cuello un escapulario: de un lado se asomaba el rostro del Sagrado Corazón, una moda pegada por Ramón; del otro, San Judas Tadeo con su manto verde.[38]

En muchas ocasiones se vuelca en detalles, que podrían parecer banales, como la cerveza que se consume en cada región y que posee una personalidad que la distingue de otros lugares. Nos muestra una manera de vestir "Lo primero que vio al abrirse la puerta fue una bota de piel con incrustaciones metálicas… Usaba una chamarra de piel relumbrante, y la pistola a la vista."[39] O "el capo vestía camisas irrisorias de seda, jeans rectos que arrastraba de la bastilla, cinturón piteado y botas de piel de víbora"[40] y música que imponen moda. Habla de la comida que disfrutan los personajes en las diferentes regiones:

> Bufas Vil, que se está tragando un coctelote de aquellos, con cachup y Valentina, harto aguacate, cebollita picada, cilantro y su rociadita de aceite de oliva, chingón el coctelito, o el Piculey, que devora callo de hacha con harta salsa, y el Tacuas Salcedo se manduca uno grande de pulpo con ostiones.[41]

La narconarrativa, nos hace evidente las ilusiones y fracasos, las carencias y los triunfos de la gente vinculada al narco o a quien quiere pertenecer a él. Si se lee con cuidado, olvidándonos de prejuicios, la narrativa del narco podría ser un gran estudio de las personas que transcurren por sus páginas, que reflejan la situación en la que se encuentran muchos mexicanos.

Fuentes

‹http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/92›.

‹https://willstraw.com/mexico-magazine-de-policia-1942-1953/›.

Almazán, Alejandro. *Entre perros*, España: Mondadori, 2009.

Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus, 1980.

Cargili, Bárbara. *De Auguste Dupin a Philiphe Marlowe: transformaciones del personaje del detective en el relato del crimen*. Tesis para optar al grado de Magíster. Santiago: Univer-

[37] Ramírez Heredia, Rafael. *La Esquina de los Ojos Rojos.* iBook. México: Alfaguara, 2012.

[38] Almazán, Alejandro. *Entre perros.* España: Literatura Mondadori, pp. 140-141

[39] Solares, Martín. *Los minutos negros.* iBook. Barcelona: Literatura Mondadori, 2006.

[40] Almazán, Alejandro. *Op. cit.*, p. 41.

[41] Ramírez Heredia, Rafael. *La esquina de los ojos rojos*. iBook. México: Alfaguara, 2012.

sidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1997.

Catálogo digital de historietas de la Hemeroteca Nacional de México, ‹http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/93›.

Catálogo digital de historietas de la Hemeroteca Nacional de México, ‹http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/92›.

Coma, J. *Diccionario de la Novela Negra Norteamericana*. Barcelona: Anagrama. 1986.

D'Olmo, Leo. *Aventuras de Chucho Cárdenas*. iBook. Compilación y arreglo: Alfredo Ruiz del Río. México: La Prensa, 1988.

Esquinca, Bernardo. *Carne de ataúd.* iBook. México: Editorial Almadía, 2013.

Foucault, Michel. *De lenguaje y Literatura*. Madrid: Paidós, 1996.

Guerrero-Casasola, Joaquín. *El pecado de Mamá Bayou*. Madrid: Editorial Lengua de Trapo (Colección Nueva Biblioteca), 2008.

Hall, Tarquin. *El caso de la sirvienta desaparecida*. iBook. Barcelona: Roca Editorial, 2009.

Herrera, Anabel. *La dactiloscopia, el campo que transformó el estudio del crimen.* Recuperado de https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-antigua/20191231/472606130857/huellas-dactilares-historia.html. 1/12/2019 13:00.

Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* Barcelona: Paidós, 1984.

Ler História. 70, 2017. Puesto en línea el 14 septiembre 2017, consultado el 20 enero 2020. Disponible en ‹http://journals.openedition.org/lerhistoria/2696; DOI: 10.4000/lerhistoria.2696›. *La época de los detectives. La estabilidad-vida cotidiana.* Disponible en ‹http://www.wikimexico.com/articulo/la-epoca-de-los-detectives›.

Linares, Adriana. *"La Leyenda Negra". Disponible en* http://docentes2.uacj.mx/. *En Olivas, Juan de dios: "La Nacha tuvo el control del narco desde 1925". El Diario Mx* ‹https://diario.mx/Local/2014-03-22_cbd8efb1/la-nacha-tuvo-control-total-del-narco-aqui-desde-1925/›. *Marzo, 2014.*

Locard, Edmond. *Manual de Técnica Policiaca*. Barcelona: Editorial José Montesó, 4ª ed., 1963.

Martín Cerezo, Iván. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en ‹https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm›. Número X, noviembre 2015.

Meller, Alan. "Los orígenes apócrifos del género policial (o historia de un crimen no resuelto)". *Documentos Lingüísticos y Literarios.* 28: 52-59, 2005. Disponible en‹www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=102›.

Moreno, Luis Rafael. *Breve historia de la criminalística mexicana contemporánea. Siglo XIX a la fecha*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Ciencias Penales, 2017.

Narcejac, Thomas. *Una máquina de leer: la novela policiaca* México: FCE, 1986.

Palavarsich, Diana. "Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)". Disponible en ‹https://www.cultura.gob.mx/tierra_adentro/?p=307›. 25 de septiembre del 2012.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción.* Barcelona: Anagrama, 2003.

Pulido Esteva, Diego. "Gendarmes, inspectores y comisarios: historia del sistema policial en la Ciudad de México. 1870-1930". *Ler História*

[Online]. 70, 2017, subido el día 14 septiembre 2017, consultado el día 22 abril 2020. Disponible en ‹http://journals.openedition.org/lerhistoria/2696; DOI: https://doi.org/10.4000/lerhistoria.2696›.

Ramírez Heredia, Rafael. *La esquina de los ojos rojos*. iBook. México: Alfaguara, 2012.

Solares, Martín. *Los minutos negros.* iBook. Barcelona: Literatura Mondadori, 2006.

Speckman, Elisa (2002). *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (ciudad de México, 1872-1910)*. México: El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México.

Symons, Julian. *Historia del relato policial.* Barcelona: Bruguera, 1982.

Vida y milagros de Pancho Reyes. Texas: Librería de Quiroga, s/f.

Antonio Helú y sus aportaciones al género policiaco en la literatura, el cine y el teatro

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

En este artículo se intenta valorar, en un primer acercamiento, las aportaciones que el escritor mexicano de origen libanés Antonio Helú, hizo en distintos campos del género policiaco, como fue la narrativa, el guion cinematográfico y el teatro, procurando reconocer su calidad y su originalidad dentro del panorama de la literatura mexicana del siglo xx.

Abstract

In this article, an attempt is made to assess in a first approach, the contributions that the Mexican writer of Lebanese origin Antonio Helú, made in different fields of the police genre, such as the narrative, the film script and the theater; trying to recognize its quality and originality within the panorama of Mexican literature of the 20th century.

Palabras clave: Antonio Helú, literatura policiaca, teatro y cine de suspenso.

Key words: Antonio Helú, police literature, theater and suspense cinema.

Para citar este artículo: Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. "Antonio Helú y sus aportaciones al género policiaco en la literatura, el cine y el teatro". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 29-39.

Porque Carlos Miranda, como usted lo habrá sospechado, inteligente y perspicaz lector, ya tiene resuelto el asunto. ¿Sería usted capaz de resolverlo también? Haga un esfuerzo y piense. No le de miedo pensar, que no habrá de pasarle nada: Piense. Y deduzca, como lo va hacer Carlos Miranda, quién es el asesino.

Antonio Helú, "La obligación de Asesinar"

Palabras para el suspenso

En 1950, Juan Bustillo Oro estrena una de sus mejores películas como director y guionista: *El hombre sin rostro*. Un filme con fuertes acentos expresionistas, en donde el estudio freudiano de la mente humana y de las motivaciones de un asesino serial de prostitutas dan por resultado un excelente melodrama mexicano de suspenso, con elementos policiacos y buenas actuaciones, especialmente la realizada por Arturo de Córdoba en el papel Juan Carlos Lozano, un investigador criminalístico y a la vez psicópata asesino. En los créditos de la película aparece el propio Juan Bustillo Oro como el autor del argumento y de la adaptación cinematográfica. *El hombre sin rostro* es una de las más interesantes y logradas películas mexicanas de este tipo. Resulta curioso el hecho de que Antonio Helú[1] no aparezca en los créditos; puesto que en buena parte de la filmografía de Juan Bustillo Oro dedicada al suspenso o de tema policiaco, Helú, el célebre autor e impulsor de la literatura policiaca en México, colaboraba con él. A Helú se le reconoce relativamente bien su obra literaria, pero poco se ha valorado su labor en el cine como director o argumentista y prácticamente nada sobre su incursión en el teatro. *El hombre sin rostro* es la culminación de una búsqueda de un lenguaje cinematográfico de Bustillo Oro, iniciada con su filme declaradamente expresionista *Dos monjes* (1934); en donde también se cuenta una historia criminal y sus motivaciones. En otras películas en las que sí colabora Alfredo Helú con Juan Bustillo Oro se pueden encontrar ciertos rasgos que pueden relacionarse con su narrativa y con su dramaturgia, como es el caso de *El asesino X* (1955)[2], película curiosamente ubicada en Estados Unidos, en el Estado de California, quizá con el interés de acercarse en algo al ambiente policiaco de la narrativa policial de Raymond Chandler y, en general, de las cintas de cine negro norteamericano. La trama es muy sugerente: un hombre acusado de un asesinato se niega a declarar su identidad, ni tampoco las motivaciones del presunto asesinato. La película mantiene, con esa incógnita, un ambiente de suspenso muy logrado. Con una cámara que ofrece ambientes de claroscuros muy típico de este género. El asesino X, que lo interpreta el actor Manolo Fábregas, termina siendo objeto de la atención del alcalde de la prisión

[1] Antonio Helú Atta, n. SLP, 1900-m. México, D. F., 1972.

[2] *El asesino X*. Dir. Juan Bustillo Oro. Arg. y guion Juan Bustillo Oro y Antonio Helú. Fotografía Raúl Martínez Solares. Reparto: Manolo Fábregas, Carlos López Moctezuma, Prudencia Griffel, Miguel Manzano, Maricruz Olivier, entre otros. Prod. Tele Talía Films-CLASA Films. Estreno: México, 14 marzo de 1955.

Mr. Harrison García, interpretado por Carlos López Moctezuma; quién bajo la máscara de hombre duro, esconde a un hombre ávido de conocer a fondo el alma humana y sus debilidades. La película presenta una larga secuencia del juicio en contra del Asesino X, realizada con gran pericia en el manejo de los diálogos en los interrogatorios y en la interacción entre el abogado y el Asesino X. Aspecto bastante similar con lo que ocurre con la obra teatral del propio Helú *El crimen de Insurgentes* (1935)[3], escrita junto con Adolfo Fernández Bustamante[4], en

[3] Helú, Antonio, Adolfo Fernández Bustamante. *El crimen de Insurgentes*. México: Sociedad General de Autores de México (Teatro Mexicano Contemporáneo, 16), s/f. [¿1937?].

Antonio Helú. Estudió en la Escuela Nacional Preparatoria e inició estudios de Leyes en la Escuela Nacional de Jurisprudencia de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Como estudiante de preparatoria, dirigió la revista *Policromías* (1919-1921). Participó en la campaña vasconcelista de 1929 y dirigió el periódico del movimiento *El Momento*. Después de la derrota electoral de José Vasconcelos en 1929 emigró a Los Ángeles, California, donde estudió cine, trabajó como lector de biblioteca (de aquellas personas que lo solicitaban) y dirigió *El Heraldo de México*. De vuelta a la Ciudad de México reencontró a su amigo de la preparatoria y compañero de la campaña vasconcelista, Juan Bustillo Oro, quien lo invitó a colaborar en el cine. Al lado de Bustillo Oro inició su carrera como guionista cinematográfico en la película *Malditas sean las mujeres* (1936). Su estrecha colaboración con Bustillo duraría hasta el final de su carrera cinematográfica, en 1960. En 1937 dirige la versión cinematográfica de su novela *La obligación de asesinar*. Para dirigir años después varias cintas más, así como participar como guionista en otras tantas películas. En sus narraciones policiacas creó dos personajes típicos del género policiaco: Máximo Roldán y Carlos Miranda, peculiares investigadores heterodoxos, protagonistas de la mayoría de sus relatos. En 1946, formó junto con Enrique F. Gual y Rafael Bernal, el primer club literario del género policiaco llamado Club de la Calle Morgue (en memoria de Poe). Además, fundó y dirigió las primeras editoriales mexicanas dedicadas a la difusión de dicho género: la revista *Selecciones Policíacas y de Misterio* (1946-1957). Escribió gran número de cuentos y relatos policiacos publicados en diversos diarios como *El Universal, México en la Cultura (suplemento de Novedades), El Universal Ilustrado, Ellery Queen's Mistery Magazine* y en *Mistery Writers of America*, entre otros. Su obra narrativa se reúne en una primera antología *La obligación de asesinar* (1946), con prólogo de Xavier Villaurrutia, y otra definitiva en 1998, con prólogo de Carlos Monsiváis. De sus obras teatrales se conocen dos: *El crimen de insurgentes, comedia en tres actos* (original de Antonio Helú y Adolfo Fernández Bustamante, 1935) y *La comedia termina* (1938), de la que desconocemos su paradero. Cf. Aurora M. Ocampo (coord.). *Diccionario de Escritores de México*. México: UNAM-Centro de Estudios Literarios-IIF, 1996, p. 12. Disponible en ‹http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/H/HELU_atta_antonio/biografia.html›.

[4] Alfonso Fernández Bustamante (n. Ver. 1898-m. CDMX 1957). Periodista, dramaturgo, adaptador, argumentista, guionista y director de cine. Con las iniciales de su nombre A. F. B. escribió crónicas para *El Nacional* y *El Universal Ilustrado* en 1930; y redactaba la columna *Luces y sombras* en la revista *Todo* en 1941, además escribió el texto de las historietas *La enterrada viva* y *La Diosa verde*. Con el seudónimo Canta Claro también escribió artículos de cine en la misma revista y la sección Hollywood en *Close-up*. Con el seudónimo Juan Dieguito suscribió la mayoría de sus críticas cinematográficas en *Cinema Reporter* (1938-1949), llamadas "Glosas del cine". Escribió varias obras de teatro: *Cuadros y pintores* fue estrenado en septiembre de 1919, en el teatro Iris por la Compañía de zarzuela María Conesa; la revista *El calendario* del año fue llevada al teatro Lírico en 1921 con Lupe Rivas Cacho como protagonista; el drama *El cobarde* se estrenó en 1929; la comedia policiaca *El crimen de Insurgentes* fue representada en el teatro Arbeu, en agosto de 1935. Dirigió *Damas retiradas*, de Percy-Den Kam, en 1956, en el teatro Sullivan. Realizó la traducción de *Drácula*, de Stocker y *Vidas privadas* de Noel Coward. Escribió la letra de la canción "Un viejo amor". En 1941 fue secretario general de la

la que se escenifica de igual manera un juicio a propósito de un curiosos asesinato. Hay, tanto en la secuencia del juicio en la película como en el tercer acto de la obra teatral, similitudes en cuanto al tono, el manejo del suspenso y un interés constante por mostrar a las autoridades judiciales como torpes y faltas de criterio.

Un doble asesinato en Insurgentes 1051

El crimen de Insurgentes fue estrenada en el Teatro Arbeu, hoy desaparecido, en agosto de 1935, con una buena recepción de público. En sus tres actos se va desarrollando un juicio en torno a un asesinato que ocurre, como en varios de los relatos y guiones cinematográficos de Helú, en una gran residencia familiar, presumiblemente en la colonia Roma, precisamente en el número 1091 de la calle de Insurgentes[5], de acuerdo con lo que se explica en los prolegómenos al juicio que habrá de ejecutarse, con la debida lectura por parte del Secretario del Jurado del acta judicial:

> Secretario.- (leyendo) "En la ciudad de México, a los veinte días del mes de agosto de mil novecientos treinta y cinco, presente el personal de la Octava Delegación con el suscrito Secretario que da fe, en la casa número 1051 de la Avenida de los Insurgentes, encontró los cadáveres de dos personas, una de sexo masculino, que resultó llamarse Enrique Suárez, al parecer muerto con arma punzo-cortante, con entrada a la altura del corazón. Dio fe del cadáver la señorita Matilde Suárez, hermana del occiso. El otro cadáver era de la señora Esperanza Rivera, con una herida de arma de fuego en el pecho, dando fe del cadáver su hermano el señor José Rivera. Ambos cadáveres se encontraron en la alcoba del señor Enrique Suárez, no habiendo estado en ese lugar más personas que la señorita Matilde Suárez, que dijo ignorar cuanto se relaciona con ambas muertes.[6]

A propósito de Helú y *El crimen de Insurgentes,* el historiador del teatro mexicano John D. Nomland menciona que:

> La primera obra de misterio de este siglo parece haber sido *El crimen de Insurgentes*, de

Unión Nacional de Autores, en 1946 participó en la fundación de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas y en 1948 ocupó también la Secretaría General del Sindicato de Argumentistas y Adaptadores Cinematográficos. En 1954 fue jefe de la Oficina de Espectáculos del Departamento del Distrito Federal. Cf. ‹http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/F/FERNANDEZ_bustamante_adolfo/biografia.html› [mayo 2020].

[5] Dicha ubicación corresponde, en la actualidad, a un inmueble situado varios kilómetros al sur, en las inmediaciones del Parque Hundido en la colonia Noche Buena y no como podríamos esperarnos en la confluencia de la Avenida Insurgentes y las calles de Querétaro, Yucatán, o Zacatecas. Para que se uniesen las coordenadas del sitio del asesinato de Patricia Terrazas en la novela de Usigli *Ensayo de un crimen*, con las de la obra teatral de Helú y Adolfo Fernández Bustamante. Lo cierto es que al inicio de la obra el Secretario del juicio expone que dio fe del "crimen de la calle de Insurgentes" personal de la Octava Delegación de Policía, la cual estaba ubicada en la esquina de las avenidas Cuauhtémoc y Obrero Mundial, en lo que entonces eran las inmediaciones del Río de la Piedad, relativamente cerca de la Colonia Roma y del cruce de las avenidas Insurgentes y Yucatán.

[6] Helú, Antonio, Adolfo. Fernández Bustamante. *El crimen de Insurgentes*. *Op. cit.,* p. 7.

> Antonio Helú y Adolfo Fernández Bustamante, estrenada en 1935. Es un drama que sucede en un juzgado donde la joven y atractiva acusada queda libre de sospecha cuando un hombre se adelanta para declarar y obtiene la confesión de uno de los criados. Una trama de este tipo es buena para el cine, y si está bien presentada, hace una buena obra de teatro.[7]

En efecto, como se comenta líneas arriba, hay mucha cercanía entre la obra teatral y el trabajo que llevó a cabo Antonio Helú en el cine mexicano a lo largo de décadas. Tanto como guionista de varias películas dirigidas por Juan Bustillo Oro, como también realizando él mismo la labor de director cinematográfico.

En 1931, Antonio Helú colabora en los inicios de la aventura del Teatro de Ahora, de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, con su participación en el ciclo de lecturas dramatizadas de obras de autores noveles en el arte teatral mexicano de la época. Suponemos que se trató de *El crimen de Insurgentes.*[8] Socorro Merlín, por su parte, también relaciona la obra teatral con ciertos elementos cinematográficos y añade otras observaciones por demás interesantes al respecto:

> Es posible que los autores se inspiraran en un crimen ocurrido en el D. F. Y lo convirtieran en una comedia con desarrollo ameno y un desenlace inesperado. Los autores, guionistas ambos, tenían una percepción especial del tiempo-espacio de lo teatral y lo cinematográfico. Esta obra bien pudo traducirse como argumento de cine. En la trama, se acusa a una mujer de la muerte de su hermano y su pareja. La obra comienza en el salón de jurados de la cárcel de Belén; la escenografía ambienta el juzgado y la barra de defensa, la de la acusación, el juez, la reo, y los periodistas. En tanto que el público que asiste al juicio será el público de la obra. […] Hay que destacar en esta obra la disposición de la escena haciendo compartir al público el juicio, la comicidad suscitada por las declaraciones de los testigos que tienen que habérselas con la jerga de los abogados y la solución dada por Carlos que no estuvo en la escena del crimen, sino solamente asistió al juicio y sacó conclusiones más claras que todos los abogados allí reunidos, utilizando para su conclusión argumentos lógicos. La referencia al "drama en dos actos", hecha por Carlos, da acceso al teatro en el teatro y a una interpretación especular. Con el recurso de las equivocaciones y los malentendidos, los dramaturgos exhiben los juicios como una comedia donde los abogados no entienden a los testigos y viceversa. Esta peripecia sirve a los autores para criticar a los abogados cuando utilizan su jerga profesional para enredar a los contrarios. Además es una situación jocosa e irónica que el ama de llaves se escabullera al estudio de su patrón para robar chocolates. Ubicar el crimen en una avenida tan conocida de la Ciudad de México, resultó atractivo para el receptor de su tiempo y es de suponer que por eso asistía mucha gente a su escenificación, para satisfacer su curiosidad.[9]

[7] Nomland, John D. *Teatro Mexicano Contemporáneo*. México: INBA (Estudios literarios), 1967, p. 250.

[8] Usigli Rodolfo. *México en el Teatro. Teatro Completo IV.* México: FCE, 1996, p. 209.

[9] Merlin, Socorro. *El nacionalismo de los autores dramáticos de la década 1920-1930*. México: CITRU-INBA, 2016, pp. 200-201.

Cabe, en efecto, la duda de la relación del crimen al que refiere la obra con un hecho acontecido realmente en la ciudad de México poco tiempo atrás. También pueden encontrarse ahí trazas de lo que pudieron ser las fuentes para Rodolfo Usigli para escribir su novela *Ensayo de un crimen*[10]. El crimen perpetrado en la calle de Yucatán, número 48 –que en la vida real colinda, justamente, con la Avenida Insurgentes–, de la novela de Usigli podría ser, al menos la misma casa a la que refiere Alfredo Helú en alguno de sus cuentos, o en la cual gira la trama del juicio en la obra de teatro *El crimen de Insurgentes*. En ambos casos es la célebre Colonia Roma de la ciudad de México –que limita su perímetro con la Avenida de los Insurgentes–, el epicentro de las intrigas y de los respectivos asesinatos. Este rumbo de la ciudad parece ejercer un atractivo particular para ambos escritores. En el caso de Helú, en su cuento "El Fistol", refiere que el caso criminal se efectúa en una calle ubicada, de nueva cuenta, en la colonia Roma, en la que él llama "La calle de los millones", de la que suponemos que podría ser la misma calle de Yucatán, como en el caso de *Ensayo de un crimen*:

> Si el lector ha ido alguna vez por la calle de los Millones, de la colonia Roma, habrá podido ver que la componen no menos de veinte casas en todo semejantes. Habrá visto el jardín que rodea cada una de ellas por sus cuatro costados. y habrá notado que sólo una de aquellas residencias rompe la uniformidad de los jardines y de las fachadas. Una que, en vez de la verja que circunda a las otras, tiene alrededor un paredón altísimo, que la oculta casi totalmente, vista desde fuera. y le habrá chocado, no que esta casa tenga un paredón que la haga inaccesible, sino que no lo tengan las otras que, perteneciendo a millonarios, sólo están rodeadas por una simple verja que ofrece un escalo fácil. Y más le chocaría aún saber que la casa del paredón es quizá la única que no está habitada por personas millonarias.
>
> Así que, cuando se habló del crimen de la calle de los Millones, muy pocos, si acaso hubo alguno, se dieron cuenta exacta del sitio y de las circunstancias en que se cometiera y todos hubieron de conformarse con los detalles que, el mismo día del suceso, publicó la prensa de la tarde.[11]

En el caso de la obra teatral, el asesinato ocurre, como hemos visto, también en una casona de un barrio residencial de la ciudad de México, muy probablemente ubicada en el tramo de la avenida de los Insurgentes correspondiente a la célebre y legendaria colonia Roma de la ciudad de México. Por otra parte, cabe decir que los recursos novedosos que hace notar Socorro Merlín, hacen que la obra de Helú-Fernández Bustamante tenga un genuino valor dentro del extenso panorama de la dramaturgia mexicana de la primera mitad del siglo XX, simplemente por el hecho de que se trata de la primera obra teatral de suspenso y de intriga policiaca. Pero también es importante comentar que *El crimen de Insurgentes* de Helú y Fer-

[10] Usigli, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*. México: América, 1944.

[11] Helú, Antonio. *La obligación de asesinar. Novelas y cuentos policíacos*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998, p. 33.

nández Bustamante adolece de un aspecto fundamental de lo que es el lenguaje teatral: el reproducir acciones humanas. Los autores prefirieron resolver la intriga de la obra a lo largo de todo un juicio para generar suspenso y hacer que los personajes fueran exponiendo, como en un carrusel, su relación con el doble asesinato, hasta llegar al momento culminante en que uno de los personajes, en un acto de sorprendente elocuencia, revela con exactitud el paso a paso de los acontecimientos hasta que la autora material de los hechos confiesa y ratifica lo dicho por el personaje, que irrumpe casi al final del juicio para demostrar la verdad y al mismo tiempo la inocencia de su amada prometida. El error o la falta de pericia teatral, consiste en que al menos en el primero acto pudimos haber presenciado, como espectadores, las acciones inmediatas subsecuentes al momento del crimen en el mismo lugar de los hechos y haber reducido así el juicio a los siguientes dos actos. Lo cual le habría dado a la obra una mayor fuerza al suspenso y a la intriga policiaca.

Antonio Helú el creador de historias policiacas

Es muy amplio el trabajo realizado como escritor y promotor de la literatura policiaca el de Antonio Helú. Lo mismo escribió cuento y novela que guiones cinematográficos e incluso fue director de varias películas mexicanas del género. Muy reconocida es también su labor como editor de publicaciones y como introductor de autores dedicados a la literatura policíaca. Sobre él se han referido muy elogiosamente diversos autores de su tiempo, aunque en la actualidad su obra sea poco conocida, salvo por estrictos conocedores de la literatura de suspenso o policiaca mexicana[12]. De él se refirió con gran simpatía Xavier Villaurrutia, de la siguiente manera, cuando en 1947 le prologó una de las ediciones de varias de narraciones reunidas bajo el título de su relato más célebre, *La obligación de asesinar*:

> Antonio Helú tiene entre nosotros una categoría de precursor. Sus cuentos nos llegan ahora traducidos al inglés en las revistas norteamericanas que se han especializado en el género policiaco. El protagonista de la mayoría de ellos viene a ser el primer detective mexicano que se instala en la numerosa legión extranjera, o, dicho de otro modo, en el nutrido santoral en que el padre Brown es mi favorito, como Arsenio Lupin parece ser uno de los santos laicos de la devoción de Antonio Helú.
>
> El protagonista de una serie considerable de cuentos de Antonio Helú tiene un nombre claro, sencillo y amigo de la memoria. Se llama Máximo Roldán. No he encontrado en los cuentos que he tenido la suerte de leer; y en que Máximo Roldán aparece, una descripción física, una ficha de identificación con sus señas particulares.
>
> […]
>
> El estilo de Antonio Helú no lo pone en peligro de instalarlo en un sillón de la Academia de la Lengua ni en el de ninguna otra academia, cosa que, estoy seguro, no sólo no le preocupa,

[12] En los años treinta, Helú era un conocido editor de publicaciones dedicadas a la literatura policiaca y algunos de sus cuentos habían sido publicados por *Ellery Queen* en los Estados Unidos, en inglés, antes de ser conocidos y publicados en México en español.

> sino que le haría temblar. Tiene, a cambio de una corrección estilística, otros méritos menos frecuentes: desde luego, la economía tan necesaria en el género que cultiva; el desenfado; la gracia coloquial y una nerviosidad que corresponde muy precisamente a la persona de Antonio Helú, de lo cual podemos afirmar que es como su manera de escribir, y como imaginamos a su protagonista, Máximo Roldán: delgado, inteligente, nervioso y… explosivo.[13]

El relato, catalogado por el propio autor como novela, tuvo buena resonancia entre los asiduos lectores de novelas policiacas. Pero tuvo vida como forma literaria y como argumento cinematográfico. En 1937, Helú y Bustillo Oro, enamorados ya del lenguaje cinematográfico y de sus posibilidades, llevan a la pantalla una versión de la novela de Helú *La obligació*n de asesinar[14]. Una narración policiaca escrita en forma desenfadada, como comedia, en donde el héroe, Carlos Miranda, despliega su perspicacia, ingenio, humor e inteligencia para resolver un crimen múltiple en una casa particular entre médicos y sus cónyuges; no tanto con el fin de ayudar a la policía y sus investigadores ineptos, sino para salvar el pellejo, pues al tiempo en que ocurre el primer asesinato, el propio Carlos Miranda es descubierto por un gendarme al interior de la casa en un intento de robo domiciliario. La novela de Helú es una delicia para el lector ávido de suspenso e intrigas policiacas. Contiene chispeantes momentos de humor aderezados en ciertos momentos con sugerentes imágenes surrealistas, como en el caso de la secuencia en que Miranda y el agente investigador obligan a las damas reunidas en el salón de la casa propia a despojarse de sus medias y mostrar las piernas más arriba de las corvas para seguir las trazas de una pista delatora del crimen:

> El agente se dirigió entonces a todo el grupo alineado frente a él:
>
> –Todas las mujeres me van a hacer el favor de avanzar un poco. Los hombres atrás… He de averiguar cuál es la media que tiene la señal… Me van a hacer el favor de levantarse las faldas y de enseñarme las piernas.
>
> […]
>
> Primera persona interrogada: la señora Guerrero. Pero fue el interrogatorio más extraño que hubiera podido concebirse; ni una sola pregunta se hizo. Dijo el agente:
>
> –Es necesario que nos enseñe usted las piernas, señora.
>
> –Por lo visto es un espectáculo que lo atrae a usted mucho –dijo la señora Guerrero.
>
> Y el agente:
>
> –Por supuesto.
>
> –Perdone, señora –interrumpió, entonces, Carlos Miranda–: si gusta, llamaremos al doctor

[13] Villaurrutia, Xavier. "Prólogo". En Helú, Antonio. *La obligación de asesinar*. México: CONACULTA (Lecturas mexicanas # 38), 1991, pp. 9-11.

[14] *La obligación de asesinar* (1937). Estr. en México el 5 de agosto de 1937. Dirigida por Antonio Helú. Argumento Juan Bustillo Oro y Antonio Helú. Reparto: Leopoldo Ortín, Juan José Martínez Casado, Luis G. Barreiro, Alicia Ortiz, Humberto Rodríguez, Miguel Wimer, Joaquín Coss, Alfonso Ruíz Gómez, Alfonso Ruíz Gómez, Tony Díaz, Consuelo Miller, Cecilia Leger, Eloísa Valdealde, Esther Zepeda, Pilar Fernández. Música por Max Urban. Producción: Lux Films. *Vid*. Villaurrutia, Xavier. *Crítica cinematográfica*. México: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1970. p. 241.

> Guerrero, para que lo haga usted en presencia suya.
>
> […]
>
> –No es necesario… Mi marido podría oponerse, y el señor se quedaría sin verme las piernas.[15]

Secuencia que recuerda y antecede, en ciertos momentos, a las obsesiones por fetiches y figuraciones surrealistas que solía insertar en sus películas Luis Buñuel, años después.

Carlos Monsiváis, que conoció y trató personalmente a Helú, reflexionó sobre su labor literaria y su vida cinematográfica:

> Eran constantes las evocaciones fílmicas. A Helú le dolía, sin melodrama, haber interrumpido una carrera como director de cine que no valuaba muy altamente. Poco a poco reconstruí su filmografía […].
>
> Don Antonio no le concedía importancia a su carrera fílmica, o eso manifestaba al menos. Lo que en verdad le importaba, además del arte de la conversación, era la literatura policiaca, y la creación de un personaje Máximo Roldán[16], muy en deuda con su héroe Arsenio Lupin.[17]

Pero cabe decir que la presencia de éste en el ambiente cinematográfico mexicano está inmersa en esos más de veinte años de lo que fue la Época de Oro del Cine Mexicano. Y la labor de Helú osciló entre la del guionista y argumentista hasta la del director cinematográfico. Y no se puede considerar como exigua su filmografía, casi siempre relacionada con temas policiacos o de suspenso. Inicia en 1936 como coguionista al lado Juan Bustillo Oro, en *Las mujeres mandan,* dirigida por Fernando de Fuentes, y continúa dirigiendo películas como *Malditas sean las mujeres* (1936), ahora con Bustillo Oro como guionista, *Nostradamos* (1937), *La obligación de asesinar* (1937), *Alma Jarocha* (1927), *El hotel de los chiflados* (1938), *La india bonita* (1938), en codirección con Alfredo Fernández Bustamante, *El hipnotizador* (1940), *Cuando la tierra tembló* (1940), *Arsenio Lupin* (1947). Pero el trabajo más amplio de Helú en el cine fue como argumentista y guionista; especialmente en películas de Juan Bustillo Oro: *La honradez es un estorbo* (1937), *La sobrina del cura* (1954), *El asesino X* (1955), *El medallón del crimen* (1956), *Del brazo y por la calle* (1955), *Los hijos del Rancho Grande* (1956), *El último mexicano* (1956). También colaboró con otros directores en películas como *Ave sin nido* (1947), dirigida por Chano Urueta, entre probablemente otras más.

Helú, su crimen revelado

Como hemos visto, la trayectoria de Antonio Helú como creador y promotor del género policiaco tanto en la narrativa como en el cine o el teatro, es bastante diversificada. No

[15] Helú, Antonio. *La obligación de asesinar.* México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. pp.45-52 y53.

[16] Máximo Roldán es el protagonista de buena parte de las historias de suspenso de Helú, quien al igual que Carlos Miranda, el otro héroe de su narrativa, no tienen los ideales morales de luchar contra el crimen en defensa de la sociedad. En realidad, ambos personajes suelen, ante la oportunidad, convertirse en ladrones, si la circunstancia lo permite. Resolver casos criminales es un juego y una manera de cuestionar, humillar y ridiculizar a las fuerzas policiacas de la ciudad de México.

[17] Carlos Monsiváis, "Prólogo". Helú, Antonio. *La obligación de asesinar. Novelas y cuentos policiacos*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998, pp. 11-19.

debería extrañarnos que buena parte de su obra sea poco conocida y, mucho menos, valorada. Hay que reconocer que durante décadas al género policiaco se le consideraba como una expresión menor, de poco valor literario; no obstante, ahora podemos constatar, como en el caso de Helú, que el sentido literario del género policiaco es incuestionable; no sólo por los argumentos y por la manera como en su estructura nuestro autor logró contar y desarrollar historias de suspenso, tanto en el relato, como en los guiones cinematográficos, como en su obra teatral. A leerlo y al ver varias de las películas en las que Antonio Helú participó, podemos ver un manejo muy preciso de diálogos, así como una escritura depurada, sobria y al servicio de la historia que se cuenta.

Como sabemos, parte de su narrativa se publicó primero en inglés en la colección de narraciones policiacas de Ellery Queen titulada *Ellery Queen's Mistery,* así como *Magazine* y en *Mistery Writers of America*. A propósito de su cuento "Las tres bolas de billar", Ellery Queen comentó al respecto: "Cero y van siete. Tres ingleses, tres norteamericanos y un francés, el mejor ha surgido, Antonio Helú. Ahí va la prueba de que los de habla española, tienen muy poco que pedirles a los de habla inglesa."[18] Jorge Palafox Cabrera pone énfasis, precisamente, en las resonancias que tuvieron sus relatos compilados en *La obligación de* asesinar (1947) de Helú, en el contexto mundial de la literatura policiaca en la primera mitad del siglo XX:

> Considerado como uno de los pioneros, el potosino de origen libanés Antonio Helú [1900-1972] es el segundo autor de habla hispana (y hasta donde se sabe, el último) en haber publicado para la "Colección Medianoche" de la Editorial Albatros. El gran mérito de esta publicación fue su inclusión en el *Queen`s Quorum* de Ellery Queen, que sólo incluye los mejores textos policiales publicados en todo el mundo.[19]

Mucha falta, en efecto, por revisar, revalorar y quizás descubrir en la obra de este sorprendente autor policiaco mexicano, cuya incursión en la narrativa, la dramaturgia y la cinematografía dejó una huella y un legado en el panorama de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo XX. Sirvan estas páginas como un intento de reconocimiento a su labor.

Fuentes

‹http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/F/FERNANDEZ_bustamante_adolfo/biografia.html›

Aurora M. Ocampo (coord..). *Diccionario de Escritores de México*. México: UNAM-Centro de Estudios Literarios-IIF, 1996. Disponible en ‹http:

[18] Citado en Helú, Antonio. "Las tres bolas de billar". En *La obligación de asesinar. Novelas y cuentos policíacos*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998, p. 205.

[19] Palafox Cabrera, Jorge. *Letras asesinas. Historia de la literatura policial mexicana (1930-1960)* [tesis de maestría en literatura]. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2014, p. 47. Cf. Queen, Ellery. *Queen's quorum: a history of the detective-crime short story as revealed in the 106 most important books published in this field since 1845*. NY: Biblo & Tannen Publishers, 1969, p. 105.

//escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/H/HELU_atta_antonio/biografia.html›.

El asesino X. Dir. Juan Bustillo Oro. Arg. y guion Juan Bustillo Oro y Antonio Helú. Fotografía Raúl Martínez Solares. Reparto: Manolo Fábregas, Carlos López Moctezuma, Prudencia Griffel, Miguel Manzano, Maricruz Olivier, entre otros. Prod. Tele Talía Films-CLASA Films. Estreno: México, 14 marzo de 1955.

Helú, Antonio, Adolfo Fernández Bustamante. *El crimen de Insurgentes*. México: Sociedad General de Autores de México (Teatro Mexicano Contemporáneo, 16), s/f. [¿1937?].

Helú, Antonio. "Las tres bolas de billar". En *La obligación de asesinar. Novelas y cuentos policíacos*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

Helú, Antonio. *La obligación de asesinar.* México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

Helú, Antonio*. La obligación de asesinar. Novelas y cuentos policíacos*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

La obligación de asesinar (1937). Estr. en México el 5 de agosto de 1937. Dirigida por Antonio Helú. Argumento Juan Bustillo Oro y Antonio Helú. Reparto: Leopoldo Ortín, Juan José Martínez Casado, Luis G. Barreiro, Alicia Ortiz, Humberto Rodríguez, Miguel Wimer, Joaquín Coss, Alfonso Ruíz Gómez, Alfonso Ruíz Gómez, Toný Díaz, Consuelo Miller, Cecilia Leger, Eloísa Valdealde, Esther Zepeda, Pilar Fernández. Música por Max Urban. Producción: Lux Films.

Merlin, Socorro. *El nacionalismo de los autores dramáticos de la década 1920-1930*. México: CITRU-INBA, 2016.

Monsiváis, Carlos. "Prólogo". Helú, Antonio. *La obligación de asesinar. Novelas y cuentos policiacos*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

Nomland, John D. *Teatro Mexicano Contemporáneo*. México: INBA (Estudios literarios), 1967.

Palafox Cabrera, Jorge. *Letras asesinas. Historia de la literatura policial mexicana (1930-1960)* [tesis de maestría en literatura]. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2014.

Queen, Ellery. *Queen's quorum: a history of the detective-crime short story as revealed in the 106 most important books published in this field since 1845*. NY: Biblo & Tannen Publishers, 1969.

Usigli, Rodolfo. *Ensayo de un crimen.* México: América, 1944.

Usigli, Rodolfo. *México en el Teatro. Teatro Completo IV.* México: FCE, 1996.

Villaurrutia, Xavier. "Prólogo". En Helú, Antonio*. La obligación de asesinar*. México: CONACULTA (Lecturas mexicanas # 38), 1991.

Villaurrutia, Xavier. *Crítica cinematográfica*. México: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1970.

Ensayo de un crimen y *Ten Little Niggers.* Una comparación

AGUSTÍN GARCÍA DELGADO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Resumen

El propósito del presente ejercicio es examinar dos novelas, una del dramaturgo y ensayista mexicano Rodolfo Usigli (*Ensayo de un crimen*); otra de la novelista y dramaturga inglesa Agatha Christie, mediante el cotejo de algunas características compartidas por ambas obras. La hipótesis que se intenta demostrar en este artículo es, simplemente, que el autor mexicano se inspiró, parcialmente, en la lectura de la novela inglesa *Ten Little Niggers* (*Diez negritos*), de A. Christie. El método de trabajo es la exposición y discusión de los puntos comunes entre ambas narraciones.

Abstract

The purpose of this exercise is to compare two novels, one by Mexican playwright and essayist Rodolfo Usigli (*Ensayo de un crimen* [*A Crime's Essay*]), the other by English novelist and playwright Agatha Christie, by comparing some characteristics shared by both works. The hypothesis that this article attempts to demonstrate is simply that the Mexican author was partially inspired by reading the English novel *Ten Little Niggers* by A. Christie. The working method is the exposition and discussion of the common points between both narratives.

Palabras clave: Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*, Agatha Christie, Diez negritos, novela policial inglesa, novela policial mexicana.

Key words: Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*, Agatha Christie, *Ten Little Niggers*, English mystery novel, Mexican mystery novel.

Para citar este artículo: García Delgado, Agustín. "*Ensayo de un crimen* y *Ten Little Niggers.* Una comparación". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 41-53.

1. Novela mexicana pionera

En 1944, de la pluma del dramaturgo Rodolfo Usigli, nace la primera novela policial o criminológica propiamente dicha en México: *Ensayo de un crimen*. Preocupaciones e incursiones anteriores de escritores mexicanos en la narrativa criminológica están documentados por, entre otros, María Elvira Bermúdez, Vicente Francisco Torres[1] e Ilán Stavans[2]. La recepción inicial de esta novela, como establecen los mencionados investigadores, no fue precisamente festiva. El paso del tiempo ha robustecido el prestigio de la obra y solidificado su pertenencia al género criminológico, a la llamada novela negra. Lo indudable, fuera de las ya innecesarias discusiones acerca del género a que pertenece, es la buena fortuna editorial de la obra, que a la fecha debe llevar tres ediciones y al menos siete reimpresiones en Cal y Arena.

Ilán Stavans habla de evidentes contactos de *Ensayo de un crimen* con obras de la novelística criminal americana e inglesa. Una escena, por ejemplo, donde la mirada de Roberto descubre en una ventana la silueta de una figura simiesca (el asesino de Patricia Terrazas) nos recuerda que ahí hay un evidente homenaje a Edgar Allan Poe. En efecto, la escena puede hacernos recordar "Asesinatos en la calle Morgue"[3], en la que un orangután comete asesinatos que su dueño atestigua, horrorizado, a través de la ventana. Hay que agregar la circunstancia de que la bestia se sirve de una navaja de barbero, que inten-

[1] Torres, Vicente Francisco. *Muertos de papel*. México: CONACULTA, 2003.

[2] Stavans, Ilán. *Antihéroes. México y su novela policial*. México: Joaquín Mortiz, 1993. La versión en inglés, que fue mi texto de consulta porque no encontré el texto en español, se titula *Atiheroes. Mexico and Its Detective Novel* (traducción al inglés de Jesse H. Lytle y Jennifer A. Mattson). Londres: Associated University Presses, 1997.

[3] Howard Haycraft, en las primeras páginas de *Murder for pleasure. The life and times of the detective story*, cita a Brander Mathews: "The history of the detective story begins with the publication of 'The murders in the Rue Morgue'". [Kindle Edition] Mi lectura de la mencionada novela de Poe fue en Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Penguin Classics, 2003. No obstante, Salvador Vázquez de Parga ubica el origen de la novela policial mucho tiempo atrás, con *Caleb Williams or things as they are*, de William Golding (padre de Mary Shelley) publicada en 1794. Véase S. Vázquez de Parga. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981, p. 34.

taba imitar el uso que de ella hacía su propietario, en coincidencia con el crimen de Roberto de la Cruz en la novela de Usigli. Por mi parte, he visto algo que en los ensayos sobre la novela de Usigli no he tenido la suerte de saber que haya sido estudiada: varios elementos comunes con *Diez negritos*[4], una de las más famosas novelas de la escritora inglesa Agatha Christie.

Desde luego, no descarto la posible intervención del azar en las similitudes que se encuentran al confrontar ambas novelas. Si así fuera, quedaría aún a la vista una posibilidad de comparación lúdica, un ejercicio de la curiosidad nada despreciable.

2. Una exitosa novela de Agatha Christie

Ten Little Niggers, traducida al español como *Diez negritos*, fue una novela de Agatha Christie publicada en 1939. Hoy, el título se ha modificado porque el tiempo le ha conferido connotaciones racistas. Una miniserie de la BBC basada en la novela, se titula *And Then There Were None*, lanzada en 2015.[5] En español, se ha publicado como *Y no quedó ninguno*.[6] La autora es una de las novelistas con más ventas en la historia editorial y una referencia clásica en el universo de la novela policial. No por nada le llamaron La Reina de la Novela Policial. También fue muy prolífica: una página de Wikipedia enlista 77 novelas, 28 colecciones de cuentos, 16 obras de teatro, 2 autobiografías, 7 radio y teledramas.[7] Su pieza *La ratonera* duró muchos años representándose sin interrupción en Inglaterra.[8] Por cierto, esta pieza también pertenece, por su tema, al subgénero dramático de la novela policial y es quizá la obra teatral más representada de todos los tiempos.[9] Las probabilidades de que Usigli haya tenido *Diez negritos* entre sus lecturas son muchas, pues esta narración de la escritora inglesa se encuentra entre las novelas detectivescas más vendidas de la historia. Ha sido llevada al cine y al teatro, como varias creaciones de la autora inglesa.

[4] El título original, al aparecer publicada la novela en 1939 por Collins Crime Club, Londres, fue *Ten Little Niggers*, y así se conoció hasta que, en 1980 y por eludir las connotaciones racistas de "the 'N' Word", fue cambiado a *And Then There Were None*. La canción tema también sufrió una transformación. Ahora se titula "Ten Little Soldiers". La primera edición en Norteamérica llevó el título *And Then There Were None* (1940), que retoma la última línea de la canción tema (https://en.wikipedia.org/wiki/And_Then_There_Were_None). Hubo una temprana adaptación cinematográfica en 1945, Estados Unidos, con igual título. Algunas ediciones estadounidenses de la novela, entre 1964 y 1986, se han llamado *Ten Little Indians*. Mútiples versiones en teatro, series y miniseries televisivas, cine, han sido producidas desde los años 40 del siglo XX.

[5] ‹https://www.filmaffinity.com/es/film922426.html›.

[6] RBA Libros, 2008. ‹https://www.goodreads.com/book/show/140355.Y_no_qued_ninguno›.

[7] Agatha Christie Bibliography (en línea): ‹https://en.wikipedia.org/wiki/Agatha_Christie_bibliography›. Consultado el 25 de abril de 2020.

[8] "One of Christie's plays, *The Mousetrap*, opened in West End theatre in 1952 and, as of December 2019, was still running; in 2009 the London run exceeded 25,000 performances." (*Ibid.*).

[9] Para mayor información véase Sabrina Offord, "65 Years of The Mousetrap", en el sitio de Internet Victoria & Albert Museum (vam.ac.uk) ‹https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/65-years-of-the-mousetrap?gclid=EAIaIQobChMIg6HA2vL-6AIVispkCh3Hpwz-kEAAYASAAEgJ1q_D_BwE›.

En esta novela el personaje principal, un juez que goza el prestigio de una rectitud ejemplar y un rigor inflexible, decide aplicar la justicia por su propia mano para suplir las incapacidades del sistema judicial ante casos donde no es posible la presentación de pruebas. Su decisión no es de todo racional, pues sufre una condición patológica: matar, desde su infancia, le produce un gran placer, refrenado sólo por su profundo sentido de justicia.

Veamos cuáles son los principales aspectos que hermanan a las dos obras y que nos dan información sobre las lecturas que ocuparon y excitaron la imaginación de Rodolfo Usigli en las primeras décadas del siglo XX, además de animarlo a escribir su única novela.

3.Sentido estético y de justicia

En *Diez negritos*, el asesino posee ciertas características psicológicas que son reveladas desde las primeras páginas:

> Nací con otras peculiaridades además de mis aficiones románticas. Siento un sádico placer al ver morir o al matar con mis propias manos. Realizaba experimentos con avispas y otros insectos en el jardín de mis padres. Desde mi más temprana infancia matar siempre me causó un gran placer.
>
> Por otra parte, sorprendente contradicción, estoy imbuido de un sentido de la justicia muy elevado y me subleva la idea de que un ser inocente pueda sufrir y morir por una acción mía. Siempre he deseado el triunfo de la justicia.[10]

Estas palabras del juez Lawrence Wargrave son parte de su minuciosa y extensa confesión, escrita en papel y puesta en una botella que arrojó al mar, con la esperanza de que su letal enigma insoluble (realmente lo era) fuera conocido para cumplir con la justicia en la que él creía y así obtener un anhelado reconocimiento como esteta en su fatídica afición. Esto se confirma en otra parte de la carta: "Ambicionaba cometer un crimen misterioso que nadie pudiera resolver. Pero ahora me doy cuenta de que a los artistas no les basta el arte, sino que todos ansían la gloria." Párrafos antes de esto, en el mismo "Documento manuscrito…", describe un cambio en su conocida actitud recta como juez ante los tribunales: ya no le bastaba mandar al patíbulo a quien lo mereciera; ahora "deseaba actuar más que juzgar". "¡Era, o podía ser, un artista del crimen!" Y, más adelante:

> Tenía –*tenía*– que cometer un crimen, pero un crimen sensacional, fantástico, fuera de lo común… ¡Quería algo teatral, imposible! Quería matar. Sí, deseaba matar.
>
> Pero, aunque parezca incongruente, mi sentimiento innato de la justicia refrenó mis impulsos. Un inocente no debía sufrir.[11]

Wargrave ha decidido, pues, seguir ejerciendo su misión de preservar el bien (su idea del bien) por cuenta propia, fuera del escenario judicial. De la charla que tuvo con un médico le surgió la convicción de que muchos ho-

[10] "Documento manuscrito enviado por el capitán del pesquero Emma Jane a Scotland Yard". En Christie, Agatha. *Diez negritos* (traducción de Orestes Llorens). Barcelona: Edición digital [Kindle] RBA Libros, S. A., 2013. La primera edición inglesa data de 1939.

[11] *Ibid*.

micidios intencionales escapaban a la acción de la justicia. Por ejemplo, el caso de una anciana a quien dos sirvientes (un matrimonio), encargados de cuidar su salud, dejaron morir con el simple método de omitir la administración puntual de sus medicamentos. Desde luego, la anciana había dispuesto que, al morir ella, tuvieran asegurada una cuantiosa herencia. El doctor le aseguró que conocía varias situaciones similares. El juez decidió vengar esas iniquidades que la ley no podía perseguir, acabar con la vida de personas que no merecían, por su maldad, estar en el mundo. Así llevaría sus torcidas obsesiones a término: justicia y necesidad de matar.

Esta primera característica del villano creado por A. Christie guarda similitudes en este aspecto con Roberto de la Cruz, quien desde las primeras páginas se muestra consciente de una superioridad que justifica sus actos y respalda sus actitudes. Y, claro, como lectores juzgamos a esos juzgadores de papel, que nos pueden simpatizar o repugnar. Cuando De la Cruz sale de su casa, después de comprar una caja de música tan simbólica e importante en la trama, recuerda el momento de su infancia cuando un militar lo lleva de la mano por la calle y, sin mayor explicación, le dice: "Mira, muchacho, para que te diviertas un poco", y enseguida dispara hacia un anciano que está en la acera opuesta. El niño ve caer al viejo, y luego, observa al militar cuando enfunda su arma; en ese momento comienza a sonar "un cilindro callejero", que reproduce *El príncipe rojo*, ese vals que lo acompañará como un tumor en el alma por toda su existencia. La imagen de superioridad incuestionada de ese militar prepotente está en la base psicológica del antihéroe Roberto de la Cruz, quien al principio parece obtener su impulso asesino de manera involuntaria por influjo de la música, pero muy pronto ese impulso se va convirtiendo en una convicción apoyada con razones éticas y estéticas, que se revelarán cuando confiesa a su noviecita de adolescencia que "él no era un hombre como todos, él tenía un destino. Él sería un gran criminal o un gran santo".[12] Obviamente, tanto la obra de Agatha Christie como la novela de Usigli pagan tributo a sus maestros previos. Thomas de Quincey por *Del asesinato como una de las bellas artes*, en primer lugar, que está sin duda en la base de esa idea de matar como acto de creación artística.

Pronto, la aspiración de llegar a santo sería desechada: "Pidió una nueva taza de café. Su vocación real era aquella, confesada en el baile pueblerino a una muchacha de humo con figura de novia: un gran santo o un gran criminal. Había comido demasiado bien para poder ser un gran santo." Luego de esta reflexión, presenció la escena de una niña que había caído de un columpio. El padre, un hombre obeso, la zarandeó y regañó; la niña respondió groseramente hasta que la madre, "una mujer gorda", intervino. "Sí, no tendría más remedio que ser un criminal. Esta familia se prestaba para ser asesinada, bromeó

[12] Todo lo referido en este párrafo tiene lugar entre las páginas 11 y 12 de la edición que tengo a la vista al escribir estas líneas: Usigli, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*. México: Cal y Arena, 2007, séptima reimpresión. La primera impresión en Cal y Arena es de 1989; hay otra edición de Océano, de 1987, y una de Lecturas Mexicanas en 1986. La edición príncipe, por llamarla así, es de 1944.

para sí."[13] Juicio ético y estético reunidos: el comportamiento familiar impropio y el aspecto de esa familia, especialmente el aspecto físico, les hacía inmerecedores de estar sobre el mundo y él, sin duda superior a esa gente, los podía juzgar y sentenciar. La justicia de este antihéroe es más compleja que la de Lawrence Wargrave, pues si aquel medía el derecho de las personas a estar vivas por una sola acción inicua, sin considerar más detalles de sus personalidades, De la Cruz tenía en cuenta varios aspectos valorativos, desde la apariencia corporal, el vestido, el trato, las preferencias sexuales, la virginidad, la infidelidad... Curiosamente, no parecía cuestionar el valor de personas como su amigo Asuara, que regenteaba un garito particular, seguramente ilegal, de juego y apuestas (y era gordo). Tenía también, Roberto, una filosofía judicial que aplicaba a la sociedad toda, como lo vemos en esta reflexión durante su breve estancia en la cárcel:

> Por primera vez Roberto de la Cruz se planteó el problema de la justicia. No lo refería a su propio caso, puesto que él no se sentía castigado: pero le apareció en toda su monstruosidad la mecánica del castigo y del premio, la inmemorial disputa por el poder entre los muchos y los pocos; la capacidad para el daño que es parte de toda sociedad organizada y que la coloca al mismo nivel del individuo criminal o de la bestia salvaje. […]
>
> Todos los hombres cometen crímenes, deformando naturalezas humanas, destruyendo moralmente a una esposa, a un subalterno, a un rival –pero no todos se atreven a hacerlo derramando sangre. Engendrar un hijo, sembrar un árbol, escribir un libro, y cometer un crimen. Esos eran para él los actos fundamentales de la vida. Pero un crimen limpio, elevado, gratuito.[14]

Es interesante esta mención sobre la calidad del crimen. De la Cruz lo desea artístico, gratuito –dice él, es decir, sin un vulgar móvil como el robo–. Desafortunado en su propósito, fracasa varias veces cuando intenta terminar con la vida de alguien (sólo al final lo consigue); sus víctimas *platónicas*, además, le son odiosas, repulsivas, y pertenecen a esa clase de personas "marcadas", que tarde o temprano acabarán mal, que son prescindibles en el mundo y lo afean. Siendo así, sus crímenes no son realmente inmotivados y, para desgracia del antihéroe, en ningún caso prepara el escenario para darle un toque artístico a su "obra", como prefieren los personajes de Thomas de Quincey en *Del asesinato como una de las bellas artes*. En contraste, Wargrave no dice buscar valores estéticos en sus actos de sangre y, sin embargo, todo el programa de los mismos, la disposición espacial de algunos de ellos, forman parte de una escenografía y un desarrollo sistemático dignos de un artista (artista de la muerte, eso sí). Por algo doña Agatha es una escritora genial. Entre sus primeras lecturas de juventud, según los biógrafos, estaban las obras de Wilkie Collins y Arthur Conan Doyle. Naturalmente, eso se refleja en sus obras.

[13] *Ibid.,* p. 13.

[14] *Ibid.,* pp. 74-75.

En algún lugar me enteré que Borges afirmaba de *La piedra lunar*,[15] de Wilkie Collins, que tenía una estructura perfecta. Leí la novela y no desmentiré al gran maestro. Pues bien, algo de esa perfección estructural está en *Diez negritos*, apoyada quizá en la simplicidad argumental, es decir, en una trama sin complicaciones excesivas y anunciada desde muy temprano para conocimiento de los lectores.

4. El tema musical

La primera coincidencia que advertí entre las novelas que estamos comentando, fue que cada una de ellas tiene un tema musical que sirve como disparador o motivación del impulso criminal en sus protagonistas.

Roberto de la Cruz escuchó el vals que tocaba un cilindro callejero, *El príncipe rojo*, de Waldteufel. No he logrado verificar la autoría de un vals llamado así; en la gran red es posible encontrar la música de Waldteufel, pero no aparece ningún *Príncipe rojo*; quizá un involuntario error o simple ficción usigliana. Esto lo confirma quien fuera mujer de Usigli durante quince años, doña Argentina Casas, quien afirma:

> Por cierto que *El príncipe rojo*, nombre de uno de los capítulos de la novela, se refiere a un vals que Rodolfo creyó que era de Walteufel [*sic*], pero en realidad era de un compositor mexicano que se llamaba Enrique Martínez.[16]

Lo escuchó inmediatamente después que su cuidador, un militar que "vestía camisola, botas y sombrero tejano y tenía unos bigotes a la Kaiser", para divertir al niño sacó su pistola y asesinó a un anciano que estaba en la acera de enfrente. El episodio, lejos de causarle gracia a la criatura, fue la desgracia de su vida. A partir de ahí, al menos en su edad adulta, escuchar o tan sólo recordar ese vals le producía el deseo irreprimible de matar. Una patología interesante.

En cuanto a Wargrave, sabemos que visitó a un médico por problemas de insomnio; le fue recetada cierta medicina para conciliar el sueño, misma que utilizó para envenenar después a una de sus víctimas. Este juez había ya decidido impartir justicia por su propia mano, con una actitud que fue calificada por la policía de Scotland Yard (y los lectores no podríamos estar en desacuerdo) como psicopatología. Cuando el juez escuchó una canción infantil muy popular, *Ten Little Niggers*,[17] reflexionó sobre la injusticia de las muertes que se enumeran ahí. Eso le hizo relacionar la letra con las infracciones no castigadas por la ley y tomar la decisión de aplicar la justicia ahí donde los tribunales no podían alcanzar a los bien disimulados malhechores. Así que invitó a una lista de

[15] En inglés, *The Moonstone*. La edición en español que poseo es traducción de Horacio Laurora. Barcelona: Ediciones B. S. A., 1999, 650 páginas (Biblioteca de Bolsillo).

[16] Casas Olloqui, Argentina. *Mi vida con Rodolfo Usigli. De secretaria a embajadora*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2001, p. 163.

[17] Aquí encontramos la letra en inglés, así como una explicación de A. Christie sobre la manera en que concibió su novela: ‹http://onyourmarks.free.fr/tenlittleniggers.html›.

personas, mediante una carta casi anónima, a pasar una semana en la Isla del Negro, frente a las costas de Devon, al Suroeste de Inglaterra. Ninguno de ellos se admitía culpable de haber cometido un asesinato pero, sin forzar mucho la lógica, lo eran fuera de toda dubitación. Diez niños mueren en la canción, uno a uno; eso da la pauta para el programa de diez asesinatos justicieros y para la exacta estructura de la novela, con sus respectivas pistas falsas y suspenso continuo hasta el final.

5. Invención de dos antihéroes

Tanto Rodolfo Usigli como Agatha Christie han creado, cada uno por su cuenta, un antihéroe particular. ¿Qué es un antihéroe de la novela criminal? Un asesino o un tipo excesivamente violento erigido como protagonista de la historia, cuyas ética y acciones conducen a generar simpatía o antipatía en el lector; o, aún mejor, provocan sentimientos encontrados en él: afinidad y rechazo a la vez. Un infractor de la ley tomado como personaje principal de un relato o una novela.

Sobre la figura del antihéroe, opina el español Salvador Vázquez de Parga:

> El antihéroe es… Clark Kent que sólo tiene que despojarse de su vestidura humana para convertirse en Superman. […] El verdadero antihéroe es el perdedor en la inevitable confrontación ética, sean cuales fueren las cualidades de que esté dotado, porque el heroísmo se mide sobre todo por los resultados que afectan a la comunidad y no por el resultado directo sobre el individuo.[18]

Este tipo de personajes provocan amor y repugnancia, si esto es humanamente posible. Pero basta con que sea posible en la ficción. ¿Cuáles son los elementos narrativos de que se sirven los autores para que su personaje sea, a un tiempo, seductor y repulsivo?

Roberto de la Cruz, por su parte, tiene ciertos refinamientos, heredados de una historia familiar, en provincia, con ciertos privilegios económicos. Y, según lo vamos conociendo a lo largo de la novela, se trató de una familia funcional, con tradiciones bastante conservadoras y, lo que es mejor, con dinero; la hija tocaba el piano, la madre tejía, el padre observaba a su familia. ¿Quién puede reprochar ese ambiente, esa forma de vivir? De ese pasado heredó sus buenos gustos en el vestir y en la decoración, así como los buenos modales. Además, nuestro personaje tiene buen corazón. En un momento de la historia conoce a una mujer pobre llamada Lavinia, quien se siente atraída por él. Como el hombre está eludiendo el compromiso, y además no parece muy prometedora una relación con alguien de distinta cultura y condición social (aunque no se diga explícitamente), decide alquilar una casa para ella y pasarle una pensión modesta, para que no le falte lo indispensable. Otro rasgo que lo puede hacer grato a los lectores es

[18] Vázquez de Parga, Salvador. *Los mitos de la novela criminal. Historia y leyenda de toda la literatura de criminales y detectives desde Poe hasta la actualidad*. Barcelona: Planeta, 1981, p. 25 [Colección Textos].

su elección de víctimas. Ciertamente, Patricia Terrazas, su primer proyecto en esa dirección, es una mujer antipática. El retrato que se hace de ella desde el narrador y desde los comentarios de todos los personajes que la conocen, la convierten en alguien en verdad insufrible. El conde Schwartzemberg, su segundo proyecto, se viste mal, y tiene una vasta colección de joyas y objetos de arte, algunos falsos y todo de pésimo gusto, que De la Cruz califica en estas pocas palabras: "–Un muladar –dijo articulando hasta silabear casi–, un muladar de oro y piedras preciosas."[19] Poco espacio tendría el lector para estimar a este personaje, aunque en lo personal sentí más compasión que repudio por él. Era, en gran medida, un solitario a quien nadie apreciaba, un ingenuo a quien se podía estafar con facilidad. Un falso dandi. Pero, además, todo lo opuesto a las virtudes que nos pueden agradar de Roberto, así que tal vez, al menos en el plano ficcional, es posible aprobar el destino que para el conde ha determinado el protagonista. Entre las personalidades de la cultura conocidos durante su matrimonio con Usigli, Argentina Casas describe a uno llamado Agustín Schultzemberg, homosexual, excéntrico y solitario. Sería excesiva coincidencia que no fuese el modelo real del conde Schwartzemberg. En el libro de Casas Olloqui se menciona por lo menos algún caso similar. Otro dato de Roberto de la Cruz: aunque fuma habitualmente, no le gusta ni le interesa la mariguana, lo cual puede tomarse como virtud o no.

[19] Usigli, Rodolfo. *Op. cit.*, p. 130.

Como en la estructura clásica del cuento popular, *Ensayo de un crimen* tiene a su héroe (en este caso antihéroe) y su coadyuvante, el ex inspector Herrera. La simpatía de este detective por De la Cruz funciona como un mensaje permanente hacia el lector, quien recibe frecuentes muestras de beneplácito por los afectos y desafectos del protagonista. Es, también, un consejero, guía y protector de principio a fin de la aventura que vive "el hombre de los ojos dorados", el dandi Roberto de la Cruz.

Hemos enumerado algunas cualidades positivas del personaje, ahora veamos con más brevedad sus evidentes vicios, comenzando por su anhelo de cometer un asesinato –glorioso y artístico–. En el momento histórico de producción del discurso que construye a esta novela, la homofobia no pasaría como un grave defecto, necesariamente, a los ojos de muchas personas. La novela toda destila esa actitud, no sólo del protagonista, aunque se advierten algunos matices de apertura mental. ¿Tendrá relación, esta relativa condescendencia, con el hecho de que Usigli tuvo amigos homosexuales? Por lo menos Xavier Villaurrutia, con quien estuvo viviendo una temporada durante una estancia que hicieron ambos en la Universidad de Yale, como estudiantes de teatro.[20] Y Salvador Novo, a quien admiraba antes de ser Usigli el gran dramaturgo mexicano. Información, pues, que nos lleva a imaginar a un Usigli nada homófobo, a diferencia de su personaje. Por otra parte, ninguna importancia

[20] Villaurrutia, Xavier. *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936)*. México: Ediciones de Bellas Artes, 1996.

tiene que muchos de ellos hubiesen tenido determinada preferencia sexual; lo interesante es que se manifestaran abiertamente al respecto en esa época.

Roberto de la Cruz –seguimos con los aspectos negativos–, es un enfermo mental, un psicótico peligroso que desea matar y además imagina que ésa es una de las misiones del hombre. Sus juicios "estéticos" abarcan el desprecio hacia las personas cuya apariencia es distinta de su parámetro de belleza (es evidente su desdén por la gente obesa). Desprecia al mal vestido, la pobreza, la ignorancia. Esa actitud lo lleva al extremo de pensar que quienes son así estarían mejor muertos, aunque sus acciones no lo llevaron al extremo de atentar contra alguien por ese motivo. Su rigorismo estético aplicado a las personas lo convierte en un ser antisocial, incapaz de relacionarse de manera estable. Son muy escasas, casi nulas, las relaciones afectivas que consigue establecer con mujeres.

Para culminar, este personaje ha desarrollado el vicio del juego, que también es un trastorno de salud altamente destructivo, como el alcoholismo. Adorable y despreciable, ¿cierto? De la Cruz es ambas cosas.

Igualmente, el juez Lawrence Wargrave, antihéroe de Agatha Christie, es bueno y malo; recto y cruel; justo e infractor de la ley. Durante sus actuaciones como representante de la justicia, siempre se apegó a Derecho, sin permitirse inclinaciones subjetivas al dictaminar la suerte de un acusado. Siempre tuvo un profundo apego a la justicia. Su personalidad es relatada con no excesiva profundidad, como corresponde a una novela del tipo *whodunit*, donde lo importante es el enigma. En pocas palabras, no sabemos mucho más de la conducta ejemplar que mantuvo este hombre hasta la edad en que decidió acabar con la vida de diez personas.

El juez, con todo y su patología letal, era moralmente superior a sus víctimas, una verdadera horda de hipócritas: esta mujer despidió a su empleada doméstica porque le pareció inapropiado que se hubiera embarazado, lo que motivó el suicidio de la chica; aquel par de sirvientes desleales dejaron morir a su amable patrona omitiendo administrarle la medicina; un militar mandó a la muerte segura a un subalterno porque sospechaba que tuvo una relación con su esposa... así por el estilo eran todos. Uno acaba prefiriendo al asesino justiciero Wargrave.

La justicia que tanto le importaba lo animó a buscar una manera de que el castigo legal dejase caer sobre él la culpa de su masacre, aunque puso esta esperanza en manos del azar: la confesión que guardó en una botella que flotaría en el océano quién sabe hasta cuándo.

También Wargrave, como De la Cruz, tiene su coadyuvante, que sólo aparece al principio de la novela: es el médico que lo refrenda en su idea de que hay crímenes no castigados por la justicia, criminales que se salvan porque la ley no puede probarles delito alguno aunque merecerían ser juzgados. Los comentarios de ese médico justifican ante el lector –y ante Lawrence– las futuras acciones del personaje protagónico.

Su desplazamiento hacia el rumbo del mal se verifica, según vemos explicado vagamente en la trama, a causa de una psicosis cuyo primer síntoma es un incontrolable insomnio. Sin embargo, la semilla de su ca-

rácter maligno estaba sembrada de algún modo desde su niñez: disfrutaba matando insectos en el jardín de sus padres. Su sentido justiciero era peculiar y estaba asociado al placer patológico de provocar la muerte cuando dictaba sentencias. Sus crímenes son la culminación de un deseo latente desde la infancia. Este deseo fue llevado al extremo de aplicarlo a sí mismo.

Simpático, inteligente, calculador, cruel. Adorable y detestable a la vez, como nuestro Roberto de la Cruz, Lawrence Wargrave se erigió en uno de los personajes memorables de Agatha Christie y de la novela criminológica.

6. Las listas

Otro puente indudable entre las novelas que venimos comparando, es su empleo sistemático de listas. En la obra inglesa, se trata de un motivo temático que se convierte en programa estructural. La canción enumera la existencia y muerte de diez niños y describe en muy pocas palabras la manera en que ocurre dicha muerte. Las víctimas de Wargrave fueron diez, como las estrofas de la tonada. Además, sobre la mesa de una sala, en la mansión que ocupaban los diez invitados, había diez figurillas representando a los personajes de la canción; cada vez que un invitado moría, una figura se esfumaba. Así se iba cumpliendo el destino metódicamente dictaminado. Todo el programa, pues, de la novela, procede con arreglo a una lista de diez etapas.

La novela de Usigli, más compleja argumentalmente, de estructura novelística más tradicional o menos apegada al estilo de la novela policial inglesa, incluye en la trama una serie de listas que constituyen los pasos de un plan, una partitura del crimen. Estos registros son importantes, pero no forman el núcleo de la novela. Lo que me interesa destacar es el hecho de que ambos autores se sirven de este sistema, mejor dicho, ambos antihéroes son criminales del rigor metódico expresado en la enumeración de momentos planificados. Coincidencia o claro influjo. Roberto de la Cruz, pues, así organiza su intento de matar a Patricia Terrazas:

> Con la precisión de un reloj, empezó a contar.
> Uno -–Llegaría a la puerta.
> Dos –Esperaría hasta que no pasara nadie por la calle.
> […]
> Quince –La golpearía en la cabeza con el pisapapeles…
> […]
> Veintiuno –Bajaría la escalera…
> Veinticuatro [*sic*] –Empujaría con el codo la puerta del desván y tiraría en él su duplicado de la llave.
> […]
> Treinta –Volvería a su casa a cambiarse.[21]

Un problema curioso surge aquí cuando, en esta lista de treinta pasos, el personaje salta del número veintiuno al veinticuatro, contradiciendo su propósito anunciado de actuar "con la precisión de un reloj". Quizá el autor, Rodolfo Usigli, quiere indicar con ello el desquiciamiento de Roberto de la Cruz, sin mayor esclarecimiento que la reiteración

[21] Usigli, Rodolgo. *Op. cit.*, pp. 42-43.

del error cuando, al planear otro asesinato, vuelve a las listas porque "Su método de preparar las cosas detalle a detalle, numerándolas, seguía pareciéndole inmejorable."[22] En esta ocasión, elabora tres listas. Del uno al doce, sin saltarse números; cuatro incisos (a, b, c, d) sin saltarse letras; otra numeración del uno al treinta, pero otra vez omitiendo los pasos dieciséis y dieciocho. ¿Por qué estos saltos? Tal vez por lo que conjeturamos acerca del desarreglo mental de nuestro protagonista.

Estas enumeraciones quizá tengan un vago sentido esotérico en ambos autores, algo cercano a la superstición. De la Cruz, además de los números que asigna a cada paso de lo que va a perpetrar, se atiene a su suerte en el juego, y siempre le va bien. Agatha Christie juega bastante con los números en sus narraciones, como atestiguan varios de sus títulos: *The Big Four*; *Three Act Tragedy*; *One, Two, Buckle My Shoe*; *The Seven Dials Mistery*; *The Thirteen Problems*. Y no le fue ajeno el tema del espiritismo.

Conclusión

Arribamos, pues, al final de este cotejo con la pregunta aún abierta: ¿Escribió su novela Rodolfo Usigli bajo la influencia consciente de *Ten Little Niggers*? Estudiosos y lectores tienen las herramientas a la vista para discutir el tema o para jugar con las posibilidades que el tema presenta. La coincidencia de fines del protagonista enunciados al comienzo, tanto en la novela inglesa como en la mexicana, a la vez conduce, por sus desenlaces, a una diferencia importante: Wargrave cumple su proyecto con plenitud. Para él, aunque acaba muriendo, el final es feliz: castiga a los malvados, entre quienes se encuentra él mismo, pues estas muertes también deben sancionarse. Roberto de la Cruz, en cambio, sigue vivo al final de su aventura, mas el final le resulta adverso, pues acaba recluido, pero no para purgar su único y mortal delito, sino para ser curado de su presunta locura en un manicomio. No hay sino amargura en su ánimo al final de la novela, en parte porque no cree haber alcanzado su objetivo de realizar un crimen gratuito y estético. Para colmo, será juzgado y se volverá famoso porque mató en un arrebato demencial, no por ser un asesino virtuoso. Otras lecturas de ese final podrían desmentir al personaje: el furor inconsciente que lo llevó al crimen puede permitir que tal acto se considere gratuito, sin un móvil. En la imitación de la masacre que un orangután cometió en la narración de Poe hay una intertextualidad que eleva a categoría de artista, finalmente, al triste protagonista de *Ensayo de un crimen*.

Quizá en esa tristeza radica el contraste mayor con la obra de Agatha Christie, cuyo protagonista alcanza tal sarcasmo al final de su aventura que prácticamente escuchamos reír a Wargrave ante la ineptitud de Scotland Yard. Si triunfa la justicia, es gracias al villano. Aún así, la novela de Usigli es valiosa por su mayor profundidad, sus aportes como crónica urbana, su buena prosa y su carácter inaugural; también contiene, *Ensayo de un crimen*, su buena dosis de crítica social; además, es un documento sobre la visión que

[22] *Ibid.,* p. 135.

la comunidad cultural tenía sobre México y el mundo en las primeras décadas del siglo XX. Y un referente ya clásico en los estudios sobre la novela criminológica en México. *Ensayo de un crimen* es una novela pionera, de excelente factura literaria, disfrutable y plena en aspectos dignos de estudiar.

Fuentes

Casas Olloqui, Argentina. *Mi vida con Rodolfo Usigli. De secretaria a embajadora*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2001.

Christie, Agatha. *Diez Negritos* (traducción de Orestes Llorens). Barcelona: Edición digital [para Kindle] RBA Libros, S. A., 2013.

Collins, Wilkie. *La piedra lunar* (traducción de Horacio Laurora). Barcelona: Ediciones B, S. A., 1999. (Biblioteca de Bolsillo)

Haycraft, Howard. *Murder for pleasure. The life and times of the detective story.* Dover Publications, Mineola, New York, 2019 (Kindle Edition, sin paginación).

Poe, Edgar A. "The Murders in The Rue Morgue", en *The Fall of The House of Usher and Other Writings*. Londres: Penguin Classics, 2003.

Stavans, Ilán. *Antihéroes. México y su novela policial*. México: Joaquín Mortiz, 1993.

Stavans, Ilan. *Atiheroes. Mexico and Its Detective Novel* (traducción al inglés de Jesse H. Lytle y Jennifer A. Mattson). Londres: Associated University Presses, 1997.

Torres Medina, Vicente Francisco. *Muertos de papel*. México: CONACULTA, 2003.

Usigli, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*. México: Cal y Arena, 2007, séptima reimpresión.

Vázquez de Parga, Salvador. *Los mitos de la novela criminal. Historia y leyenda de toda la literatura de criminales y detectives desde Poe hasta la actualidad*. Barcelona: Planeta, 1981. [Colección Textos]

Villaurrutia, Xavier. *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936)*. México: Ediciones de Bellas Artes, 1996.

Vínculos en Internet

Agatha Christie Bibliography (en línea): ‹https://en.wikipedia.org/wiki/Agatha_Christie_bibliography›. Consultado el 20 de abril de 2020.

Letra original de la canción "Diez negritos" más una explicación de Agatha Christie sobre la forma en que concibió su novela a partir de la letra (en línea): ‹http://onyourmarks.free.fr/tenlittleniggers.html›. Consultado el 20 de abril de 2020.

Offord, Sabrina. "65 Years of The Mousetrap". Victoria & Albert Museum (en línea): ‹vam.ac.uk›. Consultado el 25 de abril de 2020.

Sobre la miniserie *And Then There Were None*, de la BBC (Londres): ‹https://www.filmaffinity.com/es/film922426.html›. Consultado el 25 de abril de 2020.

Sobre la primera edición de *Diez negritos* en Estados Unidos (1940): ‹https://en.wikipedia.org/wiki/And_Then_There_Were_None›. Consultado el 25 de abril de 2020.

Sobre otra edición en español de *Diez negritos: Y no quedó ninguno*. RBA Libros, 2008. ‹https://www.goodreads.com/book/show/140355.Y_no_qued_ninguno›. Consultado el 25 de abril de 2020.

Una secreta especulación: exploración del delito en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli

DANIEL SAMPERIO JIMÉNEZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Se reconoce de qué manera Usigli ha recreado en *Ensayo de un crimen* un escrutinio de la transgresión con base en ciertas reflexiones de su diario y de Valéry, con las que podría tenderse un diálogo. Para ello se analiza la formulación de ese tipo de reflexiones en la especulación criminal que se desarrolla en la conciencia del protagonista durante la primera parte de la novela. En ésta se concibe una intelectualización de cómo ejecutar el crimen, la cual deriva en el eje argumental de la obra. Por medio del modelo de la trama policial y criminalística, el autor explora aspectos delicados e inquietantes en torno a la naturaleza humana.

Abstract

It's recognized how Usigli has recreated in *Ensayo de un crimen* a scrutiny of the transgression based on certain reflections from his diary and from Valéry, with which a dialogue could take place. For this, the formulation of this type of reflection in the criminal speculation that develops in the conscience of the protagonist during the first part of the novel is analyzed. In this first part, an intellectualization of how to execute the crime is conceived, which derives in the plot axis of the work. Using the model of the police and criminal plot, the author explores delicate and disturbing aspects of human nature.

Palabras clave: *Ensayo de un crimen*, narrativa policial, especulación criminal, Valéry.

Key words: *Ensayo de un crimen,* police narrative, criminal speculation, Valéry.

Para citar este artículo: Samperio Jiménez, Daniel. "Una secreta especulación: exploración del delito en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 55-68.

I

Más conocido como dramaturgo, Rodolfo Usigli también ha sido valorado como uno de los iniciadores del género policial en México. Al igual que Antonio Helú, Rafael Bernal y Enrique F. Gual, hacia la década de los años cuarenta Usigli publicó una de las primeras ficciones policiales con *Ensayo de un crimen* (Editorial América, 1944). Ha sido discutida su posición como parte del género en cuanto a que constituiría propiamente una novela criminológica, como lo sugirió María Elvira Bermúdez, ya que está enfocada en el asesino y no en el detective. Por lo mismo, también se le ha adscrito a la novela negra. En todo caso, esta obra sobresale en el horizonte de la narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX por introducir, con gran calidad literaria, un género moderno en que el escenario predilecto es la Ciudad de México, tanto cosmopolita como subterránea y en pujante proceso de cambio. Por tal motivo, es además una ficción representativa de la narrativa de la experiencia de la modernidad, junto con algunos relatos que publicaron los estridentistas y los demás colaboradores de la revista *Contemporáneos* años antes. Pero, en especial, *Ensayo de un crimen* aporta a esta línea narrativa la exploración de esos "lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana"[1] que Walter Benjamin auguraba a la literatura detectivesca, aunque por parte de un *flâneur* como aprendiz de criminal.

La crítica alrededor de *Ensayo de un crimen* tardó varias décadas después de su publicación. Sin embargo, en buena medida a partir de la valoración de la narrativa policial, la obra empezó a tener mayores aproximaciones críticas. Referentes en el estudio del género como *El cuento policial mexicano* (1982) de Vicente Francisco Torres, así como *Antihéroes: México y su novela policial* (1993) de Ilan Stavans, abrieron la perspectiva para una lectura más atenta de la novela de Usigli. Desde entonces, se han discutido algunas de sus fuentes

[1] Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972, p. 55.

de inspiración en el personaje de Raskolnikov de *Crimen y castigo* y, especialmente, en *Murder Considered as One of the Fine Arts* de Thomas de Quincey;[2] así como en la teoría del acto gratuito de André Gide en *Les caves du Vatican*.[3] Se ha explorado la identificación del protagonista con el *flâneur* en el contexto de modernización del espacio urbano y, junto con la película de Luis Buñuel que inspiró, se ha analizado la novela como una crítica a la sociedad posrevolucionaria.[4] En la última década, la novela ha merecido estudios más amplios donde se detalla la subversión del modelo policial canónico y el planteamiento de una novela policial metafísica.[5] Asimismo, se ha profundizado en la figura del protagonista como dandy y el esteticismo de trasfondo.[6]

Entre esta crítica suscitada se han establecido relativamente pocas relaciones con el resto de la obra del autor. En esta dirección, los textos aludidos de Wolfenzon y Torres proporcionan algunos rastreos. En el primer caso, se explora la novela en torno a la ausencia de la verdad y la simulación como núcleos temáticos que se encuentran también en *El gesticulador*. En el segundo caso, se advierte la presencia de ciertos elementos de la novela en el diario de trabajo que Usigli publicó como *Voces* (1967):

> párrafos que anticipan la concepción de esa *rara avis* llamada *Ensayo de un crimen* […]. En *Ensayo de un crimen* se manifiestan varios rasgos provenientes de la personalidad del autor y algunos de sus proyectos[7].

Rodolfo Usigli manejó un diario de trabajo que publicaría más adelante con el título de *Voces* en 1967. En él recogió, básicamente, apuntes de los años 1932 y 1933, aunque también incorporó algunos cuantos que había escrito desde 1925. Como lo señala décadas después de realizados estos apuntes en el prólogo "Aviso y penitencia", representó un espacio propicio para

> consignar las dudas, las interrogaciones, los destellos mentales, las protestas, las ambiciones inconformes que hacen trotar o galopar a la imaginación cuando no se ha encontrado todavía el camino de la creación literaria[8].

Con ello Usigli sostuvo un ejercicio de escritura que adquiere particular interés por cuanto permite asomarse a ciertos indicios

[2] *Cf*. Stavans, Ilan. "De regreso al *Ensayo de un crimen*". *Revista Iberoamericana*. Vol. LVI, núm. 151, 1990, p. 520.

[3] *Cf*. Torres, Vicente Francisco. "Dos obras maestras de la novela policial mexicana". *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. Núm. 4, 2002, p. 281.

[4] *Cf*. Dávila, Roxanne. "Escribiendo la ciudad: entre el *flâneur* y el criminal en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli". *La Palabra y El Hombre*. Núm. 121, 2002, pp. 69-81; Wolfenzon, Carolyn. "Los dos ensayo(s) de un crimen: Buñuel y Usigli". *Chasqui*. Vol. XXXV, núm. 1, 2006, pp. 35-53.

[5] García Muñoz, Gerardo. "*Ensayo de un crimen*: una lectura metafísica" y "El discurso heterocéntrico en *Ensayo de un crimen*". *El enigma y la conspiración: del cuarto cerrado al laberinto neopoliciaco*. Saltillo: Universidad Autónoma de Coahuila, 2010, pp. 66-139.

[6] García Delgado, Agustín. *Dandismo y asesinato estético en la novela* Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli*. México: Ficticia, 2011.

[7] Vicente Francisco Torres, art. cit., p. 279.

[8] Usigli, Rodolfo. *Voces*. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1967, p. 9.

creativos y esbozos. Por tal motivo, cabe considerar algunos de éstos a la luz de *Ensayo de un crimen*, en que ciertas inquietudes cobran relieve y se engarzan con la propuesta estética del autor.

II

En el caso de *Ensayo de un crimen*, hay algunos vasos comunicantes con apuntes de *Voces* que se relacionan con una especulación criminal. En un apunte correspondiente a noviembre de 1932 sugiere un argumento al respecto en que sondea el motivo del crimen como una actividad que genera afición: "Un cuento. Podría llamarse RSPV. —El criminal perfecto y moderno, que anuncia sus crímenes en invitaciones grabadas y los ofrece como espectáculo novedosísimo a un grupo de dilettanti de lo más distinguido."[9] Pero, en febrero de 1933, se encuentra el apunte más interesante y desarrollado en torno al tema con aristas bastante delicadas:

> La conciencia de su culpa, conciencia plena y eficaz, en lugar de conducir al hombre al arrepentimiento, lo empuja a mayores excesos. ¿Por qué? Tratando de obrar contra sí mismo, obra contra aquellos a quienes su culpa es patente. Así FM con relación a su mujer. Perdida la línea, rota la mesura, no queda sino acabar de destruir *por arrepentimiento y por espanto del primer daño causado*.
>
> Los animales proceden en esa forma (el orangután del cuento de Poe. —1966), los niños también. Supongamos un hombre que, con cierta frecuencia, viola determinadas leyes morales y golpea a una mujer. Un hombre débil, claro. Acabará por matarla. Pero: ¿la mata porque se ha llevado a sí mismo a un estado tal de autoexcitación que necesita alcanzar una cumbre para reaccionar? ¿O la mata para equilibrarse, para no seguir haciéndole daño, para destruir en ella toda posibilidad de sufrimiento, para protegerla, para ponerla a salvo de sí mismo? (Años más tarde vino la pieza de O'Neill, *The Iceman Cometh*, con la misma tesis. —1966.)
>
> Apasionante proposición.
>
> El ejemplo de los matarifes, retirados momentáneamente del Rastro después de que han abatido un cierto número de reses –mil– para que no enloquezcan, para que no contraigan la sed de sangre, es elocuente.
>
> También lo es el del golpe repetido en un mismo punto, hasta llegar al calor y a la perfección del final.
>
> Pero, ¿en un hombre nervioso e inteligente a la vez, en el que todo sentimiento es pasión, puede suponerse una actitud como la que he expuesto?
>
> Valéry habla de la ausencia del crimen en el momento del crimen, de su germinación puramente especulativa, etc. Yo había hablado de ello antes de leerlo. No matan todos los hombres que han pensado en matar, pero todo aquel que mata pensó en matar alguna vez.
>
> Pero tomemos un reloj: azotémoslo en un segundo de furia. Hagámoslo arreglar; azotémoslo de nuevo. Un día, conscientes aún de que podemos hacerlo arreglar, lo destruimos por entero. ¿Para qué? *Para no volver a azotarlo*, para hacerlo desaparecer de entre los accidentes de nuestra *voluntad*. Para proteger al reloj en abstracto por la destrucción de ese reloj, de nuestros ataques.

[9] *Ibid*., p. 101.

> Otras veces, es el afán de hacer un pequeño arreglo lo que nos lleva a realizar una gran destrucción.
>
> Imagino, pues, al hombre que ha perdido la línea, que ha roto la medida, inclinado sobre aquella mujer a quien golpea por segunda, tercera o décima vez. La verá llorosa, sangrante, aterrada, toda instinto, toda animal. Si no es el matarife, que mata por el calor mecánico de la acción repetida hasta crear la necesidad de matar; si es el hombre sensible, espiritual, intelectual, selecto, *reaccionará* con horror, sentirá repugnancia, su *espíritu* le exigirá que aniquile totalmente lo que ha dañado, lo que ha desviado; su inteligencia, su sensibilidad, *le pedirán que mate*, que consume la obra, que elimine a aquel ser, porque si no, seguirá golpeando mañana, pasado mañana, siempre. Este cuerpo que se arrastra y se retuerce a sus pies, u otro. Y mientras no mate, seguirá siendo un peligro para la sociedad, una amenaza para los seres vivientes.[10]

Se trata de una larga reflexión en la que se tocan y revuelven varios pensamientos acerca del crimen generado por la pérdida del control y el elemento instintivo de la personalidad. La referencia al orangután de "Los asesinatos de la calle Morgue" de Edgar Allan Poe –obra que, por cierto, representa el inicio del género policial– se dirige en este sentido. Sin embargo, esta reflexión sólo parte de la dimensión impulsiva del individuo para derivar en un planteamiento tan inquietante y polémico como provocador. Éste tiene que ver con lo que hay al cabo de esta clase de pulsión agresiva en cuanto a su objetivo, exacerbación pronunciada y final culminación. En la subjetividad humana, a diferencia del orangután de Poe, está la conciencia de ello en cuanto aparecen los dilemas y las interrogantes. En este sentido, presenta aristas delicadas la tesis a la que Usigli llega en esta reflexión. En la conciencia "sensible" e "intelectual" del sujeto, la pulsión una vez manifestada no podría sino aniquilar aquello en que inicialmente se ha descargado, con la finalidad de que no vuelva a aparecer y constituir una amenaza.

Se trata de una tesis que guarda similitudes con lo que Freud había sondeado sobre la pulsión de muerte –por cierto, con bastante escepticismo–, en tanto se dirige a la destrucción de la vida orgánica para devolverla a su estado de reposo original.[11] Conviene destacar el carácter tentativo de esta idea en Freud, puesto que en Usigli la tesis no deja de ser parte de una reflexión que tiene su dosis de curiosidad, riesgo, controversia y provocación. Por ello es significativo que, en el mismo pasaje, el autor aluda a una idea próxima sugerida por Paul Valéry. Aunque no mencione explícitamente el texto al que se refiere de este autor, se entiende que se trata del libro de prosas *Choses Tues* (1930) por una mención anterior en el diario en enero de 1933.[12] Para entonces,

[10] *Ibid*., pp. 158-159; todas las cursivas son del original.

[11] Freud formula el concepto de pulsión de muerte en "Más allá del principio del placer" (1920) de modo no tan sistemático como el de la pulsión sexual y de autoconservación. Lo sostendrá con varias reservas y dudas, incluida aquella de si deriva su formulación de la catástrofe de la Gran Guerra o bien si ya estaba desde antes en germen dentro de su teoría.

[12] "Voy a traducir –de hecho he empezado ya a traducir– *Choses Tues*, de Paul Valéry. Mis notas cotidianas

registra haberse propuesto su traducción, así como también haber encontrado afinidades entre éste y sus propios apuntes. En efecto, uno de los más interesantes que se pueden encontrar en el diario en relación con *Choses Tues* es justamente el pasaje antes citado extensamente en cuanto a la *ausencia del crimen* y su *germinación puramente especulativa*. Pero, en este libro, no sólo puede ser útil identificar la semejanza puntual que Usigli hace explícita, sino incluso otras relaciones que se podrían tender con la novela que ahora interesa.

Concretamente, en *Choses Tues* se encuentran algunas prosas relativas al crimen bajo el atractivo tono de los cuadernos de Valéry en general, donde sobresale la aguda atención del autor a los procesos de su mente, tan diversos como contradictorios dada su irregularidad, carácter fragmentario e independencia formal. Por lo mismo, es importante considerar la actitud abierta, libre y curiosa con que se formulan este tipo de reflexiones. En la última sección del libro, se agrupan varias prosas bajo el lema "Crimes" donde se encuentra aquella que Usigli refiere en *Voces*:

> Le crime n'est pas dans l'instant du crime, ni même peu avant. —Mais dans une disposition bien antérieure et qui s'est développée à l'aise, loin des actes, comme fantaisie sans conséquence, comme remède à des impulsions passagères — ou à l'ennui ; —souvent par habitude intellectuelle de considérer tous les possibles et de les former indistinctement.[13]

Como se puede observar, se trata de una prosa que, aunque aparentemente incidental, conlleva detrás un planteamiento más hondo y acabado. No sólo supone la germinación especulativa del crimen ausente, sino también su carácter ocioso e imaginativo que quizá solamente lejos de los hechos pueda sostenerse así. Por lo tanto, es una conciencia del acto criminal que se repliega y recrea en sí misma en un nivel meramente

se sorprenderán en grande al saber que hay algunas ligas entre ellas y ese libro. Con todas las diferencias posibles" (*Ibid*., p. 151). El libro contaba con dos ediciones para el momento en que Usigli se propone la traducción: la primera de 1930 (Editions Lapina) cuyo subtítulo explicita el carácter de "cuaderno de impresiones e ideas", la cual contiene aguafuertes y dibujos del autor; y una segunda edición en 1932 (Gallimard) sin el subtítulo y algo más rústica. Es clave el subtítulo pues alude al formato y carácter de "cuaderno" en que Valéry habría volcado entre 1849 y 1945 la porción más considerable de toda su obra. *Choses Tues* es un reflejo apenas de la rica variedad del universo humano, literario e intelectual de los cuadernos de Valéry. Por lo mismo, es muy significativo que Usigli se haya ocupado de la traducción de este libro. Nunca llegó a publicarlo en su totalidad, a pesar de que lo habría vertido por completo como lo llega a mencionar en otra parte del diario. Únicamente apareció una pequeña selección relativa a las artes plásticas y la música en la primera entrega de la revista *Número* ("Cosas calladas", otoño, 1933, pp. 14-16), donde por cierto también aparecieron unos cuantos fragmentos del diario justo bajo el título "Voces" (pp. 9-10), el cual llevaría desde ese momento.

[13] "El crimen no se realiza en el momento del crimen, o incluso un poco antes. Más bien, ocurre en una disposición mucho anterior que se desarrolló cómodamente, lejos de los actos, como una fantasía sin consecuencias, como remedio a impulsos pasajeros (o al aburrimiento). A menudo, sucede por hábito intelectual de considerar todas las posibilidades y darles forma sin distinción." (Valéry, Paul. "Choses Tues". *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1960, p. 383; en adelante, la traducción es propia)

intelectual. Empero, no es la única prosa de esa sección número IX de *Choses Tues* que atrae interés en relación con aspectos que se pueden ver reflejados en *Ensayo de un crimen*. Otras prosas son también llamativas al formular, por ejemplo, la particularidad del crimen para delatar la identidad verdadera del sujeto: "Un désir abominable, quoi que ce soit qui le condamne, rien ne peut faire qu'il n'ait été un besoin, un *cri* de ce qu'on est, tel qu'on est, à tel instant"[14]; igualmente, en cuanto al crimen como un acto que no es ajeno al común de las personas en lo relativo no sólo a su especulación antes señalada, sino aun con respecto a ciertos actos reflejos e impulsos reactivos: "Tout le monde assassin. Il y a un petit mouvement secret, un *réflexe* qui assassine —efface intimement, abolit celui qui vous dit une chose dont on ne veut pas"[15]; por último, también con respecto a la realización efectiva de algo que de otra manera tan sólo sería una posibilidad más:

> Le crime consiste dans le passage de l'interne à l'externe, dans une *mise au jour* — et même, une *mise au net*. Car il était jusque-là une combinaison entre mille, et en somme — un rêve. Les criminels sont ceux qui ne tiennent compte que des faits et tiennent ce qui n'est pas pour néant.[16]

En conjunto, estos textos proporcionan un material valioso por el diálogo que se puede establecer con el pasaje de *Voces* y, además, porque se puede discutir bajo una lectura de la novela de Usigli que contemple la compleja dimensión abierta por la especulación criminal. Además de la pulsión agresiva que subyace en la tesis del apunte referido, está la intelectualización del delito y sus implicaciones. Se puede seguir un hilo de pensamiento en tales prosas que pasa por problemáticas en torno al ocio intelectual, la identidad del sujeto, la extensión del crimen aun en los actos instantáneos y hasta su verdadera ejecución por encima de las meras posibilidades. Tal como se desenvuelven, estas diversas y aun contradictorias formulaciones hacen de la especulación un atractivo ejercicio imaginativo. Por lo mismo, son inevitables las adiciones de Usigli en 1966 al diario en referencia a Poe y Eugene O'Neill, como incluso el lector *Voces* no puede eludir el referente de *Ensayo de un crimen* en el apunte. Pareciera que lo sondeado ahí en cuanto a una pulsión agresiva y su intelectualización, amén de diversos aspectos implicados en diálogo con Valéry, constituyen una línea sugerente que se puede ver ricamente manifestada en la ficción policial.

[14] "Nada puede evitar que un deseo abominable, lo que sea que lo condena, haya sido una necesidad, un *grito* de lo que somos, como realmente somos, en un momento dado." (*Loc. cit*.; en adelante, todas las cursivas son del original)

[15] "Todos son asesinos. Hay un pequeño movimiento secreto, un *reflejo* que mata; borra íntimamente, elimina al que te dice una cosa que no nos gusta." (*Loc. cit*.)

[16] "El crimen consiste en pasar de lo interno a lo externo, una *actualización*, e incluso un *esclarecimiento de la situación*. Porque hasta entonces era una combinación entre mil y, en suma, un sueño. Los criminales son aquellos que sólo toman en cuenta los hechos y no consideran lo que es nulo." (*Loc. cit*.)

III

En un acercamiento inicial a *Ensayo de un crimen*, se pueden observar a lo largo de la historia momentos específicos en que el protagonista especula en torno al crimen, puntualmente registrados por un narrador que en todo momento lo focaliza. Cada uno de los asesinatos que ocurren en la historia son marcados por la pauta de tal especulación. Por ello se distinguen claramente tres ciclos relacionados con las partes en que está dividida la novela, las cuales se centran en una víctima: especulación sobre el asesinato de Patricia Terrazas, el conde Schwartzemberg y Carlota Cervantes. Ello genera una serie de reflexiones y consideraciones de diversa índole como el carácter gratuito o secreto del asesinato, así como también conduce a una experiencia que se halla más cercana cada vez al acto criminal. Se entiende que, conforme se desarrolla la historia, los pasajes en que ocurre esa especulación constituyan un indicador de la transformación del protagonista.

Además, los tres ciclos durante los cuales Roberto de la Cruz especula sobre el crimen aparecen marcados por otro compás decisivo representado por la pesquisa de "objeto y destino". El narrador sondea esto en la vida íntima del protagonista al seguir sus pensamientos y recuerdos. Desde el primer capítulo, se traen a cuento dos evocaciones que corresponden a una época provinciana y que definirán el desarrollo de la acción. Por una parte, el personaje rememora a "la única muchacha que le había interesado en su vida y con la que nunca se casó, a la que nunca había vuelto a ver sino a través de un poema"[17]. En el marco de la atmósfera sentimental de "Nuestras vidas son péndulos" de Ramón López Velarde cuya penúltima estrofa es citada, el protagonista revela anhelos de destino asentados hace largo tiempo: "Después del beso había hecho literatura. Él no era un hombre como todos, él tenía un destino. Él sería un gran criminal o un gran santo." (18) A partir de este planteamiento inicial, la pesquisa de "objeto y destino" por parte del personaje tiene un desarrollo intenso. Hay reflexiones importantes en él que marchan en paralelo con la especulación criminal en cuanto a la significación del asesinato para el fracaso o realización de su destino, así como para la realidad o irrealidad de su vida. Por otra parte, el protagonista evoca un incidente de la infancia a través de una pieza instrumental, *El príncipe rojo*, que hace sonar en una cajita de música que recién adquirió. Este incidente, que devendrá traumático, consistió en haber presenciado el asesinato de un inocente por simple diversión, mientras se escuchaba ese fondo musical en un organillo. En adelante, esta música ocasionará estados de trance hacia impulsos agresivos en Roberto de la Cruz a lo largo de la historia.

En concreto, conviene centrarse en el desenvolvimiento del primer ciclo especulativo por ser el más extenso en reflexiones. Al representar la aproximación inicial al crimen, conlleva un recorrido abundante en tanteos, preguntas, confirmaciones, planeaciones, re-

[17] Usigli, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*. México: Debolsillo, 2018, p. 18; en adelante, todas las referencias irán entre paréntesis.

gocijos, conjeturas, engaños y desengaños. A lo largo de varios pasajes, el protagonista empieza por acariciar la idea del asesinato, por un lado, de encontrarse en la escena del crimen, por otro, e incluso formar parte del ambiente penitenciario, aunque al final se trate de una experiencia criminal aparente, como se verá. Ésta puede reconocerse en tres series donde se puede distinguir el paso determinante de la especulación hacia la aproximación concreta al crimen.

En la primera serie, se agrupan especulaciones que constituyen el germen no tanto del hecho criminal como de una concepción bastante peculiar en torno de éste. Esto se da en el contexto de un episodio insufrible con una familia, cuya estridencia injustificada y exagerada lleva al protagonista a jugar con la idea de decidirse por la criminalidad:

> Esta familia se prestaba para ser asesinada, bromeó para sí, y con uno de estos saltos peculiares de su imaginación, anticipó los encabezados de la primera plana de la segunda sección de los diarios: 'Nuevo Romero Carrasco Asesina a Toda una Familia en Elegante Restaurante'. (20)[18]

Toma con humor esta idea muy en el tono de Swift, De Quincey o Julio Torri, pero ya pasando de inmediato a una especulación sobre el tipo de crimen que se atrevería a cometer. En este momento, se asoma una faceta del protagonista que dejaría de jugar sólo irónicamente con esa idea o bien incluso llevaría más lejos ese juego hacia un terreno inquietante. Esta especulación confiesa una convicción criminal que será definitoria en la novela:

> El motivo sería muy diferente: él mataría por estética, para acabar con los papás gordos, con las niñas malcriadas y con las esposas irascibles. Aunque en realidad, pensó borrando ya su sonrisa mental y con una actitud interior seria, lo interesante sería cometer el crimen insondable, inexplicable para el mundo. No por dinero, ni por amor, ni por celos, ni por venganza, ni por locura. Lo interesante sería el crimen gratuito, si es que eso existe. (20-21)

No sin considerar la estética del crimen que representa un elemento al que se ha recurrido en el género policial, el protagonista avanza hacia su concepción como acto inmotivado. Además de que esto ha sido relacionado con el acto gratuito de André Gide, constituye un aspecto significativo de la narrativa policial desde sus inicios con "Los crímenes de la calle Morgue". Con ello se abre una reflexión en torno a la gratuidad del crimen que adquiere para Roberto de la Cruz la forma de una incógnita para entonces. Resultará decisivo hasta qué punto tal concepción del crimen sería acaso similar al acto gratuito de Gide o guardaría relación con la zona insondable de la pulsión agresiva y, por lo mismo, representaría o no algo inmotivado.

[18] El imaginario de la nota roja será un punto importante a lo largo de la constitución del perfil criminal de José de la Cruz. La nota roja como fenómeno se reflejará bastante en la novela por medio de la expectación de este tipo de titulares. Por otro lado, ciertos personajes y situaciones de la novela de Usigli se inspiran en algunos acontecimientos que se registraron en la nota roja entre 1920 y 1940. *Cf*. Monsiváis, Carlos. *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. México: Grijalbo, 2013, pp. 36-37.

Más adelante, la especulación criminal retoma el juego terrible de un principio cuando el protagonista convive por algunos días con Patricia Terrazas. Se le va tornando irritable este personaje al punto de que vuelve a bromear para sí sobre el asesinato; sin embargo, lleva más lejos la especulación de nuevo por una especie de inercia. Es justo el instante en que lo pensado se pone a efecto: planea meticulosamente la hora y los pasos que deberá seguir para asesinar a la mujer. Derivado de ello se aprecia una actitud más animada en Roberto de la Cruz que lo lleva a pensar en esa pesquisa de "objeto y destino".

En este punto, conviene articular lo anteriormente expuesto con esta otra especulación que nutre la tentativa criminal del protagonista, en la medida en que hay una retroalimentación mutua que configura el perfil del personaje. Desde el inicio de la novela, la pesquisa de "objeto y destino" igualmente marcha en paralelo. A partir del pasaje aludido sobre la evocación de una época anterior, una serie de reflexiones de dimensión existencial se hilvanan en la narración entre la vida holgada y ociosa del personaje. Se trata de una pregunta que obsesiona crecientemente al personaje en la medida en que se precipita al crimen, puesto que en éste concibe su "destino".

Por consiguiente, tal pesquisa parece culminar sin mayor demora con el asesinato de Patricia Terrazas. Hay por ello un efecto de paz interior en Roberto de la Cruz cuando siente próxima la ejecución de su plan. La especulación criminal no se entiende suficientemente sino en relación con la pesquisa de "objeto y destino" como puede observarse en ese pasaje, así como en el momento en que el protagonista no puede ejecutar su plan dado un gran imprevisto o cuando se entrega como autor del delito. Ambos corresponden a las siguientes dos series especulativas en torno al crimen en que se centra la primera parte de la novela.

En la segunda serie, Roberto de la Cruz encuentra sorpresivamente que alguien ya se le ha adelantado para matar a Patricia Terrazas. Situado en la escena del crimen (que no cometió), satisface su curiosidad de experimentar no sólo mentalmente sino en términos concretos una realidad que antes solamente imaginaba. A tal punto, una "demoniaca curiosidad" (65) lo colma y empuja a dejar sus huellas en la escena. Una nueva realidad se va imponiendo cuando a partir de entonces especula acerca de todo aquello que rodea al crimen: las investigaciones policiales, las conjeturas y la celebridad de la nota roja. Espera con ansias que cobren realidad estos aspectos externos y aún imaginarios del crimen, aunque en vano. Hasta que sucede un nuevo episodio de trance producto de *El príncipe rojo*, vuelve a la especulación en torno al delito para decidirse borrar sus huellas de la escena sabiendo que no puede apropiarse de éste, a pesar de que lo haya deseado y planeado encarecidamente:

> Ahora podía pensar con absoluta frialdad en la cosa. Era inútil acalorarse o tratar de engañarse con sofismas psicológicos. Lugar común o no, él debía volver a la casa. Había iniciado aquello y ahora tenía que terminarlo; pero no podía seguir así, entregado al azar, destrozado por el tiempo, Se daba cuenta de que, mientras no volviera, no estaría tranquilo. Las cosas no se ha-

> cen solas, hay que ayudarlas. No había por qué alterarse ni atormentarse, era tan sencillo volver. (82)

Roberto de la Cruz pasa del impulso asesino detonado por la música al razonamiento sobre la necesidad de volver a la escena del crimen. Son sugerentes los motivos y los elementos que entrecruzan por su pensamiento. En el fondo, hay una lógica de reivindicar su papel como autor del delito; sin embargo, al tratarse de uno ejecutado por otra persona, es como si el protagonista lo reivindicara como parte de su especulación. Cuando piensa en aquello que ha iniciado y tiene que terminar, pareciera que diera igual que el otro sujeto y no él asesinó a Patricia Terrazas en los hechos, puesto que ya lo había ejecutado en una dimensión especulativa a través de un plan detallado. En qué sentido se podría entender la idea de *terminar el trabajo*, sino quizá como una reivindicación de su destino criminal, independientemente de cualquier imprevisto. En caso de que no lo hiciera así, la vida que se ha propuesto carecería de sentido, tal como se sugiere en un sueño que tiene más adelante donde se enfrenta a ese temor de fracasar,[19] así como también la espera de la nota roja que se prolonga pareciera una premonición de esto.

La última serie especulativa en torno al crimen de la primera parte corresponde al momento en que el protagonista es requerido por las autoridades policiales, debido a las huellas que ha dejado en la escena y, sobre todo, en el objeto con que la víctima fue golpeada de muerte. Hay una curiosidad en Roberto de la Cruz por vivir la experiencia del criminal a tal punto de temer que se delate su inocencia frente al subprocurador. Una vez en la penitenciaria, siente encontrarse en su hábitat natural como uno más entre los reclusos. Le atrae la idea de pertenecer a una sociedad sin máscaras, alimentarse de sus relatos criminales y hasta mostrar sangre fría en un medio tan hostil. Sin embargo, cuando pasa ese momento inicial de descubrimiento y experimenta consecuentemente la impasibilidad de la violencia como del sufrimiento, empieza a tener reacciones de repugnancia a ese ambiente. De manera que es notorio cómo el protagonista ha vivido desde una dimensión especulativa hasta ese momento: la idea de ser un criminal, conocer algo de su medio e integrarse a él. Esta especie de simulación se revela en momentos parecidos. Con todo, no obstante, Roberto de la Cruz persiste en ella evidentemente desde un nivel especulativo:

> Él pensaba que el crimen es una parte de la vida, y que sin él la vida no es completa. Todos los hombres cometen crímenes, deformando naturalezas humanas, destruyendo moralmente a una esposa, a un subalterno, a un rival –pero no todos se atreven a hacerlo derramando sangre–. Engendrar un hijo, sembrar un árbol, escribir un libro, y cometer un crimen. Ésos eran para él los actos fundamentales de la vida. Pero un crimen limpio, elevado, gratuito. (104)

Al final de esta reflexión confirma la gratuidad del crimen, cuya existencia efectiva ya se había cuestionado en una especulación

[19] Este y otros sueños que suceden en la novela merecerían un análisis aparte.

inicial. Sólo que ahora se insinúa su carácter vital e incluso común a todos los seres humanos. Esto lleva a pensar a qué concepción del crimen se refiere cuando alude a la deformación de la naturaleza humana o a la destrucción moral de la persona, además al sugerir la correlación entre este tipo de actos y la violencia física. Hay en el fondo una identificación entre las acciones que dejan heridas internas o externas como parte de lo mismo. Con ello adquiere especial relieve qué puede reconocer como *un crimen limpio, elevado, gratuito*: acaso un crimen sin deformación o destrucción moral, sin odio. Por lo mismo, este carácter del crimen tiene aristas propias en *Ensayo de un crimen* con respecto a lo que se podría

En suma, la especulación criminal del primer ciclo describe el despertar delictivo suscitado por el impulso de la música hacia una elaboración mayor. Si al principio la intensa sensación producida por *El príncipe rojo* era ciega, en su desenvolvimiento adquiere una dirección donde descargarse e, incluso, un sentido existencial para el protagonista. En consecuencia, con ello se define tanto la realización o el fracaso, como la realidad o irrealidad de su vida. Empieza como un juego irónico y terrible frente a ciertos personajes y situaciones ligeramente irritables, en el tono del ocio intelectual con que se podría entender el crimen aun en los actos más espontáneos y fugaces. Hay, por ello, un paso decisivo hacia la conciencia criminal que, más allá de la mera pulsión agresiva, se organiza en la planificación del asesinato de Patricia Terrazas y su realización efectiva. Hasta que ocurre sorpresivamente éste a manos de alguien más, pareciera que se dan las condiciones para que Roberto de la Cruz traspase ese nivel puramente especulativo. Sin embargo, no ha dejado de satisfacer simplemente su imaginación, aun con la experiencia que vive como supuesto asesino de Terrazas desde su detención hasta sus días en la penitenciaría (él mismo teme que la visita del verdadero asesino a ésta deshaga su ficción). Finalmente, percibe un desajuste entre la especulación criminal que experimenta intensamente y lo que está viviendo en la penitenciaría. Esa no es la dimensión del crimen que le interesa sino en tanto ocio intelectual, el cual prefiere seguir elaborando bajo la formulación del crimen limpio y elevado.

Por consiguiente, la idea de un acto criminal aparentemente libre de odio, deformación o destrucción moral, cautiva a Roberto de la Cruz. Sin embargo, éste lo *ensaya* sin éxito no sólo porque no lo cometió realmente –aunque al principio haya disfrutado del reconocimiento–, sino dado que en el fondo ha sido un asesinato originado por la animadversión. Algo parecido sucederá en los siguientes ciclos especulativos alrededor de los asesinatos del conde Schwartzemberg y Carlota Cervantes, los cuales en cambio son ejecutados efectivamente por el protagonista. El primero también se suscita en parte por cierta irritación y además no fue jamás reconocido; mientras el otro si bien se reconoció, fue descargado en la persona equivocada y, por ello, se entendió como un crimen movido por los celos. Por diversos factores que no se cumplen, el protagonista se encuentra entonces al final de la novela en el mismo punto. El carácter especulativo de un crimen y un destino incumplidos adquiere la

amarga sensación de que más vale quedar secretos, como lo sugiere el ex inspector Herrera en la última página.

IV

Se pueden reconocer ciertas disquisiciones del diario de trabajo exploradas en la novela e incluso un diálogo con algunas reflexiones de Valéry que el autor tradujo en su momento. Resulta decisiva su expresión como especulación criminal en la mente del protagonista, puesto que al inicio representa un descubrimiento de su ser delictivo. Además, con base en ello, el protagonista formula el ideal de crimen limpio y elevado que constituye el eje argumental de la obra. Al final de la especulación de la primera parte de la novela, se entiende que ese ideal no tendría el mismo carácter del acto gratuito de Gide en tanto que, nada inmotivado, posee hondas causas en la pesquisa de objeto y destino del protagonista.

La articulación de la especulación criminal con esa pesquisa constituye un punto relevante de la puesta en la narración de las reflexiones que se esbozan tanto en el diario como en las prosas aludidas de Valéry. En este sentido, la intelectualización en torno al crimen que se ramifica en esos textos se desenvuelve en el mundo ficcional de *Ensayo de un crimen* a través de su exploración llevada a cabo por el protagonista. El juego terrible con que éste empieza por bromear sobre la idea del asesinato se sostiene y transforma en la medida en que hay un interés vital en desarrollar tal especulación criminal. Roberto de la Cruz lleva a su vida este ocio intelectual que progresivamente adquiere hondas repercusiones existenciales. El "juego" entonces toma otras aristas en cuanto está de por medio la realización o el fracaso, así como la realidad o irrealidad de lo que vive el protagonista. Sin embargo, desde el inicio se revela la imposibilidad de consumar un destino que sólo tiene cabida en la intelectualización, así como el exclusivo carácter secreto de ésta. Por lo mismo, resulta sugerente hasta dónde deriva la especulación criminal en una ficción como *Ensayo de un crimen* y es agudamente expresada en esta obra que forma parte de un género de tramas delincuenciales e indagatorias.

Fuentes

Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.

Dávila, Roxanne. "Escribiendo la ciudad: entre el *flâneur* y el criminal en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli". *La Palabra y El Hombre*. Núm. 121, 2002.

García Delgado, Agustín. *Dandismo y asesinato estético en la novela* Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli*. México: Ficticia, 2011.

García Muñoz, Gerardo. "*Ensayo de un crimen*: una lectura metafísica" y "El discurso heterocéntrico en *Ensayo de un crimen*". *El enigma y la conspiración: del cuarto cerrado al laberinto neopoliciaco*. Saltillo: Universidad Autónoma de Coahuila, 2010.

Monsiváis, Carlos. *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. México: Grijalbo, 2013.

Stavans, Ilan. "De regreso al *Ensayo de un crimen*". *Revista Iberoamericana*. Vol. LVI, núm. 151, 1990.

Torres, Vicente Francisco. "Dos obras maestras de la novela policial mexicana". *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. Núm. 4, 2002.

Usigli, Rodolfo: "Voces". *Número.* Núm. 1, otoño, 1933.

_____. *Voces*. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1967.

_____. *Ensayo de un crimen*, México, Debolsillo, 2018.

Valéry, Paul, "Cosas calladas". *Número*. Núm. 1, otoño, 1933.

_____. "Choses Tues". *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1960 [epub].

Wolfenzon, Carolyn. "Los Dos Ensayo(s) de un Crimen: Buñuel y Usigli". *Chasqui*. Vol. XXXV, núm. 1, 2006.

El periodista y la escritora en busca de la verdad. La construcción de los detectives en la obra de María Elvira Bermúdez

ÁMBAR HERRERA | ESTUDIANTE DE LA ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

El presente ensayo brinda una aproximación a la obra de María Elvira Bermúdez, escritora pionera del relato policiaco mexicano, cuya labor crítica y literaria contribuyó a sentar las bases del género en el país. Las siguientes páginas se centran, principalmente, en los cuentos del libro *Muerte a la zaga* (1985) y en el análisis de Armando H. Zozaya y María Elena Morán, detectives aficionados creados por Bermúdez para dar solución a los enigmas que plantea. En sus respectivos relatos, ambos personajes buscarán hallar la verdad; el instrumento de Zozaya será el periodismo, mientras que el arma de Morán será la literatura. El estudio en torno a la construcción de estos personajes y de sus métodos de investigación tiene como propósito destacar las motivaciones y peculiaridades narrativas de Bermúdez, así como comprender mejor el desarrollo de la literatura policiaca en México y la importancia de la obra de esta autora para las letras mexicanas.

Abstract

This essay provides an approach to the work of María Elvira Bermúdez, a pioneering writer of the Mexican crime story, whose literary and critical work helped to lay the foundations of the genre in the country. The following pages mainly focus on the stories from the book *Muerte a la zaga* (1985) and on the analysis by Armando H. Zozaya

and María Elena Morán, amateur detectives created by Bermúdez to solve the enigmas that she poses. In their respective stories, both characters will seek to find out the truth; Zozaya's instrument will be journalism, while Morán's weapon will be literature. The purpose of the study centered on the construction of these characters and their research methods is to highlight Bermúdez's motivations and narrative peculiarities, as well as to better understand the development of crime fiction in Mexico and the importance of this author's work for Mexican literature.

Palabras clave: literatura policiaca mexicana, María Elvira Bermúdez, *Muerte a la Zaga*, periodismo y literatura.

Key words: Mexican crime fiction, María Elvira Bermúdez, *Muerte a la Zaga*, journalism and literature.

Para citar este artículo: Herrera, Ámbar. "El periodista y la escritora en busca de la verdad. La construcción de los detectives en la obra de María Elvira Bermúdez". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 69-78.

Lo policiaco como vocación

Existen casos de escritores en donde vida y obra van de la mano, como hilos indivisibles que entretejen el universo literario del autor. La literatura es el telar en donde la escritura da forma al pensamiento y a la experiencia para entregar al lector una pieza única. Por ello, en no pocas ocasiones resulta inevitable que al leer a este tipo de escritores se termine por descubrir rastros de su propia esencia, ya sea de manera deliberada o no, detrás de algún personaje, imagen o en una simple frase. Quizás éste sea el motivo de que el enigma sea lo primero que se esgrima al querer aproximarse a la vida y obra de la escritora María Elvira Bermúdez, una de las pioneras del género policiaco en México. Hay quienes dicen que nació el 27 de noviembre de 1916 y otros tantos creen que fue en 1912, pero la fecha exacta es un misterio. Tampoco es posible precisar cuándo comenzó a publicar la escritora, ni cuál fue su primer texto, pues no hay certezas de las fechas exactas, ni de los lugares en donde publicó, en parte porque algunas de las antologías, colecciones, revistas o suplementos culturales en los que escribió no registran un año determinado, sin contar con que aún se desconoce mucho sobre su obra inédita y la

falta de estudios en torno a su producción literaria. Pese a esto, en general se estima que la autora comenzó a escribir por el año de 1948, en el periódico *El Nacional* y en la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio*, fundada en 1946, que dio a conocer a cuentistas como Rafael Bernal, Pepe Martínez de la Vega y Antonio Helú. Este medio fue una de las principales plataformas para impulsar la carrera de la escritora duranguense, allí publicó algunos de sus primeros relatos como "Mensaje inmotivado" y "El embrollo del reloj".

Bermúdez fue abogada de profesión y la primera mujer en obtener, en 1939, el título profesional de la Escuela Libre de Derecho. Ejerció su carrera en diversas instancias gubernamentales y llegó a ser actuaria de la Suprema Corte de Justicia. Además, la autora fue una activa defensora de los derechos de la mujer en la época. Se puede intuir que sus conocimientos en derecho penal y en los procesos judiciales de la época abonaron a la escritura de sus relatos. Su obra está recopilada en varias colecciones de cuentos como *Alegoría presuntuosa* (1971), *Cuentos herejes* (1984), *Detente sombra* (1984), *Muerte a la zaga* (1985) y *Encono de hormigas* (1987), así como *Diferentes razones tiene la muerte* (1953), su única novela. Compiló las antologías clásicas: *Los mejores cuentos policiacos mexicanos* (1955) y *Cuento policiaco mexicano. Breve antología* (1987), además de escribir varios ensayos sobre teoría y crítica del género policiaco.

La obra de Bermúdez tuvo una buena aceptación en el ámbito literario, ya que tanto su novela *Diferentes razones tiene la muerte*, como sus antologías recibieron buenas reseñas, incluso fue conocida como la "Agatha Christie" mexicana. Luis Leal la incluyó dentro su *Breve historia del cuento mexicano* (1956) y juzgó a su personaje, Armado H. Zozaya como uno de los detectives más destacados en la literatura mexicana. En tanto, en 1960, Donald A. Yates destacó la capacidad de la autora para crear personajes verdaderamente humanos, en lugar de autómatas, así como su feminismo al crear la primera mujer detective de la ficción hispanoamericana, la ingeniosa María Elena Morán. No así, Ilán Stavans consideró que sus historias eran aburridas, convencionales y repetitivas, opinión contraria a la de Darrell B. Lockhart, quien señala que Bermúdez "reinventó constantemente la historia del detective mexicano" pues, aunque la autora revisita fórmulas pasadas, nunca lo hace de manera inocente, sino con gran ingenio, además de destacar que sus personajes, lejos de ser convencionales, son originales y profundos.[1] En fechas más recientes, los estudios acerca de Bermúdez han destacado sobre todo el carácter social y feminista de su obra, pero poco se ha hecho aún en lo que respecta al rescate de su obra crítica y ensayística.

La construcción de lo detectivesco

A pesar de su popularidad, el género policiaco a menudo fue considerado por la crítica como una literatura inferior, cuyos temas

[1] Lockhart, Darrell. *Latin american mistery writers: an A-to-Z guide.* E.U.A.: Greenwood Press, 2004, pp. 24-27.

y estructuras sólo se repetían incansablemente y que no podía compararse a las grandes obras literarias de la época. En México, Bermúdez fue una de las pocas escritoras interesadas en contribuir a la teorización del género policiaco. A través de uno de sus ensayos podemos darnos una idea de la valoración crítica que tenía en ese entonces el género en nuestro país:

> Entre nosotros, los mexicanos de hoy, está muy extendida la creencia en el sentido de que una obra es policiaca porque en ella se comete un crimen y aparece la policía, o porque un detective o un oficial cuentan sencillamente algún caso en que han intervenido o porque se narra en ella la vida de algún delincuente muy conocido. En esas y parecidas coyunturas se estará ante un reportaje, una crónica o una biografía, pero no frente a una novela policiaca porque lo que caracteriza al género es el misterio, la investigación y la idea de justicia.[2]

En ocasiones, la obra de Bermúdez ha sido demeritada al juzgar que sus relatos no aportan nada nuevo y que sólo reproducen una estructura fija, así como las típicas fórmulas y clichés del modelo tradicional detectivesco. No obstante, la opinión de Bermúdez sobre la literatura policiaca era precisamente que no podía ser juzgada bajo las reglas de la literatura general, porque la primera "está regulada por principios inherentes a su naturaleza que, lejos de rebajar su mérito, le otorgan una calidad distinta"[3]. Para la autora, el género policiaco se caracteriza por "el misterio, la investigación y la idea de justicia", en tanto que el escritor policíaco "está obligado a confundir y a convencer a un tiempo a sus lectores sin vulnerar en lo mínimo las reglas de la lógica"[4]. Este principio de "juego limpio" es una constante en los relatos de la autora, ya que procura que el lector conozca a la par del detective los detalles de la investigación. De tal forma, es posible que el lector intuya o descubra al asesino, pero deberá aguardar la explicación final para enterarse de cómo ocurrió todo.

En la mayoría de los relatos contenidos en *Muerte a la zaga* (1985), la estructura narrativa de Bermúdez se apega a las normas de la novela-problema clásica; tales como el establecimiento del espacio concreto del crimen, la determinación del móvil y la *detection*, basada en la intuición, observaciones y pruebas obtenidas. Los crímenes suelen ocurrir en un núcleo burgués, en donde el móvil principal es de interés económico, mientras que los acontecimientos se presentan en un orden lineal y en la voz de un narrador equisciente-observador centrado en la figura de los detectives estrella de la autora: Armando H. Zozoya y María Elena Morán.

[2] Bermúdez, María Elvira. "¿Qué es lo policiaco en la narrativa?" *Estudios.* Núm. 10, 1987, p. 129.

[3] Bermúdez, María Elvira. "Prólogo". *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*. México: Libro-Mex, 1955, p. 10.

[4] *Ibid.*

El periodista y la escritora en busca de la verdad

En "Mensaje inmotivado", Bermúdez presenta a su primer detective, Armando H. Zozaya, un periodista aficionado a resolver casos criminales misteriosos. Su éxito como detective amateur es tal que completos extraños acuden a él para que les ayude a resolver los casos más extravagantes. El periodismo es el instrumento de Zozaya contra el crimen, de su carrera se desprenden su implacable motivación por la verdad y sus habilidades de investigación natas; tiene una gran capacidad para leer el perfil psicológico de las personas y sus entrevistas agudas resultan mejores que los interrogatorios sosos de las autoridades; además, su persuasión puede hacer confesar hasta al más cínico de los criminales y posee conocimientos de los métodos estadounidenses de investigación detectivesca, ya que se menciona que escribe reportajes sobre estos temas. Con la reunión de estos elementos, Zozaya logra resolver el caso de Fidel Gómez, un rico industrial español que es asesinado por su sobrino, Agustín Gómez, el cual buscar heredar cuanto antes la fortuna de su tío para salir de sus deudas. En este primer relato Zozaya resalta la importancia de la psicología como herramienta para descartar las mentiras en torno al crimen, en este caso, la del presunto suicidio de don Fidel, así como para desenmascarar al asesino, que se oculta tras la careta del sobrino devoto y desinteresado. De igual forma, las pruebas son fundamentales, puesto que es gracias a una previa averiguación que el detective descubre los problemas financieros de Agustín Gómez.

En sus investigaciones, Zozaya siempre se apoya en la opinión de profesionales, casi siempre médicos, para sustentar sus hipótesis. En "Mensaje inmotivado" es el doctor Atanasio Rivera quien confirma la sospecha de que don Fidel murió a causa de una sobredosis de Digitalina y no de un paro cardiaco, como se extiende en el certificado de defunción. Así ocurre también en el relato "Cabos sueltos", en donde su amigo Guillermo Danglada, médico de profesión, revela que la víctima murió envenenado. En esta historia, nuevamente el móvil es el dinero. Tito Núñez asesina a su hermano Lalo Nuñez para quedarse con una herencia. El crimen se resuelve gracias a que Zozaya, en un acto de "psicología pura", observa que el comportamiento de Tito es demasiado sospechoso, pues no expresa pesar por la muerte de su hermano y siempre busca desviar la culpa hacia otros. Esto le da pauta al detective para reunir los cabos sueltos y dar con la verdad. Por último, dado que Zozaya conoce a fondo los procesos judiciales, suele crear trampas que motiven la confesión voluntaria de los culpables; por ejemplo, cuando inventa que la exhumación y autopsia del cuerpo de don Fidel demostró que murió de una dosis excesiva de medicamento o cuando graba secretamente la confesión de culpabilidad de Tito, la cual planea usar para obligarlo a confesar toda vez que éste sea enjuiciado.

Por otra parte, en "Las cosas hablan" aparece la detective María Elena Morán, una empedernida lectora y escritora de novelas

policiacas. Tras quedar atrapados por una nevada, ella y su esposo Bruno se refugian en una vieja casona perdida en el tiempo. En este escenario, el espíritu detectivesco de Morán la llevará a descubrir el oscuro secreto que esconde su anfitrión, el señor Francisco Balvanera. Al inicio, justo antes de ingresar a la casona, un murciélago ataca a María Elena. Ella responde espantada recitando unos versos de Andrés Bello: "Vade retro, ¡perverso avechucho". Esta escena es importante porque inaugura el comienzo de un relato detectivesco clásico desarrollado bajo el principio de la existencia del mal como enigma y la necesidad de esclarecerlo[5]. En este relato, Bermúdez reconstruye una atmósfera al estilo de Edgar Allan Poe; pone especial énfasis en la descripción de la casa como un lugar aislado y oscuro, así como en la falta de electricidad y el estilo victoriano de la decoración, que contribuye a crear un ambiente digno de una novela inglesa del siglo XIX. La curiosidad e intuición de Morán la llevan a concluir que algo extraño sucede. De acuerdo con la narración, observamos que sus sospechas surgen a partir de hilar varios hechos: 1) la reciente muerte de la esposa de Balvanera, 2) el miedo del criado Teófilo cuando su patrón le ordena bajar a la cochera, 3) los ruidos y gemidos que se escuchan en la casa, pese a que su anfitrión argumenta que vive solo con su criado y, finalmente, 4) el hallazgo de la correspondencia entre Rosalía, la esposa de Balvanera. y su padre. Otro factor importante para la resolución del misterio es la habilidad de María Elena para clasificar a las personas, comparándolas con objetos de acuerdo con su personalidad. Esto es el equivalente ingenioso a los conocimientos que posee Zozaya en psicología, pues con esta práctica la detective elabora un perfil psicológico de Balvanera, al que decide clasificar en el "género de los armarios", pues resulta evidente para ella que tiende a ocultar sus pensamientos y emociones. El perfil del sospechoso se enriquece luego de que Morán observa los títulos de su biblioteca personal, entre los que se encuentran "Amor y Honor" de Lope de Vega, "El médico de su honra" y "Casa de dos puertas mala es de guardar" de Calderón de la Barca, todas historias que giran en torno a los celos y al ideal del matrimonio abnegado. Con la reunión de estas piezas, Morán logra adivinar la tragedia: "Balvanera es un loco asesino, imbuido de literatura que no ha sabido asimilar"[6] y que, movido por sus celos enfermizos, mata al padre de su esposa creyendo que es su amante. La detective también logra advertir a Bruno sobre la situación de peligro en la que se encuentran de manera que Balvanera no se percate. Para ello monta una representación con objetos que tiene a la mano:

> Bruno tardó poco en comprender que aquella muda pantomima era un mensaje de su esposa: el ropero personificaba a Balvanera y las prendas

[5] "El mal es pues, aunque provenga de la divinidad, un enigma. Una vez esclarecido éste, y aunque sus efectos persistan, el mal puede ser comprendido. Lo que importa, pues, es su esclarecimiento. Allí, en esa idea, está el germen de la literatura policiaca." Bermúdez, María Elvira. "¿Qué es lo policiaco en la narrativa?" *Estudios.* Núm. 10, 1987, pp. 130.

[6] Bermúdez, María Elvira. *Muerte a la zaga*. México: Lecturas Mexicanas, 1986, p. 80.

de ropa a sus respectivos propietarios. ¡María Elena estaba en peligro e imploraba su ayuda![7]

En esta comparación se puede observar el contraste entre los métodos de investigación de Zozaya y Morán; el primero siempre sustenta sus hipótesis a través de las pruebas y de las opiniones de médicos, abogados o autoridades, según sea el caso. Su investigación es rigurosa y consiste en realizar una retrospectiva de los hechos apuntando cada detalle en su "cuaderno de jeroglíficos"; realizar entrevistas extensas y elaborar el perfil psicológico de los sospechosos. En tanto –al menos en los relatos "Las cosas hablan" y "Precisamente ante sus ojos"–, Morán sigue un método de pensamiento lógico-deductivo y es gracias a su perspicacia que logra armar el rompecabezas completo del caso con cada una de las piezas que va encontrando, esto es porque ella no tiene la oportunidad de realizar interrogatorios extensos, ni tampoco conseguir pruebas acudiendo a la opinión de expertos.

El detective enseña al lector

Después de exponer los respectivos métodos de investigación de Armando y María Elena, he querido retomar los relatos "Muerte a la zaga" y "Precisamente ante sus ojos", en donde Bermúdez, a través de sus detectives, brinda una verdadera cátedra al lector sobre la construcción de lo detectivesco y la forma de encontrar la verdad. En el primer cuento Zozaya es el encargado de investigar un crimen ocurrido a bordo del Andyke, la víctima es Rafael Dorantes, un don juan y estafador al que prácticamente todos en el barco desprecian. El detective comparte los detalles de su investigación con Carmela, una vieja amiga e interés amoroso; sin embargo, conforme avanza la narración se percata de la actitud sospechosa de la joven, que resulta ser la criminal. Tras escuchar una animada plática en el barco acerca de cómo cometer un crimen sin ser descubierto, Carmela decide matar a Dorantes en venganza por la humillación que sufrió cuando éste la despreció y prefirió casarse por interés con su hermana Germana. La joven mata a Dorantes con un disparo silenciado en la sien y luego urde un truco elaborado para simular que alguien más dispara a la víctima, mientras ella se encuentra en compañía de Zozaya, esto a fin de contar con una coartada que la dejé fuera de la lista de sospechosos. No obstante, la joven ignora la advertencia de Armando sobre que "todo crimen puede ser descubierto por medios materiales o psicológicos"[8]. De la mano de Zozoya, la chica va descubriendo los errores que cometió al planear el asesinato, el primero de estos es querer incriminar a Lupe Munguía, que es la única que no cuenta con un móvil verdaderamente fuerte para querer matar a Dorantes. El detective Zozaya enseguida repara en esto y tras entrevistar a la señora Munguía se convence de su inocencia, pues la confesión concuerda con el perfil psicológico de la mujer: "No era su temperamento de aquellos propicios a guardar secretos. Jung la hubiera calificado como extrovertida; Armando

[7] *Ibid.*, p. 87.

[8] *Ibid.*, p. 36.

la juzgaba, además pasional"[9], se menciona. Después, Zozaya descubre, con ayuda del doctor Van Horn, que los dos disparos hallados en el cuerpo de Dorantes no fueron sucesivos, esta es la razón por la que Carmela insiste en que escuchó dos detonaciones, aunque casi todos aseguran que fue sólo una. Al ver que no puede incriminar a Lupe, Carmela opta por inculpar a su hermana, escondiendo el disquero con el que armó el truco en su camarote; sin embargo, esto es lo que da pie a que Armando resuelva la treta que utilizó para simular el segundo disparo.

Por otra parte, en "Precisamente ante sus ojos", Bermúdez realiza una estrategia metaficcional, pues en este cuento se inserta la historia que la detective Morán relata a su esposo acerca de cómo logró resolver la desaparición de un importante manuscrito, perteneciente a su tío Mateo, durante una reunión familiar. María Elena expone ante Bruno los detalles clave de su relato detectivesco; sitúa el lugar de los acontecimientos, da un retrato pormenorizado del carácter de los personajes y brinda el posible móvil que cada uno pudo tener para robar el manuscrito. Bruno interroga a su esposa acerca de los hechos y postula varias hipótesis. Al final es capaz de intuir que el amigo de su tío, un tal señor Hernández, fue quien robó el manuscrito; sin embargo, no es capaz de descubrir el escondite del mismo, esto a pesar de que Morán "juega limpio" y no le oculta ningún detalle de lo que observó. Esto ejemplifica que, si bien el lector puede descubrir al culpable, no puede determinar en qué forma se cometió el crimen, ya que el detective es el único que cuenta con todas las piezas del misterio. Una vez más los conocimientos literarios de Morán iluminan su búsqueda al recordar que "el mejor lugar para ocultar una cosa siempre es el más visible", tal como enseña el cuento "La carta robada" de Poe. Es así como la narración de Bermúdez adquiere cualidades innovadoras pues, a la par que cuenta una historia, desnuda la estructura del relato y comunica al lector los procedimientos que está siguiendo para elaborar el misterio.

Tanto Armado como María Elena cumplen con llegar a la verdad de los asuntos a través de deducciones lógicas, pero la verdad sólo se vuelve cierta al ser confirmada por los presuntos responsables, sobre todo en los casos de la detective Morán, en donde las autoridades no intervienen directamente, ni se cuenta con evidencias. En este punto, es pertinente recordar el cuento "Un cuarto en Ámsterdam" (1984), en donde una turista mexicana se propone resolver el misterioso desvanecimiento del dueño del café Albert's Corner, ocurrido supuestamente a la vista de todos. Aquí Bermúdez introduce un aparente elemento fantástico para cuestionar la lógica del lector, para luego presentar, a través del pensamiento de la protagonista, las posibles hipótesis que van desde hechicería, la cuarta dimensión, asesinato o una desaparición intencional prefabricada. Lo llamativo en este relato es que la resolución del misterio funciona más como un

> alarde de pensamiento lógico-deductivo, a partir de la observación, algunos datos mínimos, pero básicos, y el descarte. La solución es sólo

[9] *Ibid.,* p. 54.

en la teoría (anónima), queda entre la protagonista, mediante el narrador, y el lector[10].

Crítica social y feminismo

Los cuentos de María Elvira Bermúdez terminan con la revelación de la verdad y el culpable es llevado ante la justicia; sin embargo, la autora era consciente de la realidad del contexto social en el que vivía, es por ello que en sus relatos también puede encontrarse una profunda crítica social y política. Bermúdez sabía que "el mexicano no respeta a la justicia", ni mucho menos la figura del policía, que a menudo es caracterizado como inepto y corrupto. Ante esto, es lógico que el personaje de Armando H. Zozaya esté construido a partir del periodista aficionado a resolver crímenes, figura histórica que fue posible en México antes de la expansión del crimen organizado. El periodista Zozaya representa los valores de justicia social, aún por encima del dinero o de sus intereses personales. Es por ello que nunca cobra por resolver un crimen, ni tampoco vacila en entregar a Carmela ante la ley, a pesar de guardar sentimientos por ella. Bermúdez crítica y exhibe la hipocresía de una sociedad en donde el dinero suele ser el principal móvil para desatar los peores crímenes, tal como ilustra una de las reflexiones de su detective:

> Pensaba en el viejo asesinado, en aquel pobre ser humano cuya muerte, más que su vida, fue necesaria y útil a los suyos. Pensaba en la avaricia de la mujer, en la abulia del sobrino, en la malicia gozosa de la criada. Y pensaba en el Becerro de Oro, monstruo que se alimenta de odio y de sangre..."[11]

De igual manera, la autora expone con su escritura su compromiso con el feminismo como movimiento social y político. Al respecto, la crítica ha señalado la importancia del cuento "Detente sombra", publicado por primera vez en 1961 en el *Anuario del Cuento Mexicano,* como una crítica al machismo de la época y una defensa del papel de las mujeres en la sociedad.

> *Detente sombra* es más que la celebración de la feminidad o una simple protesta. Es una aguda crítica en contra del machismo imperante en México, al que la propia autora conoce a la perfección, y una demostración de que una mujer puede ser algo más que una víctima o una criminal[12].

En este cuento, la detective Morán busca demostrar la inocencia de la crítica literaria Georgina Banuet, acusada de asesinar a la escritora América Fernández; entre las peculiaridades de este relato se ha señalado la

[10] Rivera Ramírez, Sara. "Mecanismos elementales del relato policiaco en un cuento de María Elvira Bermúdez". *CIENCIA Ergo-Sum. Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva.* 16, núm. 2, 2009, pp.119-120. 60002

[11] Bermúdez, María Elvira. *Muerte a la zaga. Op. cit.*, p. 20.

[12] Lara, Jafet Israel. "A la zaga de María Elvira Bermúdez. Narrativa y teoría de una mujer clave en la narrativa policiaca mexicana". En Sánchez Zapatero, Javier y Martín Escribá, Álex (eds.), *Género negro para el siglo XXI: nuevas tendencias y nuevas voces*. Barcelona: Laertes, 2011, p. 187.

creación de un universo conformado sólo por mujeres que se desempeñan profesionalmente en todos los ámbitos de la sociedad, incluyendo cargos de poder. Algunas referencias interesantes son la existencia de un partido político llamada Unión de Mujeres, la mención de un posible crimen pasional lésbico, la admiración de la periodista Lalita Sanromán por las autoviudas (mujeres que asesinan a sus esposos) y una sútil crítica a los sistemas de poder en el ámbito literario y político mexicano.

Al igual que los detectives Armando H. Zozaya y María Elena Morán tienen un proceso para hilar detalles aislados y encontrar la verdad, María Elvira Bermúdez tiene la capacidad de hilar un sinfín de historias empleando los recursos y técnicas del género policiaco, los cuales manejaba con maestría. Sus cuentos constituyen un fino ejemplo del relato policiaco en México, pues muestran su dominio a la hora de reutilizar las formas y las estructuras establecidas para entregar historias originales, llenas de misterio y que no subestiman la inteligencia del lector, sino que lo invitan a indagar más allá de las apariencias a través de la lógica y el razonamiento. El valor de su obra también radica en su incansable labor como teórica de un género marginal, al cual defendió y buscó difundir a través de numerosos artículos y ensayos que, aún hoy en día, siguen esparcidos en un sin fin de publicaciones sin orden. Sin duda, la determinación de Zozaya y Morán para dar con la verdad es equiparable a la tenacidad y compromiso que Bermúdez demostró al ser una escritora que, pese a las adversidades, logró posicionarse con éxito en el panorama de la literatura mexicana.

Fuentes

Bermúdez, María Elvira. "Prólogo". *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*. México: Libro-Mex, 1955

_____. "Detente sombra". En *Anuario del cuento mexicano*. México: INBA, 1961. Disponible en ‹https://issuu.com/cnl-inba/docs/maria_elvira_bermudez.pdf1›.

_____. *Muerte a la zaga*. México: Lecturas Mexicanas, 1986.

_____. "¿Qué es lo policiaco en la narrativa?" *Estudios*. Núm. 10, 1987. Disponible en ‹http://estudios.itam.mx/sites/default/files/estudiositammx/files/010/000170339.pdf›.

Lara, Jafet Israel. "A la zaga de María Elvira Bermúdez. Narrativa y teoría de una mujer clave en la narrativa policiaca mexicana". Sánchez Zapatero, Javier y Martín Escribá Álex (eds.). *Género negro para el siglo XXI: nuevas tendencias y nuevas voces*. Barcelona: Laertes, 2011.

Lockhart, Darrell. *Latin american mistery writers: an A-to-Z guide*. E.U.A.: Greenwood Press, 2004.

Myung Nam, Choi. "La acción y la violencia". *La mujer en la novela policiaca: evolución de la protagonista femenina en cinco autoras hispanas*. Estados Unidos: Palibrio, 2012.

Rivera Ramírez, Sara. "Mecanismos elementales del relato policiaco en un cuento de María Elvira Bermúdez". *CIENCIA Ergo-Sum. Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*. 16, núm. 2, 2009, pp. 117-124. Disponible en Redalyc, ‹https://www.redalyc.oa›.

Rafael Solana. *El crimen de tres bandas.* La novela policiaca en México

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

El único relato policial de Rafael Solana se inscribe en la rama del enigma, pero a la vez del suspenso. Es un texto que no sigue las reglas clásicas de una novela policiaca, ya que no cuenta con detective, ni se castiga judicialmente al criminal. Texto original escrito en un periodo de posguerra, más precisamente, después de la Segunda Guerra. Posee esa originalidad e ingenio, agudeza y habilidad mexicanos característicos.

Abstract

Rafael Solana's only police story is part of the enigma branch, but at the same time of suspense. It is a text that does not follow the classic rules of a police novel, since it does not have a detective, nor is the criminal punished judicially. Original text written in a post-war period, precisely after the Second War. He possesses that characteristic Mexican originality and wittiness.

Palabras clave: novela policiaca mexicana, Rafael Solana, crimen.

Key words: Mexican police novel, Rafael Solana, crime.

Para citar este artículo: Hiroko Ito Sugiyama, Gloria Josephine. "Rafael Solana. *El crimen de tres bandas.* La novela policiaca en México". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 79-99.

Introducción

Primeramente, haremos una semblanza de lo que entendemos por literatura policiaca, para luego hablar de ella en los países más representativos del género, luego en México y así pasar a analizar la obra de Rafael Solana, *El crimen de tres bandas,* motivo principal de este ensayo, y finalmente realizar algunas consideraciones.

La literatura policial es aquélla en la que el interés se centra en el enigma, el delito y los seres que transgreden la ley, y en general, en cómo resolver los casos.[1] La resolución no necesariamente se realiza por un policía, o por el agente detectivesco.

Ernest Mandel, cuando habla de la literatura policial clásica, nos dice que:

> La naturaleza original del cuento de detectives está, pues, relacionada al mismo tiempo, con las funciones de la literatura popular y con las fuerzas más profundas que operan bajo la superficie de la sociedad burguesa, la reducción del crimen y de los problemas humanos en general, de un 'misterio' que pueda ser resuelto simbólicamente, describe una conducta y una ideología típicas del capitalismo.[2]

La literatura "seria" incorpora ciertos valores predominantes. Este proceso incluye alguna forma de romance secuestrado, es decir, fórmulas de romance –precursor de la novela policiaca– empleadas para reflejar determinados valores predominantes, religiosos o sociales.[3] Northrop Frye afirma que la literatura policial deriva de la literatura popular y resulta importante mencionar al capitalismo, pues es una vez que se ha establecido la industrialización, que existen importantes migraciones del campo a la ciudad, cuando este género se desarrolla, amén de la distribución de forma más rápida y sencilla.

[1] Narrativa policial en México. ‹www.elem.mx/estgrp/datos/287›.
[2] Mandel, Ernest. *Delightful murder. A social History of the Crime Story*, p. 16.
[3] Frye, Northrop. *La escritura profana*, p. 43.

Para Ilan Stavans, el género detectivesco tiene raíces profundas en la filosofía de Guillermo de Occam.[4] Este fraile, filósofo dice que no confía en los universales abstractos, sino que asevera: todo es particular y concreto. El nominalismo (del latín *nomen*, nombre), es un principio filosófico que se fundamenta en que todo lo que existe es individual, singular. Esta doctrina niega la existencia de universales. Así, los casos presentes en los relatos policiacos son particulares en cada caso, aun cuando posean una estructura semejante.

Sea cuales fueren los antecedentes de la novela policiaca –ya sea en pasajes bíblicos, la *Odisea, Edipo rey*[5] de Sófocles*, Las mil y una noches*, textos chinos[6], Arquímedes o *Zadig*[7] de Voltaire, amén de relatos hebreos, la *Eneida* y Shakespeare[8], los *Cuentos de Canterbury*[9], Sancho Panza en *Don Quijote de la Mancha*–, independientemente de la etiqueta con la que se la quiera clasificar, se acuerda conceder como padre común de la novela clásica de detectives a Edgar Allan Poe (1809-1849), creador de Dupin (inteligencia más análisis lógico, quien hace uso del método deductivo puro y sentó las bases de todo un horizonte literario nuevo así como las limitaciones del género).

Como antecedente, en Inglaterra en el año 1585, el malhechor Walton dirige una escuela para celebres ladrones. En Francia, 1667 aparece la policía, La Reynie, quien es famoso por haber acabado con "La corte de los milagros"[10]. Del folletín francés deriva, ya a fines del Segundo Imperio (1850), uno de los maestros de la novela policíaca, el periodista Émile Gaboriau. Sus obras están repletas de pacotilla folletinesca (en *El caso Lerouge*, de 1863, hay por ejemplo el habitual contraste entre ricos y pobres, el intercambio de bebés, testamentos, usureros, cortesanos, entre otros), pero Gaboriau, lector de Poe, también recurre al uso científico de los indicios materiales, huellas, pisadas, manchas y rastros de toda especie. Con sus dos detectives, Tabaret (el aficionado) y Lecocq (el profesional), crea un término

[4] Guillermo de Occam (c.1280/1288-1349), fraile franciscano, filósofo y lógico escolástico inglés, oriundo de Ockham. Murió a causa de la peste negra. Autor de obras filosóficas y teológicas. Tomás de Aquino fue su seguidor. El mayor nominalista y conceptualista. Junto con Duns Scoto, su homólogo en el bando realista, han sido considerados las dos "mentes especulativas más grandes de la Edad Media" de la escuela franciscana, "dos de los metafísicos más profundos que jamás vivieron", dijo C. S. Pierce, en 1869. En sus razonamientos hizo frecuente uso del "principio de economía": siempre debe optarse por una explicación en términos del menor número posible de causas, factores o variables.

[5] *Edipo rey,* tragedia de hace 2000 años, en que el protagonista, Edipo, lleva a cabo una investigación en la que se da cuenta de que él mismo es el culpable.

[6] A inicios del XVII el holandés Van Gulik redactó *Tres casos criminales resueltos por el juez Ti*. Se trata de un personaje real del siglo VII d. C., con funciones de juez, comisario e investigador.

[7] Uno de los capítulos del libro *Zadig* de Voltaire "El perro y el caballo", nos relata cómo las dotes de observación y deducción del protagonista le permiten detallar el aspecto de los animales que dan título a la aventura.

[8] Segunda parte de *Enrique VI* o en *Hamlet*.

[9] Díaz, Carlos Eduardo. *La novela policiaca*, pp. 14-17.

[10] *Cour des miracles*. Se refiere a los barrios marginales de París, donde residían los inmigrantes desempleados de las zonas rurales y que sabedores de recibir mejores limosnas si estaban lisiados se hacían pasar por ciegos, cojos, entre otros.

medio entre el hombre de acción y el cerebral puro, y la pintura de una atmósfera sugestiva es el precedente más claro de las novelas simenonianas.

Con el trascurrir del tiempo, en los relatos policiacos se fueron transformando tanto en el espacio (desiertos, bosques, a poblados rústicos hasta llegar a las grandes aglomeraciones de las ciudades) como en el tiempo y los personajes de la aristocracia e intelectualidad a las amplias capas populares.

La novela-problema o de cuarto cerrado es una división, de gran frecuencia entre los textos clásicos. Casi invariablemente la trama consiste en descubrir a un criminal que se esfuma en el espacio. La típica situación de asesinato en una habitación cuyas puertas y ventanas están cerradas por dentro, el cadáver en el piso y ninguna pista visible. Claro está: alguien ha cometido el crimen y ese es el misterio. Este subgénero nació poco después de establecida la policía en estos países, el británico (con Robert Peel, 1829) y el galo (1826, la creación de este cuerpo Estatal deriva de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789 y forma parte de la Constitución francesa), y se expandió de manera veloz. Quizá su existencia se debió al misterio, a la intriga y también a la seguridad que brindaba.

Holmes, uno de los personajes famosos, es quien eleva la técnica de la observación a la categoría de ciencia infalible, es la potenciación máxima de Dupin, una máquina deductiva perfecta y deshumanizada, pero con rasgos personalísimos como lo son: su altura, su complexión, su mirada, su vestimenta, en particular su pipa y lupa, que llegaron a ser emblemáticas de todo detective que se precie. A partir de los años veinte se da una larga lista de personalidades sorprendentes: dandis e intelectuales. Lord Peter Wimsey –noble muy rico, gran jugador de criquet, erudito y coleccionista de primeras ediciones de Dante–; la inglesa Dorothy Sayers[11]; junto a los sofisticados están los tipos inimaginables, como el detective ciego Max Carrados (1914) de Ernest Braman, o el obeso e indolente Nero Wolfe (1934) de Rex Stout, que nunca sale de su casa y que parece vivir exclusivamente para comer y cultivar orquídeas; Simón Templar, "el Santo", de Leslie Charteris, más trivial dentro del esquema del aventurero burlón y desenfadado.

De las versiones educadas del relato policial, con su fórmula "clásica", tradicional, de la etiqueta inglesa, se pasa al *hard-boiled* o novela negra. Si en primer plano estaba la investigación en la novela policiaca clásica, hay un cambio de papeles: ahora la acción cobra importancia primordial. El crimen pasa a ser dinámico, sin perder la esencia del género.

La novela policiaca

Ha resultado difícil clasificar este género, el de la novela policiaca, al que muchos caracterizan como género menor o como subgénero.[12] Al respecto, en los años ochenta del

[11] Su interés por desarrollar al máximo este género la llevó a formar parte, junto con G. K. Chesterton y otros, del "Detection Club", que pretendía mejorar tanto el género policíaco como su status, y que Sayers presidió desde 1949 hasta su muerte.

[12] En sus inicios fue calificada como "literatura barata" o "subliteratura", porque el crimen era de por sí un tema antiestético y que se pensaba no podía alcanzar trasfondo moral o artístico.

siglo pasado, Ricardo Piglia explica esa dificultad porque: "a primera vista parece una especie de híbrido, sin límites precisos, difícil de caracterizar, en el que es posible incluir los relatos más diversos"[13]. Y agrega que es más fácil comenzar para ello, por lo que no son las novelas policiacas, y así comenta: "No son narraciones clásicas, con enigma."[14]

Como preludio de la Primera Guerra, la novela policiaca se había convertido en un género bien definido, con un público que día a día iba en aumento. La novela policiaca basada en los métodos de investigación científica se difundió de la misma manera en todo el mundo, mediante de folletines por entrega, que hablan del mundo del héroe en lucha contra el mal. Lo tenebroso, lo extraño, lo misterioso, lo escabroso, reminiscencias del romanticismo, fueron los compontes básicos del material folletinesco. Son famosos, por ejemplo, el folletín de Paul Féval, Xavier de Montepin, el prolífico escritor francés del siglo XIX; Pierre Alexis Ponson du Terrail, quien en 1866, a petición de sus admiradores, pone su talento al servicio de la justicia –creador de Rocambole, malhechor encantador y seductor, personaje literario, entre un aventurero y un ladrón gentilhombre–. En Estados Unidos surgen los *penny dreadfuls,* "peniques terribles" (los cuales aparecen por primera vez en 1845-1847)[15], las *dime novels* (Nick Carter de John R. Coryell, 1880) llamadas así estas últimas porque su precio era de un *dime* que equivale a diez céntimos y las primeras valían un *penny,* que es un centavo–. Se trata de publicaciones asequibles y sensacionalistas, en las que el texto iba acompañado de imágenes habitualmente escabrosas. Este formato, contaba inicialmente historias ficticias con protagonistas reales vinculados al "Oeste" americano: *Buffalo Bill, Wild West*. Su bajo costo, concisión, claridad, lectura ágil y gran difusión, hicieron que pronto se volvieran muy populares, amén de un público amplio acostumbrado a disfrutar emociones que habitualmente temen experimentar. Los *pulps*, populares revistas de ficción criminal que aparecieron durante el primer tercio del siglo XX y continúa su impresión hasta finales de la década de los cincuenta, fueron descendientes directas de las *dime novels* y los *penny dreadfuls*, que contaban las hazañas de soldados y bandoleros, en un formato de revista barata, destinada al consumo del pueblo. Lo cierto es que el género adquirió una gran popularidad rápidamente, de modo que para los años ochenta, confirma el búlgaro Bogomil Rainov: "La cantidad en la producción de textos policiacos era extraordinaria: el número de ejemplares que se vendían y que fueron a mediados del siglo pasado, 2500 000 al mes"[16], que se justifican

[13] Piglia, Ricardo. "Introducción". *Cinco relatos de la serie negra*, p. 4.

[14] *Ibid.*

[15] *Collins, Dick. "Introduction". Varney, the Vampyre. Ware: Wordsworth. Cuando la obra se publicó en forma de libro,* en 1847, fue de una longitud épica: la edición original tenía 876 páginas de doble columna en: Sutherland, John. *Bestsellers: a very short introduction.* Oxford University Press, 2007, p. 82. James Malcolm Rymer (1814-1884) es un autor británico del siglo XIX de peniques terribles, y es coautor con Thomas Peckett Perst de *Varney the Vampire* (1847) –que la era victoriana serializó en la historia de terror gótico–.

[16] Rainov, Bogomil. *La novela negra*, p. 46.

por la necesidad de la literatura de acción y movimiento, capaz de apasionar a lector, inquietar, angustiar y al final tranquilizar, junto con la coartada que impone una participación un intelectual, habiéndolo dejado experimentar el placer de un testimonio.

La novela policiaca es una literatura que surge en un momento muy peculiar: los años veinte en los Estados Unidos y que responde a una tradición: contar lo que le pasa a la gente. En una primera clasificación, podemos decir que la novela policial admite dos grandes ramas: la de enigma y la de acción y suspenso. Entre los famosos personajes y autores policiacos tenemos a: Arthur Conan Doyle (1859-1930), escritor y médico británico, con su célebre Sherlock Holmes, contemporáneo de los positivistas, que se resume en inteligencia más ciencia e ingenio; Maurice Leblanc (1864-1941), con su Arsène Lupin, ladrón de guante blanco; Charlie Chan, detective estadounidense de origen chino, personaje de ficción creado en 1925 por Earl Derr Biggers (1884-1933); el inspector John Appleby, de Scotland Yard, en Londres en los años treinta, del británico "Michael Innes", seudónimo de un profesor universitario, John Innes Mackintosh Stewart (1906-1994), que nos deslumbra con sus vastos conocimientos de literatura. Es discreto, reservado, observador, seguro de sí mismo, de gran intuición, que nace de la experiencia y de la técnica. Piensa que la clave para resolver el crimen está más en el estudio de la mente humana que en recoger colillas de cigarrillos o huellas dactilares; Philo Vance, del norteamericano "S.S. Van Dine", seudónimo de un crítico de arte cuyo nombre fue Willard Huntington Wright (1888-1939), aristócrata que es también etnólogo, musicólogo y que traduce a Menandro; Hércules Poirot, inteligencia, entendimiento de la reacción de personas en instante determinado, detective privado belga –de estatura baja, calvo, con bigotes engomados característicos y una gran presunción y vanidad–, quien insiste en que para alguien que tiene algo que ocultar (sospechoso), nada más peligroso que una conversación, creado por Agatha Christie (1890-1976), quien transparenta sin proponérselo el auge del psicoanálisis; Simenon (1903-1969), con su creación, Jules Maigret, comisario ficticio de la policía judicial francesa.

La novela negra comienza con éxito a partir de Samuel Dashiell Hammett (1894-1961) y Raymond Thornton Chandler (1888-1959), sus padres.[17] Este último se caracteriza por un realismo intenso y se nota que conoce profundamente la materia de la que escribe, y sabe la corrupción que late en el interior de la sociedad norteamericana, en un ambiente noqueado por el crack del año 29 y "la Gran Depresión".

El español Salvador Vázquez de Parga Chueca (1934-2009),[18] junto con Javier Co-

[17] Nichols, William J. *Transatlantic Mysteries*, p. 2. Véase "'Poisonville' Reincarnated: Modernization, Metropolis, and Spaces of Self-Representation". También escribió bajo los seudónimos de Peter Collinson, Daghull Hammett, Samuel Dashiell y Mary Jane Hammett.

[18] Fue un magistrado español, teórico de la historieta y de la novela popular de España. Trabajó toda su vida de juez de primera instancia, y luego de magistrado en Barcelona. Desde muy joven empezó a interesarse por los tebeos y la temática criminal en la literatura. Ya en los años 70, escribía artículos sobre historieta para diversas revistas del medio, como *Sunday* Cómics.

ma (1939-2017), director de *Historia de los Comics* (1983) para la Editorial Toutain, escritor y publicista, historiador y especialista en la cultura popular americana, en los ámbitos del cine, el cómic, la novela negra y el jazz, son los teóricos de la novela negra y sostienen que desde la "prehistoria" del género hay una sucesión de textos, hasta llegar a Caleb Williams del inglés William Godwin, publicada en 1794, que parece más del género político, típicamente anarquista.

Jorge Luis Borges, en un inicio desdeñó y trató con menosprecio el género, pero le fue tomando gusto y aprecio. Junto con Adolfo Bioy Casares, crearon en 1944 la colección del "Séptimo Círculo", alusión al infierno de Dante Alighieri. Además de ensayistas, Borges y Bioy fueron reseñistas y compiladores de antologías. El primer libro que publican juntos se intituló *Seis problemas para don Isidro Parodi*, exclusivo de cuentos policiacos y bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq.

Novela policial en México

En los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, en nuestro país, la literatura policial no fue sino una literatura amateur y derivada de la europea.[19] Este subgénero nació poco después de establecida la policía, también. En un inicio había más simpatía y confianza en el cuerpo policiaco. En una época convulsa, aparece la neurosis de la sociedad industrial. Eduardo Antonio Parra refiere que el género criminal fue tardío en nuestro país, porque no había buenas o suficientes traducciones de la novela policiaca en lengua inglesa, a diferencia de, por ejemplo, Argentina, donde lo impulsaron Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo.

El mexicano tendió a percibir al policía con escepticismo y a veces con respeto por la autoridad que representaba. A medida que transcurrió el tiempo, en una secuencia de atropellos históricos, se pierde el respeto y la confianza que existió se tornó temor, porque las autoridades se corrompieron y mostraron que eran capaces de coludirse con el ladrón o el narcotraficante a cambio de prebendas. Y puesto que quien llega al poder abusa de él, la desconfianza se tornó aún más trepidante.

La falta de confianza en la autoridad fue denunciada ya por María Elvira Bermúdez, jueza del supremo tribunal de Justicia, en 1955:

> El inglés y el estadounidense tienen para la ley un respeto y una confianza que, sean o no espontáneos y sinceros, marcan siempre su fisonomía colectiva. Cuando son víctimas de un atropello, acuden a la autoridad y dejan a su cargo la reparación del daño y el castigo del delincuente […] el latino, el hispanoamericano y sobre todo el mexicano, se distingue en cambio, por un escepticismo sin recato hacia el poder de la justicia abstracta y por un desdén amargo hacia la actuación de los depositarios de la justicia concreta.[20]

Hoy día, no se restablece la seguridad y la tranquilidad, sino que queda la sensación

[19] Monsiváis, Carlos. "La era dorada de la novela policiaca". *Nexos.* 1/2/ 2014.

[20] Bermúdez, María Elvira. *Cuentos policiacos mexicanos*, pp. 14-15.

de que aun cuando se descubra al asesino y sean castigados, en el caso de llevarse a cabo, no hay credulidad. En América Latina el formato de la novela negra anglosajona importada de la literatura de Estados Unidos, el triunfo de la ley parece muy poco realista.

Para el género policial mexicano, la nota roja era la materia prima. El género policial se despreció durante mucho tiempo. Era considerado para las capas bajas de la sociedad, un entretenimiento del pueblo. No obstante, Alfonso Reyes salió a la defensa de este "subgénero":

> Hasta hace poco la lectura de novelas policiales era la más vergonzante de las formas del *escapismo*. Cosa de puerta cerrada, de disimulo. Se confesaba la afición a estos libros con una sonrisa, como quien confiesa que le divierten los problemas de palabras cruzadas. Algunos rompimos lanzas por la *novela policial*. Yo exageré en 1945 hasta decir que era el género clásico de nuestro tiempo, una impopular verdad a medias, como la definiera Chesterton.[21] Y exageré, por rabia, contra la hipocresía y por algo así como una reacción saludable para justificar las inclinaciones naturales contra lo que de veras parecía ya una enfermedad o mal de escrupuloso. […] ¿Por qué, en efecto, empeñarse en hacer un pecado de lo que no es pecado? ¿Por qué avergonzarse de una afición, por lo menos, inocua? Con toda su solemnidad a cuestas ¿no ha confesado Claudel que, ante el desconcierto de las letras contemporáneas, a veces suspira por *Los tres mosqueteros*?[22]

También lo hizo Xavier Villaurrutia, refiriéndose lo mismo a Chesterton:

> Si yo fuera novelista o cuentista, escribiría novelas o cuentos policiacos. […] Cuando un autor logra imantar, magnetizar al lector, bien puede darse el gusto de filtro en su obra y, en consecuencia en la mente de la víctima que es el lector mismo, las ideas que quería difundir o, simplemente, expresar sobre las más variadas cosas. El gran novelista Gilbert K. Chesterton, que dominaba al lector gracias a la sabia disposición de los efectos y al magnetismo de su narración, no hizo otra cosa. Gracias a ello, sus cuentos policiacos, además de breves grandes cuentos, son agudos, insensibles instrumentos de penetración y deliciosos vehículos de expresión de las ideas católicas que le interesaba plantear, discutir y, sobre todo, propagar. Este claro ejemplo hace pensar en la injusticia y en la necedad de quienes se atreven aún a mirar el género de la novela de aventuras, y particularmente el género policiaco, por encima del hombro.[23]

La novela policiaca mexicana se tornó popular en los folletines y revistas, entre las que se cuentan: *Selecciones Policiacas y de Misterio* –versión mexicana de *Ellery Queen's*

[21] El padre Brown ocupa un lugar central de los escritos policiacos de Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), escritor polifacético, periodista, crítico literario londinense.

[22] Reyes, Alfonso. "Algo más sobre la novela detectivesca". En *Obras Completas de Alfonso Reyes.* Tomo XXII. "Marginalia (Primera, segunda y tercera serie)". México: FCE, 2002, p. 417.

[23] Villaurrutia, Xavier. "Prólogo" a la Tercera Serie de Lecturas Mexicanas de *La obligación de asesinar*. México: SEP, 1991, p. 9.

Mystery Magazin[24]–. Fue una revista que Antonio Helú (1900-1972)[25] dirigió en 1946. Este editor de *Albatros* también escribió, pero su éxito residió en su labor editorial principalmente. *Novaro*, de Luis Novaro, al igual que *Albatros,* publicaron novelas de bolsillo, con un tiraje y una infraestructura tales que pudieron sostenerse sin patrocinadores. Publicaban alrededor de veinte mil ejemplares mensuales. El mayor número de lectores lo tenía Chucho Cárdenas, publicado en *La Prensa* de 1949 a 1955. Entre quienes escribían en *Selecciones* se cuentan la maestra de matemáticas E. Varona; actrices como Ulalume, directores de cine: Juan Bustillo Oro, cronistas deportivos como Manuel Enríquez, académicos de la literatura: Sergio Fernández, criminólogos, como Luis Garrido, rectores universitarios como Eugenio Trueba.

En México, como se denuncia tan sólo una mínima parte de los delitos y el recurso es abandonado con frecuencia por el fatalismo de la incredulidad –ya lo mencionó Bermúdez–, el prolongado trámite que requiere y, sobre todo, por la percepción generalizada que se tiene en la poca confiabilidad en el sistema de justicia y la capacidad de control de las autoridades ante el aumento de la delincuencia, la figura del detective, como representante de la ley, casi no se usa y ha surgido una nueva variación de la trama policiaca en la llamada narconovela.[26]

Aquí, la narrativa policiaca, una forma de vida donde el crimen y en especial el narcotráfico se muestran como una opción lógica: "El detective analítico de sillón, no tiene ninguna oportunidad frente a los cuernos de chivo, los R 15, las suburbans […]"[27], cuestionamiento crítico del sistema de la sociedad que permite denunciar lacras sociales, corrupción, prepotencia, abuso de autoridad, represión, violencia. Por eso precisamente, la nueva modalidad en las novelas policiacas es la presencia de los medios de comunicación, que efectúan el papel del anterior investigador, debido a la presencia cada vez más frecuente de injusticia oficial efectiva. Desgraciadamente, en México significó arriesgar la propia vida como reportero o periodista ante la impunidad rampante. Esto creo una cultura del fatalismo en nuestra nación, un deterioro en la credibilidad de la ciudadanía con una crisis de valores e inclusive de la gobernabilidad.

François Vidocq afirma que:

> Gracias a Antonio Helú, muchos escritores mexicanos pudieron realizar su anhelo de escribir y

[24] Pareja de dos norteamericanos que son primos, Frederick Dannay y Manfred B. Lee, que desde 1928 escriben unas astutísimas narraciones que antes de llegar al final se interrumpen para que los autores lancen un "desafío al lector". Los detectives no tienen rasgos muy acusados, son el inspector Richard Queen, ligeramente obtuso, y su hijo Elvery, detective aficionado. En ellos, la intriga es de un rebuscamiento sorprendente que apasiona de un modo inevitable.

[25] En 1946 formó, junto con Enrique F. Gual y Rafael Bernal, el primer club del género policíaco en México, llamado Club de la Calle Morgue (en memoria de Poe. *Tiempo*. Vol. X, núm. 235, 1 de noviembre de 1946, p. 41).

[26] Rodrigues-Moura, Enrique. *Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española,* p. 87.

[27] Ramírez-Pimienta, Juan Carlos y Salvador C. Fernández. "Prólogo". *El norte y su frontera de la narrativa policiaca mexicana*, p. 15.

> ver publicados sus relatos policiales, definitivamente es una figura primordial para la literatura policiaca de México.[28]

Rafael Bernal fue el primer autor en español que publicó un relato policial en *Selecciones Policiacas y de Misterio*, en el tomo V, enero de 1947. Después escribió *El complot mongol* (1969) –del que en 2019 se filmó una película, del director y guionista Sebastián del Amo–, que se considera uno de las novelas más reconocidas en el género policiaco.

En años recientes se han publicado obras como *Los minutos negros* (2006) de Martín Solares, *Mexicali city blues* (2006) de Gabriel Trujillo Muñoz, *Sueños de frontera* (2007) de Paco Ignacio Taibo II, y *Mala suerte en Tijuana*, de Hilario Peña (2009), que conforman, junto con otros textos, un espacio de reflexión que desde la literatura se hace sobre la realidad de la frontera mexicana. El telón de fondo de las historias de Taibo II, fundador del género neopoliciaco en México, fueron los conflictos de los años veinte, el movimiento del 68, la reemergencia de sindicatos, las revueltas de los setenta, la respuesta popular al terremoto de 1985 y la promesa de una nueva izquierda bajo Cárdenas, a partir de 1988.

La narrativa policiaca, junto con la aventura y la ciencia ficción, comparten el mismo espacio. Al igual que la novela rosa, constituyeron los géneros más exitosos del XX y podríamos decir también del XIX. La primera en otras modalidades sigue vigente.

De un modo más analítico, explicando los cambios que se producen de un modo más explicativo que descriptivo, lo cual convierte a esta introducción en realmente atractiva. Rodrigues-Moura argumenta también los cambios:

> Estos indicios tendrían como prioridad informar al lector implícito de que es imposible pensar o desear una justicia reparadora en este mundo caótico. En ambos casos los indicios perviven. Inicialmente apelaban al detective, personaje de la novela, y en segunda instancia al lector; ahora buscarían su lector ideal, no pocas veces cautivo, que suele compartir con el autor implícito una semejante opinión ideológica sobre la sociedad capitalista globalizada.[29]

Rafael Solana

Rafael Solana (1914-1991), quien fuera poeta, novelista, ensayista, crítico, guionista cinematográfico y periodista, destacado como dramaturgo, comenzó su carrera literaria como redactor en *El Universal Ilustrado* y dirigió después revistas importantes como *Letras de México* y *Taller Poético*. Sólo escribió un relato policial: *El crimen de tres bandas*, que fuera publicado en la colección "Lunes" (1945) que editaban Pablo y Henrique González Casanova.

Novela en que interviene la razón, la acción y la psicología. El protagonista es a la

[28] Elvira Bermúdez, en: Vidocq, Eugène François. "De criminal a investigador criminal". Revista *Policía y Criminalística*. 379 (2009): 37-49, p. 41.

[29] Rodrigues-Moura, Enrique. *Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española*, p. 123.

vez víctima y criminal. Resulta interesante el seguir la acción desde la óptica de los los sentimientos, en particular la angustia y la desesperación (decisión-indecisión) del criminal. Relato que llama la atención en primer lugar por el título, el cual presenta un léxico técnico correspondiente al campo del billar. El billar a tres bandas consiste en hacer carambolas. Se considera carambola cuando la bola jugadora golpea las otras dos bolas en la misma tirada pero, para que sea válido, la bola jugadora tiene que haber tocado como mínimo tres bandas, que pueden ser diferentes o repetirse antes de golpear la segunda bola. Un conteo de tres bandas es, pues, una modalidad de billar que se juega sin troneras y con solo tres bolas, lo que significa tres impactos contra la banda. Primero se debe indicar el número de rebotes que se efectuará, y luego deberás ser muy preciso para que la bola se detenga en la zona que más puntos otorga. El jugador continúa su turno hasta que falle o cometa falta.

Curioso resulta que un cuento de Antonio Helú se intitula: "Las tres bolas de billar"[30], del mismo campo técnico. En éste, Max Roldán, héroe de Helú, dotado de gran astucia e ingenio, descifra tres asesinatos que ocurren en un billar, como espacio cerrado. Cada uno de los crímenes es cometido con una bola de billar estrellada en una cabeza; favorece la huida del culpable involuntario y logra siempre, a través de rápidas deducciones, descubrir el crimen al tiempo que se obtienen un sustancioso botín.

La obra de Solana es, en cambio, de acción más razonamiento, con la presencia sustancial del elemento emotivo, los que implican una multiplicidad de factores que intervienen: fisiológicos, cognitivos, emocionales y sociales, que le provocan al individuo un trastorno desadaptativo en un momento determinado. Cuando el sujeto no puede afrontar lo sucedido, presenta desasosiego, sentimientos de angustia, subtipo de la ansiedad y estrés. Se produce en la persona una situación de escape como emergencia.[31]

Novela de punto de vista que es a la vez de criminal y de víctima, como mencionamos, podría decirse psicológica, porque sigue la acción desde la óptica de la angustia o la desesperación del criminal, como lo indica Chandler.[32] Las obras de este tipo poseen una habilidad especial para retratar problemas morales, sociales y colectivos, en la mayor parte de las ocasiones con un elevado nivel de conciencia crítica.

El criminal es un elemento esencial para desentrañar la muerte y llegar a la respuesta. Cuando se sabe la respuesta desde el inicio de la trama, se conoce como caso de inversión policiaca. Así, trastoca y altera la estructura clásica. En este caso, como ya se ha develado, se conoce uno de los factores (quien fue el criminal), mas no se sabe lo que ocurrirá. De hecho, incluso hay una vuelta de tuerca, puesto que no fallecen ni los adúlteros, ni el protagonista, sino un

[30] Helú, Antonio. "Las tres bolas de billar". En *La obligación de asesinar*.

[31] Martínez Sánchez, Fernando y Carmen María García, "Emoción, estrés y afrontamiento". En Puente, Aníbal. (ed.). *Psicología básica: Introducción al estudio de la conducta humana*, pp. 512-513.

[32] Chandler, Raymond. *El simple arte de matar*, p. 19.

extraño. Solana mantiene el suspenso del lector hasta el fin, sin que éste posea la mínima sospecha del desenlace sorpresa. El escritor logra dejar incluso a su amigo (y por tanto al lector) en vilo, inquieto, intranquilo. Ambos desconocen si siempre Eduardo ejecutó el crimen y quién murió. Se trata del tipo de intento de crimen perfecto que sucede a la luz de hechos extraordinarios, que parece un suicidio –aunque puede ser un accidente, es decir, el crimen se planea como una obra de arte en la que hay que descifrar las claves para poder verla en toda su magnitud y complejidad. En efecto, el asesino, de alguna manera, es el único que conoce, junto con el autor, el final de la historia.

Se trata, como dijera Stavans, de "un cuento a un tiempo breve, sobrio, preciso, detallado y pulido"[33], pero objeta: "Sin embargo, parece demasiado mecanizado, una relojería pensada a grado tal que queda vacía de humanismo."[34] Esta postura se contrapone con la de Vicente Francisco Torres, a quien este relato policiaco le parece bien logrado.[35] Concuerdo con este último, ya que para ese tiempo fue un relato original, en que si bien es policial, no cuenta con la presencia de un detective, ni se castiga formalmente o persigue a Eduardo Murrieta (el protagonista) por su crimen, ya que hasta el final se desconoce si fue él el autor de este desaguisado.

El estilo de *El crimen de tres bandas* es ágil, coloquial, sencillo, con un fino humor y con economía del lenguaje, lo que hace que lector esté atento permanentemente, y aquí se revela el buen oficio de su autor. Solana hace uso tanto de herramientas lógicas como lingüísticas. Para narrarnos la historia utiliza a su personaje "el amigo", con quien Eduardo Murrieta, el personaje central, comparte su desgracia, le externa sus sentimientos, de modo que aligera su pena y aclara su objetivo para poder tomar una decisión:

> […] quizá porque no soy amigo de ella [la esposa de Murrieta] me ha escogido a mí entre todos sus compañeros y conocidos para hacerme sus confidencias; nada, nada he podido aconsejarle; tampoco podía compadecerlo; le he dicho que conserve la serenidad; como si la serenidad fuera a faltarle; me acababa de hacer la revelación de sus sospechas convertidas en certidumbre cuando, afinando la puntería, logró una carambola de tres bandas, de una imaginación y una precisión de pulso sorprendentes; tuve, en esos momentos, que admirar su frialdad, su entereza; tiene verdaderamente Eduardo un carácter que a veces le envidio; aunque no siempre lo puedo comprender.[36]

Ni la mujer, ni el amante, ni el indigente cobran voz en ningún momento, sólo se habla de ellos. En el relato están presentes los motivos, el lugar, el modo y la víctima, para que el cuadro sea perfecto.

En la perspectiva narrativa, la voz del narrador es condición para la construcción del relato. Incluso la perspectiva con que se

[33] Stavans, Ilán. *Antihéroes,* p. 104.
[34] *Ibid.,* p. 105.
[35] Torres, Vicente Francisco. *El cuento policial mexicano*, p. 27.
[36] Solana, Rafael. *El crimen de tres bandas*, p. 17. A partir de aquí sólo se pondrá el número de la página entre paréntesis.

cuenta la historia es un aspecto narratológico importante en la proyección de un universo de ficción. Es decir, no sólo qué se narra, sino también la posición del narrador es fundamental en la significación de un relato porque incide en los puntos de vista que lo constituyen y centra la información, de ahí la denominación de que hace uso Gérard Genette como "visión o focalización" y dice es:

> una restricción de "campo", una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba omnisciencia […] el instrumento de esta (posible) selección es un foco situado, es decir, una especie de estrangulamiento de la información que no deja pasar a más que lo que le permite la situación.[37]

Los motivos, en este caso son: pasionales, de humillación, de afrenta, de herida sentimental, en los que el protagonista tiene que reivindicar su dignidad.

Cuando se encontraban los dos amigos para jugar, bebían whisky, charlaban largas horas acerca de la guerra, pues los sucesos de la Segunda Guerra eran recientes y estaban en boca de todos, de las corridas de toros, del boxeo. El amigo se admiraba que Murrieta, casado, pasara largas horas con él. Un buen día Murrieta le confiesa que su esposa ya no lo quiere, que sale con otro hombre. Es cuando el amigo comprende el porqué del largo tiempo que comparte con él: "Mientras jugábamos un partido de carambola, anoche, me contó Eduardo lo que había sabido en estos últimos días. Es verdaderamente asombroso. Yo nunca lo habría podido suponer". (p. 17) Para colmo, la persona con la que sale su esposa es su jefe, lo que crea mayor tensión en el protagonista principal:

> El amante de su mujer es justamente el gerente del banco donde Eduardo trabaja, en un importante puesto de confianza; todos los días se ven la cara; Eduardo le lleva papeles a firmar y el hombre, con aquel rostro que respira buena fe y que le gana la confianza de las gentes de su esfera, lo saluda, le da los buenos días, le pide y le da explicaciones de la marcha de los negocios bancarios, le confía secretos, le da palmaditas en el hombro, le hace en voz baja confidencias sobre futuras operaciones o le consulta sobre medidas y disposiciones a tomarse. (p. 17)

Cuando Murrieta habla con su amigo, parece que es una persona calmada y sosegada. Resulta difícil imaginar que un hombre con la descripción que hace el narrador de un ciudadano medio sencillo, honrado, se atreviera a tramar un asesinato. Lo presenta como desenfadado, pacífico y tranquilo, por lo que su reacción sorprende aún más. Sin embargo, si atendemos a lo que nos dice Scheler acerca del resentimiento, vemos que se trata de un "autoenvenenamiento psicológico", que encuentra su origen en un "deseo de venganza", al que él distingue de la brutalidad por su carácter reactivo. Al respecto asevera Scheler: "El saberse impotente para la realización de la violencia, crea una retención. Así, el resentimiento es, pues, la manifestación de una 'incapacidad' de

[37] Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*, p. 43.

una 'impotencia' que lo caracteriza."[38] El deseo de venganza entonces se transforma en acritud insaciable y en una disposición con un fin determinado que lo conduce a actos de destrucción, como lo que ocurre a nuestro protagonista.

El hecho tiene lugar en la ciudad de México, más precisamente en la calle de Ámsterdam, en la conocida y famosa colonia Condesa:

> […] anoche, después de nuestra partida de carambola Eduardo me llevó, charlando charlando, hasta una colonia muy apartada; entramos en una calle circular construida al parecer sobre la pista de un antiguo hipódromo. De pronto nos detuvimos ante una puerta. Eduardo extrajo de su bolsillo una llave flamante, la metió en la cerradura, y abrió. Me quedé sorprendido, ya que aquella no era su dirección. Le interrogue con los ojos. Me explicó que aquella casa era el nido de amor de su mujer y su amante; lo había podido averiguar espiándola. (p. 19)

Estamos lejos de un relato de suspenso común y tradicional que deviene ante temores naturales o sobrenaturales o ante amor insatisfecho, del tipo de la propuesta de las novelas gótica y romántica. Lo detectivesco suplanta estos temores por suspenso ante preguntas incontestadas. Más obviamente que en otros tipos narrativos o dramáticos, la novela policial se compone de dos impulsos contradictorios. Por un lado, está conformada de unidades verbales que se combinan para cerrar el abismo lógico-temporal entre el crimen y la solución. Del otro lado, vemos cómo en este caso el criminal desplaza al crimen (problema).[39] Se trata más bien de un caso psicológico, como mencionamos.

Quizá presenta en su exterior frialdad, pero en realidad en el fondo aún ama a su esposa:

> Eduardo me ha confiado que vengará su honor con sangre, que prepara un crimen; no será un crimen pasional, nada más lejos de la pasión que la frialdad de este hombre; después de haberme dicho lo que me dijo, y mientras yo sentía mi frente perlarse de un sudor frío, él mascó su cigarro, y apuntó firmemente para hacer la más complicada, la más difícil carambola de toda la noche. (p. 20)

En *El crimen de tres bandas* se muestran situaciones excepcionales y poco verosímiles para distraer al lector, sustraerlo de tensiones de la vida cotidiana. La obra representa la metafísica psicológica subyacente de la vida de un funcionario de clase media y así constituye un rango del género literario del que hablamos, ofrece la posibilidad de poner en acción universos simbólicos que, de manera alegórica –en que Murrieta afina la puntería, hace uso de la imaginación y la precisión, propias del juego de billar en este caso–, tienden a anular la distancia entre lo ilusorio y lo verídico y es precisamente su capacidad de suscitar estados mentales sus-

[38] Scheler, Max. *El resentimiento en la moral*, p. 44.

[39] Véanse Porter, Dennis. *The pursuit of crime. Art und Ideology in Detective Fiction,* pp. 30-31; Stavan, Ilan. "Xavier Villaurrutia y la novela policiaca mexicana". *El Búho*. Suplemento de *Excésior.* Núm. 374, 8 nov, 1992, p. 8.

pendidos entre la creencia y la incredulidad, lo que les permite aplicar con toda impunidad tensiones políticas, psíquicas y sociales. El amigo dice: "Hay rasgos del carácter de Eduardo que positivamente no puedo comprender". (p. 18)

Se devela lo que sucedió al criminal, presentándose como la víctima. El amigo ya estaba convencido de la muerte en circunstancias trágicas de Eduardo Murrieta por las noticias. No lo podía creer. Había acompañado a Murrieta a apartar un boleto, con destino a América del Sur, con un pasaporte falsificado. Al despedirse, con una voz muy distinta a la usual, dijo: "—Cuando todo este consumado, te lo haré saber". (p. 21) El misterio es una parte clave y fundamental del relato. Cuando Murrieta había partido, aparece en los titulares de los periódicos: "Misterioso crimen en la calle de Ámsterdam".

Y luego aparecen los detalles, en que se menciona que los vecinos del edificio escucharon en la madrugada un disparo. Y luego, que algunos de ellos oyeron arrastrar un cuerpo; y decidieron llamar a la policía. En los diarios de la tarde aparecen con "datos más precisos", pero no resultan ser sino indagaciones falsas, datos equivocados. La policía presume que el cadáver es de Eduardo Murrieta, pues en su chaqueta se encuentran documentos personales con una credencial y, lo que a la policía parece más relevante, con un anónimo de letras de periódico recortadas, en el que se le invita a acudir a las cinco de la mañana a ese número de la calle de Ámsterdam, a fin de que compruebe algo que le interesa y de lo que con probabilidad ya tenga sospecha: "[…] imposible de identificar[lo], porque su rostro, sus manos y, en fin, todas sus partes más visibles, habían sido horrendamente destruidas con cal viva." (p. 23) El amigo, al enterarse por los diarios que Aquiles Morfín y la señora Murrieta habían sido detenidos como responsables del asesinato de Eduardo, se da cuenta de que ambos viven y que entonces lo más probable es que Eduardo haya sido la víctima de su propia urdimbre.

Cuando la policía encuentra la pistola, observa que presenta las huellas digitales de Morfín, el banquero. En la tienda de armas se convalida que le pertenece a él. A la señora Murrieta se le descubre por haber dejado una factura, un lápiz labial, un envase de crema y sobre todo por sus visitas secretas usuales a aquel lugar, corroboradas por los vecinos. Se tejen chismes y esto, como es usual, se aprovecha en la prensa para el escándalo. Se sabe que el morbo atrae a la gente a su lectura:

> Se solazan en detallar los ocultos amores del banquero y la hija del capitalista regiomontano; en algunos de ellos las descripciones de las escenas de amor de que debió ser testigo aquel cuarto llegan hasta la obscenidad y la indecencia. (p. 25)

El banquero, el señor Morfín confiesa, esperando el indulto.

Se establecen una serie de hipótesis, pero nunca sospechan de Murrieta. El texto sorprende porque a nadie se le ocurre pensar en la participación de una persona más: el indigente. Murrieta le regaló su traje a un pobre necesitado. A propósito había dejado ahí los documentos necesarios para su identificación. Le pide al hombre que vaya

a la dirección indicada y coloque en el boiler, sin más, una pistola con huellas digitales de su dueño, la que había recogido de un cajón de la gerencia del banco. Lo demás ya es sabido.

La realidad, cuando se sostiene, se presenta de entrada como un sistema de causalidades preestablecidas que permiten predecir los acontecimientos, al menos explicar los acontecimientos nefastos, no obstante, la realidad supera a la ficción y el 11 de mayo se sabe que Morfín se ha suicidado, en la cárcel; se ahorcó con su propio cinturón, pues no pudo soportar el escándalo que destruía toda su vida: su reputación, su hogar, su carrera. No obstante, nunca se declara culpable.

La muerte es triple: primero el supuesto Murrieta, luego Morfin y ahora Rosaura, la mujer de Murrieta. Hay consternación en la sociedad, en la banca, en todo el ámbito en qué tenían relaciones las tres víctimas. El 12 de mayo, a pesar de las precauciones que la policía toma, Rosaura Murrieta se suicida también. Se arroja desde un barandal, cuando la llevaban a declarar. No muere de inmediato sino después de seis horas de agonía. Entonces quien se siente culpable es el amigo de Murrieta, quien se dice que jamás podrá borrar de su memoria lo que pudo evitar, si hubiese acudido de inmediato a la policía, cuando el criminal le reveló sus intenciones.

Un año después, el amigo queda perplejo, al igual que nosotros como lectores, cuando nos enteramos, para nuestra sorpresa, por boca del propio Murrieta, que vive. Lo encuentra en Costa Rica. El amigo, al inicio cree que se trata de visiones o apariciones, quizá producto del alcohol que había ingerido, pero no es así, tiene la oportunidad de conversar con él, donde el supuesto muerto le cuenta lo ocurrido. Eduardo Murrieta le explica al amigo, en su encuentro en Costa Rica, haber contratado a un ser hambriento para servirle de víctima y al caerle la cal, su apariencia hizo sospechar que era él mismo y no uno de los dos amantes. Es cuando escapa, bajo una nueva identidad. Ahora se llama Santos Salinas.

En *El crimen de tres bandas* Eduardo transgrede la ley, pero a pesar de matar al harapiento –a la vez que lo rescata de sus penurias por un momento–, se reivindica. No se menciona lo que sucede en su mente: ¿se arrepintió Murrieta de matarlos, sobre todo a su esposa?, ¿tuvo miedo de que se descubrieran?, ¿remordimientos?, no obstante, podemos imaginarlo. Solana se adelanta a algunas obras extranjeras del género, pues se resuelve por la ley del Talión. Recuérdese que se escribe en 1945. De ahí el resultado: el crimen se soluciona de manera plausible, de boca del propio criminal, quien en el desenlace de la obra queda impune.

Al final, en el juego de "tres bandas", Eduardo Murrieta gana la partida, ya que tres veces realiza dos jugadas, produce los tres impactos, se detiene en una zona poco probable, no esperada, sorpresiva. Pensó en la muerte de su mujer, o de su amante, o de ambos, pero quizá el remordimiento o el miedo hizo que buscara a un tercer culpable, un desconocido.

Y el final del relato es contundente. El presidente del casino se acerca y le dice al amigo: "—Tenga usted mucho cuidado: el doctor Salinas es una potencia en la carambola de tres bandas". (p. 28) Este comenta-

rio se puede tomar en doble sentido, aunque lo desconoce el presidente del casino: al juego de billar y a la triple muerte acaecida.

Existe una diferencia entre los textos presentes en la recopilación de Vicente Francisco Torres y en la de Stavans. Al término del relato en *El cuento policial mexicano* (recopilación de Vicente Torres), el lector se queda con la interrogación de quien haya sido la víctima, lo que sube de tono, interés e intensidad el relato. Este recurso, además, imprime mayor interés al cuento al dejarlo trunco, ya que cobra mayor fuerza: ¿murió la esposa que le era infiel con el jefe, o ella sola, su jefe o el mismo protagonista y aún más, si alguien de verdad murió? El autor deja el desenlace abierto para que el lector lo complete según sus propias conclusiones. Es decir, la última parte, la aclaración de asesinato, no está presente en el texto de la recopilación que presenta Francisco Vicente Torres (¿fragmento, casualidad, versión?).

En la antología de Torres acerca del cuento de Solana, leemos:

> Mañana pasaré frente a la casa de Eduardo; él no tiene teléfono; si me presento personalmente, inspiraré sospechas; además no conozco a la señora; pero si ha habido tragedia, se notará en seguida, habrá flores [...] además, lo dirán los periódicos. Mañana, si ha habido crimen, lo leeré en los diarios. Eso es, voy a acostarme. Aunque lo más probable me parece que no haya habido nada. Creo que esta noche sí voy a poder dormir. (p. 22)

¿Por qué lo hizo? Se trata aquí de un desdoblamiento del yo, en que como figuraba en un principio, Eduardo parecía la última persona capaz de cometer un crimen o la otra, como una voluntad implacable que no se detendrá hasta ver cumplidos sus objetivos, como lo platicó a su amigo.

Consideraciones finales

La literatura policiaca es heredera, hija natural de la literatura de terror. La diferencia reside en que mientras esta segunda se centra en un misterio que va contra las leyes de la naturaleza, la primera trata de resolver un caso que va contra las leyes de la sociedad, las leyes de la convivencia, contra la ley a secas. Dice Kierkegaard: "Es el miedo, la 'filosofía de la angustia' o 'de la inseguridad', lo que reina en el alma de la gente."[40] En el relato de Solana, el jugador, Eduardo Murrieta, continúa su turno y, como no falla, prosigue con su vida en otra ciudad: Costa Rica. Al igual que en el billar francés, la duración del juego vendrá determinada por el autor, quien maneja con acierto la intriga y el humor negro.

El género policial es popular porque es democrático y de gran distribución por su precio módico, en general. Mejor que otros, este género otorga una expresión literaria a una realidad social complicada, con una trasparencia del modelo narrativo que hacia fácil leerlo y reproducirlo. Su fácil lectura se debe en gran parte a la predecible secuencia de crimen, investigación y resolución, las reglas claras para administrar la información y mantener el interés, la familiaridad de escenarios y personajes.

[40] Kierkegaard, Soren. *El concepto de angustia*, p. 49.

La novela de detectives es un producto de la civilización urbana. No podía aparecer antes de que la civilización rural diera a luz a la citadina bajo el influjo de la industrialización. En el primer tercio del siglo XIX, la novela policiaca, fenómeno metropolitano y cotidiano, puede aparecer como una forma singularmente empobrecida de la épica.[41] A lo que menciona Lacassin, desde mi punto de vista podría decir que más que "empobrecida" es una forma nueva y diferente. Por otro lado, entiendo su argumentación, ya que la épica es un género poético que narra las hazañas, en tono solemne, de un héroe o de un pueblo, de hechos verídicos o inventados. Es un género que alterna la narración del pasado y la descripción, en prosa o verso largo e incluye elementos del drama o la lírica y presenta diversos subgéneros: epopeya, sagas, novela picaresca, mito, cuento, baladas, leyendas, novelas de caballería; y además, tiene importancia la fecha en que Lacassin lo escribe, en que se veía a la novela policiaca con cierto desdén. Hoy quizá modificaría su juicio. Podría afirmar que es una modalidad del romance, como lo mencionan Frye y Lacassin.

Ernest Mandel, en la lógica de un análisis de tipo marxista, preferirá ver en la novela policiaca una herramienta de alienación, incluso si reconoce que "la gente no lee novelas de detectives para cultivarse, para comprender la naturaleza de la sociedad o que de la condición humana en general, pero simplemente para relajarse"[42]. Vincula la ansiedad de la muerte, que explicaría uno de los atractivos de la novela de detectives, con el desarrollo del capitalismo que conduce a la competencia, al individualismo, a la carrera por el lucro y al estrés. El ser humano alienado, "enfermo de civilización", transfiere sus temores a la lectura de estas novelas ya que: "la reificación de la muerte está en el corazón mismo de la historia de detectives"[43]. Roger Caillois, en su *Novela policiaca,* de 1941, no aparta al género policiaco de su adscripción con el elemento cognitivo. Caillois discute el elemento intelectual y aborda su ambigüedad hacia el hombre y su existencia. Lo hace elaborando una hipótesis que gira alrededor de un manojo de cinco preguntas: quién, cómo, dónde, cuándo y por qué; es decir, alrededor de cinco coordenadas: la del protagonista, la del drama, la de dimensión espacio-temporal (tiempo verbal) y la de los motivos sico-sociológicos.[44]

Así, ambos elementos el del placer (sentimientos) y el de la elucidación del misterio (intelectual) están presentes en la novela policiaca. La idea de dolor, de peligro, de misterio, excita y crea deleite en el lector. Lo terrible es fuente de lo sublime; es decir, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.[45] Por otra parte, el interés por los temas relacionados con el delito, que son de gran demanda y están en el gusto del

[41] Lacassin, Francis. *Mythologie du roman policier*, p. 128.

[42] Mandel, Ernest. *Asesinatos exquisitos. Historia social de la novela de detectives*, p. 25.

[43] *Ibid.,* p. 60.

[44] Caillois, Roger. *Le roman policer*, p. 47.

[45] Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, p. 66.

gran público, además del entretenimiento, provocan evasión, siempre presente en cualquier comunidad medianamente organizada. El melodrama también es del gusto de la población, las situaciones con rasgos de picaresca, de juego. La persecución del crimen que emociona y eleva la adrenalina en el lector. Leer acerca de la valentía y la audacia de los protagonistas resulta ser un atractivo de lo terrible. La novela de detectives complace porque subyuga a todos, tiene algo para cada cual. Se apoya en algunos, estimula a otros, da ciertos asuntos para la reflexión y la observación, finalmente lleva a cada uno al territorio de la aventura. Este género ha resultado de especial atracción y fascinación, creando un hechizo para las capas más populares, donde reparan en sus imaginarios la injusticia.

Desde 1995, la violencia se ha exacerbado, a partir del endurecimiento de las políticas migratorias, un control más estricto del paso ilegal de mercancías, en apariencia y que el precio de las drogas bajó, entre otros motivos. Podríamos decir que la violencia se ha tornado en el centro de nuestra narrativa contemporánea. Además, hay que pensar si la novela negra de la frontera norte es un discurso subversivo, en el contexto de la práctica literaria latinoamericana, o si, por el contrario, se ha constituido como parte del discurso que refrenda el *status quo*, principal móvil, resolución de un caso.

El cuento policiaco cuenta con muchos lectores y admiradores. Seguramente por su lectura ágil y sencilla, y por tanto, por el entretenimiento que ofrecen; así como por tocar fibras sensibles del individuo al despertar sentimientos como lo son el morbo, los estamentos, que hacen que una vez que esté dentro del engranaje, como a la manera de una droga, difícilmente pueden detenerse. Además, estos relatos cuentan con ingenio, mordacidad, idealismo, entre otros y van desde la admiración hasta el desdén, cuando va perdiendo fuerza, pues el esquema ya es muy conocido por sus lectores.

Fuentes

Bibliográficas

Bermúdez, María Elvira. *Cuentos policiacos mexicanos*. México: Libro-Mex, 1955.

Boileau, Pierre y Thomas Naiccjac. *La novela policiaca*. Buenos Aires: Paidós, 1968.

Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza, 2005.

Caillois, Roger. *Le roman policer*. Buenos Aires: Sur, 1941.

Chandler, Raymond. *El simple arte de matar*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

Del Monte, Alberto. *Breve historia de la novela policiaca.* Madrid: Taurus, 1962.

Díaz, César E. *La novela policiaca*. Barcelona: Acervo, 1973.

Frye, Northrop. *La escritura profana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992 (del original *The Secular Scripture,* Harvard University Press, 1976).

Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

Helú, Antonio, *La obligación de asesinar*. México: CONACULTA, 1991.

Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policiaca*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

Kierkegaard, Soren. *El concepto de angustia*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

Lacassin, Francis. *Mythologie du roman policier*. Vol. I. París: Union Générale d'Éditions. Lemonde, Anne. 1987.

Mandel, Ernest. *Delightful murder. A social History of the Crime Story.* Londres: Pluto Press, 1984.

Martínez Sánchez, Francisco y Carmen María García. "Emoción, estrés y afrontamiento". En Puente, A. (ed.). *Psicología básica: Introducción al estudio de la conducta humana*. Madrid: Pirámide, 1995.

Narcejac, Thomas. "Le roman policier". En *Historie des littératures*. Vol. III. París: Gallimard, 1958, pp. 1644-1670.

Nichols, William J. *Transatlantic Mysteries. Crime, Culture, and Capital in the "Noir Novels" of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.

Parra, Eduardo Antonio. *Sombras detrás de la ventana: cuentos reunidos.* México Era, 2009.

Piglia, Ricardo. *Cinco relatos de la serie negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (CEAL), 1979.

Porter, Dennis. *The pursuit of crime. Art und Ideology in Detective Fiction*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1981.

Rainov, Bogomil. *La novela negra*. La Habana: Ediciones Arte y literatura, 1978.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos y Salvador C. Fernández. *El norte y su frontera de la narrativa policiaca mexicana.* México: Plaza y Valdés, 2005.

Reyes, Alfonso. "Sobre la novela policial". En "Los trabajos y los días" (artículo). México: Eds. Occidente, 1945.

_____. "Algo más sobre la novela detectivesca", tomo XXI, "Marinalia", de las *Obras Completas de Alfonso Reyes*, México: FCE, 1989.

Rodrigues-Moura, Enrique (ed.). *Indicios, señales y narraciones. Literatura policiaca en lengua española.* Innsbruck: Innsbruck University Press, 2010.

Scheler, Max. *El resentimiento en la moral*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1938 (original de 1912: *L'homme du resentiment*, Gallimard, Idées, Paris. 1970).

Solana, Rafael. *El crimen de tres bandas.* México: Cofradía de Coyotes, 2019.

_____. *Antihéroes*. México: Joaquín Mortiz, 1993.

Torres, Vicente Francisco. *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana.* México: CONACULTA, 2003.

Stavan, Ilan. *El cuento policial mexicano*. México: Diógenes, 1982.

Vázquez de Parga, Salvador. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981.

Hemerográficas

Bermúdez, Elvira, en: Eugène François Vidocq. "De criminal a investigador criminal". Revista *Policía y Criminalística*. 379(2009): 37-49.

Monsiváis, Carlos. "La era dorada de la novela policiaca., *Nexos.* 1/2/ 2014.

Pujol, Carlos. "La novela policiaca". *El Ciervo*. Año 22, núm. 227, enero 1973, pp. 12-14.

Stavan, Ilan. "Xavier Villaurrutia y la novela policiaca mexicana". *El Búho*. Núm. 374, 8 nov. 1992.

Vidocq, Eugéne François. "De criminal a investigador criminal". En *Criminal Investigation Newsletter*. Año 4, Núm. 1 (2007).

Cibergráficas

‹es.wikipedia.org/wiki/Agatha_Christie›.

‹http://www.eurochannel.com/es›. Consultado el 19 de marzo de 2020.

Narrativa policial en México - Detalle de Estéticas y Grupos. ‹www.elem.mx/estgrp/datos/287›.

Crímenes urbanos: la ficción policiaca de Hugo Valdés

GERARDO GARCÍA MUÑOZ | PROFESOR DE LITERATURA Y HUMANIDADES,
PRAIRIE VIEW A&M UNIVERSITY

Resumen

Este ensayo analiza las novelas policiacas *El crimen de la calle de Aramberri* y *El asesinato de Paulina Lee,* de Hugo Valdés, que narran asesinatos de mujeres en Monterrey en la década de 1930. Se examinan sus estructuras narrativas, la manipulación de la nota roja con el fin de criminalizar a los sospechosos, la violencia ejercida por el Estado, la representación de los asiáticos y la ciudad moderna como un ente amenazante.

Abstract

This essay analyzes two detective novels by Hugo Valdés: *El crimen de la calle de Aramberri* and *El asesinato de Paulina Lee*, which narrate the murders of women in Monterrey back in the 1930's. The analysis consists in examining their narrative structure, the manipulation of public opinion performed by yellow journalism in order to criminalize the murders' suspects, the violence exerted by the State, the representation of Asian people, and the modern city as a threatening entity.

Palabras clave: Hugo Valdés, *El crimen de la calle de Aramberri*, *El asesinato de Paulina Lee*, novela policiaca, orientalismo, nota roja, discurso criminológico, modernidad, crímenes urbanos.

Keywords: Hugo Valdés, *El crimen de la calle de Aramberri*, *El asesinato de Paulina Lee*, detective fiction, orientalism, yellow journalism, criminology discourse, modernity, urban crimes.

Para citar este artículo: García Muñoz, Gerardo. "Crímenes urbanos: la ficción policiaca de Hugo Valdés". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 101-118.

Las novelas *El crimen de la calle de Aramberri* (1994) y *El asesinato de Paulina Lee* (2016), del artífice regiomontano Hugo Valdés, recrean dos sucesos criminales ocurridos en la década de los treinta del siglo pasado en la ciudad de Monterrey. La crudeza de los asesinatos interrumpió el orden y la tranquilidad de una sociedad inmersa en los cambios producidos por la naciente industrialización. El país comenzaba a recuperar la paz luego de la conflagración revolucionaria, la guerra cristera, y los asesinatos políticos que reconfiguraron el rostro sociopolítico y económico de un país en vías de una incipiente modernidad. La pobreza, la marginación y la violencia no desaparecieron. Estos factores engendraron los actos delictivos recreados por Hugo Valdés. En este ensayo se examinan ambas novelas desde estas perspectivas críticas:

a) Análisis de su andamiaje narrativo que resalta su pertenencia al género policial.

b) Los discursos criminológico y periodístico centrados en la categorización de los criminales a partir de imágenes estereotipadas, y la manipulación de la opinión pública.

c) La violencia ejercida por el Estado, que se encarna en las ejecuciones extrajudiciales de los supuestos asesinos.

d) Las raíces de la percepción negativa de los asiáticos a través de una peculiar forma de "orientalismo mexicano", y cómo se cristaliza particularmente en *El asesinato de Paulina Lee*.

e) Las relaciones entre el entorno urbano y el crimen.

Estructura narrativa: detección e impunidad

El crimen de la calle de Aramberri recrea un evento histórico sucedido en la ciudad de Monterrey.[1] El 5 de abril de 1933 una mujer, Antonia Lozano y su hija

[1] En la literatura mexicana existen notables antecedentes de narraciones que ficcionalizan crímenes reales: *Las muertas* (1977) de Jorge Ibargüengoitia se basa en los asesinatos de un grupo de mujeres proxenetas llamadas "Las Poquianchis"; *Asesinato* (1985) de Vicente Leñero recrea el doble homicidio de un político y su esposa a manos de su propio nieto. En la literatura norteamericana el paradigma clásico es *A sangre fría* (1965) de Truman Capote.

Florinda Montemayor, fueron asesinadas en un acto de violencia marcado por la desmesura. Motivados por la codicia, dos parientes de las víctimas y tres cómplices deciden robar los ahorros de la familia Montemayor. Penetran en la casa localizada en la calle de Aramberri y no sólo se apoderan del botín; con gran ferocidad destrozan los cuerpos de sus moradoras. Los delincuentes son rápidamente arrestados y, con igual prontitud, mueren ejecutados por el aparato represor. Los sucesos fueron descritos por Eusebio de la Cueva en un texto que, según Elizabeth Moreno, sólo tuvo un éxito momentáneo[2]. Sesenta años después, Hugo Valdés publica su propia versión con el mismo título de su predecesor. Luego de una intensa labor exhumadora de documentos judiciales, forenses y periodísticos, Hugo Valdés confecciona un artefacto literario donde concurren la fidelidad histórica y la imaginación creadora.

La novela comienza de acuerdo con los cánones de la ficción policial: se encuentran dos cadáveres que, a todas luces, sugieren la comisión de un doble asesinato. Los policías a cargo de las pesquisas son Inés González, notable por sus dotes observadoras, y Liborio García, experto en la práctica de la tortura y quien carece de la capacidad deductiva de su compañero. Pero, a diferencia de los arquetipos del género policial, Auguste Dupin, Sherlock Holmes y Hercule Poirot, Inés González no se limita a ser una máquina pensante: también tiene fama de preciso tirador y no duda en recurrir al asesinato "legal". Pero la conjunción de estos rasgos no implica el sometimiento al modelo clásico. La estructura de *El crimen de la calle de Aramberri* diverge del esquema tradicional apuntado por John G. Cawelti: a) introducción del detective; b) el crimen y las pistas; c) la investigación; d) el anuncio de la solución; e) la explicación de la solución; f) el desenlace.[3] Hugo Valdés trastoca la sucesión lineal del tiempo, superpone espacios y manipula el foco narrativo en una historia que traspasa los perímetros de la experimentación[4]. El contexto social –una de las características del policial latinoamericano apuntada por Leonardo Padura en su ensayo "Modernidad y posmodernidad: la novela policíaca en Iberoamérica"[5]–, ausente en las obras de Conan Doyle y Agatha Christie, y en su epígona mexicana María Elvira Bermúdez, interviene en el entramado narrativo.

[2] Moreno, Elizabeth. "La perspectiva narrativa en la construcción de la trama, el tiempo y el espacio en *El crimen de la calle de Aramberri* de Hugo Valdés". En Ramírez Pimienta, Juan Carlos y Salvador C. Fernández (compiladores). *El norte y su frontera en la narrativa policiaca*, p. 113.

[3] Cawelti, John G. *Adventure, Mystery and Romance,* p. 84.

[4] En "La perspectiva narrativa en la construcción de la trama, el tiempo y el espacio en *El crimen de la calle de Aramberri* de Hugo Valdés", la crítica Elizabeth Moreno emprende una lectura narratológica de la novela. A diferencia de la estructura lineal del policial clásico perfeccionado por Conan Doyle y Agatha Christie, la complejidad de *El crimen de la calle de Aramberri* demanda la utilización de una herramienta analítica que desmonte su entramado estructural. Para ello, se recurre a los principios de focalización expuestos por Gérard Genette, y a través de este prisma es posible interpretar la novela desde las diferentes perspectivas que la narran

[5] Padura, Leonardo. "Modernidad y posmodernidad: la novela policíaca en Iberoamérica". En De Rosso, Ezequiel (compilador). *Retóricas del crimen: reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*, pp. 241-270.

El inicio de la novela se focaliza en la descripción de la escena del crimen, así como en la articulación de un discurso forense que detalla las heridas infligidas en la anatomía de las víctimas. El recurso estilístico del "tú" permite conocer los pensamientos de Inés, el investigador encargado de descifrar la escritura violenta impuesta en los cuerpos sacrificados. La investigación revela a Inés como un agente sagaz, atento a los detalles que permanecen invisibles a la mirada de Liborio. Ambos son denominados detectives, actúan de manera profesional, rastrean los sitios aledaños a la escena del crimen, e Inés detecta un rastro de sangre, elemento esencial para la solución del misterio. La huella termina en un expendio de carne donde, además de venderse mercancía clandestina, se encuentran prendas y un saco de cemento manchados de sangre. Los sospechosos resultan ser los carniceros Gabriel Villarreal, el dueño de las prendas, y su ayudante Emeterio González. La policía requisa la ropa con el fin de determinar la procedencia humana de la sangre, o si es, como arguyen los carniceros, producto de su actividad profesional. Sin embargo, en Monterrey se carece de tecnologías forenses para analizar la sangre. Este hecho recuerda la tesis de Pedro Trinidad Fernández, quien ha señalado que la tardanza en la aclimatación del policial se debe a que los países de lengua castellana carecían de un sistema de urbanización desarrollado como en las grandes metrópolis europeas y norteamericanas, y también de una organización policial provista con herramientas científicas para la captura y castigo de los transgresores del código legal[6]. Las pruebas del reactivo químico comprado en Estados Unidos dictaminan el origen humano de la huella de sangre, revelando la posible culpabilidad de los carniceros, sometidos de inmediato a encarcelamiento.

La capacidad observadora de Inés González le permite discernir las marcas trazadas por el asesino en el objeto del delito. El crítico Ronald R. Thomas, en su libro *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*, desarrolla la metáfora del cuerpo donde se registra una escritura criptográfica en la que se cifran las claves del crimen. La evidencia anatómica impresa en el cadáver de la víctima o en los signos corporales del criminal forma un conjunto de símbolos de sentido inextricable a la mirada del observador común[7]. Las herramientas analíticas de Inés González son el vehículo para interpretar tales mensajes codificados. El cadáver de Antonia Lozano es un texto donde las heridas configuran la gramática del crimen. La herida en el cuello, según el dictamen forense, fue hecha por un zurdo. Por medio de razonamientos lógicos, el detective descifra al autor de la escritura homicida: Gabriel Villarreal, el carnicero, quien además cuenta con un pasado delictivo. Presionado por la tortura, delata a sus cómplices. La verdad ha sido esclarecida.

El crimen de la calle de Aramberri no concluye en un desenlace tradicional. Es bien

[6] Fernández, Pedro Trinidad. *La defensa de la sociedad. Cárcel y delincuencia en España (siglos XVIII-XX)*, pp. 238-239.

[7] Ronald R., Thomas. *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science,* p. 3.

conocida la aseveración de Todorov de que el texto policial cuenta dos historias: la historia del crimen (ocurrida en el pretérito: la descripción de los preparativos del robo y el minucioso relato de los asesinatos); y la historia de la investigación (sucedida en el presente: la huella de sangre, la captura de los perpetradores). *El crimen de la calle de Aramberri* añade un ingrediente innovador: la historia del castigo, la cual contiene el escarmiento de los maleantes mediante una ejecución ilegal. Además, se puede argüir la incorporación de una cuarta historia: la respuesta del pueblo de Monterrey que acude, catárticamente, a contemplar los cadáveres de los ajusticiados.

La novela también parodia el policial clásico. El absurdo de sus tramas geométricas y sus códigos secretos es puesto de relieve cuando la policía desecha la teoría de "un desocupado" (tal vez un lector de Conan Doyle y Agatha Christie): los detenidos son definitivamente culpables porque las primeras letras de sus nombres siguen una progresión alfabética, hipótesis desechada de inmediato por insensata, y que recuerda las teorías lingüísticas del investigador en el cuento de Ricardo Piglia "La loca y el relato del crimen"[8].

En *El asesinato de Paulina Lee,* una joven de origen asiático es privada de la existencia en noviembre de 1938. La saña con la que es ultimada Paulina Lee –su cadáver masacrado con más de sesenta puñaladas fue descubierto en las inmediaciones de un hospital– arroja interrogantes sobre una supuesta conspiración entre los chinos y los grupos de poder. La voz narrativa en tercera persona establece con su mirada una cartografía del Monterrey, que estaba sufriendo una profunda transformación debido al crecimiento económico. Una franja importante del desarrollo era la comunidad china, que tenía grandes intereses con los empresarios nativos. La víctima propicia para obtener una rápida culpabilidad resulta ser el pretendiente de la muerta, un humilde empleado de una tienda propiedad de Emanuel Chong, establecimiento comercial donde asimismo laboraba Paulina Lee. En breves capítulos y empleando, de igual manera que en *El crimen de la calle Aramberri*, la técnica literaria del trastocamiento de planos espaciales y temporales, el narrador proporciona diferentes versiones del homicidio, lo cual apunta a la necesidad de imaginar la verdad histórica que, de manera tenaz, va a permanecer elusiva. ¿Cómo la mató Cesáreo Hernández? ¿Por qué lo hizo? ¿En qué paraje se cometió el sacrificio? Al principio de la narración, la supuesta deshonestidad del sospechoso añade un rasgo desfavorable que acentúa la certeza de su culpabilidad: "...había reparado en el dicho de Margarita sobre las medidas que tomaron los Chong para vigilar al muchacho, por más que le tuvieran aprecio, al saber que continuamente desaparecían artículos del local"[9]. Luego de la aprehensión de Cesáreo Hernández, al doctor Donato Pecanins, encargado de los Servicios Sanitarios Coordinados, se le ordena que examine al sospechoso del asesinato

[8] Véase el cuento de Piglia incluido en *Nombre falso.* Barcelona: Anagrama, 2015 [2002].

[9] Valdés, Hugo. *El asesinato de Paulina Lee*, p. 25.

"para ver si una probable condición sifilítica lo llevó a cometer un crimen que resultó peor que el de la calle de Aramberri, acaecido un lustro atrás"[10]. Recurriendo a las pruebas Wassermann, empleadas para detectar la sífilis, enfermedad asociada a la insalubridad, se intenta determinar si una condición patológica puede ser la raíz de un comportamiento criminal.[11] Al descartarse que el presunto perpetrador actúo impulsado por la enfermedad venérea, o sea, su mente no fue guiada por una fuerza irracional, las investigaciones se empeñan en lograr una confesión rápida para resolver el caso. Cesáreo proporciona versiones contradictorias sobre la forma en que ajustició a su víctima conjetural:

> Pese a ello, en vista de su incapacidad de explicar cómo inutilizó a Paulina y cómo le acercó el acero para darle muerte, el juez dudaba de su autoría solitaria y pudo conceder que él y otra u otras personas se confabularon para acabar con la asiática.[12]

Entre los individuos que supuestamente participaron en la confabulación surge el nombre de Emanuel Chong, comerciante que ha adquirido preeminencia en la esfera económica de Monterrey, y cuyas conexiones con las esferas del poder fortalecen el enigma de la identidad de los reales homicidas. El narrador teje hábilmente las distintas versiones de los hechos sangrientos, de tal manera que al lector se le lanza el reto de confrontarlas, de avanzar en las múltiples rutas de las indagaciones policiacas para llegar a una posible verdad en una narración poliédrica donde se entrecruzan, fragmentariamente, las múltiples voces involucradas en el desciframiento de la verdad, o también, las de aquellos que desean que permanezca por siempre oculta.

Un momento clave sucede en el episodio del encuentro de Erasmo Manríquez, uno de los investigadores asignados al caso, y su jefe, el capitán Rualdo Zárate, con un grupo de hombres poderosos. El lugar de la cita es trazado con las características de una pequeña fortaleza, protegido por bardas de gran altura, y bajo la vigilancia de escoltas de catadura militar. La antítesis es evidente. Adentro, priva la seguridad en la que se mueven los hilos del poder económico y político. Afuera, en los barrios populares, prevalecen la violencia engendrada por la pobreza, la insalubridad y el delito. Uno de los hombres vestidos con elegancia se dirige a los policías en tono imperativo: ""Que siga todo por el repartidor, el muchacho que detuvieron; ya habló mucho además."[13] Estas palabras le revelan a Erasmo Manríquez que los agentes encargados de preservar el orden son vistos, por las élites, como meras piezas subalternas del ajedrez jugado por fuerzas invisibles que rigen los destinos de los ciudadanos. La manipulación del aparato represor se le vuelve evidente cuando recuerda los rumores de que Rualdo Zárate sería premiado con una curul en la siguiente gubernatura.[14] Un simple homicidio señala, quizá, la existencia

[10] *Ibid.*, p. 29.
[11] *Ibid*.
[12] *Ibid*., p. 40.
[13] *Ibid*., p. 100.
[14] *Ibid*., p. 101.

de un cúmulo de complicidades con profundas implicaciones políticas. El premio por castigar a un inocente, y así proteger a un culpable con lazos poderosos, subraya la corrupción de las fuerzas policiales y, además, que los puestos políticos son otorgados a personajes carentes de moralidad.

Los discursos criminológico y periodístico

El discurso periodístico refleja la manipulación de la opinión pública a través de la nota roja. Llamada así por relatar los sucesos sangrientos utilizando una retórica sensacionalista, llegó a popularizarse desde los tiempos del gobierno porfiriano en periódicos del Distrito Federal como *El Imparcial* y en el que, según refiere Alberto del Castillo, "la primera plana del periódico estaba constantemente ocupada por algún caso 'terrible' ocurrido en la Ciudad de México o en el interior del país, generalmente algún homicidio, asalto o suicidio"[15]. En *El crimen de la calle de Aramberri* la nota roja encarna en Manuel Plowels, un periodista inescrupuloso despreciado por Inés González, pues cada día trata conseguir información para darle "carroña periodística a sus buenos lectores"[16]. De igual manera que Rodolfo Usigli en *Ensayo de un crimen* (1944), Hugo Valdés se apodera de la retórica amarillista para consignar la noticia de los asesinatos de Antonia Lozano y Florinda Montemayor, aparecida en el diario *El Porvenir* con el atractivo título "Horrendo crimen"[17]. El alcance de la nota roja trasciende su función de excitar el morbo: también estimula el deseo de venganza.[18] Otra nota sugiere que a los sospechosos se les debe "aplicar un castigo ejemplar y definitivo", acción que incluso el padre de Gabriel Villarreal estaría apoyando[19]. El poder de persuasión de los medios impresos enciende a los habitantes de Monterrey; el "castigo ejemplar y definitivo" no se apega a los códigos de la legalidad: debajo de esas palabras se insinúa el aniquilamiento clandestino de los acusados.

El discurso periodístico también reproduce los prejuicios diseminados en la sociedad. Los cartones de Urquijo, el caricaturista de *El Provenir*, hacen mofa de los miembros de los bajos estratos sociales, quienes son representados como ladrones, criminales urbanos, borrachos irredentos, marihuanos[20]. Esta visión desfavorable proviene del discurso criminológico articulado en el porfiriato. Robert Buffington, en su volumen *Criminal and Citizen in Modern Mexico,* analiza los discursos sobre la criminalidad emergidos desde las élites intelectuales, y que sirvieron al gobierno para legitimar las desigualdades

[15] Del Castillo, Alberto. "Prensa, poder y criminalidad a fines del siglo XIX en la ciudad de México". En Ricardo Pérez Monfort (coordinador). *Hábitos, prensa y escándalo*, p. 34.

[16] Valdés, Hugo. *El crimen de la calle de Aramberri*, p. 56.

[17] *Ibid.*, p. 147.

[18] Vicente Francisco Torres en su ensayo "El western, la nota roja y el periodismo como puntales del relato criminal" apunta el influjo de la nota roja en la obra de Bernardo Esquinca, principalmente en la novela *Carne de ataúd* (2016), en la que se recrean los crímenes del asesino serial del siglo XIX denominado "el Chalequero".

[19] Valdés, Hugo. *El crimen de la calle de Aramberri*, pp. 180-181.

[20] *Ibid*., pp. 242-243.

en el esquema de la nación. Por ejemplo, para Miguel S. Macedo, la clase baja estaba sumida en una pobreza eterna y un alcoholismo crónico, por lo que el comportamiento criminal era inevitable, y la reincidencia, la principal causa de la creciente estadística delictiva, un hecho trágico[21]. Julio Guerrero, autor de *La génesis del crimen en México*, condena a los desposeídos: practican la promiscuidad, frecuentan la suciedad de las tabernas, es la clase donde se mueve *el lépero*, y el germen donde se incuban los criminales[22]. En *El crimen de la calle de Aramberri*, los sospechosos se ajustan al criterio de la criminología porfirista: los posibles asesinos son buscados en la escoria citadina, los desechos de la sociedad.[23] Cuando los detectives González y García siguen el rastro de sangre, basados sólo en un modelo preconcebido, arrestan arbitrariamente a un hombre "de dientes desperdigados" y con antecedentes penales. Dos individuos, productos de la depresión norteamericana, también son aprehendidos por su traza miserable. Pertenecientes al grupo de repatriados, la policía los considera una amenaza, la imagen del Otro, el fuereño proclive a atentar contra la paz social. Ambas hipótesis prueban ser erróneas. Sin embargo, la perspectiva elitista prevalece en las jerarquías policiales. Uno de los culpables, Fernando Montemayor, de oficio campesino, y quien confiesa bajo el rigor de la tortura, es, a los ojos del Agente del Ministerio Público, un "peladito"[24]. En su libro *La jaula de la melancolía*, Roger Bartra efectúa una detallada radiografía del *pelado* quien "es el campesino de la ciudad, que ha perdido su inocencia original... Ha perdido sus tierras pero aún no gana la fábrica: entre dos aguas, vive la tragedia del fin del mundo agrario y del inicio de la civilización industrial"[25]. Fernando Montemayor sobrevive apresado entre el mundo campesino (el pueblo de Zuazua) y el orbe de la ciudad moderna. El espacio urbano es un entorno donde se traslapan la miseria: el negocio de fierros viejos, las mulas, los humildes establecimientos comerciales, y el ámbito de la modernidad: los automóviles lujosos, los establecimientos comerciales luciendo anuncios bilingües, los exclusivos clubes privados. Incapaz de acceder a los productos de la tecnología, Fernando Montemayor se mueve en la marginación causada por la precariedad económica y, fatalmente, termina convirtiéndose en delincuente. Como predicaba el fatalismo de los discursos criminológicos, no hay redención posible.

Manuel Plowels reaparece en *El asesinato de Paulina Lee*. En la sala de redacción el practicante del amarillismo les recrimina a sus subordinados las notas aparecidas en el periódico que retratan, en tono hiperbólico, a un Cesáreo despiadado. Ante las críticas de su jefe, uno de los periodistas afirma que Plowels mismo revisó las notas e incluso añadió adjetivos incendiarios. Las palabras de Plowels sintetizan un sentimiento de culpa y,

[21] Buffington, Robert. *Criminal and Citizen in Modern Mexico*, p. 54.

[22] Guerrero, Julio. *La génesis del crimen en México,* p. 54.

[23] Valdés, Hugo. *El crimen de la calle de Aramberri*, p. 42.

[24] *Ibid.*, p. 154.

[25] Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía,* p. 112.

también, los efectos de la manipulación de los lectores para crear una realidad falsa: "Todos mentimos de alguna forma y ayudamos a crear un monstruo donde no lo había."[26] El periodismo se convierte en aliado de la mentira, exacerba los instintos violentos de la sociedad, y contribuye a preservar la inmunidad de los urdidores del complot.

La violencia del Estado

En *El crimen de la calle de Aramberri* el poder del Estado mexicano se difunde en todas las capas de la comunidad regiomontana. Desde el momento en que el gobernador presiona para que el crimen sea resuelto con prontitud, el aparato represor se concentra en la búsqueda y captura de los culpables. Cuando los delincuentes ingresan en la cárcel, se pone en movimiento un ritual cuya primera etapa es la nulificación de la subjetividad de los reos:

> De vuelta a sus respectivos lugares fueron custodiados por dos elementos de la policía secreta. Sus siluetas se recortaban contra la penumbra ocre de los pasillos; una vaga luz exterior se reflejaba entre ellos para luego formar rectángulos en el piso. De pronto, antes de que llegaran a la puerta que conducía a los separos, los cuatro hombres se fundieron en una silueta, una ma-sa con las extremidades en movimiento.[27]

Los prisioneros son recluidos en confinamiento solitario. La insubordinación es inmediatamente penalizada; cuando Fernando Montemayor se niega a ingerir los alimentos, los agentes policiacos lo golpean con tal precisión que no dejan huellas del correctivo. La escritura invisible de la tortura va minando gradualmente la entereza de los acusados. Cada una de sus actividades es sometida, para decirlo con Foucault, a un poder infinitesimal que decreta una rígida rutina de disciplina y supervisión[28]:

> Sin ver a nadie del exterior, este día de descanso se haría más largo para los reclusos. Algunos, acaso, extrañarán la campana que distribuía diariamente la horas, desde la media designada para el aseo de celdas y del propio personal, que empezaba a las cinco de la mañana, y todas las siguientes: la que llamaba al desayuno media hora después, la que anunciaba la hora para la revista y luego las cinco dedicadas al taller, hasta las doce que comían. Por la tarde eran trasladados a la escuela, donde permanecían dos horas, y de allí a los talleres de nuevo, donde laboraban desde las tres a las siete, la hora de cenar.[29]

El ojo del poder observa y vigila la transformación de los infractores en sujetos despojados de independencia y libre albedrío desde una arquitectura de la estirpe del Panóptico:

> Se acercaron con paso rápido a la parte del edificio conocida popularmente como la Herradura. Tal nombre se debía a su forma curva, gracias a la cual daba cabida a una escalera que ascendía hasta la torre del reloj. Esa torre era el punto

[26] Hugo Valdés, *El asesinato de Paulina Lee*, p. 182.
[27] Hugo Valdés, *El crimen de la calle de Aramberri*, p. 75.
[28] Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*, p. 140.
[29] Valdés, Hugo. *El crimen de la calle de Aramberri*, p. 186.

> más alto de observación que tenían los centinelas. Fernando alzó la vista para sorprender a uno desplazándose por el corredor oriente.[30]

La siguiente etapa del ritual es la anunciación de la pena. Gabriel Villarreal llora atemorizado porque, siendo un expolicía, adivina la sentencia que ya ha sido dictada. El pueblo de Monterrey y el Estado coinciden en la radicalidad de la expiación: "Si no los mata uno luego la gente viene y se nos echa encima... Gabriel, de ésta no se salva."[31] Desde el punto de vista del juez, incluso si llegara a salir en libertad, el destino del carnicero sería, indefectiblemente, fatal, pues sería blanco de la furia popular.[32]

La tercera etapa del ritual es la ejecución de los convictos. El escenario elegido es un sitio que presenta un obvio simbolismo: "En lo alto de la loma hay una cruz sencilla y molesta."[33] La detallada descripción del aniquilamiento mezcla el discurso narrativo y el discurso forense; ante el temor a la muerte sentido por Gabriel Villarreal, el narrador dice no sin ironía:

> Pero ese miedo dejará de sentirlo toda vez que uno de los hombres con saco y sombrero se acerque rápidamente a él y le dispare en la sien a quemarropa. El proyectil penetra a la cavidad del cráneo y produce una fractura con hundimiento de la escama occipital: esta es, en consecuencia, la muerte de Gabriel.[34]

Una vez ajusticiados los cinco miembros de la banda, la paz y el orden interrumpidos por la intromisión del crimen son finalmente restaurados: "A partir de este momento los habitantes de Monterrey pueden sentirse tranquilos y seguros."[35]

El ritual concluye en una inversión del modelo anotado por Foucault. Si la ejecución evolucionó desde un acto público presenciado por una multitud fascinada ante el espectáculo del patíbulo hasta convertirse en un evento privado, inaccesible a la muchedumbre,[36] en *El crimen de la calle de Aramberri* el ajusticiamiento es efectuado de manera invisible a los ciudadanos, mientras que la exhibición de los cadáveres, cubiertos con cal para evitar su descomposición, tiene por teatro los jardines del Hospital González.

En *El asesinato de Paulina Lee* el flujo narrativo avanza y retrocede para alumbrar zonas oscuras en el decurso de las pesquisas. Erasmo Manríquez no es el único que abriga sospechas acerca de la implicación de miembros de la comunidad china en el asesinato. Ezequiel, el abogado defensor de Cesáreo, también vislumbra que su cliente es el chivo expiatorio de un complot planeado por los chinos, lo cual, al final de la novela (en el largo episodio del viejo de la maqueta) es sugerido como la clave del enigma[37]. El destino trágico del joven prisionero ya fue dictado desde las eminencias del poder. Las repetidas intimidaciones sufridas en la cárcel para que calle los nombres de quienes le ordenaron liquidar a Paulina Lee prefiguran un

[30] *Ibid*., p. 149.
[31] *Ibid*., p. 180.
[32] *Ibid*., p. 218.
[33] *Ibid*., p. 268.
[34] *Ibid*., p. 269.
[35] *Ibid*., p. 271.
[36] Foucault, Michel. *Op. cit.*, pp. 15-20.
[37] Valdés, Hugo. *El asesinato de Paulina Lee*, p. 158.

final cruento. La ejecución de Cesáreo está claramente premeditada. Al trasladarlo a pie del hospital al edificio de la penitenciaría, los dos policías que lo custodian comienzan a intimidarlo con preguntas propias de un interrogatorio. Logra zafarse, y a unos cuantos metros de su fuga es abatido.[38] Las simetrías con *El crimen de la calle Aramberri* subrayan que en el México posrevolucionario las ejecuciones extralegales eran práctica común. Los carniceros y sus cómplices fueron ejecutados por crímenes que realmente cometieron, mientras que en *El asesinato de Paulina Lee* se ajusticia a un inocente menor de edad. La impunidad, en ambas novelas, extiende una sombra ominosa en el oscuro paisaje de la justicia mexicana.

Orientalismo mexicano

En su artículo "Mexican Orientalism"[39], el crítico Rubén Gallo examina las raíces de la representación del oriente en la cultura mexicana. A partir de las propuestas teóricas establecidas por Edward Said en su clásico estudio *Orientalismo*, Rubén Gallo afirma: los análisis de Said no pueden ser transpuestos a México, un país que nunca ha invadido, colonizado o atacado otras naciones. A diferencia de los escritos de Flaubert o la *Descripción de Egipto* de Napoleón, las representaciones mexicanas de las culturas del Este no pueden ser relacionadas a ninguna empresa colonizadora.[40]

El ensayista anota que hay un punto de las propuestas teóricas de Said muy útil para diseccionar el orientalismo mexicano: "en la mayoría de las representaciones el 'Oriente' es una construcción que tiene más que ver con las fantasías y la cultura del autor que con el sitio geográfico real"[41]. Rubén Gallo ubica en el siglo dieciséis la génesis de la tradición orientalista en México, en un incidente que resultó en la muerte del primer santo mexicano:

> En 1596 una embarcación española que había partido de Acapulco, y en la cual viajaban varios monjes, naufragó en la costa de Japón, país donde se respiraba una fuerte animadversión hacia el cristianismo. Los viajeros fueron hechos prisioneros, mutilados, expuestos a tormento público, y eventualmente crucificados. Una de las víctimas fue un monje mexicano que se convertiría en San Felipe de Jesús. El episodio se volvió uno de los temas recurrentes de la pintura colonial: innumerables lienzos y grabados difundieron durante siglos la imagen del indefenso fraile atacado por despiadados herejes japoneses.[42]

Así, la imagen negativa de los habitantes del oriente se remonta a los inicios del virreinato. Gallo, apoyándose en Said, afirma que las pinturas del sacrificio del monje contribuyeron a crear "el retrato del Oriente como un lugar peligroso, la sede de horrendas culturas que representaban un peligro mortal para los cristianos en general y los mexicanos

[38] *Ibid*., pp. 223-224.
[39] Todas las traducciones son obra del autor de este artículo.
[40] Gallo, Rubén. "Mexican orientalism", p. 62.
[41] *Ibid*., p. 63.
[42] *Ibid*., p. 64.

en particular"[43]. La difusión de las representaciones pictóricas del martirio de San Felipe logró que el odio se mantuviera intacto hasta la llegada de los inmigrantes chinos a finales del siglo diecinueve.[44]

La política antiinmigrante decretada por el gobierno de Estados Unidos mediante el Acta de Exclusión de 1882, la cual prohibía la inmigración china, ocasionó la llegada masiva de ese grupo étnico a los estados del norte de México. Gerardo Rénique refiere la atmósfera hostil desatada en Sonora en contra los chinos, a quienes se consideraba una amenaza no sólo en el rubro económico al quitarle el empleo a los trabajadores nacionales, sino también al considerárseles como portadores de enfermedades contagiosas, consumidores de opio y alcohol.[45] Las relaciones sexuales con varones chinos eran condenadas porque producían hijos de una raza degenerada.[46]

Los barrios chinos florecieron en ciudades del norte. Uno de ellos estaba localizado en Torreón. Allí, el 15 de mayo de 1911, las tropas revolucionarias de Francisco I Madero tomaron la ciudad; los negocios chinos fueron atacados por la muchedumbre. El resultado fue una masacre cuyo saldo fue de trescientos chinos asesinados.[47] El racismo anti chino se fortaleció durante la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924-1928), quien estaba de acuerdo en limitar el aumento de la población china.[48] Deportaciones masivas de chinos fueron llevadas a cabo en la década de los veinte.[49] Esta actitud hostil gradualmente se tamiza con el curso del tiempo, sin que llegue a desaparecer cierta desconfianza afincada en imágenes estereotipadas.

La ficción policial mexicana se ha nutrido de tales miedos y recelos para transformarlos en material literario. La obra fundacional de la novela negra en México, *El complot mongol* (1969), de Rafael Bernal, tiene por escenario el barrio chino de la ciudad de México. Las novelas *Ojos de lagarto* (2009) de Bef, *Hotel chinesca* (2018) de José Salvador Ruiz y el cuento "Sombras chinas" (2001) de Gabriel Trujillo Muñoz, se desarrollan en Mexicali, sitio de refugio y asentamiento de inmigrantes chinos, mientras que *Asesinato en la lavandería china* (1996), de Juan José Rodríguez, mezcla el género policial y el relato de horror en un puerto de Mazatlán dibujado con trazos góticos. *El crimen de la calle de Aramberri* menciona brevemente la presencia de los chinos en el bullente tráfago comercial de Monterrey. *El asesinato de Paulina Lee* resalta, desde el título, el rol

[43] *Ibid*.

[44] Este rechazo indica la visión reduccionista prevalente en México de catalogar a todos los asiáticos como chinos, sin notar los matices que marcan la identidad de japoneses, coreanos, vietnamitas, etc. Similar actitud ocurre en la población de Estados Unidos, para la cual todas las personas que hablan español son de origen mexicano.

[45] Rénique, Gerardo. "Race, Region, and Nation: Sonora's Anti-Chinese Racism and Mexico's Postrevolutionary Nationalism,1920-1930s". En Appelbaum, Nancy, Anne Macpherson and Karin Alejandra Rosemblatt (eds.). *Race and Nation in Modern Latin America*", p. 220.

[46] *Ibid*., p. 224.

[47] Puig, Juan. *Entre el río Perla y el Nazas. La China decimonónica y sus braceros emigrantes, la colonia china de Torreón y la matanza de 1911*, pp. 181-242.

[48] Rénique, Gerardo. *Op. cit.*, p. 226.

[49] Gallo, Rubén. *Op. cit.*, p. 65.

axial de los chinos en una trama policial donde subyace una supuesta conjura invisible.

En varios tramos de *El asesinato de Paulina Lee* se atisba la confección de una telaraña urdida para conseguir sus sórdidos objetivos. Cuando el doctor Donato Pecanins se reúne con miembros de la comunidad china, se le pide que mienta acerca de la edad de Cesáreo, y así pueda concedérsele una condena más severa al juzgársele como adulto. Un oriental articula unas palabras que indican la existencia de un complot: "–Recuerde que podemos hacer muchas cosas por usted, a favor o en contra. Aquí somos legión."[50] En otro capítulo, el abogado Ezequiel se confunde con la multiplicidad de individuos chinos con nombres similares.[51] La dificultad, o más bien, la imposibilidad de fijar una identidad estable a cada miembro de un innumerable grupo étnico se hace palpable durante las investigaciones de los supuestos nexos de los chinos con las logias masónicas y las mafias, acusación enraizada en un retrato estereotipado.[52] Otro ejemplo de cliché racial sucede al dibujar los supuestos atributos de Emanuel Chong: "Ejemplo de la energía y cierto despotismo que se le achaca a los chinos…"[53] El rasgo negativo se acentúa al atribuírsele un hecho ominoso en su pasado: "Emanuel Chong es sospechoso de haber liquidado a dos rivales chinos comerciales."[54] Pieza central en el enigma, en el último capítulo se revela su complicidad en el asesinato de Paulina Lee, a quien había seducido y convertido en su amante. Sin embargo, la ley no habrá de castigarlo. El enfrentamiento entre el abogado Ezequiel con el agente del Ministerio Público, Juan José Calleja, percibido como un funcionario comprado por los grandes intereses capitalistas, decreta que el delito permanecerá impune: "...la ciudad no puede detenerse porque matan a alguien. Hay intereses muy grandes en juego que no se pueden soslayar en este asunto."[55] Los innumerables tentáculos de los intereses económicos y políticos se diseminan a través del entorno urbano, una ciudad que se resiste a ser leída, y que oculta en sus entrañas las huellas del crimen.

La ciudad y las huellas del crimen

En *El crimen de la calle de Aramberri* y *El asesinato de Paulina Lee,* el espacio urbano desempeña un rol protagónico. En la época en que se desarrollan ambas novelas, la década de los treinta del siglo anterior, el proceso de modernización que inició durante la gubernatura del general Bernardo Reyes había generado grandes modificaciones en la configuración urbana de Monterrey. En la periferia, lejos del viejo centro –un enclave donde se aposentaban las típicas edificaciones: oficinas gubernamentales, iglesias, comercios y cantinas– se afincaban las fábricas y las estaciones de trenes, símbolos de la modernidad, las casas de los obreros y

[50] Valdés, Hugo. *El asesinato de Paulina Lee,* p. 91.
[51] *Ibid*., p. 188.
[52] Rénique, Gerardo. *Op. cit.*, pp. 226-230.
[53] Valdés, Hugo. *El asesinato de Paulina Lee,* p. 111.
[54] *Ibid*., p. 112.
[55] *Ibid*., pp. 243-244.

las zonas de prostitución[56]. El modelo ideal de la ciudad impulsada por el progreso es negado por el caos urbano que denuncia una nula planificación; la fealdad se materializa en "la proliferación de charcas y baldíos convertidos en muladares por la basura que tiran ahí los comerciantes ambulantes; en el sinfín de tejabanes, de barracas de fierros viejos mal acondicionadas..."[57] En el sitio donde fue encontrado el cadáver de Paulina Lee se observa la yuxtaposición de espacios asimétricos: los edificios que encarnan la modernidad, el hospital González, las escuelas de Enfermería y de Medicina, coexisten con muladares y focos de infección.[58] La colonia Hidalgo, residencia de los más menesterosos, se convierte en un nido de la delincuencia y la degradación humana: "individuos sin escrúpulos vendían allí la carne de animales muertos por enfermedad y a veces hasta los perros que envenenaba el viejito Lobo"[59]. Las hordas de indigentes que recorren las calles de Monterrey son los rechazados por el progreso. La falta de trabajo en el país obligaba a los desempleados a buscarlo en Monterrey, pero al no encontrarlo, eran rubricados como indeseables y confinados en asilos para ocultar el lado oscuro de la modernidad.[60]

La tensión entre la tradición y la modernidad también se patentiza en las invenciones tecnológicas. La radioelectrola, una combinación de radio y fonógrafo, amenaza con desaparecer "a los conjuntos filarmónicos y otros grupos musicales"[61]. El automóvil, quizá el más influyente vehículo de transporte creado en el siglo veinte, es uno de los motivos recurrentes en la ficción de Hugo Valdés: "En sus novelas, especialmente *The Monterrrey News*, la ciudad es vista a través del auto, que casi siempre es conducido velozmente."[62] El ensayista aporta numerosos ejemplos en el que los personajes de la novela experimentan la vida cotidiana y observan la realidad afuera de los contornos de su microcosmos rodante. En *El asesinato de Paulina Lee,* el viaje de Erasmo en automóvil traza una sórdida cartografía de la ciudad, las calles son espacios transitados por una masa anónima, a todas luces desposeída. Erasmo reconstruye el paisaje urbano del pasado mediante el ejercicio de la memoria: "Con tantas fincas que se construían ahora al pie del Obispado, tomando poco a poco el lugar de las labores agrícolas, Monterrey y San Gerónimo estaban prácticamente unidos."[63] La expansión urbana, caótica, devora al México rural. En ese caos germina el crimen.

Desde el título, *El crimen de la calle de Aramberri* se remarca metonímicamente a la ciudad donde transcurre la intriga: la calle

[56] Barrera, Víctor. "En torno a *El crimen de la calle de Aramberri* de Hugo Valdés", en Arredondo Treviño, Luis Carlos, Víctor Barrera Enderle y María Isabel Terán Elizondo (coordinadores), *Diez ensayos de narrativa neolonesa*, p. 18.

[57] Valdés, Hugo. *El asesinato de Paulina Lee,* p. 58.

[58] *Ibid*., p. 18.

[59] *Ibid*., p. 122.

[60] *Ibid*., p. 49.

[61] *Ibid*., p. 26.

[62] Prieto, José Manuel. "Entre ficción y realidad, o la realidad de la ficción: Monterrey a través de la mirada de narradores y poetas". En Prieto González, José Manuel (coordinador). *Poéticas urbanas*. *Representaciones de la ciudad en la literatura*, p. 388.

[63] Valdés, Hugo. *El asesinato de Paulina Lee,* p. 114.

es el lugar de tránsito de los habitantes, de los ciudadanos respetuosos de las leyes y su contraparte, los practicantes del delito. Elizabeth Moreno afirma que en *El crimen de la calle de Aramberri,* Monterrey es alcanzado por el destino inevitable de las ciudades modernas: "…el de la violencia –aun en manos de la justicia–, la inseguridad y el temor"[64]. El doble asesinato de las mujeres produce un desequilibrio en una ciudad ajena a la violencia extrema. El orden y la tranquilidad han sido rotos. El miedo ha quebrantado la confianza recíproca entre los ciudadanos: "Ahora nadie, Inés, nadie en Monterrey estaba seguro de que los criminales no vivieran en la casa de junto."[65] Las sospechas recaen en un agente externo: "Cualquier individuo de otro lugar podría confundirse fácilmente en las calles y hacerse de un botín y marcharse después tranquilamente como llegó."[66] Las dimensiones de Monterrey aún no se equiparaban a las grandes urbes de la modernidad, como París o Londres en el siglo diecinueve, ciudades enormes en las que, como apunta Walter Benjamin, un criminal podía permanecer en el anonimato entre la muchedumbre, pues no existía un aparato represor que permitiera el rastreo eficiente de los malhechores.[67] El enjambre urbano diluía y borraba la identidad del infractor. En Monterrey, los asesinos de las dos mujeres son rápidamente identificados dado que las huellas del crimen no se pierden en una muchedumbre todavía inexistente. *El crimen de la calle de Aramberri* testimonia la nostalgia del narrador por una ciudad que podía ser descifrada, y que ya en sus entrañas se incubaba el germen de un crecimiento urbano caótico y, asimismo, de una criminalidad incontrolable.

El último capítulo de *El asesinato de Paulina Lee* transporta la acción al futuro. Un hombre construye en 2016 una maqueta de cartón en la que intenta reproducir una imagen miniaturizada del Monterrey de 1938, el mismo año de su nacimiento. Su obsesión por la joven asiática y su muerte germinó desde su adolescencia.[68] El hombre, cuya identidad permanece anónima, realiza su labor reconstructora en el sótano de su casa. Los ecos con el célebre cuento "El Aleph" de Jorge Luis Borges son evidentes. De manera similar a la diminuta esfera localizada en un sótano de Buenos Aires que contiene la totalidad del universo[69], la maqueta de cartón se propone capturar no todo el universo, sino una milésima fracción consumida por el paso del tiempo. Una influencia más cercana se encuentra en el "Prólogo" de *El último lector,* de Ricardo Piglia. Por varios años un fotógrafo ha trabajado en la edificación de una réplica diminuta de la ciudad de Buenos Aires. No se especifica el material empleado, sólo se afirma su carácter abarcador: "No es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia."[70]

[64] Moreno, Elizabeth. "La construcción de la ciudad en la novela norteña". *Revista de Humanidades*, p. 28.
[65] Valdés, Hugo. *El crimen de la calle de Aramberri*, p. 41.
[66] *Ibid*.
[67] Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*, p. 108.
[68] Valdés, Hugo. *El asesinato de Paulina Lee*, p. 254.
[69] Borges, Jorge Luis. "El Aleph". En *Prosa completa (1930-1975*), volumen 2, pp. 349-362.
[70] Piglia, Ricardo. *El último lector*, p. 11.

La labor del fotógrafo es interminable. Ciertos días tiene que modificar su réplica para registrar los cambios ocasionados por el río. La dicotomía realidad / imaginación persiste, pero su manera de percibirla muestra un trastrocamiento radical: "Ha alterado las relaciones de representación, de modo que la ciudad real es la que esconde en su casa y la otra es sólo un espejismo o un recuerdo."[71] La realidad ficticia ha usurpado, en su orbe mental, el espacio de la realidad concreta. El fotógrafo trabaja en la reelaboración constante del presente. En cambio, el hombre de la maqueta en *El asesinato de Paulina Lee* se vuelca en una tarea enfocada en el pasado. Sus empeños por restaurar una ciudad que ha sufrido continuas metamorfosis deben aliarse con el ejercicio de la memoria. En su niñez aún sobrevivían edificios y lugares donde transitaron los personajes involucrados en la vida y muerte de Paulina Lee.

De repente, la narración salta, desde las remembranzas urbanas suscitadas por la contemplación de la maqueta, al pasado en el que se reconstruye el destino fatal de Paulina Lee. El viejo artífice de la maqueta realiza un recorrido por el laberinto minúsculo que él mismo ha construido mediante la libertad de la imaginación. Ve, claramente, a los perpetradores del asesinato, la víctima y sus verdugos. Se revela que Paulina y Emanuel Chong eran amantes y que ella fue asesinada por el propio Emanuel Chong y un cómplice debido a su embarazo y a sus exigencias de convivir maritalmente. El enigma ha sido resuelto en el ámbito de la literatura.

[71] *Ibid*., p. 12.

Conclusiones

En *El crimen de la calle de Aramberri* y *El asesinato de Paulina Lee* Hugo Valdés, a través de una mirada nostálgica, ha culminado sus afanes de revivir un periodo en el que la apacible convivencia de sus habitantes de Monterrey, que ya mostraba indicios de fisuras, fue interrumpida y liquidada, presagio de la violencia que ha imperado en la última década debido a la guerra contra el crimen organizado decretada por el gobierno de Felipe Calderón. Además, ambas obras literarias reviven los asesinatos de tres mujeres en una época en que no se clasificaban como feminicidios, y ponen de relieve la vulnerabilidad a la que estaban expuestas las mujeres en una estructura social fundamentada en la violencia ejercida por los hombres, una situación que aún pervive con consecuencias funestas.

Fuentes

Arredondo Treviño, Luis Carlos, Víctor Barrera Enderle y María Isabel Terán Elizondo (coordinadores). *Diez ensayos de narrativa neolonesa*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas y Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012.

Barrera Enderle, Víctor. "En torno a *El crimen de la calle de Aramberri* de Hugo Valdés".

Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 2002 [1987].

Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Trad. Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Bernal, Rafael. *El complot mongol*. México: Joaquín Mortiz, 1997 [1969].

Borges, Jorge Luis. "El Aleph". *Prosa completa (1930-1975)*. Volumen 2. Barcelona: Bruguera (colección Libro amigo), 1985.

Buffington, Robert. *Criminal and Citizen in Modern Mexico*. London: University of Nebraska Press, 2000.

Castillo, Alberto del. "Prensa, poder y criminalidad a fines del siglo XIX en la ciudad de México". En Pérez Monfort, Ricardo (coordinador). *Hábitos, prensa y escándalo*. México: Plaza y Valdés, 1997.

Cawelti, John G. *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

De Rosso, Ezequiel (compilador). *Retóricas del crimen: reflexiones latinoamericanas sobre el género policial.* Alcalá La Real, España: Alcalá Grupo Editorial, 2011, pp. 241-70.

Fernández, Bernardo. *Ojos de lagarto*. México: Planeta, 2009.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI Editores, 2005 [1976].

Gallo, Rubén. "Mexican Orientalism." *Literature and Arts of the Americas*. Vol. 39, núm. 1, 2006, pp. 60-73.

Ibargüengoitia, Jorge. *Las muertas*. México: Joaquín Mortiz, 1977.

Leñero, Vicente. *Asesinato*. México: Plaza y Janés, 1985.

Monterrey a través de la mirada de narradores y poetas". En Prieto González, José Manuel (coordinador). *Poéticas urbanas*. *Representaciones de la ciudad en la literatura*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012.

Moreno Rojas, Elizabeth. "La construcción de la ciudad en la novela norteña." *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*". Núm. 17, 2004, pp. 13-31.

_____."La perspectiva narrativa en la construcción de la trama, el tiempo y el espacio en *El crimen de la calle de Aramberri* de Hugo Valdés". En Ramírez Pimienta, Juan Carlos y Salvador C. Fernández (compiladores). *El norte y su frontera en la narrativa policiaca*. México: Plaza y Valdés, 2005, pp.113-131.

Padura, Leonardo. "Modernidad y posmodernidad: la novela policiaca en Iberoamérica".

Piglia, Ricardo. Nombre falso. Barcelona: Anagrama, 2015 [2002].

_____."Prólogo". *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Prieto González, José Manuel. "Entre ficción y realidad, o la realidad de la ficción: relato criminal". En Joseph M. Towle (compilador). *Sunny Places for Shady People*. México: Editorial Artificios / University of Colorado, Colorado Springs / Universidad Autónoma de Baja California, pp. 117-44.

Puig, Juan. *Entre el río Perla y el Nazas. La China decimonónica y sus braceros emigrantes, la colonia china de Torreón y la matanza de 1911*. México: Secretaría de Cultura de Coahuila, 2012 [1992].

Rénique, Gerardo. "Race, Region, and Nation: Sonora's Anti-Chinese Racism and Mexico's Postrevolutionary Nationalism,1920-1930s". En Appelbaum, Nancy, Anne Macpherson and Karin Alejandra Rosemblatt (eds.). *Race and Nation in Modern Latin America*". Chapel Hill and London, 2003, pp. 211-236.

Rodríguez, Juan José. *Asesinato en una lavandería china*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 1996.

Ruiz, José Salvador. *Hotel chinesca*. México: Editorial de Otro Tipo, 2018.

Thomas, Ronald R. *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Torres, Vicente Francisco. "El western, la nota roja y el periodismo como puntales del relato criminal". En Towle, Joseph M. (compilador). *Sunny Places for Shady People*. México: Editorial Artificios / University of Colorado, Colorado Springs / Universidad Autónoma de Baja California, 2018, pp. 117-144.

Trinidad Fernández, Pedro. *La defensa de la sociedad. Cárcel y delincuencia en España (siglos XVIII-XX)*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

Trujillo Muñoz, Gabriel. "Sombras chinas". En *Trebejos*. Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California, 2001.

Usigli, Rodolfo. *Ensayo de un crimen.* México: Editorial V Siglos, 1980 [1944].

Valdés, Hugo. *El asesinato de Paulina Lee*. México: Tusquets, 2016.

Valdés, Hugo. *El crimen de la calle de Aramberri*. México: Ediciones Castillo, 1994.

Enrique Serna y la mafia cultural

GERARDO SANTOS HERNÁNDEZ | EGRESADO DE LA MAESTRÍA EN LETRAS MEXICANAS DEL SIGLO XX, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

Resumen

El miedo a los animales de Enrique Serna elabora un examen a dos sistemas a primera vista distantes uno del otro y de impensable relación en momento alguno: el sistema literario y el judicial, pero aquí aparecen hermanados por un común denominador: la corrupción. Es así como a través de la novela negra se llevará a cabo una contemplación crítica de este mal que se extiende sin demérito de ningún sistema e incluso apoya oscuras e insospechadas alianzas para permitirles alcanzar sus metas.

Abstract

El miedo a los animales by Enrique Serna elaborates an examination of two systems at first sight distant from each other and of unthinkable relationship at any time: the literary system and the judicial system, but here they appear twinned by a common denominator: corruption. This is how, through the noir fiction, a critical contemplation of this evil will be carried out, which extends without demerit of any system and even supports dark and unsuspected alliances to allow them to achieve their goals.

Palabras clave: *El miedo a los animales*, género negro, novela negra, corrupción, detective, crimen, literatura mexicana del siglo XX.

Key words: *El miedo a los animales,* noir fiction, crime fiction, corruption, detective, crime, 20th century Mexican literature.

Para citar este artículo: Santos Hernández, Gerardo. "Enrique Serna y la mafia cultural". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 119-135.

Autor de una obra creciente que ha incursionado en distintas vertientes literarias, Enrique Serna no pudo dejar de lado en el camino adentrarse en el género negro a través de su novela *El miedo a los animales* (1995). Los motivos que le impulsaron a entrar a este tipo de narrativa los revela el propio autor en su ensayo, *Historia de una novela*[1]. El primero de ellos partió de haber escuchado un spot de radio donde convocaba la Judicial Federal a los jóvenes para ingresar al servicio, por lo que Serna tuvo la idea de infiltrarse para después publicar una obra que evidenciara todas las corruptelas que detectara durante su estadía. Por supuesto, dicha empresa no se llevó a cabo, porque, a decir del autor, le "faltaron huevos". De ahí que el trabajo que se propusiera sin firmeza, acabara relegado a la ficción a través de su protagonista, Evaristo Reyes.

La siguiente razón parte de la lectura que hizo de *Las ilusiones perdidas* de Balzac, novela radiográfica del mundo cultural francés del siglo XIX y que Serna pretendía refrescar al asociarlo con la situación de las instituciones culturales vigentes.

Enrique Serna no escribe sin conocimiento de causa, como ha dejado patente en sus obras de corte histórico, y para *El miedo a los animales* la situación no pudo ser diferente. Conocedor de los autores canónicos del género negro, como Dashiel Hammett y Raimond Chandler y por ende a sus respectivos detectives, Sam Spade y Philip Marlowe, además de la temática de las obras, Serna se lanzó, comprometido con mantener el equilibrio entre la denuncia de las instituciones a través de la novela negra y la parodia.

> El miedo a los animales no es una novela negra convencional –más bien se trata de una parodia–, pero traté de respetar al máximo las leyes del género, para evitar que el tono satírico desdibuje la trama […], me propuse mantener un equilibrio entre la sátira y la intriga, de modo que la historia policiaca no quedara relegada a segundo término.[2]

El miedo a los animales, un caso de novela negra

> *Creo que la mejor crítica es la divertida y poética; no esa otra, fría y algébrica que, bajo pretexto de explicarlo todo, carece de odio y de amor […] es decir, debe de ser un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista que abra el máximo de horizontes.*
>
> Baudelaire

Javier Coma, estudioso de la novela negra norteamericana, distinguió algunos elementos básicos que son susceptibles de identificar en *El miedo a los animales*:

- Detective, policía o justiciero informal, quien se interna dentro del mundo del hampa, con una meta definida y

[1] Serna, Enrique. "Historia de una novela". En *Las caricaturas me hacen llorar*, pp. 205-210.

[2] *Ibid.*, pp. 206-207.

sin escatimar esfuerzos porque el objetivo así lo exige.
- El problema en torno al crimen, porque el mundo ha dejado de ser un simple crucigrama a contestar.
- Los motivos del crimen. Los impulsos desatados del culpable no tienen necesariamente todo un intrincado esquema psicológico detrás que requiera de un especialista para explicarlo. Venganza, rencor, envidia, dinero, son suficientes razones para desear la muerte de otro.

El detective

De acuerdo con las observaciones hechas por Javier Coma, la imagen estereotipada del detective cambia dentro de la novela negra y amplía sus horizontes. Por ende, la justicia que solía portar el mismo uniforme hasta desgastarlo por el uso excesivo, decide ampliar el guardarropa y vestir en adelante de abogado honesto, periodista audaz, matón justiciero, criminal redimido, policía proscrito, entre otros, para dar forma a un protagonista complejo, distinto, vigilante o defensor del pueblo.

Serna inspira al personaje que acciona el percutor, Roberto Lima, en el caso verídico del "crítico de arte Alfonso de Neuvillante, que en 1986 intercaló en un artículo de Novedades varias mentadas a De la Madrid"[3]. Así, esta obra tiene como núcleo la búsqueda del asesino de Lima, periodista cultural apolítico que ataca al régimen de forma ociosa, sin temor a represalias, porque tiene la desangelada certeza de que nadie lee sus notas en un periódico despreciado. Y, aun así, no existe en apariencia otro móvil que justifique su asesinato.

Evaristo Reyes Contreras es el protagonista de la novela. Con 45 años encima y una cirrosis próxima a tan sólo un vaso de whisky, se encuentra bajo el mando del comandante Maytorena. Sin embargo, pese a su edad, aún conserva un remordimiento a cuestas que no lo deja descansar: a través de las primeras páginas, Evaristo se sueña como un escritor consumado que brinda con modestia entrevistas a los reporteros culturales que se lo disputan, otorga autógrafos elocuentes a la juventud seguidora y se siente realizado porque ya ocupa un alto pedestal en las letras nacionales. A estos ensueños que tan pronto se esfuman al despertar, se encara un pasado real lleno de frustraciones: cuando laboraba como reportero de nota roja, en la que un ánimo altruista lo impelía a redactar artículos que no deseaba que fueran leídos a través de la sangre, sino que se leyera la injusticia que los había provocado, obtenía por respuesta de los jefes de redacción: "¡Te pedí algo breve y me traes una novelita! Esto es periodismo, no literatura. Déjamelo todo en una cuartilla, pero sin adjetivos mamones. Aquí no te vas a ganar el Nobel, pendejo."[4]

Además, durante esta etapa, un embarazo imprevisto con Gladys, la novia de toda su vida, asesta un golpe que lo apresa en la vida de un matrimonio forzado por las

[3] *Ibid.*

[4] Serna, Enrique. *El miedo a los animales,* p. 18.

circunstancias; y alcanza la cima de su desgracia cuando descubre la convocatoria lanzada por la Procuraduría General de la República invitando a formar filas. Evaristo cree distinguir la oportunidad de oro de su carrera: infiltrarse a la judicial para recabar información de los manejos turbios y así lanzar el reportaje novelado a lo Truman Capote que lo dispare a la fama y la gloria.

Sin embargo, las aspiraciones de Evaristo no fueron precisamente las más sanas, porque si bien veía que con su novela-reportaje provocaría un infarto al sistema con los trapitos ventilados al sol, esto iba a ser consecuencia y no objetivo. Su deseo principal era obtener la admiración y lucir la corona de laurel.

Aunque en un principio se esmera en codearse con aquellos que le pueden facilitar la información necesaria para su proyecto. Un primer trabajo, su novatada, será el primer peldaño hacía el sótano oscuro donde irá a esconder con vergüenza todas sus ambiciones. "En realidad, y eso lo veía claro ahora, con una perspectiva temporal que le impedía engañarse con espejismos, se había dejado empujar a la corrupción por gusto, sin que nadie lo presionara."[5]

A través de la serie de *flashbacks* que revelan estos momentos de la vida de Evaristo, se puede conocer la clase de detective que tiene frente a sí el lector. No se encuentra ante el *tough guy* de la tradición norteamericana, Evaristo no es un hombre endurecido, no al estilo de los detectives clásicos. Los golpes que ha recibido Evaristo no lo han fortalecido, sino que lo han puesto de rodillas frente a Maytorena, que siempre lo pone tenso, y quien disfruta un placer morboso de herir un orgullo maltrecho que no ofrece resistencia.

Pero de fungir como el cobarde secretario que da rienda suelta a su imaginación al maquillar los informes de lo que en realidad hace el comandante Maytorena, da un temerario salto a las órdenes de su verdugo, y acude al departamento de Lima para prevenirlo acerca de lo que le depara el destino. Sin embargo, esta primera desobediencia justiciera resulta costosa. Alertar a Lima y dejarle su arma para satisfacer su maltratada actitud de izquierda, le saldrá con el revés de haber dejado evidencia incriminatoria en su contra cuando otro agente, El gordo Zepeda, la descubra junto con el cadáver de Lima.

Marcado por una estrella que le da la espalda, Evaristo comenzará una accidentada búsqueda del asesino, de quien sólo sabe que fuma puros y él, mejor que nadie, sabe que es un fracaso como detective. Esta inexperiencia lo hará ver moros con tranchetes y seguir pistas falsas tan endebles como la coincidencia con un puro o una gabardina, y un equívoco de estos le cargará el primer muerto en la conciencia, porque a quien señala presumible de culpa no lo es y Evaristo "Deseaba que fuera culpable, pero un culpable verdadero, no fabricado por Maytorena, que podía endilgarle bajo tormento hasta el asesinato de Kennedy."[6]

"Estaba visto que ese abogado iba a acabar por conmoverme; y a mí me gusta que

[5] *Ibid.*, p. 19.

[6] *Ibid.*, p. 119.

mis trabajos sean sencillos... Los sentimientos son muy molestos durante las horas de trabajo."[7] Expresado así por el Agente de la Continental de Hammett, este pensamiento es prueba clara de cómo se rige el detective profesional que mantiene la cabeza fría sin perder la perspectiva del caso. Caso contrario, Evaristo navega en el mar de sus emociones y cada golpe y decepción lo desequilibran: no puede lidiar con los dos mundos en los que camina a la vez que evidencia a cada paso la suciedad oculta, criticando todo lo que observa, mostrando el carácter social de la novela negra.

En torno al crimen

Debido a que Hammett dotara de carácter realista a esta nueva corriente y sus coetáneos hicieran lo propio, el género dio el salto y dejó de ver sólo al frente para enseguida observar el panorama completo, lo que llevó a legitimar las obras al internarse en categorías críticas y estéticas como las desarrolladas por Chandler, quien apostó también por un tratamiento serio del tema. De ahí que Javier Coma precise que en adelante este tipo de literatura se mueva en *torno* al crimen y no *sobre* el crimen, excluyendo así la temática manida y carente de mayor sustancia del policial clásico.

Partiendo de esta premisa, se puede distinguir que en *El miedo a los animales*, si bien está el propósito capital de desenmascarar al homicida de Roberto Lima, de igual forma conviven con este objetivo dos senderos más, que Evaristo Reyes necesariamente debe transitar si desea alcanzar la meta: el espinoso camino de la policía judicial, que en cierto grado conoce porque lo ha recorrido en su experiencia de infiltrado fallido, y el ignoto pero idealizado grupo que Evaristo en su ingenuidad confunde con el Parnaso, el mundo literario.

Justicia adulterada

"Así era México: un país donde cualquier buena acción se castigaba de inmediato con todo el rigor de la ley."[8] Esta frase pensada por Evaristo poco después de enterarse de la muerte de a quien creyó proteger, resume la situación que vive el país en torno a seguridad.

A través de su protagonista, Enrique Serna lleva al lector a recorrer una galería en la que posan figuras estereotipadas del sistema político y judicial mexicano. Jiménez del Solar, presidente de la república, sólo es referido a la distancia como el ser intocable, representante simbólico de un sistema corrupto que lo puso en la silla grande. El procurador Tapia, político arribista y vividor del presupuesto, es quien está al pendiente para llenar la copa de vino a del Solar. Estos dos, pese a la escasa participación en la novela, se bastan a sí mismos con la ostentación del poder, pues con el peso de su sola existencia presionan los botones que echan a andar al resto de personajes involucrados a su alrededor. Con un tronar de dedos o una llamada telefónica, son capaces de inquietar

[7] Hammett, Dashiell. *Sólo te ahorcan una vez,* p. 167.

[8] Serna, Enrique. *El miedo a los animales*, p. 54.

el ánimo, como sucede al comandante Maytorena, uno de los personajes más fuertes y oscuros de la novela.

De rostro verduzco y garapiñado por la viruela, el comandante Maytorena es un judicial bravucón que dejó los trajes por los pants para verse más joven porque ronda los 60 años. En el proceder de este grotesco emisario de la corrupción, recaen los vicios del sistema judicial que son observados a través del protagonista y el narrador. Amante de su familia como su más preciado tesoro, a quienes llora de emoción en brazos de un travesti con el que lleva una parranda de dos días, el comandante no lamenta haberle roto un par de costillas al cuidador de una agencia para robar una serie de vehículos de los que uno, el mejor, va a regalar a su hija en sus quince años, quien es la favorita de los tres de su progenie.

El currículum de Maytorena es amplio, en él figuran la extorsión, el asalto a mano armada con premeditación, el decomiso de drogas para uso personal y de sus allegados, la colusión en tugurios y con colegas de igual ralea, el chantaje, la incriminación a base de tortura y otros giros negros de ilegalidad contrarios a la placa que ostenta con orgullo. Pero además no trabaja solo, ha sabido arrastrar y envolver a otros a quienes ha vuelto cómplices y vasallos porque los ha domesticado al grado de confundirles la esclavitud con agradecimiento.

El Chamula, obediente gatillero, jamás cuestiona al humanitario Maytorena que lo sacó de trabajar de una ladrillera, y quien a cambio, tras algunos regalos desvencijados, obtuvo una ciega lealtad de su parte. Es tal la idolatría que le tiene, que duerme a sus pies cual perro guardián y de la misma forma lo defiende a matar o morir, como sucede en una escena dedicada a su fidelidad contra una calumnia por parte del otro peón, el Borrego, quien termina en el suelo con tres tiros que el ofendido Chamula le da para reivindicar el honor de su jefe. Este rasgo de ciega lealtad, tiene como daño colateral una sacudida a Evaristo, que se muestra de acuerdo por la limpidez de emociones del sicario, a diferencia del acto de antropofagia que presenció minutos antes con dos de los investigados, que se comieron en desacreditaciones a una de las rivales de Lima.

> Como asesino, el Chamula era indefendible, pero podía darles una lección de lealtad y honradez a los dos literatos, que vivían en un mundo de palabras, y sin embargo habían degradado el lenguaje hasta despojarlo de todo compromiso moral.[9]

Esta parte que dedica Serna al sistema judicial, en donde las mordidas y los arreglos bajo el agua son moneda corriente y que no sorprenden a nadie porque el uso hace la norma, son consecuencia de un sistema corrupto donde todos son cómplices en alguna medida, al entrar en el juego de los tratos chuecos, porque se vive bajo una variante retorcida de la ley de la selva, del fuerte sobre el débil, y que en las circunstancias expuestas en la novela, es la ley de "el que no tranza no avanza".

Sin embargo, lo anterior es acaso el síntoma de otro aspecto que critica de forma

[9] *Ibid.*, p. 87.

abierta Serna a través de una reflexión de Evaristo, quien en un momento de empatía con el Chamula comprende las razones que lo impulsan:

> En el fondo era una víctima de la pobreza, como los millones de jodidos que votaban por el PRI a cambio de un saco de frijol y una torta. Desde niño le habían enseñado a no repelar, a no ser igualado, a conformarse con las migajas que le tiraban bajo la mesa.[10]

La culpa es entonces de aquellos que detrás del símbolo partidista –evidentemente el partido tricolor– mueven los hilos invisibles que desatan la reacción en cadena que sólo se puede apreciar en plenitud en los estratos más bajos, donde los escasos huesos roídos se deben disputar entre una hambrienta jauría.

Si bien desde un principio de la novela se intuye el guiño a que Jiménez del Solar no es otro que Salinas de Gortari, con esta acusación abierta al partido imperante se redondea la contemplación crítica de la obra al fenómeno político que ha descompuesto la maquinaria del país, dejando los engranajes sueltos que de un momento a otro llegarán a fallar colapsando la estructura entera.

Este desequilibrio del sistema se asoma en la novela de Serna de forma particular sobre la Justicia, una víctima que se suma a la lista de Maytorena y sus esbirros, quienes la han despojado del león para hacer uso de ella a placer, invirtiendo así el sentido simbólico que les fue otorgado a través de una placa.

Parnaso artificial

> *No hay gran diferencia entre el mundo político y el mundo literario. En ambos mundos sólo encontrarás dos clases de hombres: los corruptos y los corrompidos.*
>
> Balzac

El ascenso al Parnaso tiene distintos caminos. No todos pueden entrar y menos aquellos reñidos con el talento, así que para lograr una cita con alguna de las musas se debe recurrir a cualquier medio. Por ello, los personajes de la novela recurren a diferentes artimañas para colarse, ya sea por la puerta grande o la de servicio, a la institución de las letras.

Evaristo, durante la búsqueda del asesino, debe recorrer de forma paralela y en un ir y venir el medio judicial y aquella con que soñó en un tiempo pretérito, la esfera cultural. Habituado al funcionamiento podrido del primero, que ya no le arranca sino bostezos porque conoce al dedillo, ahora se debe adentrar en el que siempre quiso verse desde joven pero que lamenta, porque, en sus palabras, "el gran fracaso de su vida era no haber sido escritor"[11].

Con la iniciativa que él sugiere a un Maytorena desconcertado de creerlo o no culpable de la muerte de Lima, Evaristo entra en

[10] *Ibid.,* p. 219.

[11] Referencia.

acción impulsado por dos razones: limpiar su nombre, por un lado, y encontrar a quien estrelló con un librazo el espejo en el que hubiera gustado verse reflejado: Roberto Lima.

Convertido en un Dante sin más Virgilio que su conciencia y aunque ya se le pasaron diez años de la mitad de la vida hundido en un escritorio, Evaristo se encamina a recorrer la selva de asfalto y su primer paraje es con el gordo Zepeda, judicial que lleva el caso y quien le hace el paro de recoger y ocultar su Magnum que dejó con todo y huellas que lo pueden incriminar. Zepeda, quien se dice vuelto a nacer como poeta, le cobra el favor a Evaristo dándole a leer sus obras completas, *Cosecha de otoño*, junto con una advertencia inicial que poco o nada toma en cuenta: "—Ojalá te guste. Los he mandado a un titipuchal de concursos y nunca me gano nada, pero no confío en los jurados, porque sólo premian a sus amigos. La gente del medio literario es muy corrupta."[12]

A partir de este punto y sin abandonar la esperanza, Evaristo empuja la puerta para entrar de lleno a su investigación en el medio literario y, para infiltrarse, usará un alias: Luciano Contreras, reportero de la revista *Macrópolis*. Y Así es como Evaristo emprenderá un descenso, tanto en los bajos fondos de los círculos intelectuales, como también en el desencanto gradual, al descubrir las distintas especies que integran la fauna literaria y de lo que son capaces.

El primer descalabro lo sufrirá Evaristo cuando acuda a la presentación del libro *Los dones del alba*, de Perla Tinoco, enemiga de Lima y subdirectora ejecutiva de la institución cultural en boga. La cita es en un pequeño salón donde sólo la crema y nata del gremio cultural está presente. El desconcierto surge a raíz de observar con detenimiento el vestuario de los asistentes ataviados con sus mejores galas, a diferencia de lo que portaban en el velorio de Lima, donde vestían con modestia. Pero de un evento solemne en el que la mayor parte de la concurrencia andaba con mochila al hombro, a una presentación de la élite intelectual, hay un abismo clasista que produce escozor al colado. Ausente por cerca de veinte años de una presentación, Evaristo siente el peso de las miradas sobre sus hombros por no figurar como el resto, entre los que se pasea la vanidad de la seda y las pieles.

No bien ha salido del círculo de fatuidad, Evaristo se acerca a dos almas que penan en las sombras de la república de las letras, Daniel Nieto y Pablo Segura, los dos grandes amigos de Lima y presentadores del manantial de elogios que dirigieron al libro de poemas de la Tinoco.

Instalados en un bar de poca monta donde se reúne la clase marginal contraria a la élite, los dos amigos comienzan a delinear para Evaristo la figura de Lima que no conoce. Pero a la par que se enriquece la admiración por el muerto con los atributos de radical íntegro, de lobo estepario, entre otros que brindan a su memoria entre copa y copa, también se descubre la contradicción moral del dueto de aduladores. Si fueron allegados sinceros de Lima, ¿por qué entonces se sujetan a cada lado de las faldas de la Tinoco? La razón es clara, Serna exhibe a través de estos dos al modelo de arribis-

[12] *Ibid.,* p. 57.

tas que como rémoras se adhieren al pez grande para viajar sin esfuerzo y obtener frutos a la par. Así, esta clase de lambiscones navegan a puerto seguro con bandera de oportunismo, porque saben que a través de la pose lisonjera que sostienen cobrarán un favor que no pidieron.

El cinismo con que los personajes de esta calaña se expresan destapa en primer término la maquinaria para que Evaristo observe cómo funciona realmente, y en segundo momento, espabila un cuestionamiento serio que entrecruza los dos polos que parecían irreconciliables, el judicial y el cultural, vistos a través de la lente graduada en lealtad y honradez, donde a Evaristo le queda claro que el Chamula, con todos sus defectos, es mejor ser humano que las sanguijuelas ilustradas de Segura y Nieto.

Salido del círculo de los hipócritas, la investigación de Evaristo lo conduce hacia Claudio Vilchis, quien tuvo algunas rivalidades con Lima y que se enlista como el principal culpable. En este personaje, Evaristo descubre a través de las referencias obtenidas por Rubén Estrella, que los intelectuales no están reñidos del todo con la clase política. Vilchis ha sabido reptar con sigilo para infiltrarse con los políticos y establecer lazos de compadrazgo. A través de una estrategia publicitaria que se ha hecho él mismo al retratarse con escritores y artistas, logró que posasen los ojos sobre su fama sintética para obtener puestos lucrativos gubernamentales.

La crítica de fondo ejemplificada con este personaje deviene de una estrategia política puesta de moda por el PRI, y de la que al respecto Serna habla en una entrevista sobre su novela.

> […] un régimen especialmente interesado en la cooptación masiva de intelectuales, algo que fue muy palpable, por ejemplo, en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, en el que se ofrecían becas a escritores de pantalón corto, a maduros, a consagrados. Era una manera de ganarse las simpatías de un sector de la sociedad que era potencialmente peligroso para él.[13]

Otro ejemplar semejante de la fauna con el que debe lidiar Evaristo es Osiris Cantú, el narco-poeta egipcio, quien también tiene cuentas pendientes con Roberto Lima y que además figura en el diario del muerto por una amenaza.

Con presencia de dandy contemporáneo, Osiris es otro alpinista que ha sabido escalar a las alturas culturales, aunque a diferencia de Vilchis, eligió el camino escarpado del narcotráfico. Mediante la distribución disimulada de drogas a una clientela bien definida, Osiris ha logrado congraciarse con figuras de poder a quienes ha dejado entrar de forma gratuita a los paraísos artificiales. Por ello, mediante esta estrategia, el agradecimiento de aquellos beneficiados no se ha hecho esperar a través de premios, apoyos y becas que ha sabido aprovechar para obtener un beneficio mayor al económico, el del prestigio.

El descaro que le brinda la seguridad de obtener lo que sea no es infundado. Las redes tejidas por Cantú tienen sólidas cuerdas, o de otro modo cómo se explicaría su arribo

[13] Serna, Enrique. *Enrique Serna: escritores mimados... ¿en un país no lector?* ‹http://www.vanguardia.com.mx/enriqueserna escritoresmimados%E2%80%A6enunpaisnolector-1199054.html›.

constante e ininterrumpido por los medios de los que se vale. Por ello, Evaristo se cuestiona si no incluso podría ese descubrimiento darle un revés, puesto que, si la exquisita clientela es poderosa, entonces no permitiría que se corrieran las cortinas. "Detenerlo significaba exponer a una delación a sus clientes y proveedores, lo que podía costarle la vida."[14]

Lo inquietante no es en este caso los nexos y vínculos que puedan permitir que la impunidad impere e incluso se castigue al castigador. La intranquilidad principal en este aspecto que la novela arroja es la devaluación de la justicia, en la que no se puede confiar porque se duda de su fuerza y capacidad para ejercer su labor sobre aquellos a quienes debería juzgar, lo que pone al descubierto, sobre la mesa, los intrincados alcances de la corrupción.

Si no se duda que los rasgos atribuidos a personajes como Vilchis o Cantú, que trafican con influencias, se encuentren también en seres de carne y hueso fuera de las novelas, tampoco es improbable la existencia de otros que busquen acercárseles para obtener una tajada de los beneficios. Tal es el caso de uno de las féminas de la novela, el fruto de la discordia entre Vilchis y Lima, quien no es otra que Fabiola Nava.

Femmes fatales

Dentro de la novela negra, la existencia de las mujeres es una constante y pocas veces juegan un papel positivo. Desde que Hammett y Chandler las incluyeran en sus novelas y cuentos y en adelante el resto de escritores hicieran lo propio, la figura de la mujer siempre es planteada como la *femme fatal.* Descritas como mujeres bellas que jamás pasan desapercibidas, son portadoras de un enorme atractivo sexual, seductoras, en ocasiones por una fuerte presencia hechizante, en otras, por el halo que las cubre de dami-sela en apuros. Sin embargo, los detectives duros no dejan de contemplar a unas u otras como una amenaza potencial porque perciben el peligro de ceder a sus diabólicos encantos y, de ser así, son capaces de perder la objetividad al venderles el alma y, en un craso error, la vida misma.

Fabiola Nava no es distinta a las beldades que se pasean de tacón en la novela negra, se ciñe al modelo, y cuando Evaristo la encara no está lejos de las encrucijadas que los detectives debieron sortear en más de un momento en las novelas negras.

> En el elevador, Evaristo se puso nervioso por la cercanía de Fabiola, que llevaba una blusa muy ligera sin brasier debajo. El tono ambarino de su piel era una invitación a darle un mordisco de vampiro en el cuello. Tenía los pechos erguidos, piernas largas y torneadas, labios desafiantes y una mirada abrasiva que perforaba el alma. Evaristo se preguntó para qué tomaba clases de expresión corporal, si su cuerpo hablaba en 14 idiomas y en todos decía lo mismo: "Tómame".[15]

[14] Serna, Enrique. *El miedo a los animales,* p. 163.

[15] *Ibid.*, p. 100.

Fabiola, consciente de sus encantos, no escatima sus dotes y los usa en su beneficio. Como pareja de Lima, se enamora de él en un taller donde descubre su seudovocación literaria, después de fracasar como actriz de teatro al no trascender de árbol en los escenarios. Sin embargo, después de enfrascarse en una relación tormentosa de la que no obtiene ningún beneficio, pone sus expectativas de triunfo en Claudio Vilchis, a quien da a leer un cuento en prosa poética que integra su libro *Los golpes bajos*.

Ambos personajes carecen de escrúpulos, por lo que, tras un acuerdo tácito, se involucran en una relación de intereses: a través de él y su influencia, ella creía entrever la publicación cercana de su libro, y él se cobraba en la cama un favor que no cumpliría. Al descubrir la estafa de la que ha sido víctima, Fabiola, después de un berrinche pasajero contra Vilchis, sólo cambia de objetivo y altera su sexualidad, para que a través de un lésbico acostón con Perla Tinoco pueda realizar el sueño de verse publicada.

En contraste a Fabiola se encuentra la figura de Dora Elsa, la teibolera del Sherry's, madre soltera de una pequeña y de quien se ha prendado Evaristo al punto de querer sacarla de ese trabajo a cambio de matrimonio. La moral de esta encueratriz resulta inesperada si se decide juzgarla a golpe de vista dada la profesión. De hecho, Evaristo deja ver cierta desconfianza hacia ella desde el momento en que la conoce, con algunas interrogantes que se hace a sí mismo acerca del comportamiento que la distingue.

Pero, contrario a las falsas apariencias con que se topa Evaristo en cada entrevista con los personajes que podrían ser de moral intachable –dado que en un principio adjudica integridad al gremio cultural–, Dora Elsa se va invistiendo paulatinamente de un aura de brillo creciente ante cada encuentro. De virgen de media noche a regalo de Dios, Evaristo concluye que puede ser la mujer de su vida. De ahí que la inevitable comparación surja con el resto de mujeres del medio cultural que en el recuerdo se distorsionan ante una impronta cada vez más nítida de Dora Elsa, quien "conservaba un fondo de honestidad, un elemental respeto por los demás que habían perdido Fabiola Nava, Perla Tinoco y demás brujas de su calaña"[16].

Aunque Fabiola Nava encarna a la *femme fatal* por ajustarse al estereotipo, no menos lejos está Evaristo de la fatalidad con Dora Elsa porque sus dones también conducen al mismo desdichado fin. Cegado por el amor, más la inexperiencia como detective, Evaristo no es capaz de prever que ella se ha convertido en su punto ciego, porque él, una vez rebelado contra el sistema, comete la torpeza de buscarla y delata su ubicación. Este magno error cobrará el alto precio de la vida de Dora Elsa, que en un acto de valentía al rescatar a Evaristo cuando es detenido, recibirá la bala que le tocaba a él. La fuga en el taxi es innecesaria para ella, el regalo que Evaristo en un momento de éxtasis atribuyó a un generoso Dios, es arrebatado y no le queda sino reclamar a su indiferente embaucador.

> Alumbrado por los fanales del auto que venía detrás observó sus ojos inexpresivos, el seno

[16] *Ibid.*, p. 137.

> que asomaba sin pudor fuera de la bata, el chorro de sangre escurriendo bajo el asiento. Desesperado, reclinó la cabeza en su pecho y se esforzó en vano por escuchar latidos. Dios era un hijo de puta. Por qué ella, carajo, por qué.[17]

Devastado por la imposibilidad sexual de Fabiola y la pérdida emocional de Dora Elsa, Evaristo toma lo último que le resta, sus ideales, y los lleva hacia Palmira Jackson, la activista de izquierda, en quien deposita las últimas esperanzas. Idealizada por el gran historial de labores altruistas, parece la única mujer capaz de comprender a una víctima más de la injusticia.

Después de dos infructuosos acercamientos a la emblemática figura de la izquierda, Evaristo toma por asalto la casa de Palmira Jackson disfrazado del mesero que noquea de un cachazo y se infiltra en la reunión que se lleva a cabo. Este desparpajado intento por entrevistarse con la Jackson sólo termina por extinguir la trémula llama de esperanza que Evaristo conservaba. En realidad, ha descendido a un círculo de estafadores. Palmira Jackson no es la bandera de los desamparados, es una diva más que ha hecho fama cargada en hombros de los marginados.

Durante el tiempo que funge como falso mesero, se permite ir y venir con las bebidas y bocadillos a la par que escucha con atención las charlas. Por ellas no descubre tópicos preocupantes a los comensales ni futuros compromisos de lucha, cada acercamiento es un golpe bajo que demuele la efigie de izquierda representada por Palmira Jackson, quien se pelea la supremacía de los reflectores contra posibles rivales en la pasarela del altruismo.

> La Jackson lo había defraudado. Entre los literatos de cenáculo, los torneos de vanidades podían disculparse hasta cierto punto, pero ella no era una simple escritora: era la disidencia canonizada. […] Al respaldar la lucha social con fines de pavoneo altruista, Palmira se traicionaba a sí misma, pero también a la literatura.[18]

En esta etapa de la novela, el héroe de Serna ha perdido las ilusiones de salir avante a través de la justicia. El periplo efectuado en el territorio cultural sólo le ha dejado a su retorno una cruenta experiencia de desencanto. Cada encuentro con los integrantes de los círculos visitados no logra sino decepcionarlo de ellos en primer término, y de sí mismo después, por la ceguera que alentó sus más fervorosos deseos de juventud y que hoy ve extinguir.

El astro del crimen

En el género policial clásico, y sobre todo en el cuento, figura un elemento en estrecho vínculo con el criminal: el suspenso. El relato breve permitía que la tensión prevaleciera latente de principio a fin, sin perderse dentro de lo narrado, porque el camino tenía un trazo lineal debido a que la búsqueda no se veía interrumpida o desviada. Caso contrario, la novela, con las características que le son propias como la extensión y el viraje

[17] *Ibid.*, pp. 199-200.

[18] *Ibid.*, p. 245.

en algunos momentos, debe recurrir a otros artilugios para sostener la obra.

Independiente a la efectividad del argumento con que se pretenda tener atado al lector, el buen manejo del suspenso parte de la dosis con que se suscriba en la receta a lo largo del tratamiento. Además, en la novela negra, se debe tener en cuenta la fluctuación entre la resolución del crimen y lo que gira en torno de él.

En *El miedo a los animales* el suspenso parte del destino que le espera a Roberto Lima a partir de las órdenes dadas a Evaristo por el comandante Maytorena. Mas la muerte inesperada cambia la pregunta *qué*, por dos más: *quién* y *por qué*. A lo largo de la "novelita policiaca" que Evaristo dice estar viviendo, estas preguntas serán la punta de lanza con que inicie las pesquisas. ¿Quién querría matar a Lima? y ¿por qué motivo? El suspenso se presenta en escena y acompaña de la mano al inexperto detective con tan sólo una pista: el asesino fuma puros. Para sostener el efecto Serna recurre a dos puntos de apoyo enlazados. El primero, una distribución morosa de datos al final o al principio de varios episodios que componen la obra, aunados al segundo y que a su vez le sirven como refuerzo: el que el asesino vaya un paso adelante, porque Evaristo no lo conoce, pero este a él sí. "Date por muerto pinche judicial de mierda. Ya sé dónde vives y no le tengo miedo a los animales."[19]

Anónimos como el anterior, especulaciones rebuscadas y pistas falsas, son los elementos que servirán para mantener en las sombras al asesino de Lima, que siempre estará al acecho de los pasos que dé Evaristo hasta que caiga preso como chivo expiatorio.

Llegado este punto, parece que no se descubrirá al verdadero criminal. El relato anecdótico de Evaristo acerca de su estancia en prisión apunta a que en cualquier momento culmine la novela, con el inocente preso y el culpable libre, confirmando que en México el crimen perfecto es posible. De hecho, a no ser porque Evaristo da un nuevo rumbo a su vida detrás de los opresores muros de concreto que le permiten exorcizar sus demonios a través de una novela autobiográfica, no sería posible conocer al asesino. Evaristo, teniendo las manos vacías con nada que perder, lanza la botella al mar editorial con una plegaria purgatoria en forma de novela policiaca.

Como respuesta recibirá la visita del asesino, personaje en apariencia accesorio, junto con el resto que sólo tienen participaciones esporádicas, a no ser porque aparece y se oculta de forma deliberada a placer. En esta parte se descubrirá que su participación no es gratuita. Como asesino confeso mediante la sutileza de fumar un puro frente a Evaristo, el criminal revela su juego.

Si se observan en retrospectiva las apariciones de este personaje, se distingue que, como se mencionó antes, llevaba la ventaja porque él sí conoce a quien lo investiga. Sin embargo, pese a este conocimiento ventajoso, no desaparece tras bambalinas y, por el contrario, mantiene un contacto aleatorio con Evaristo entrando y saliendo de escena. Pero esto es sólo apariencia; actúa bajo la premisa de tener a los amigos cerca y a los enemigos aún más cerca. De ahí que se

[19] *Ibid.,* p. 64.

granjee el aprecio de Evaristo para seguir sus pasos y, a la vez, distraer su atención de él. Así, este personaje se desprende del resto que sólo completan los escenarios y en él se comienza a delinear esa curva que lo distingue de los que son planos, ya que se vuelve decisivo, aunque sus participaciones sean esporádicas.

Una vez resuelta la pregunta que revela al asesino, faltan por conocer los motivos. Chandler puntualiza en *El simple arte de matar* que uno de los grandes méritos de Hammett fue que "devolvió el asesinato al tipo de personas que lo cometen por algún motivo, y no por el solo hecho de proporcionar un cadáver"[20]. El asesino acusa a Evaristo de tener idealizado a Lima, pero sería ingenuo pensar que después de todos los desengaños sufridos Evaristo aún tuviera por santo al muerto, esto porque a lo largo de las pesquisas se van recogiendo piezas que forman el rompecabezas para conocer a la víctima y tampoco está para rezarle.

El pensamiento de Chandler está dirigido por una parte a que un asesinato siempre es doloroso, es el crimen más alto. Privar a alguien de la vida es despojarlo de todo cuanto hizo y cuanto podría hacer. Es enviarlo al limbo. Pero es un tema tan común, que ha perdido asombro, así como el cliché, que no por una desgastada reiteración se crea que ha desmerecido sustancia y veracidad. La otra denuncia de Chandler ha sido mencionada y va dirigida al género clásico, porque para ellos el cadáver era sólo un pretexto, un accesorio del relato. Entonces, qué motivo podría ser válido al criminal para atentar contra la especie. La respuesta, en una palabra: traición.

El victimario se siente traicionado por el que consideraba su amigo. La traición es lamentable porque no se está preparado para recibirla, no viene del rival de quien se espera todo, es sorpresiva y no ataca de frente. Llega de quien menos se cree, es la puñalada por la espalda.

Herido en el orgullo y envalentonado por unas copas, se dirige al departamento de Lima y comete el crimen. Pero la razón por la que haya decidido salir a la luz con la confesión no es porque el fantasma de Lima se le aparezca por las noches. Debido a su encierro, Evaristo no está enterado que sin desear le comió el mandado en un concurso donde coincidieron sus trabajos. De nuevo vejado en la misma herida, no acepta que se confirme su condición de mal escritor a través de la novela de Evaristo, por lo que decide liquidarlo. Sólo por la pronta intervención de un custodio que dispara antes, Evaristo salvará la vida.

***

La forma en como Serna desacraliza en su novela a las dos instituciones acusadas es progresiva. En distintos momentos podrá apreciarse cómo profana el decoro con que se engalanan una y otra vez los dos sistemas, revelando la otra cara, la oculta, que se asoma cada vez más, hasta tener de frente al monstruo que resulta ser el mismo para ambos bandos, el de la corrupción, que ha posado sobre el cráneo de todos la negra ban-

[20] Chandler, Raymond. *El simple arte de matar.* ‹http://cosecharoja.fnpi.org/wp-content/uploads/2010/08/Elsimpleartedematar.pdf›.

dera del triunfo. De tal suerte que al cierre de la novela las ilusiones del protagonista se han deformado a un grado irreconocible dejando en manos del lector el juicio final.

Roman à *clef* o no, *El miedo a los animales* causó ámpula en el sector cultural. Desde su presentación el 23 de noviembre de 1995, a cargo de Vida Valero, José Homero y Sandro Cohen, Serna fue cuestionado en torno a la polémica de las posibles figuras de carne y hueso detrás de los personajes empleados para recrear el sistema cultural que satiriza, a lo que respondió:

> Yo no quería hacer una novela de ataques personales porque siento que esos libros son muy efímeros. Cuando tuve la columna de *Las caricaturas me hacen llorar*, ataqué a medio país, así que no es por temores que no hago una novela así.[21]

Esta declaración en nada desestima las sospechas de aquellos que, conocedores del medio, supieron identificar de soslayo al colega o se vieron desnudos frente a un espejo. Sobre todo por leyendas célebres que saltaron a la vista para cualquier lector informado, como la del pasaje de Ignacio Carmona, cuando confiesa cómo fue del cielo al infierno en un solo paso, al haber empleado una orden de desahucio de Alemania como título universitario de aquel país, detalle increíble pero veraz, adoptado de la realidad, pero que no trasciende al personaje.

Puntadas reales como ésta y quizás otras más sólo sirvieron para aderezar a los personajes en calidad de absurdo, pero bastaron lo suficiente para despertar especulaciones y paranoias en más de uno. Serna rechaza haber señalado en específico a alguien y su postura después fue reforzada con los comentarios que recibía de sus lectores, quienes identificaban a personas distintas sin coincidencias para unos y otros. De cierto modo –y aunque lo anterior tampoco garantiza nada–, defiende una de las tesis de la novela, que consiste en exponer patrones de conducta, como si Serna se hubiera dado a la tarea de confeccionar prendas unitalla para que las usasen quienes mejor las lucieran.

Claro es también que de haber algún posible insinuado que se identificara entre las páginas no iba a salir corriendo a ponerse la prenda y levantar la voz. Aunque entre reseñas, críticas favorables y entrevistas, sólo una llama la atención por encima del resto: la de Christopher Domínguez Michael, en la desaparecida revista *Vuelta*, edición decembrina del año en cuestión, que lanzó una crítica supurante y juzgó a la novela de: "farsa [malograda]", "falacia patética", "gracejada cantinera", "oportunista y cobarde", "autorretrato de la moral del resentimiento", "puchero de niño mimado", entre otros calificativos. Por lo que toca al autor: "escribe para irritar a sus colegas", "cobarde", falto de "hombría de [no] llamar a sus víctimas por sus apellidos reales", "bravucón", "diablillo predicador" y más…

La galería de descalificaciones viscerales de Christopher Domínguez, más que una crítica severa, semeja un libelo ardoroso de aludido que se quedó vociferando en el

[21] Güemes, Cesar. "Más que carreras literarias, aquí se vive el alpinismo social: Enrique Serna". *El Financiero*, 23 de noviembre, 1995, p. 60.

desierto porque Serna no correspondió el embate. Por el contrario, la postura ante los cuestionamientos reiterativos de posibles estampas y la intención de la novela siguieron el mismo tenor. Incluso antes de llegar al revuelo Serna aclaraba, ya fuese por anticiparse a lo predecible o por deslindar responsabilidades:

> Cuando empecé la novela pensaba incluir una extensa gama de personajes que reflejaran la suciedad y la hipocresía del mundillo literario. Por exigencias formales tuve que limitarme a unos cuantos especímenes representativos del medio […]. Lamento haberme dejado en el tintero algunos literatos de la peor calaña, pero confío en que los lectores quedarán satisfechos, y hasta agobiados, con el retablo de sabandijas […]. Se me acusará sin duda de haber escrito una novela en clave, pero aclaro desde ahora que mi propósito no fue criticar personas, sino exhibir conductas que he detectado en distintos estratos de la llamada República Literaria.[22]

Punto aparte de los posibles retratos que Serna tomara o no para su novela, si se parte de la línea que sostiene de haber configurado patrones generales de conducta y denunciados tratos bajo la mesa, la obra mantiene vigencia.

Las noticias de corrupción dentro del campo literario no dejan de ser novedosas ni dejarán de serlo. Situaciones que han salido a la luz y otras más que se desconocen, pero no se duda existan, permiten que la novela de Serna se mantenga en pie soportada por la crítica a la burocracia cultural con la que se ensaña, no sin razón, como los mismos integrantes se encargan de respaldar al ser descubiertos por algún tropiezo en su crimen. Quizá se pueda ver en los casos que se liberan de la mugre un atisbo de saneamiento, pero aún hará falta un trabajo más enérgico de limpieza para ver a través de los cristales lo que la suciedad esconde. Para un optimista, esto ya es un comienzo, porque la corrupción no es un tema que pase de moda, está sumamente arraigada, y la técnica futbolera de tuya, mía, tenla, te la presto, o favor con favor se paga porque hoy es por ti y mañana por mí y de regreso, demuestran que la cooptación es la mejor forma para ascender en un medio de fieras donde solo no se es nadie.

[22] Serna, Enrique. *Las caricaturas me hacen llorar*, pp. 207-208.

Fuentes

Bibliográficas

Coma, Javier. *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policiaca norteamericana*. Barcelona: Ediciones 2001, 1980, 195 pp.

Hammett, Dashiell. *Sólo te ahorcan una vez*. Barcelona: Austral, 2011, 495 pp.

Serna, Enrique. *Las caricaturas me hacen llorar*. México: Joaquín Mortiz, 1996, 298 pp.

_____. *El miedo a los animales*. México: Punto de Lectura, 2008, 296 pp.

_____. *Giros negros*. México: Ediciones Cal y Arena, 2008, 242 pp.

Torres Medina, Vicente Francisco. *El cuento policial mexicano*. México: Ed. Diógenes, 1982.

_____. *Muertos de papel, un paseo por la narrativa policial mexicana*. México: CONACULTA (Sello Bermejo), 2003.

Internet

Chandler, Raymond. *El simple arte de matar.* ‹http://cosecharoja.fnpi.org/wp-content/uploads/2010/08/Elsimpleartedematar.pdf›.

Serna, Enrique. *Enrique Serna: escritores mimados... ¿en un país no lector?* ‹http://www.vanguardia.com.mx/enriquesernaescritoresmimados%E2%80%A6enunpaisnolector-1199054.html›.

Hemerográficas

Güemes, César. "Enrique Serna, El miedo a los animales". *El Financiero*. 26 de enero, 1996.

Güemes, César. "Más que carreras literarias, aquí se vive el alpinismo social: Enrique Serna". *El Financiero*. 23 de noviembre, 1995.

Los detectives del alba

EDGAR FRANCISCO RODRÍGUEZ GALINDO | EGRESADO DE LA ESPECIALIDAD EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX, UAM AZCAPOTZALCO.

Resumen

En la tradición del género policiaco mexicano, específicamente en aquellas novelas ubicadas en la Ciudad de México, existe la figura paradigmática del detective que protagoniza una relación de amor-odio con la ciudad. Esta relación, así como el carácter desencantado y solitario de estos personajes, permite relacionarlos con el imaginario construido por Efraín Huerta en su poemario *Los hombres del alba*. De esta relación surge la idea de un prototipo de personaje: los detectives del alba.

Abstract

In the tradition of the mexican crime fiction, specifically in those novels located in Mexico City, there is the paradigmatic figure of the detective with a love-hate relationship with the city. This relationship, as well as the disenchanted and solitary personality of these characters, allows them to be related to the imaginary constructed by Efraín Huerta in his poetry book *Los hombres del alba*. From this relationship arises the idea of a prototype character: the twilight detectives.

Palabras clave: novela policiaca, neopolicial, Taibo II, Rafael Bernal, Ramírez Heredia, Efraín Huerta, Ciudad de México.

Key words: crime fiction novel, neopolicial, México City, Taibo II, Rafael Bernal, Ramírez Heredia, Efraín Huerta.

Para citar este artículo: Rodríguez Galindo, Edgar Francisco. "Los detectives del alba". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 137-147.

Te declaramos nuestro odio perfeccionado a fuerza de sentirte cada día más inmensa, cada hora más blanda, cada línea más brusca

Efraín Huerta

Amanece y la ciudad nos duele, como herida a nuestro costado, como conciencia de lo que pudo ser. Después de pasar la noche investigando, el alba nos encuentra desahuciados, sin resultados concretos. Apenas masticamos una intuición, resaca entre los dientes. Pero ahí está el sol, apenas leve, apenas luminoso, que nos invita a cantar. Cantamos, pues, esta hipótesis: Filiberto García[1] es un detective del alba, inaugura una saga de héroes mexicanos, urbanos, chilangos, que poblaron por cuatro décadas los anales de la literatura policiaca nacional. *El complot mongol* es la novela inaugural de esta tradición, llámenla neopolicial, neopoliciaca, *noir* mexicano o cómo a usted mejor le plazca. Tradición marcada por la caracterización de sus protagonistas. Lejos del detective clásico, frío, cerebral, mamón; son personajes más cercanos al tipo duro del *hard boiled* norteamericano, pero sensibles a lo José José, machos mexicanos con corazón de pollo. Son hijos bastardos de la ciudad, cínicos, profesionales del desprecio, hombres que parecen tener, en vez de corazón, un perro enloquecido. Son *Los hombres del alba*, de Efraín Huerta

Para estos detectives, el verdadero enemigo es la ciudad, ciudad amarga, ciudad inabarcable, negra, tibia, monstruo de ciudad. Ciudad de México. La ciudad es parte clave de la narrativa policiaca desde sus inicios, incluso desde su etimología ("polis"-ciudad); sin embargo, la forma como los protagonistas de este tipo de narraciones se enfrentan con la urbe los marca en comparación con otros detectives. Antes de enfocarnos en esta ciudad de los batracios[2], echemos un pequeño vistazo atrás, pero perfilar brevemente la histórica relación de los detectives y las ciudades.

Los detectives y sus ciudades

La narrativa policiaca nació con Poe y en este mismo autor encontramos una de las reflexiones más puntuales sobre cómo la ciudad transforma a sus habitantes. En "El hombre en la multitud" se narra la historia de un hombre "ocioso" que sigue a otro entre la multitud que se arremolina por las calles de Londres. El final del relato es esclarecedor respecto de la relación de la ciudad-crimen, germen ineludible de la narrativa policiaca:

> —Este viejo –dije por fin– representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud. Sería vano seguirlo, pues nada más aprenderé de él y sus acciones.[3]

Este arquetipo del hombre de ciudad es el mismo que después persiguió Baudelaire

[1] Para los no entendidos: detective protagonista de *El complot mongol* (1969), de Rafael Bernal.

[2] El juego de palabras va del clásico "ciudad de los palacios", atribuido a Humboldt, al burlón "ciudad de los batracios", atribuido por Vicente Quirarte (en diversas conferencias) a José Emilio Pacheco.

[3] Poe, Edgar Allan. "El hombre en la multitud". *Cuentos completos,* pp. 329-339.

e inspiró a Walter Benjamín para desarrollar su concepto del *flaneur*:

> El paseante de los poemas de baudelaireanos se convierte en el detective Dupin de las ficciones citadinas de Poe cuando la dilucidación de la ciudad moderna se manifiesta como una investigación, ya que, como opina Walter Benjamin, "cualquiera que sea la huella que el flaneur persiga, lo conducirá a un crimen.[4]

El detective puede ser un *flaneur* que recorre la ciudad, pero no siempre lo es. Esta caracterización es aplicable sólo a algunos protagonistas de relatos policiacos: podemos pensar en las figuras clásicas de Dupin, Sherlock Holmes, Hércules Poirot, el Padre Brown, entre otros.

Sin embargo, los pasos de estos personajes los alejaron de la ciudad. La narrativa policiaca clásica emigró paulatinamente, como apunta Ernest Mandel, "De las calles al salón", pero ineludiblemente tuve que regresar "Y de nuevo a las calles"[5]. Este regreso fue brutal, como apunta Chandler:

> Hammett extrajo el crimen del jarrón veneciano y lo depositó en el callejón [...] escribió al principio (y casi hasta el final) para personas con una actitud aguda y agresiva hacia la vida. No tenían miedo del lado peor de las cosas; vivían en ese lado. La violencia no les acongojaba. Hammett devolvió el asesinato al tipo de personas que lo cometen por algún motivo, y no por el solo hecho de proporcionar un cadáver.[6]

La ciudad de Dashiel Hammett no sólo es escenario de la violencia, es la violencia misma. En *Cosecha roja* el detective acude a la ciudad de *Personville* (ciudad de personas) para resolver un caso. Conforme se involucra con los habitantes del lugar descubre una maraña de corrupción, mafia, amenazas. La ciudad es apodada sarcásticamente *Poisonville* (ciudad veneno) y el protagonista sufre este envenenamiento. El Agente de la Continental está lejos de ser el *flaneur* ocioso que recorre placenteramente la ciudad y descubre sus misterios. Este detective sufre la ciudad, la odia.

> Y es esta maldita ciudad, Poisonville. Poisonville es su verdadero nombre. Me ha envenenado […]. Tengo dura la piel por encima de lo que me queda de alma y, después de andar entre crímenes durante veinte años, puedo estudiar cualquier clase de asesinato sin ver en ello más que pan de cada día, mi trabajo. Pero esto de disfrutar haciendo planes mortales, no, ese no soy yo. Es lo que esta maldita ciudad me ha hecho.[7]

Si dejamos por ahora del lado la multitud de matices intermedios (sacrificio ineludible si queremos avanzar con este texto), podemos identificar dos tipos de detectives según su relación con la ciudad. En el policiaco clásico el detective disfruta la ciudad, la descubre, se enamora de ella; mientras en

[4] Hernández, Gabriel. "El artilugio de Poe: mímesis y ficción en el relato policial". En *Edgar Allan Poe en Malinalco*, p. 130.

[5] Mandel, Ernest. *Crimen delicioso,* p. 47.

[6] Chandler, Raymond. *El simple arte de matar*, p. 21.

[7] Hammett, Dashiell. *Cosecha roja,* p. 125.

el policiaco negro la sufre, la ciudad avasalla, al detective no le queda más que odiarla y amarla al mismo tiempo. En medio estos dos extremos, más inclinado al segundo, se encuentra el detective del alba.

El detective mexicano y su ciudad

Los primeros relatos policiacos mexicanos ambientados en la hoy Ciudad de México, antes Distrito Federal, siguieron el modelo clásico. Muchas veces el escenario pasa desapercibido o es un aspecto secundario. Sin embargo, el rol de la ciudad poco a poco adquiere características propias.

En los textos de Antonio Helú y Pepe Martínez de la Vega se desarrollan detectives cuyo tono paródico los emparenta con la novela de picaresca. Son personajes burdos que se mueven en una ciudad donde se exacerba la diferencia, el folclore. A esta misma estirpe de detectives picarescos pertenece Eddy Tennis Boy, engendrado por Eduardo Villegas ya en los años 90.

La figura del detective *flaneur* no encontró mucho eco en nuestro país, pero sí es posible identificar personajes de novelas policiacas que cumplen con estas características, aunque no cumplen el rol del investigador. El ejemplo más paradigmático es Roberto de la Cruz, protagonista de *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli.

> Nostalgia prematura: la sensación de Roberto de la Cruz es la misma experimentada por el Carlos de *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco: la pérdida de los objetos, edificios e hitos urbanos es una comprobación del despojo que el tiempo hace de nosotros […].
>
> La anatomía del *dandy* urbano realizada por Usigli no es un elemento decorativo de su novela sino el principal de sus elementos estructurales.[8]

Otro prototipo de *flaneur* en la literatura policiaca mexicana es Dave Sorensen, de *Linda 67*, quien recorre plácidamente las calles de San Francisco. Fernando del Paso elabora un delicado recorrido de esta ciudad en voz de su protagonista. Eduardo Murrieta, protagonista de *El crimen de las tres bandas* de Rafael Solana, también es un hombre rico y ambicioso, transita por la Ciudad de México con cierto desparpajo cómplice. Los tres personajes mencionados son delincuentes y no detectives, gozan de una posición económica privilegiada, son burgueses con mucho tiempo libre. "La ociosidad es la madre de todos los vicios", parece sugerir esta asociación, como una muestra más del carácter moralizante muy común en los textos policiacos, como señala Ernest Mandel. La referencia a Rafael Solana es paradójica. El mismo escritor veracruzano fue quien escribió el prólogo para la primera edición de "Los hombres del alaba" de Efraín Huerta.

[8] Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle*, p. 582.

El detective chilango

Chilango, chilango aferrado
chilango, defequense por necesidad.

EL Tri

¿Cómo llamar al detective de la Ciudad de México? ¿Capitalino? ¿Defeño? ¿Chilango? La pregunta, aparentemente ociosa, cobra relevancia por un par de connotaciones que rodean al último término. Además de la acepción como gentilicio coloquial para designar a los naturales del otrora Distrito Federal[9], legalmente aprobado por la policía del lenguaje (léase RAE), el término chilango posee una connotación peyorativa,[10] asociada con la mala fama de los capitalinos en provincia. La evidencia es clara. Cómo olvidar el famoso: "Haz patria, mata un chilango". Esta carga peyorativa es sufrida por los detectives chilangos cuando viajan al interior de la república. Dos ejemplos evidentes son Ifigenio Clausel en *Muerte en la carretera* (1980) y Eddy Tennis Boy en *Las aventuras del Cacahuatito de oro* (2013).

La segunda acepción se refiere a la designación para quienes emigran de la provincia para vivir en el Distrito Federal. Aunque no hay documento o investigación fidedigna que corrobore este sentido[11], se ha usado con frecuencia en diferentes contextos. Tal es el caso de la canción de El Tri, *Chilango incomprendido*, cuyo epígrafe abre este apartado y en el cual la palabra "defequense" tiene también una connotación peyorativa o desventurada: la ciudad tritura al provinciano, lo devora y finalmente lo defeca.

En este sentido los detectives de la novela policial de la Ciudad de México, así como sus autores de quienes son posibles alter egos, son chilangos. Nacidos en provincia y emigrados a la capital, se enfrentan con el trauma que esto produce. La ciudad los avasalla y los sorprende. Les deprime y les enorgullece. Los hace pedazos, pero se resignan a vivir aquí porque, como asegura Paco Ignacio Taibo II: "esta es la mejor ciudad del planeta, a pesar de sí misma"[12].

Efraín Huerta también fue chilango. Oriundo de Guanajuato llegó a la ciudad siendo joven. Sufrió, como muchos provincianos al arribar a la capital, la sensación de desasosiego ante la vastedad del paisaje urbano. Se sintió descastado, perdido, por eso declara su odio a la ciudad, negra ciudad, de ceniza y tezontle. Una ciudad donde las flores, bellas por naturaleza, sucumben también ante las pisadas, se pudren, se aplastan, mueren. Sin embargo, esta misma ciudad despierta admiración en el poeta, le habla con la ternura con la cual le hablaría a una mujer, a una muchacha ebria. La ciudad es eso: una muchacha ebria.

El imaginario de la ciudad y el desencanto del hombre citadino creado por Huerta habita en las novelas policiales mexicanas ambientadas en la capital del país. Tampoco es una casualidad. "El amor, el alcohol,

[9] Rae.com ‹https://dle.rae.es/chilango›.

[10] Zaid, Gabriel. "Chilango como gentilicio". *Letras Libres.* Núm. 11, noviembre 1999.

[11] Montes De Oca, María del Pilar. "Por qué los chilangos nos llamamos chilangos". *Excélsior*. 2 de noviembre de 2018.

[12] Taibo II, Paco Ignacio: "Introducción México, D.F. / Sombras negras". En *México negro y querido*, p. 12.

la desilusión y el fracaso vital son constantes en la novela de detectives."[13] En el caso particular de las novelas chilangas, la Ciudad de México cobra además un aspecto antagónico en el cual vale la pena detenerse. Más allá del culpable, el asesino, o el confabulador, el verdadero enemigo del detective es la ciudad, sus calles laberínticas, su violencia latente, sus multitudes aplastantes. La ciudad es el monstruo que devora al detective, aunque resuelva el caso, nunca puede escapar de este enemigo.

Hay un carácter político en la poesía de Huerta que también heredan los detectives del alba. Una visión emparentada con la militancia de izquierda. Esta relación fue abordada por Patricia Cabrera en su estudio sobre la literatura de izquierda mexicana entre 1962-1987, en el cual incluye una aparatado sobre "novela negra". [14]

Aunque en este texto no interesa particularmente el aspecto político, hay dos fechas que nos sirven como hito para delimitar el periodo en el cual tuvo mayor auge este prototipo de detectives urbanos. La primera es 1968, marcada por el movimiento estudiantil y la matanza de Tlatelolco; la segunda es 2006 y marca el inicio de la guerra contra el narcotráfico. Ambas influyeron profundamente en el desarrollo de la cultura y la literatura de nuestro país.

En las siguientes líneas se abordarán brevemente, a modo de catálogo, cuatro detectives chilangos, detectives del alba. Se comienza con el precursor, Rafael Bernal, y termina con uno de sus últimos bastiones, Juan Hernández Luna.

Martita Fong, precursora del alba

Hoy declaras el odio deliberadamente
a todo lo que sabe a claveles y pantano,
al fatigoso amor hacia las sábanas y la burla,
a mi ternura envejecida, como un océano,
mi graciosa ternura como gallina idiota

Efraín Huera

El complot mongol es, además de una novela policiaca, una historia de amor, una trágica, tristísima y cantinesca historia de amor.[15] Filiberto García, nuestro detective del alba, es un hombre maduro, con su corazón astillado, su ternura encanecida, sus ímpetus apaciguados. Se enamora, "como chamaco pendejo", de Martita Fong, una jovencita de origen chino. La historia de este amor no solo es anecdótica dentro del relato policiaco, resulta vital para la resolución final de la trama y enmarca la transformación del personaje principal, Filiberto.

García es un hombre nacido en provincia que habita en la capital, pero anhela su pueblo. La Ciudad de México lo acoge en sus entrañas, con su barrio chino, sus cantinas, sus cafés, sus vecindades y sus callejones. Aunque en *El complot mongol* la

[13] Galindo Juan, Carlos. "El club de los adictos al desencanto". *El País.* 4 de agosto de 2012.

[14] Cabrera, Patricia. *Una intuición de amanecer,* pp. 305-309.

[15] Este aspecto fue desarrollado en la tesina escrita por el autor de este artículo. *Vid.* Rodríguez Galindo, Edgar. "El discurso amoroso en *El complot mongol* de Rafael Bernal". Tesina para obtener la Especialidad en Literatura Mexicana del siglo XX. México: UAM Azcapotzalco.

ciudad pareciera ser únicamente escenario, en realidad la presencia urbana, con sus costumbres y sus formas, es vital en la trama: el lenguaje coloquial, con todos sus pinches, sus mentadas y sus pláticas de borrachos; las aspiraciones cotidianas de chilango (ir a acapulco con Martita), desayunar en el Sanborns de los azulejos, beber una copa en la cantina La Ópera, ir de compras al Palacio de Hierro; la corrupción política que desde entonces es el pan nuestro.

La ciudad y el amor de Martita hieren a Filiberto. Cuando asesinan a la chica, todo se derrumba para nuestro detective del alba, pero esta pena es también el motor, la rabia que desencadena la resolución de la trama detectivesca. Filiberto toma la justicia en sus manos, pero se equivoca, mata a los principales conspiradores detrás del complot, pero no son los asesinos de Martita. Esto no lo detiene. En su sed de redención, encuentra al chino Liu, el verdadero culpable, y lo acribilla sin esperar a que suelte el resto de la información sobre un complot cubano.

Después, en una de las últimas secuencias de la novela, Filiberto camina rumbo a la calle 5 de Mayo, donde está la cantina La Ópera. Bernal narra el recorrido del héroe por Avenida Juárez mientras Laski, el agente ruso, lo sigue de cerca y le reclama por haber matado a Liu, un testigo clave. Cruza San Juan de Letrán (actualmente el Eje Central) y llega hasta el Callejón de la Condesa. El lento, apesadumbrado, paso del detective es incapaz de alejar al agente ruso, pero lo despide con una frase clásica chilanga: "Chingue a su madre".

Filiberto encuentra en la cantina a su amigo, el Licenciado, salen de ahí juntos, con una botella, rumbo al departamento del detective, donde está Martita. Ahí, frente al cadáver, García le pide a su amigo que rece un réquiem, mientras masculla: "¡Pinche soledad!" Detective del alba, al fin, también pudo haber pedido que recitara un poema del libro de Huerta, dedicado a Martita, quizá precursora del alba.

Declarar el odio, cosa fácil

Ciudad negra o colérica o mansa o cruel,
o fastidiosa nada más: sencillamente tibia.
Pero valiente y vigorosa porque en sus
calles viven los días rojos y azules.

Efraín Huerta

No se puede vivir en la tibieza, hace falta el odio, el amor, la violencia de la ciudad circulando por las venas. Se puede culpar de muchas cosas a Paco Ignacio Taibo II, menos de no ser combativo. Cuando la crítica asumió que no existía el llamado "neopoliciaco", él se empecinó, le declaró su odio a la academia, escribió novelas como tortillas y terminó por darle lugar a un subgénero novelesco.[16]

[16] Aunque en su momento la etiqueta "subgénero" se usó peyorativamente para la literatura policiaca, aquí se hace referencia al neopoliciaco como una vertiente de un género mayor, la novela. Álamo Felices incluye la "novela neopolicial latinoamericana" en su amplio catálogo "Los subgéneros novelescos". *Vid.* Álamo, Felices. *Los subgéneros novelescos*.

El personaje más famoso engendrado por Taibo II, Belascoarán Shayne, es un detective del alba. Es presentado desde el principio como un profesional del autodesprecio. Es un hombre abandonado, recién divorciado, recién desempleado, en búsqueda del reconocimiento familiar por parte de sus hermanos, en quienes admira precisamente todo lo que a él le falta: convicción, militancia, seguridad.

La saga de Belascoarán se compone de nueve libros, pero, en honor a la verdad, habría que apuntar que hubiese bastado con los tres primeros. Más allá de las apreciaciones estéticas, es importante recalcar el ciclo que cumple el protagonista en las tres primeras novelas de la saga. En la primera, *Días de combate*, se revuelca en su propio conflicto existencial, se le revela la ciudad como el verdadero enemigo y sale avante gracias a la ayuda de sus hermanos y una mujer. En la segunda, *Cosa fácil*, confirma su oficio de tinieblas, se consolida como habitante de la noche, expectante su pecho ante la inquietud de amanecer. En la tercera, *No habrá final feliz*, la certeza le escupe en la cara: a veces es posible conseguir pequeños triunfos, atrapar a un asesino, señalar a un ladrón, pero la verdadera violencia, la del sistema, la de la ciudad capitalista, es imposible de vencer. Quien se pone con Sansón a las patadas solo puede esperar un final: la muerte.

Desde las primeras páginas de *Días de combate* es evidente el peso de la ciudad en la trama:

> La ciudad se le abría como un monstruo, como el vientre fétido de una ballena, o el interior de una lata de conservas estropeada. […] la ciudad se convertía en personaje, en sujeto y amante. El monstruo le enviaba señales, soplaba brisas llenas de extrañas intenciones. La selva de antenas de televisión bombardeaba ondas, mensajes, comerciales. El asfalto, las vitrinas, los muros los coches, las taquerías al carbón, los perros vagabundos le hacían un lugar en su ritmo.[17]

El personaje de Taibo II es quizá el que más textualmente encarna esta dicotomía de amor-odio a la ciudad, herencia de Efraín Huerta, aunque también pudo ser herencia de la visión un tanto mórbida de la ciudad que presenta José Revueltas en *Los errores* (1964). En la segunda entrega destaca la visión nocturna de la Ciudad de México, particularmente a través de los programas radiofónicos que se cuelan por el radio del coche del detective mientras espera el amanecer de alguna pista.

Conforme trascurren cada una de estas tres novelas, Beloscoarán, detective del alba, no para de alimentar su odio contra algo que pareciera más concreto, pero no lo es: el sistema. En la tercera novela, el título vaticina el final del protagonista y ofrece una de las pocas variantes de final feliz que es posible encontrar en el policiaco mexicano: en la escena final vemos a nuestro detective del alba tirado en un callejón, muerto a balazos.

La ciudad tiene un sistema monstruoso, engendro de una tradición de violencia y corrupción ante la cual parece que no hay mucho por hacer. Odiar nada más, total, es cosa fácil.

[17] Taibo II, Paco Ignacio. *Todo Belascoarán*, p. 21.

Tu corazón, trampa de metal

Tienes el corazón más sordo y necio
que un puñal ateriido,
más hueco que un milagro.
¡Tu corazón,
penumbra aniquilada!

Efraín Huerta

Ifigenio Clausel, detective protagonista de *Trampa de metal* (1979), es el ideal de macho mexicano de los años setenta y ochenta. Soltero, con solvencia económica (aunque no es rico), mujeriego, dicharachero, bebedor empedernido, reconocido parroquiano de una cantina ubicada en el centro de Coyoacán. Se mete entre los balazos y sale ileso, coquetea con las secretarias, bebe ron a lo bestia y soluciona enigmas. Es en pocas palabras: el muchacho chicho de la película gacha.

Sin embargo, en el accionar del personaje creado por Ramírez Heredia, se percibe el desasosiego. Es un hombre que se hace el duro, pero sus decires, sus formas, delatan sus complejos. En este mismo sentido es el prototipo del macho mexicano: presume muchos huevos para no sentirse tan solo, tan pusilánime.

La propia ciudad evidencia poco a poco las debilidades de Ifigenio. Él investiga la desaparición de un automóvil y termina enredado en una red de tráfico de influencias. El título de la novela es significativo, una metáfora del personaje, de su situación, de la ciudad misma: *Trampa de metal*.

A la mitad de la trama asesinan a quien lo había contratado, una secretaria a quien Ifigenio se andaba "sabroseando". Aunque hasta entonces el personaje se refiere a ella de forma un tanto despectiva, el asesinato lo conmueve, dispara los resortes de la rabia necesarios para seguir adelante con el caso, como sucede en *El complot mongol*[18].

Ifigenio también es provinciano, como su autor. En la segunda novela de la saga, *Muerte en la carretera*, viaja a provincia y vive en carne propia el desprecio con el cual son tratados los chilangos; pero también la desesperación a la cual se enfrenta por el ritmo lento, pausado, de provincia, con el cual acontecen las cosas. La saga de Ifigenio se completa con la novela *Al calor de Campeche*. Aunque ni ésta ni la segunda contienen la misma fuerza vertiginosa de la primera, su personaje se perpetua como uno de los detectives del alba más reconocidos en el panorama nacional. Quizá también el más violento, machista y misógino. Esa fuerza desbordada, esa máscara de Juan Camaney que canta: "Bailo tango, masco chicle, pego duro y tengo viejas de a montón ¡¡¡Tururúuuu!!!"[19], oculta detrás un corazón acomplejado, desventurado, corazón penumbra.

[18] Ramírez Heredia no niega la influencia de Bernal, incluso su personaje se enorgullece de leer *El complot mongo*l para entretenerse. Vale anotar como curiosidad que también lee *La cabeza de la hidra*, de Carlos Fuentes, pero ésta la usa cuando tiene insomnio.

[19] Frase popularizada por el comediante Luis de Alba.

Esta región de ruina, cadáver de ciudad

Nada, como no sean latidos presurosos,
fieles propósitos de ruina,
se puede concebir donde las almas
a dura lentitud pierden su esencia.

Efraín Huerta

Ezequiel es, además de detective, mago. En la novela *Tabaco para el puma* (1996) hace un acto de prestidigitación en el cual termina convertido en un tigre que ronda por la catedral de Puebla; en la segunda novela de la saga, *Cadáver de ciudad* (2006), intenta su máximo truco: desaparecer el Ángel de la Independencia.

Ezequiel llega a la ciudad y vive en carne propia el terror de verse poco a poco atrapado entre las fauces de un monstruo que alcanza proporciones míticas. Es, como todos los detectives del alba, un hombre atormentado: divorciado, venido a menos después de perder su empleo, obsesionado con ganarse la vida de la forma más absurda: como mago. Ezequiel es pobremente el más endeble entre los detectives tratados hasta ahora, pero es también quién goza de mayor suerte, además de tener amigos fuertes y oportunos.

Es difícil deslindar al autor de su personaje. Juan Hernández Luna fue en cierta forma como Ezequiel: era un hombre quebradizo, ojeroso, fumador empedernido, amante de la cerveza, divorciado y aferrado a un sueño absurdo: ser escritor, quizá la forma más cercana a la magia a la que aspiraba. En un encuentro con él confesó haber escrito *Cadáver de ciudad* después de pasar un tiempo revisando archivos históricos de la policía. Era tanta la violencia, la maldad que había visto ahí, que la única forma de exorcizarla fue con esta novela, en la cual, el característico realismo social propio del neopoliciaco salta por la ventana. El realismo resulta insuficiente para narrar la cantidad de violencia que se vive en la ciudad, la fantasía parece una respuesta más sensata. Hay cosas atroces, que no parecen ser actos de hombres, debe haber algo demoniaco, algo de otro mundo que le dé sentido al sinsentido de la ciudad devastada por la violencia sexual que dibuja Hernández Luna.

Al final de la novela, el mago llora ante una frase de Alfred Bester: "Los débiles nunca lloran por los fuertes. Solamente lloran por sí mismos."[20] Lejos ya de la ciudad, pero incapaz de deshacerse de la pesadilla al recordar aquel infierno, mar de cadáveres, monstruo desplumado, región de ruina.

Otros detectives del alba

Este texto está lejos de ser un estudio exhaustivo sobre todos los detectives del alba que plagan las novelas policiacas mexicanas ubicadas en la Ciudad de México. El asunto da por sí mismo para una tesis y más. Pero tampoco puedo terminar sin mencionar al menos algunos otros detectives del alba chilangos: Conrad Sánchez en *Lámpara sin luz* (1999), de Arturo Trejo; Evaristo Reyes, en *El miedo a los animales* (1995) de Enrique Serna; Félix Maldonado, en *La cabeza de*

[20] Hernández Luna, Juan. *Cadáver de ciudad*, p. 340.

la hidra (1978) de Carlos Fuentes; *Las aventuras de Eddy Tennis Boy* (2006), de Eduardo Villegas; Servando Medina en *No consta en los archivos* (1997), de Mauricio José Schwartz; Antonio, en *Tijuana Dream* (1998) de Juan Hernández Luna; *Regueiras* (2009) de Sergio García Díaz; Juan Caballero, en *Tres crímenes y algo más* (1992), de Juan García Ordoño.

No es pues sólo una coincidencia o una ocurrencia inspirada. Existen los detectives del alba, este grupo de investigadores policiacos marcados por el amor-odio que les despierta la Ciudad de México, estos personajes profesionales del desprecio, perros del amanecer, tristes, solitarios y finales.

Fuentes

Álamo, Felices. *Los subgéneros novelescos*. España: Universidad de Almería, 2014.

Bernal, Rafael. *El complot mongol.* México: Lecturas Mexicanas, Segunda Serie 7, SEP, 1985.

Cabrera López, Patricia. *Una intuición de amanecer*. México: Palza y Janes, 2006.

Chandler, Raymond. *El simple arte de matar*, Barcelona: DeBolsilllo, 2014.

Del Paso, Fernando. *Linda 67*. México: FCE, 2017.

Galindo, Juan Carlos. "El club de los adictos al desencanto". *El País*. 4 de agosto de 2012.

Hammett, Dashiell. *Cosecha Roja.* España, Alianza Editorial, 2012.

Hernández Luna, Juan. *Cadáver de ciudad*. México: Ediciones B, 2006.

Huerta, Efraín, *Poesía completa*. México: FCE, 1995.

Mandel, Ernest. *Crimen delicios. Historia Social del relato policiaco.* Trad. Pura López Colomé. México: UNAM, 1986.

Montes de Oca, María del Pilar. "Por qué los chilangos nos llamamos chilangos". Excélsior. 02 de noviembre de 2018. Recuperado de: ‹https://www.excelsior.com.mx/opinion/maria-del-pilar-montes-de-oca-sicilia/por-que-los-chilangos-nos-llamamos-chilangos/1275727›.

Poe, Edgar Allan. *Cuentos completos*. Traducción de Julio Cortázar. Buenos Aires: Edhasa Editorial, 2009.

Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992.* México: Cal y Arena, 2001.

Ramírez Heredia, Rafael. *Trampa de metal*. México: Joaquín Mortiz, 1979.

Ramírez Peñaloza, Cynthia y Francisco Beltrán Cabrera (coords.). *Edgar Allan Poe en Malinalco*. México: UAEM, 2012.

Rodríguez Galindo, Edgar. "El discurso amoroso en *El complot mongol* de Rafael Bernal". Tesina para obtener la Especialidad en Literatura Mexicana del siglo XX. México: UAM Azcapotzalco, 2017.

Taibo II, Paco Ignacio. *México negro y querido*. México: Plaza y Janes, 2011.

Taibo II, Paco Ignacio. *Todo Belascoarán*. México: Planeta, 2010.

Torres, Vicente Francisco. *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*. México: CONACULTA, 2003.

Zaid, Gabriel. "Chilango como gentilicio". *Letras Libres.* Núm. 11, noviembre 1999. Recuperado de: ‹https://www.letraslibres.com/mexico/chilango-como-gentilicio›.

Juan Villoro y Daniel Sada *versus* las convenciones de la novela vinculada al narco

EZEQUIEL MALDONADO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

CONCEPCIÓN ÁLVAREZ C. | DRA. EN CIENCIAS SOCIALES, UAM XOCHIMILCO
ESPECIALISTA EN ESTUDIOS DE GÉNERO

Resumen

En este ensayo ofrecemos un breve panorama de la llamada novela criminal y sus diversas variantes. A manera de marco histórico, describimos la crisis integral del capitalismo mexicano y su entorno criminal para, al final, analizar novelas de Juan Villoro y Daniel Sada. Consideramos a estos autores mexicanos parte de una novedosa generación cuyos textos conducen a significaciones ideológico-estéticas y, siempre, con un trasfondo político. En este sentido, son transgresores de una novelística asociada a la violencia y al narcotráfico que nunca rebasa el discurso oficial del sistema hegemónico.

Abstract

In this essay we offer a brief panorama of the so-called criminal novel and its different variants. As a historical framework, we describe the integral crisis of Mexican capitalism and its criminal environment to finally analyze novels by Juan Villoro and Daniel Sada. We consider these Mexican authors part of a new generation whose texts lead to ideological-aesthetic meanings and always with a political background. In these sense, they are transgressors of a novel associated with violence and drug trafficking that never exceeds the official discourse of the hegemonic system.

Palabras clave: novela criminal, criminalidad, crimen organizado, narcotráfico, *cárteles*, violencia, tejido social, crisis integral, literatura, transgresión, capitalismo mexicano.

Key words: criminal novel, criminality, organized crime, drug trafficking, cartel, violence, social fabric, integral crisis, literature, transgression, Mexican capitalism.

Para citar este artículo: Maldonado, Ezequiel y Concepción Álvarez C. "Juan Villoro y Daniel Sada *versus* las convenciones de la novela vinculada al narco". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 149-169.

> *El filósofo produce ideas, el poeta poemas, el cura sermones, el profesor compendios, etc. El delincuente produce delitos […]. El delincuente no produce solamente delitos: produce además, el derecho penal y, con ello, al mismo tiempo, al profesor encargado de sustentar cursos sobre esta materia y, además, el inevitable compendio en que este mismo profesor lanza al mercado sus lecciones como una "mercancía".*
>
> Karl Marx (1857)

La novela policiaca irrumpe a mediados del siglo diecinueve en la etapa de la revolución industrial, en medio de una aguda lucha de clases en Europa occidental, con reducción de jornadas laborales y las revoluciones de 1848, con literatura subversiva y socialista al alcance de obreros urbanos; se expande una alfabetización masiva y un nuevo público lector de periódicos y ficción barata: mujeres, niños y obreros. La novela se convierte en la forma de expresión literaria de la sociedad burguesa en ascenso. Con una feminización de lectoras de novelas que no solamente va a impulsar prejuicios sobre su inteligencia que aún imperan, sino auténticos riesgos para la estabilidad familiar: "seres dotados de gran imaginación, de limitada capacidad intelectual, frívolos y emocionales"[1]. En este ambiente, con la instauración del

[1] Citado por Lyons, Martyn. "Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros". En *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Aguilar, Altea, Taurus, 2001, p. 550. Lyons remata: "[se consideraba a la lectora] una amenaza para el marido y padre de familia burgués del siglo XIX: la novela podía excitar las pasiones y exaltar la imaginación femenina. Podía fomentar

capitalismo y la imposición de valores burgueses, se presenta el ascenso de luchas obreras y un clima que perfila una filosofía de la angustia o una filosofía de la inseguridad[2].

Con el ascenso de la burguesía en Europa (siglo XIX), muchos de los sentimientos, pasiones, fervores, han sufrido degradación y envilecimiento: lo que se tenía por sagrado o digno de culto: la religión, las relaciones familiares bajo el imperio del comercio, los negocios, el calculo empresarial. La dignidad personal, apreciada en la pequeña burguesía, se trastoca en valor de cambio. Las ilusiones religiosas, políticas, con su velada explotación, las han lanzado a una explotación descarada y brutal. Esta burguesía ha despojado de su atmósfera espiritual a profesiones que se tenían por venerables y dignas de respeto: el médico, el abogado, el sabio, el poeta. Los ha convertido en asalariados. Con ello y "la explotación del mercado mundial, dicha burguesía dio un carácter cosmopolita a la producción y al consumo en todos los países"[3]. La propia delincuencia, con su corte estelar de abogados, jueces, profesores en derecho penal, ha operado cambios cualitativos.

Román Gubern no duda en señalar que el desarrollo de las concentraciones urbanas, el auge de la criminalidad, la aparición de la policía secreta y la llamada prensa amarillista "fueron elementos decisivos y escasamente estudiados, en la aparición histórica de este género, que nace oficialmente con *The murders in the rue Morgue* de Poe, publicado en 1841"[4]. Desde el punto de vista filosófico, Siegfried Kracauer afirma:

> Con toda probabilidad, Edgar Allan Poe ha ejercido una influencia notable en su desarrollo, dado que su obra literaria cristaliza con claridad y por primera vez la figura del detective de manera pura, y le confiere una expresión válida al estremecimiento intelectual.[5]

No son gratuitos los escenarios preferidos por Poe: el París en penumbras, con luz de gas, niebla y estrechos callejones, *propicios* para toda clase de delitos.

Uno de los enigmas de la llamada novela policial es su origen e irrupción en geografías europeas, París y Londres, con tardes y noches mortecinas iluminadas por faroles, amén de intensa niebla, calles estrechas y malolientes; espacio ideal para el accionar de maleantes, criminales y, su contraparte, policías y detectives. Tales serán los escabrosos escenarios para que Edgar A. Poe sitúe *Los asesinatos de la calle Morgue* con el célebre detective, el caballero C. Auguste Dupin, quien descubrirá, en 1841, *El misterio*

ciertas ilusiones románticas poco razonables y sugerir veleidades eróticas que hacían peligrar la castidad y el orden de sus hogares".

2 *Vid.* Gubern, Román. *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets Editor, 1970.

3 Marx, Carlos y Federico Engels. *Manifiesto del Partido Comunista*. En *Obras Escogidas*. México: Progreso, Ediciones de Cultura Popular, s/f, p. 27.

4 Gubern, Román. *Op. cit.*, p. 10.

5 Siegfried Kracauer. *La novela policial. Un tratado filosófico*. Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 23. El Editor del texto que firma en "A modo de prólogo" tiene su propia opinión: "... el género no nació... como suelen afirmar con cierta ligereza algunos especialistas, con Edgar Allan Poe, aun cuando este haya renovado en buena medida los parámetros del relato contemporáneo…" *Ibid.,* p. 10.

de Marie Roget y, posteriormente, "La carta robada", con claves afrancesadas. Si bien, el asesinato de Marie Roget ocurre en Nueva York, Poe traslada los acontecimientos a París y ahí recrea todo el drama y la investigación. En estos dos relatos no sólo vemos al Poe mórbido y con escenas escabrosas sino al analítico, el razonador por excelencia. Con ello desvirtúa críticas como *promotor* de escenarios espeluznantes. Anota Thomas Narcejac sobre la investigación de Poe, que se apoya en el principio de no contradicción: "Se eliminan todas las soluciones imposibles para formular la única hipótesis necesaria y se le pide a la observación que confirme dicha hipótesis."[6]

Estos escenarios parisinos no son fortuitos pues en Francia ya existía desde hacía veinticuatro años el Departamento francés de investigación criminal, la Sûreté[7]. Esta policía francesa fue tristemente célebre pues acogió al criminal francés Vidocq[8], quien renuncia a su vida criminal y se convierte en jefe de la Sûreté: el antiguo criminal ahora reformado utiliza su notable experiencia para atrapar criminales. Emile Gaboriau, con tal influencia, recrea a su personaje Monsieur Lecoq a imagen y semejanza[9]. En Norteamérica tenían que pasar cincuenta y siete años para que se creara un cuerpo policiaco de similares características.

Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, ha sido el personaje de novelas policiales que más popularidad alcanzó en su época. Héroe nacional, auténtica leyenda que sobrevivió a su autor; con un santuario, su antigua residencia en B. Baker Street, Londres. Dotado de perspicacia, afán deductivo, que le permitían descubrir indicios de crímenes, pero también aficionado a los cigarrillos y a su pipa y, en lapsos de inanición, fuma opio y se inyecta cocaína para mitigar su aburrimiento. En su trayectoria, Conan Doyle reconoce influencias de Poe y Gaboriau, con sus detectives M. Dupin y M. Lecoq. La celebridad la alcanzó por medio del cine mudo y del sonoro, de escenificaciones teatrales y aún de series televisivas.

G. K. Chesterton alcanzó celebridad con la serie *El Padre Brown*, un regordete cura católico, corto de vista, torpe hasta la saciedad, pero fue un detective que mantuvo expectantes a lectores de la Inglaterra de principios del siglo XX. Este curita considera sus trabajos detectivescos como una extensión de

[6] Narcejac, Thomas. "Thomas Narcejac". En Gubern, Román. *La novela criminal,* p. 54.

[7] Vid. Cook, Chris. Diccionario de términos históricos. España: Alianza Ediciones del Prado, 1994, p. 472. Este Departamento francés es el equivalente a Scotland Yard en la Gran Bretaña.

[8] Antonio Gramsci, revolucionario y preso político señala: "Vidocq fue condenado a ocho años como falsificador de moneda, por una imprudencia suya; se evadió veinte veces, etc. En 1812 entró a formar parte de la policía de Napoleón y durante quince años mandó una cuadrilla de agentes… Despedido, fundó una agencia privada de detectives […]." Gramsci, Antonio. "Sobre la novela policial". En *Literatura y vida nacional*. México: Juan Pablos, 1976, pp. 135-140.

[9] *Vid*. Pate, Janet. *El libro de los detectives*. Argentina: Huemul, 1978. Narcejac describe a Gaboriau en la tradición francesa de esta novelística, donde el melodrama es visto por un testigo. Dice Narcejac: "mientras que la novela anglosajona se propone, desde un principio, 'castigar' el crimen, la novela francesa se ocupa sobre todo de describirlo; el héroe, por un lado, es un gentleman y, por otro, un ladrón arrepentido: Vautrin, primer esbozo del gentleman-caco, el rival de Sherlock Holmes, Arsenio Lupin". *Ibid.*, p. 60.

su obra sacerdotal. Le interesa el alma del delincuente antes que el delito. El confesionario le sirve para enterarse del oscuro mundo del hampa. La grey católica cuenta todo: maldades, perversiones, infidelidades, asesinatos, robos; Chesterton juega con el lugar común del sacerdote que ignora vicio y crimen del universo seglar. Gramsci reconoce como elementos artísticos los rasgos caricaturescos del padrecito, a pesar de considerar los relatos del cura como "apologías del catolicismo y del clero romano, educado para conocer hasta los más íntimos pliegues del alma humana mediante la práctica de la confesión y de la dirección espiritual"[10]. Todavía recordamos al excelente Alec Guinness en el papel del Padre Brown, e igual una serie televisiva.

Bajo el signo de Hammet y de Chandler

En las décadas de 1920 y 1930, el capitalismo mostró dos caras de la moneda: un frenético esplendor y el *crack* de 1929, acorde a la sentencia marxiana: *todo lo sólido se desvanece en el aire*. Los aliados victoriosos regresan a sus países para encontrar desocupación, depresión y ruina económica. Ante ello, los norteamericanos intentan olvidar estas plagas con el refugio del whisky y la prostitución. Todo era un enorme festejo. Thomas Woodrow Wilson decretó la prohibición del alcohol y, con ello, destapó la Caja de Pandora, pero sin la esperanza: contrabandistas, extorsionadores, bandolerismo al por mayor. En ese ámbito, el relato crimnal alcanzó un enorme apogeo, genuina edad de oro con Dashiell Hammett,[11] pero también Raymond Chandler, el caricaturista Chester Gould con su Dick Tracy; Agatha Cristie y Dorothy L. Sayers en Inglaterra. Todo ello desembocó en el prodigio del cine sonoro y la popularidad de los detectives de ficción.

Es en esta época, 1929, que Dashiell Hammett escribe *Cosecha Roja* (*Red Havest),* con una sofisticada trama: un detective privado pretende limpiar de gángsters, a través de enfrentarlos, en la ciudad minera norteamericana de Personville, o Poisonville[12], con clave irónica. Posteriormente *La llave de cristal* y *El hombre delgado* merecieron el reconocimiento de André Gide y de André Malraux. Hammett fue un creador con una

[10] Gramsci, Antonio. *Op. cit.*, p. 137. Por igual, J. L. Borges señala: "Cada una de las piezas de la Saga del Padre Brown presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoniaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otras que son de este mundo […]. Chesterton fue católico, Chesterton creyó en la Edad Media de los prerrafaelistas, Chesterton pensó como Whitman, que el mero hecho de ser tan prodigioso que ninguna desventura debe eximirnos de una suerte de cómica gratitud […]." Borges, Jorge Luis. "Sobre Chesterton". En *Nueva antología personal*. España: Bruguera, 1980, pp. 247-248.

[11] *Vid*., Pate, Janet. *Op. cit.*, p. 58.

[12] *Vid.* Gubern, Roman. *Op. cit.* "Con su corrupción generalizada y su ausencia de personajes moralmente positivos, la nueva *novela negra* ilustra a la perfección el aforismo de Sade: *Dans une société criminelle, il faut être criminel* […] con la ley seca, con su vastísima secuela de corrupción en cadena, que alcanzó desde la mafia taloamericana hasta los funcionarios policiacos y los cargos políticos. Estas circunstancias históricas debieron de contribuir a acerar la mirada lúcida y crítica de Hammett hacia el sistema capitalista más avanzado del mundo, que en aquellos momentos atravesaba una crisis traumática que sensibilizaría políticamente a toda una generación […]." *Ibid*., p. 12.

clara ideología de izquierda: en 1951, como sindicalista, paga la fianza de varios comunistas procesados por Joseph McCarthy. Cuatro de éstos se fugan y Hammett es encarcelado seis meses: "se niega a identificar el origen de los fondos de la fianza o proporcionar los libros de su organización sindical"[13]. En 1953 se le llama a declarar: el senador McCarthy encuentra 300 ejemplares de sus libros en las bibliotecas del Departamento de Estado. Le pregunta McCarthy: "¿Si usted estuviera gastando más de 100 millones en un programa anticomunista […] adquiriría usted obras de 75 autores comunistas y las distribuiría con nuestro sello oficial?" Hammett contestó: "Bien, yo pienso –por supuesto no lo sé– que si estuviera luchando contra el comunismo creo que lo que haría es no darle a la gente ninguna clase de libros."[14] A pesar de la cacería de brujas emprendida por McCarthy, logró sortear, en plena guerra fría, los riesgos de su filiación de izquierda. En la galería detectivesca, Hammett aportó dos espléndidos: Sam Spade y Nick Charles.

El arribo de R. Chandler al escenario criminal ya está preparado: con Philip Marlowe siguió la fórmula del detective desilusionado y hastiado del mundo caracterizado en *El agente de la Continental*[15] de Hammett. Marlowe se desenvuelve en un medio con una elevada delincuencia, con inversores, públicos y privados, que apuestan por el crimen, el odio y la impunidad. El sueño norteamericano y el imperio de la razón se desvanecen estrepitosamente en una sociedad podrida, *enferma de capitalismo*. El género, llamado *hard-boiled,* "se vistió de negro y de un realismo radical, crudo […]. Con un lenguaje duro, el de la calle, con tramas enrevesadas en acción y suspense, y en persecución de una ilusión de realidad capaz de retratar ese presente con tantos recovecos mal iluminados"[16]. Marlowe no sólo lidia contra villanos sino con mujeres fatales, no busca al maloso para encarcelarlo, y menos llevar al patíbulo a una asesina. Sus relatos los *canibalizó,* retomó varias partes que, posteriormente, utilizó en *El sueño eterno*, *El largo adiós* y otras de sus novelas.

[13] Pate, Janet. *Op. cit.,* p. 196.

[14] Rivera, Andrés. "Las lecturas de izquierda". En *Un golpe a los libros*. Buenos Aires: Eudeba, 2002, p. 367.

[15] *Vid.* Hammett Dashiell. *El agente de la Continental*. Serie de relatos donde Hammett "denuncia, tras la apariencia de prosperidad de los años veinte, los mecanismos de brutalidad adquisitiva, competitividad fraudulenta e hipocresía moral que gobernaba la sociedad norteamericana. Esa labor narrativa, que elevó el género policiaco desde la condición de mero pasatiempo hasta el más alto nivel literario..." Marcus, Steven. "Introducción". En Hammett, Dashiell. *El agente de la Continental*. España: Alianza Editorial, 1977, p. 18.

[16] Piquero, Irantzu. "De *El sueño eterno* y otros derivados del crimen". En *El sueño eterno*. Viñetas negras. Barcelona: Glénat, 2005, p. 5.

México y la subordinación hacia los EU

> *El delincuente produce toda la policía y la administración de justicia penal: comisarios, jueces, abogados, jurados, etc., y, a su vez, todas estas diferentes ramas de industria […]desarrollan diferentes capacidades del espíritu humano […] Solamente la tortura ha dado pie a los más ingeniosos inventos mecánicos y ocupa, en la producción de sus instrumentos, a gran número de honrados artesanos.*
>
> Karl Marx (1857)

En las complejas relaciones México-Estados Unidos, pareciera que no hay duda de la dependencia estructural de México hacia aquel país, dependencia económica y política, ideológica y cultural. Dicha dependencia se profundiza en el campo del tráfico de drogas con la voz cantante del amo en el diseño de leyes y decretos hacia el campo de la política. "El negocio nació dentro del campo del poder donde el de la política ocupaba la posición dominante, hegemónica, y el del tráfico una secundaria, periférica, pero no ajena ni autónoma."[17] Esto es relevante, pues aún hoy el discurso oficial difunde ideas e imágenes del llamado *crimen organizado* o de los cárteles que se desplazan, se enfrentan, se "disputan plazas" en territorio mexicano, gozando de plena autonomía; por igual, politólogos hablan de un Estado disminuido, rebasado, y hay quienes lo caracterizan cual *Estado fallido*[18]. Toda esta confusión no es gratuita, responde a una planificada estrategia que publicita un desmedido poder a los llamados cárteles de la droga o crimen organizado y una cierta *indefensión* del Estado mexicano: el poder del narco enseñoreado en amplios territorios mexicanos. Ante tales ingenuidades, ya entonces se hacía presente de manera larvada lo que Giorgio Agamben llama estado de excepción.

En los años setenta, Richard Nixon impulsó la llamada "guerra contra las drogas", que tuvo un impacto diplomático y una estela sangrienta en todo México, con efectos devastadores y donde la Operación Cóndor jugó un papel principal, como dice Luis Astorga: "fue el primer laboratorio en América Latina donde se inició la estrategia que implicaba la participación central, creciente y masiva de las fuerzas armadas"[19]. Miles de vidas humanas, principalmente jóvenes, desaparición forzosa, asesinatos y violación de los derechos humanos. De ahí en delante esta estrategia se desplazó hacia doce países, pero se concentró primordialmente en Perú, Bolivia y Ecuador, amén del Plan Colombia en 2000, la iniciativa Mérida en 2008[20], con Felipe Calderón y *su guerra*

[17] Astorga. Luis. *Drogas sin fronteras*. México: Debolsillo, 2015, p. 10.

[18] *Vid.* Fazio, Carlos. *Estado de emergencia*. México: Grijalvo, 2016. En el texto dice Fazio: "La fabricación mediática de México como Estado fallido durante la transición Bush/Obama en la Casa Blanca (enero de 2009) incluía la previsión de un 'colapso rápido y sorpresivo', lo que según el Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas de Estados Unidos no dejaría más opción que la intervención militar directa de Washington", p. 16.

[19] Astorga, Luis. *Op. cit.,* p. 10.

[20] *Vid*. Fazio, Carlos. *Op. cit.* p. 17.

contra el narco. En México, por desgracia, no ha cambiado mucho la estrategia frente a los Estados Unidos. Un presidente sumiso y débil al exterior pero sólido y fuerte al interior que utiliza su Guardia Nacional para la contención de migrantes centroamericanos, mientras los grupos criminales escenifican espirales de violencia en territorio mexicano.

El lenguaje del juego, Daniel Sada

Una familia que habita en el poblado de San Gregorio, en el centro de México, logra, mediante múltiples vicisitudes, construir una vivienda en la periferia y más adelante instalar una pizzería en zona céntrica. Valente, el padre, transitó de manera *ilegal* por la frontera con Estados Unidos. Después de dieciocho cruces, explotado y golpeado, asaltado y vejado, por la Border Patrol y la policía mexicana, ya se cansó y desea vivir tranquilo con su esposa Yolanda y los hijos Candelario y Martina. Estos ayudan a instalar la pizzería y luego, en una división del trabajo, son mesera, comprador y cargador de ingredientes culinarios y el maestro pizzero, Valente, aprendió el oficio en la ilegalidad yanqui.

La novedad exitosa de las pizzas, en zona taquera, implica contratar a dos meseros. La familia, con esfuerzos sobre humanos y una férrea constancia, ve la salida de un túnel de miserias y carencias sin fin. Sin embargo, empiezan rumores y luego expresiones de violencia: hombres colgados, cuerpos descuartizados, cabezas con mensajes. A la vez, circulan camionetas de lujo BMW. Candelario, el hijo menor, desaparece de casa y pide trabajo a Virgilio Zorrilla, capo lugareño. Éste le exige valentía y disposición para matar, para ganar buen dinero. Lo envían a un rancho donde procesan la droga. En un ambiente tenso, llegan a la pizzería cuatro empistolados, comen como desesperados y se van. Valente les exige pagar la cuenta y es amenazado con meterle varios plomazos. Ahí comienza el calvario para la familia y el pueblo.

La violencia se instala en San Gregorio, con una población desamparada ante refriegas cotidianas entre maleantes. El presidente de la localidad pide ayuda. Acuden cinco camiones militares y los capos se esfuman. Se restaura cierta paz en San Gregorio, "una paz nerviosa […] ante el ajetreo de ir y venir de guachos pues nada más sirvieron de pantomima […] después de un mes ya ningún uniformado. Ya los tonos verde oliva se esfumaron"[21]. No transcurren ni tres días y vuelven las camionetas BMW con su estruendo musical. La espiral de violencia se recrudece pues otro grupo criminal le disputa a Virgilio Zorrilla ese espacio estratégico y "centro fabuloso para traer, guardar y distribuir la droga" (p. 72). Es una auténtica guerra con decenas de muertos y el triunfo de Flavio Benavides, nuevo capo de San Gregorio. "Pobre mágico, pobre país sumergido en un inexorable hoyo negro" (p. 85).

En el resto de la trama, Daniel Sada describe el infortunio, desamparo y desintegración familiar, similar al destino de San Gregorio. Hasta aquí ficción y realidad novelística del México actual se fusionan, se

[21] Sada, Daniel. *El lenguaje del juego*. México: Colofón-UANL-Anagrama, 2012, p. 55. Las siguientes citas sobre la novela van entre paréntesis.

separan, se entremezclan en un delirio y frenesí de sangre. El narrador, en clave irónica, inquiere sobre la demarcación territorial, espacios o feudos: "Dueño de un área demarcada que habría que hacer valer como algo legal, y luego el deshilacho derivativo: si cada capo respetara la zona de los otros capos, se conocería (con creces) la paz en la tierra. Un arte de vivir –incluso– lleno de armonía al tope […]. El señor feudal y su feudo: paraíso y sonrisas. Vidas muelles y ufanas […]" (p. 116) ¡Claro! Este proyecto bucólico, insinuado en la novela, requerirá la anuencia del Estado mexicano: el *laissez-faire, laissez-passer*[22] (dejar hacer, dejar pasar) cobraría plena vigencia, ya sin las manidas consignas: guerra al narco, al crimen organizado. Ninguna injerencia del Estado en asuntos de narcos para que éstos funcionen *naturalmente* a un máximo de eficiencia y, con ello, maximizar el *bienestar social*[23].

En SanGre-gorio sus pobladores sobreviven "en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino devastación geográfica", como dijo Rulfo a J. Sommers. Viven en la auténtica indefensión. Inmersos en una guerra sin cuartel, con un Estado omiso que ya se desentendió de su contrato social. En ese poblado y en Mágico:

> La democracia era un juego, un simulacro, y esto tenía que ser más claro que el agua. También sería doloroso reconocerlo. También sería mordaz saberlo. Inútil el cambio: una falacia, una ingenuidad, un despropósito. (p. 152)

Han sido incapaces de organizarse, como si lo han hecho pueblos indios que resisten y se enfrentan al crimen organizado y al sistema mexicano. Es tal la orfandad, carecen de un párroco y aún de amistades cercanas solidarias. En un ambiente campirano, ven rodar camionetas BMW y gatilleros con metralletas y sofisticado armamento. A Valente y su esposa Yolanda los comprometen al facilitarles un cuerno de chivo y una pistola. No hay salida ni en SanGre-gorio ni en México, como predica el narrador: "Mágico dejó de ser una antigualla romántica. Ahora hasta en el punto geográfico más lejano hay, por lo menos, un capo y algunas armas." (p. 86)

En *El lenguaje del juego* estamos frente a una desmedida violencia que impuso la llamada *Guerra contra el narco* instrumentada por Felipe Calderón. Si antes, desde principios del siglo XX, como bien lo documenta Luis Astorga,[24] hubo trasiego de droga vinculado a sectores del poder y grupos delincuenciales, nada se compara con la elevada mortandad y desapariciones forzadas con Calderón en su infausto sexenio, 2006-2012. Precisamente, la novela de Sada se publica en 2012 y recrea las consecuencias del narcotráfico en la economía, la política, la cultura y la vida social. El autor expone el papel destacado de capos emprendedores que gozan de una posición privilegiada y

[22] *Vid.* Cook, Chris. *Op. cit.*, p. 293.

[23] En medio de la pandemia del virus en México, son frecuentes las notas periodísticas en que vemos a los llamados *cárteles* entregando despensas a la población, con sus propios logos criminales En el mes de julio apareció la noticia, de noche criminales y de día benefactores. Las hijas del Chapo igualmente han distribuido despensas con la imagen del traficante.

[24] *Vid.* Astorga, Luis. *Op. cit.*, pp. 9-26.

sus férreos vínculos con la clase en el poder mexicana: partidos políticos, gobernantes, empresarios, con estructuras de poder local y regional y, a la vez, destruyendo el tejido social y vulnerando el contrato social.[25]

En *El lenguaje del juego*, el lenguaje del poder, dice Sada, la narración es clave. No hay narrador omnisciente, se sustituye por un narrador-personaje que toma distancia y no se involucra directamente en acontecimientos crueles y de gran barbarie, toma distancia reiteradamente. Señala Oswaldo Zavala:

> la voz narrativa funciona como un personaje más que contribuye a producir el sentido general de la trama, pero también a desestabilizarlo […]. El lenguaje del juego repolitiza su representación performativa del narco al dramatizar las acciones de los personajes que se enfrentan a la violencia sistémica en el norte del país. La inercia del lenguaje simultáneamente construye y deconstruye la historia concreta de una localidad atrapada en un conflicto armado en el que participan políticos, militares, empresarios y traficantes, pero que continúa narrándose bajo la imprecisa épica de la *guerra de cárteles*.[26]

En la novela de Sada hay una intención, una voluntad de estilo que se expresa en la recreación de un español antiguo, intencionalmente anacrónico, y que, por momentos, recuerda a Rulfo en su universo campesino. Si bien los personajes de Sada transitan de una descampesinización, se mueven en un ambiente campirano, pero en un acelerado proceso de urbanización. Esa voluntad de estilo se expresa en el manejo de un lenguaje figurado y connotativo que va de la metonimia a la sinécdoque, auténticos tropos que tornan morosa la lectura pero confieren a la novela significados sorprendentes como el párrafo en que Sada da cuenta del feroz saldo que dejó la guerra entre dos bandas de criminales:

> Los primeros asomos luego de la batalla. La jamás vista alteración sangrienta. En SanGre-gorio nunca ese caldeo de hombrías. Las vistas por doquier de los que antes estaban embutidos. Había un silencio casi como en pliegues […]. Los asomos anónimos que pronto se volvieron mirujeos detenidos: estatuas asombradas a distancia. Es decir que se abrió lo que debió abrirse: comercios, oficinas, el marcado también. Cien presencias, quizá, notando una certeza: en medio de las calles más céntricas del pueblo estaba el abandono de muchas camionetas muy mal estacionadas. Y los muertos dentro: lo gayo corrompido por el salpicadero de gotas coloradas. Lo lucidor devuelto como un adorno sucio, por lo que, secamente, la solución más práctica tenía que aparecer: ¿quién debía estacionar aquellas camionetas de manera correcta? Lo macabro chuloso: si la frialdad asaz revolvedo-

[25] *Vid.* Cajas, Juan. "Violencia y narcotráfico". En *Subversión de la violencia*. México: Juan Pablos-UNAM, 2007, p. 334. Este Contrato rousseauniano "significa que los hombres aceptaron tácitamente renunciar a su libertad personal de acción a cambio de unos derechos que la sociedad protegería". Hoy sería el Estado quien debería hipotéticamente garantizar trabajo, salud y, sobre todo seguridad. Cook, Chris. *Op. cit.,* p. 130.

[26] Zavala, Oswaldo. *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. México: Malpaso Ediciones, 2018, pp. 153-154.

> ra tenía que usarse ahí. Era lo conveniente para poder pasar a otro capítulo.[27]

En el párrafo, el estilo de Sada se concentra en describir a pobladores asustados pero también fascinados, en escena silenciosa como en ondulaciones. En medio del horror: la vuelta a la normalidad y, de ahí, a lo intrascendente: estacionar camionetas. Y, en el estilo Sada, contrastar la ex brillantez de camionetas de lujo, *lo gayo corrompido*: lo alegre o vistoso ahora podrido. Para finalizar con lo *macabro chuloso*, una antítesis que le imprime mayor fuerza al párrafo. En éste, se desdramatiza la escena al volver a lo normal, lo de siempre y, en seguida, restar importancia a escenario sangriento. Es significativa la oración casi al final, cual levantar un acta policiaca: investigar y *caiga quien caigare*. La frase última, darle la vuelta a la hoja: "pasar a otro capítulo".

¿Qué clase de obra escribió Daniel Sada? ¿Cómo clasificarla, dentro de un género o subgénero? Estamos ciertos(as) de no encasillarla dentro de la llamada narco-novela, limitada ésta, sin una visión integral de la realidad social y atenta al discurso oficial. *El lenguaje del juego* no utiliza artificios deductivos ni la recreación del misterio, menos profundiza en la investigación detectivesca. A Sada no le interesa castigar el crimen ni elementos de lo criminal: premeditación, maquinación ingeniosa, reflexión para conseguir la impunidad. No es la lucha del bien contra el mal, con amenazas, complots, angustias que mantienen en vilo al lector, no hay héroes ni antihéroes. No existe el *suspense* con una víctima en permanente amenaza sobre la que se cierne una trampa.

Juan Villoro, *El arrecife*

> *El delincuente produce una impresión, unas veces moral, otras veces trágica, según los casos, prestando con ello un servicio al movimiento de los sentimientos morales y estéticos del público. No sólo produce manuales de derecho penal, códigos penales y, por tanto, legisladores que se ocupan de los delitos y las penas; produce también arte, literatura, novelas e incluso tragedias.*
>
> Marx (1857)

En *Arrecife*, Juan Villoro narra fragmentos de la historia de Mario Müller y cómo, en su etapa final, se convierte en ejecutivo de un gran hotel en el Caribe mexicano: ofrece a sus huéspedes turismo extremo, dentro y fuera, de La Pirámide, *resort* con una variedad de peligros controlados: arañas venenosas, excursiones al filo de la navaja, cacerías nocturnas con turistas perseguidos, buceo excitante entre filosos arrecifes, secuestros, amenazas telefónicas mortales. Atractivo descanso entre la adrenalina del miedo y del terror. Genuina paranoia recreativa es lo que ofrece el *resort* hasta que uno de los instructores de buceo es asesinado en tierra. Al igual que otros *resorts abandonados* o *quebrados*, La Pirámide puede cobrar un seguro, junto con el lavado de dinero. Son el negocio perfecto estos hoteles quebrados:

[27] Sada, Daniel. *Op. cit.,* p. 152.

simulan inversiones y llevan una contabilidad fantasma. En este entramado perverso, el narcotráfico no podía estar ausente.

El asesinato del instructor de buceo, Ginger Oldenville, destapa una trama oculta, si bien vinculada al buceo, pues Ginger exploraba los cenotes y ríos subterráneos que los comunicaban. Excursiones nocturnas a cenotes iluminados y buceo hasta el amanecer, luego desayuno con tamales yucatecos. En una de sus correrías marinas, Ginger descubre la ruta de la droga: "el cenote servía como alcantarilla rumbo al drenaje de los ríos subterráneos y una playa para embarcar la mercancía hacia Miami, con protección de la marina"[28]. Después aparece otro buzo asesinado en un río, junto a un cargamento de droga. Ginger era un *hombre de buena fe*: acude al consulado gringo y luego se entrevista con gente de la DEA. Confiar en funcionarios y polizontes fue su perdición.

En la novela, Villoro plantea una inquietante hipótesis: en un país asolado por la violencia institucional y los comparsas del narco, el mejor negocio, el más redituable es, precisamente, vender dosis de esa misma violencia en un espacio acotado, la comodidad de un resort: ingenuos turistas yanquis o ingleses secuestrados, amenazados y golpeados, entre una agobiante maleza y el posterior refrigerio, ya en el hotel, con clima artificial y unos buenos tragos de gin o unos mojitos, con el agradecimiento hacia los promotores del placer temerario; por la tarde cacería y persecución de güeros y güeras, como a los *indocumentados* mexicanos, y la pasión de la adrenalina en la corretiza por el monte; luego, el merecido descanso, ¿relación sexual? con una o un *border patrol*. Todo por un mismo boleto: "El motivo de la pirámide y del pasado precolombino aparece en la exactitud precisa del empobrecido presente mexicano: es el último artefacto por explotar."[29]

"Pasé la primera parte de mi vida tratando de despertarme y la segunda tratando de dormirme. Me pregunto si habrá una tercera parte." Con este epígrafe da inicio la novela. El narrador-personaje-testigo, Tony, ha vivido dos vidas: la del alucine del LSD y la coca; la otra, empleado del *resort* La Pirámide. En su primera etapa, formó junto con Mario Müller, su actual jefe, un grupo de rock llamado Los Extradictables, involuntario homenaje a Pablo Escobar. Su primera etapa es espesa tiniebla, pero tiene a Mario para recordar o sembrarle anécdotas y establecer una simbiosis, en la que Tony es el perdedor. *Vives en una burbuja, una burbuja dentro del acuario*, le increpa el amigo. Aún ahora, ex drogo sin arrepentimiento, perdió parte de sus vivencias, "con la droga se fue la mitad de mis recuerdos, o algo que parece la mitad"[30].

Juan Villoro es un cronista de su tiempo, si no hubiese creado novelas y relatos, ya tendría una merecida fama con los textos, "La violencia en el espejo" (2013), "La alfombra roja" (2010). En éste testimonia la violencia sistémica de un país de nota roja, parte del paisaje cotidiano, sumido en un perma-

[28] Villoro, Juan. *Arrecife*. México: Colofón-UANL, 2012, p. 118.

[29] Zavala, Oswaldo. *Los cárteles no existen*. México: Malpaso, 2018, p. 172.

[30] Villoro, Juan. *Op. cit*., p. 192.

nente estado de excepción, y una aparente democracia, paradigma de la normalidad a la mexicana. Pero también escribió *Tiempo transcurrido, crónicas imaginarias,* a través de un periplo que va de 1968 a 1985, con música de rock, cual trama integrada en las crónicas; además con *Mientras nos dure el veinte*, disco grabado en vivo y que acompaña a la edición. Por igual, escribe tres memorables libros para adolescentes *El libro salvaje*, *La cuchara sabrosa del profesor Ziper* y *Las golosinas secretas*. Estamos frente a un creador sin igual que detectó, y trasmite en sus obras, las claves para entender la dimensión política del narco, como afirma Oswaldo Zavala:

> Villoro se une aquí a una corriente crítica que, para entender el problema del narco, propone volver la mirada hacia el Estado y sus políticas antidrogas, las cuales, como la insólita aporía de la Revolución Institucional, son en realidad políticas prodrogas, es decir, a favor de su control, su redituable sometimiento. Acaso allí radique el secreto de la continuidad política que ha operado en el tránsito del PRI al PAN y de regreso al PRI y que Juan Villoro ha sabido trasladar a la literatura: el proyecto de administrar con eficacia un país posapocalíptico que no se ruboriza al lucrar con su tragedia nacional y que más bien hace de la autodestrucción una brillante oportunidad económica, que utiliza el crimen organizado para una compleja trama geopolítica y que siempre encuentra el lado positivo del tejido social ultrajado.[31]

[31] Zavala, Oswaldo. *Op. cit.*, p. 175.

Juan Villoro, con una prosa ágil, nos introduce en un universo alucinante, no sólo por el turismo extremo, el placer del terror, sino por el asesinato del buzo Ginger y luego otro, el de Bacon, amigos sentimentales. Ahí aparecen los jefes de seguridad del *resort* como Támez: expolicía, exjudicial, sus agravios a civiles lo proyectaron hacia cuerpos de seguridad privada. Ahora revisa videos de las cámaras de seguridad pues hay dos muertos. Ello prende la alarma en el hotel: los asesinados son gringos, no mexicanos. Otro agente, el inspector Ríos, un judicial, y en su tiempo libre predicador evangélico, es quien devela el enigma, un enigma donde el criminal nunca pisará un juzgado, menos la cárcel.

En una charla con Ríos, Tony le comenta: "Sería perfecto que el asesino estuviera agonizando, una confesión con ataúd abierto: el caso se cierra al mismo tiempo que la tapa."[32] Pero el asesino no confiesa en el ataúd sino en una confortable oficina del *resort* y con tragos de *Four Roses*. Confiesa un crimen colectivo: desde Londres se pide anular el equipo de video, el jefe de seguridad, Támez, obedece la orden y la escena lista para la acción del asesino. Éste confiesa a Tony: "El verdugo no existe, no en este caso. No hay rastros, no hay imágenes. El expediente se cerró. Cosa juzgada, Tony *dear.* Así se le dice en México al olvido."[33] Con esta novela, Villoro rinde una especie de homenaje a los clásicos que reseñamos en la primera parte. El ingrediente clave en los asesinatos del *resort* es la impunidad de

[32] Villoro, Juan. *Op. cit.*, p. 207.
[33] *Ibid*., p. 222.

larga data en México y que Villoro relata con gran maestría. No hay castigo alguno sin satisfacción ante un *deber cumplido*.

Juan Villoro. *El Testigo*

> *Mirar el regreso era muy distinto a descubrir; significaba recuperar cosas que decían algo antes y después, detalles hundidos en la memoria, depositados en esa dársena quieta, abrumada de agua negra.*
>
> Juan Villoro

Vivimos un momento de ruptura de fronteras, de clasificaciones, en todos los ámbitos, en el campo de la literatura y en particular de la novela negra. Hoy, ésta presenta diversos rostros, ha roto esquemas y se ubica en nuevos contextos sociales y estéticos. Fereydoun Hoveyda señala: "Vemos difuminarse la frontera entre la literatura policiaca y la otra […] se ve ya perfectamente esta tendencia […]."[34] A manera de ejemplo, menciona a Henry Green, quien a partir de un enigma nunca resuelto, desarrolla temas que nada tienen que ver con la novela policiaca *pura*.

Las novelas de Juan Villoro abordan diversos temas sociales en los que están presentes el crimen, la violencia, el narco, sin ser los temas nodales: radican en la periferia. En el contexto mexicano actual, enfrentarse a múltiples violencias no resulta asombroso, por el contrario, es cotidiano. Vivimos en uno de los países más violentos del orbe. Una espiral escalofriante impulsada por Felipe Calderón en su *guerra al narco,* que comenzó en 2006.

El Testigo (2004), título que posee una basta presencia y es tema central en la narrativa universal. Dice el Diccionario de la lengua española: "

> Testigo (de testiguar), persona que da testimonio de una cosa o lo atestigua; Persona que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de una cosa; cualquier cosa aunque sea inanimada por la cual se infiere la verdad de un hecho.[35]

El personaje central, Julio Valdivieso, testimonia la sociedad mexicana, a la que retorna después de veinticuatro años de estar fuera. Tan largo periodo le permite redescubrir una realidad que siente que ya no le pertenece. Al recuperar su vida personal y social en este país, cobra conciencia de que ni el país ni él son ya lo mismo.

Paulatinamente recrea su vida dividida en múltiples realidades que se centran en el campo y la ciudad. Rencuentra amigos de juventud, revive su vida de provincia en San Luis Potosí, en donde va armando un rompecabezas: su niñez y adolescencia, el encuentro con la obra del poeta Ramón López Velarde. La poesía del vate es un *leitmotiv* de la novela. En este largo periodo, se han dado cambios en el régimen político; hecho trascendente: el PRI pierde el poder tras más de

[34] Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policiaca.* Madrid: 1977, p. 200.

[35] Alonso, Martín. *Enciclopedia del idioma*. Vol. III. México: Aguilar, 1988, p. 3942.

70 años; lo retoma el PAN. Se demuestra con múltiples sucesos la resistencia al cambio:

> Terminado el monopolio del PRI, los códigos de impunidad se disolvieron sin ser sustituidos por otros. ¡Bienvenida la década del caos! México es un país de sangre y plomo. El predominio de la violencia ha disuelto formas de relación y protocolos asentados desde hacía mucho tiempo.[36]

Al llegar a la ciudad, de inmediato lo contacta un antiguo amigo, Juan Ruiz, el Vikingo. Fueron miembros de un taller literario. Juan hoy se dedica a escribir guiones. Lo cita para hablarle de un megaproyecto: la realización de una telenovela sobre la guerra cristera:

> Hace falta un melodrama que una a México. Es increíble que una rebelión popular se haya silenciado de ese modo […]. Es una deuda moral. […] esa gente sólo luchaba por que la dejaran rezar, gente pobrísima […]. ¿Te das cuenta de la injusticia?[37]

La telenovela se llamará *Por el amor de Dios*. Juan piensa filmar en una hacienda propiedad del tío de Julio. El Vikingo es el primer eslabón de la cadena de antiguos talleristas que van entrando en la vida de Julio. Todos querían ser escritores, toman caminos diversos y se entrecruzan con las circunstancias del recién llegado.

Julio viaja a San Luis a la hacienda Los Cominos, propiedad de su tío Donasiano. Se introduce en la historia del lugar y particularmente de la guerra cristera, tema de la telenovela. Entabla amistad con el sacerdote Monteverde. que tiene veneración por Ramón López Velarde, al grado de querer canonizarlo. La ambientación del mundo de Los Cominos es extraordinaria: la comida, los olores, los sabores, la recreación de los paisajes a la par de la recuperación de su vida de niño y adolescente. Aquí aparece el personaje de Nieves, su prima y amor siempre presente.

Poco a poco cobra conciencia frente a esa realidad tan aparentemente tranquila y alejada de que algo extraño sucede. El único suceso inquietante es el asesinato del gringo James Galluzo, que vivía en una propiedad del tío. Tiene fama de loco y de dedicarse al cultivo de cactus. El mismo día de este asesinato, encuentran muy cerca de su domicilio una Suburban, con placas de Sinaloa y cuatro pasajeros: descabezados. La presencia de "cárteles" del narco es un hecho contundente en esta zona alejada y desértica.

El Vikingo es asesinado y a este crimen antecede otro, el de Ramón Centollo, aspirante a poeta en el taller. Julio se ve imbricado en este tejido que pertenecía al narco. Tras asistir al funeral del Vikingo, es secuestrado por judiciales, que lo interrogan, golpean, torturan para conocer su relación con estos criminales. Julio vive la peor experiencia de su vida, piensa que lo matan. Al final lo dejan libre. Al respecto Oswaldo Zavala comenta:

[36] Villoro, Juan. *La alfombra roja.* ‹www.clarín.com›. 01 de mayo 2013.

[37] Villoro, Juan *El Testigo,* México: Anagrama, 2016, p. 34.

> Es en este nuevo (des) orden nacional en el que el crimen organizado cobra mayores espacios de acción ante el vacío de poder que produjo la caída del PRI en el 2000. El narco aparece en la novela como una incipiente amenaza que corre libre de las ataduras del gobierno federal y que ahora debe pactar con los emergentes poderes fácticos de los Estados del norte del país. *El testigo* es en ese sentido la crónica fiel de la recomposición del tráfico de drogas cuando la estructura nacional del PRI se fragmentó en los nuevos acuerdos entre gobernadores, policías estatales y empresarios legítimos y de otra índole.[38]

A diferencia de Odiseo, quien tras una larga ausencia regresa a su patria, a su casa, y nadie lo reconoce: ni el hijo ni la esposa, no hay perro, Julio Valdivieso es el extraño de sí mismo. Pasa del extrañamiento a la confusión de un pasado que le cuesta aclarar. En este proceso, distingue entre regresar a sus recuerdos, a un tiempo irreal en el que habitan, y la comprensión de una convulsa realidad social. En este país incierto, Julio Valdivieso reconstruye su identidad, la difícil comprensión de sus deseos y anhelos tan ocultos; a la par busca comprender el momento histórico que le toca vivir, es un testigo vivencial de todo esto. Juan Villoro ha expresado que el escritor debe tratar de aclarar lo que sucede y dejar testimonio para el futuro. El testigo vive un doble enfoque: comprende su vida personal y la dimensión social como profundamente imbricados.

El disparo de argón (2005). El escritor es creador de universos: esta capacidad le permite al lector(a) asomarse a una materia tan desconocida como es la ciencia en general y el mundo de la oftalmología. Una clínica de ojos es el escenario central de esta historia, narrada en primera persona por Fernando Balmes. Conocemos, así, las entrañas de la Clínica de ojos "Antonio Suárez", ubicada en la col. Del Valle: sus espacios físicos, las rutinas de los médicos, enfermeras, secretarias y todo el personal que hace posible que un hospital funcione.

La clínica es una réplica del edificio de Barraquer en Barcelona. Antonio Suárez, su creador intelectual, se empeñó en mantener ambientes similares, realiza cambios vinculados con elementos de la cultura mexicana antigua, respetando un ambiente enigmático que invita a ver y a retrotraer las imágenes para dotarlas de sentido. Juega con la doble mirada, la de afuera y la interior. La descripción del lugar es sumamente detallada: cada espacio nos es referido con todo tipo de precisiones. La vida de la clínica es agitada, tanto en la acción médica como en una serie de intrigas, conflictos, resentimientos, propios de una comunidad de acciones encontradas. Una de éstas es la lucha soterrada por la jefatura de la sección de Retina.

Otro espacio esencial es el barrio, sitio donde se ubica el hospital y la casa de los padres y el departamento de Fernando Balmes. San Lorenzo y alrededores. Nos deja ver las calles, parques, iglesia, negocios; observamos y sentimos los ambientes. La mirada aguda, siempre alerta, nos presenta los escenarios donde se mueve Fernando, el médico oftalmólogo. El otro microcosmos es la casa de los padres, la familia, por lo que

[38] Zavala, Oswaldo. *Op. cit.*, p.171.

conocemos su ascendiente social e intereses: pertenece a los sectores medios de la sociedad mexicana.

Un enigma está presente, la ausencia del director del hospital: El Maestro, fundador y guía de los médicos que aquí laboran. Mil conjeturas se elaboran. ¿Se encuentra en su oficina pero no recibe, está enfermo, está desaparecido? La mirada del escritor es acuciante, pasa del panorama al detalle, semejante al lenguaje cinematográfico. Los sitios conllevan un tono emocional.

La vida cotidiana del Dr. Balmes transcurre sin sobresaltos, entregado a su labor médica. En la clínica trabaja también los fines de semana. Mi vida –reconoce– no podía ser más deprimente. Fuera de la clínica, nada. El contraste social, la desigualdad del país está presente en este microcosmos: los días viernes, el vestíbulo está lleno de hules y periódicos, es consulta gratuita y atiende muchas personas que, por sus males producto de la miseria, debían de estar en otros hospitales. Quien desconozca la miseria del país debe darse una vuelta ese día.

> Con los niños la diferencia es todavía mayor. En las tardes del viernes he visto miles de cataratas traumáticas; los niños cegados por golpes y pedradas aceptan con calma las molestias que les impone el hospital.[39]

En esta vida, dentro de todo apacible, lo insospechable se presenta. El primer indicio de que algo anda mal es el comentario de un compañero que habla de otro médico, Iniestra. Lo ha visto yendo y viniendo del estacionamiento al banco de ojos. Decide con otros compañeros comprobar las sospechas: descubren que en efecto, Iniestra vende ojos. Se pregunta de dónde obtiene sus entregas: de la fosa común y los sábados en la Cruz Verde soborna a practicantes. Iniestra concibe la clínica como un mercado de ojos y aparentemente el país le da la razón. Al ser consciente de que lo han descubierto, presenta unas notas con información desconcertante para los médicos.

A Balmes le han dado a leer este informe y piensa que con esto lo ponen a prueba. También se encuentra involucrado en este asunto el Dr. Garmendia, encargado del banco de ojos, quien sigue la misma estrategia de Iniestra, al verse descubierto da información que considera es natural. Comenta que atiende pedido de córneas a Tijuana. El verdadero negocio inicia en 1987, en Estados Unidos, que tuvo un déficit de cinco mil trasplantes de córneas; cada operación tiene un precio en esa época de unos cuatro mil dólares.

Esta información impacta a los médicos. Ahora toman conciencia del negocio, saben de las desapariciones masivas de menores en varias regiones del país y que pueden estar vinculadas al tráfico de órganos. Urge informar a El Maestro, pero ¿dónde se encuentra? Hay un crimen. Fernando Balmes, narrador, lo describe con un lenguaje casi cinematográfico: su mirada recorre desde la puerta, con una multitud exaltada, hasta los espacios en que balearon a Iniestra. Su mirada recorre y describe los despojos, regados por varios metros.

[39] Villoro, Juan. *El disparo de argón.* México: Anagrama, 2005, p. 57.

La policía investiga, interroga, sin consecuencias más allá de la publicidad. Si la intención es arrojar una cortina de humo sobre el caso, la incompetencia policial logró su cometido. El sentido común los lleva a ubicar el tráfico de órganos en el centro de los conflictos. Se ha instalado la inquietud, el temor y las consecuencias del caos. El Dr. Ugalde ocupa la subdirección del hospital y considera que no existen motivos individuales en el crimen, que el asesinato de Iniestra fue para amedrentarlos. Esto, asegura, va contra todos nosotros.

A partir de entonces la presencia de unos gringos se hace constante en la clínica, unos tejanos que cada vez se les ve más. ¿Quién está detrás de ellos? ¿Quién está detrás del que está detrás? Empieza a haber actos de sabotaje y se tiene la certeza de que lo que les interesa son las córneas. Más adelante, por algunas fuentes y por sus propias experiencias, los médicos confirman que lo que quieren es el control total y apoderarse de la clínica.

En este punto urge informar a El Maestro: se trata de un personaje mítico. Ha sido el mentor de varios oftalmólogos de la clínica que fundó y lleva su nombre. Ha recibido homenajes y premios en varios países. Es hombre de tesis y frases categóricas, así lo define Balmes. Deciden buscarlo: se ha refugiado enfermo en su casa de campo. Ugalde le da informes. Se trata de asuntos difíciles: un muerto, un funeral, la presencia de policías extranjeros, acciones en contra de la clínica. Ante esta situación, le piden que regrese. Él considera que ha hecho ya su obra, toca a los otros juzgarlo.

Se presenta una paradoja insólita: El Maestro está ciego. El médico que devolvió la vista a tantos pacientes, que desarrolló la técnica para eliminar las cataratas y devolver la luz, que realizó tantas portentosas investigaciones en su especialidad, está ciego. Tras un juego ambivalente entre mantenerse en tinieblas o intentar recuperar la vista vía una difícil operación, decide operarse. Es la metáfora que Saramago nos propone en su *Ensayo sobre la ceguera.* Dice:

> Las imágenes no ven, equivocación tuya, las imágenes ven con los ojos que las ven, sólo ahora la ceguera es para todos. Yo iré viendo menos cada vez, y aunque no pierda la vista me volveré más ciega cada día porque no tendré quién me vea."[40]

La visión y la ceguera nos acercan o aíslan, nos conducen al mundo interior que sentimos necesidad de compartir. Ante la decisión de operarse, elige a Fernando Balmes para que realice el intento de devolverle la vista. Enorme responsabilidad. "Operar al Maestro es una condena disfrazada de honor. Hay pocas posibilidades de éxito, si fallo mi descrédito será total."[41] Más adelante su reflexión lo lleva a esta conclusión: "quizá Suárez no me escogió por mis méritos, sino justamente porque cree que fallaré"[42] Recuperar la vista obligaría a Suárez a retornar a un mundo que ya no es el suyo. Tras días y horas de angustia, la operación resulta exitosa.

[40] Saramago, José. *Ensayo sobre la ceguera.* España: Santillana Ediciones, 1995, p. 426.
[41] Villoro, Juan. *El disparo de argón*. *Op. cit.*, p. 221.
[42] *Ibid*., p. 230.

Dos piezas más en este rompecabezas: Julián Enciso, conocido del barrio, con quien Fernando jugó billar, vago, adicto a la droga; empezó a tener dinero y grandes carros; da enormes propinas, se incrusta un diamante en un diente. La opinión de que se ha vuelto narco la comparten todos quienes lo conocen. Con Fernando Balmes tiene siempre una rivalidad por celos. Se va un tiempo a Tijuana. Al regreso a la ciudad lo busca, le hace un chantaje, lo amenaza de muerte y le exige fracasar en la operación de Suárez. En esta etapa, Julián es parte del engranaje de la mafia que se quiere apoderar de la clínica, intenta asesinar a Fernando y éste sale bien librado.

Por último Mónica, joven que llega ahí para hacer su servicio social, se involucra con Fernando en una extraña relación sentimental, siempre marcada por la duda y la desconfianza. Las duras experiencias vividas le permiten reconstruir un rompecabezas en el que cada vez más se integran las piezas. La presencia del narco es múltiple. El Estado, representado en los judiciales que lo han interrogada a raíz del crimen, no ha resuelto nada. El narco es en realidad resultado de una operación política y judicial dirigida desde el mismo Estado, que estructura y a la vez limita el mercado de droga y de órganos.

En una entrevista, Juan Villoro relata cómo surge la idea de realizar esta novela. En un viaje a Barcelona tiene un accidente en un ojo y asiste a la clínica Barraquer. Más adelante sufre una segunda lesión y vuelve a la misma clínica. Estos acontecimientos, sin duda lo impactaron. A partir de estas vivencias construye la novela, lo que da cuenta de su capacidad creativa para dar vida a esta historia. *El disparo de argón* nos conduce al mundo de la clínica con toda su dinámica y la vida de Fernando Balmes, médico oftalmólogo. A la par, conocemos la vida del barrio clasemediero al que pertenecen él y su familia. De este micro mundo nos transporta a la realidad social del país. Nos muestra la corrupción: el tráfico de órganos, la impunidad y entrega de bienes nacionales son realidades presentes en este país. Por igual, la compleja red de relaciones de la delincuencia, en la que se imbrican autoridades, policías, vagos del barrio. Siempre presente, la enorme desigualdad social que palpa como médico al atender enfermedades producto de la miseria y discriminación. De la misma manera crea personajes de carne y hueso, con defectos, conflictos y, a pesar de todo, con capacidad de empatía y de brindar amistad.

La obra queda abierta, se resuelven algunos nudos y se recrean varios clímax. Ofrece una visión crítica de la realidad, conoce la violencia en apariencia tan lejana: el crimen y el tráfico de órganos asedian a su pequeña comunidad de oftalmólogos. Nos aporta claves para dar continuidad, e intentar comprender todo lo que forma parte de nuestro vivir cotidiano.

> El trato con el crimen ha derivado en un decisivo desplazamiento simbólico –dice Villoro–. Si durante décadas nos protegimos de la violencia pensándola como algo ajeno, ahora su influjo es cada vez más próximo.[43]

[43] Villoro, Juan. *La alfombra roja*, s/n.

Notas finales

Una obra literaria trascendente representa la totalidad de la vida humana, el universo interior, la subjetividad y la dimensión social de la que surge. La llamada novela policiaca pasó de la intrascendencia, de ser un pasatiempo frívolo y de evasión, deducción de enigmas, a paisajes mórbidos y de terror inducidos por complicados asuntos. Después se agrega la desesperación, el odio, el fanatismo, y así esta novelística se torna *filosófica* y trasciende. En México, la novela *policiaca* best-seller, con enormes tirajes tipo *Reina del sur,* pareciera agotar tramas vinculadas al narco y, lo peor, plegadas al discurso oficial del crimen organizado y cárteles. Construye estereotipos, incrementa la llamada narcocultura. Ahora, irrumpen novelas que despliegan temas sorprendentes con puntos de vista superadores del trillado narco, obras comprometidas con el oficio literario y además con una posición política.

El escritor busca lo esencial del tema que aborda, crea imágenes concretas que nos provocan emociones estéticas, se confronta permanentemente con el lenguaje. El escritor no omite la necesidad de denunciar montajes teatrales y farsas de una falaz democracia y emprender la búsqueda de ideales justos frente a realidades autoritarias y excluyentes. Éstas demandan una toma de posición. El escritor trata de comprender un hecho que, como dice Piglia, consiste en la posibilidad de ver relaciones. Nada vale por sí mismo, todo vale en relación con otra ecuación que no conocemos.

En su tránsito histórico, la novela policial ha recorrido desde el folletín, considerado subcultura, y trasciende hacia la novela de crítica social (norteamericana principalmente). El género había sido subvalorado por la crítica hegemónica. Hoy, por sus propios méritos, tiene un lugar de excepción. Contamos con obras cuya dimensión estética, lo revolucionario de su lenguaje y estructura, así como su capacidad de comprensión del momento actual que vivimos, su compromiso con éste, constituyen verdaderos hitos en la nueva literatura. No solamente Sada y Villoro, sino César López Cuadras y Roberto Bolaño renuevan una novelística que se hallaba en un callejón sin aparente salida.

Fuentes

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer II. 1*. Trad. Antonio Gimeno cuspinera. España: Pre-textos, 2004.

Astorga, Luis. *Drogas sin fronteras*. México: Debolsillo, 2015.

———. *El siglo de las drogas. Del Porfiriato al nuevo milenio.* México: Debolsillo, 2016.

Boileau-Narcejac. *La novela policial*. Trad. Basilia Papastamatín. Buenos Aires: Paidós, 1968.

Campbell, Federico. *La era de la criminalidad*. México: FCE, 2014.

Fazio, Carlos. *Estado de Emergencia. De la guerra de Calderón a la guerra de Peña Nieto*. México: Grijalbo, 2016.

Gramsci, Antonio. "Sobre la novela policial". En *Literatura y vida nacional.* Trad. José M. Aricó. México: Juan Pablos, 1976.

Gubern, Roman (editor). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1970.

Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policiaca.* Trad. Monique Acheroff. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

Kracauer, Siegfried. *La novela policial. Un tratado filosófico*. Trad. Silvia Villegas. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Marx, Karl y Federico Engels. *Obras Escogidas. Karl Marx y Federico Engels*. México: Progreso-Ediciones de Cultura Popular, s/f.

Piglia, Ricardo. *Antología personal*. México: FCE, 2014.

Pate, Janet. *El libro de los detectives*. Trad. Carlos Coldaroli. Buenos Aires: Huemul, 1978.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

Sada, Daniel. *El lenguaje del juego*. México: Colofón-UANL, 2012.

Saramago, José. *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Punto de Lectura, 2003.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.

Torres, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana*. México: UAM Aazcapotzalco-EON, 2007.

Villoro, Juan. *El disparo de argón*. México: Colofón-Anagrama, 2005.

———. *El testigo*. México: Colofón-Anagrama, 2004.

———. *Arrecife*. México: Colofón-UANL-Anagrama, 2012.

———. "La alfombra roja". ‹www.clarín.com›. 1 mayo 2013.

Zavala, Oswaldo. *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. México: Malpaso, 2018.

El cadáver errante: los terrenos del sátiro, mapa de una obra de Martré

NORMA IRENE AGUILAR HERNÁNDEZ | MAESTRA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA, UAM AZCAPOTZALCO, DOCENTE EN EL COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES, UNAM

Resumen

En este ensayo se revisan algunos de los temas y personajes que Gonzalo Martré retoma constantemente en su narrativa, así como los recursos que permean su obra de humor e ironía. Para explicar y reconocer algunas de las modificaciones que han experimentado sus textos, así como la infinitud de sus cuentos y novelas, se retoman las propuestas de Maurice Blanchot acerca de la inclinación por temas recurrentes, la infinitud de la obra literaria y las circunstancias editoriales. Para ubicar estas particularidades en la obra del escritor hidalguense, nos remitimos a algunos de los cuentos reunidos en los libros *Dime con quién andas y te diré quién herpes* y *Misión en China*. De manera especial, se toma como eje *El cadáver errante,* considerada la primera narconovela mexicana.

Abstract

This essay reviews some of the themes and characters that Gonzalo Martré constantly goes back to in his narrative, as well as the resources that permeate his work with humor and irony. To explain and recognize some of the modifications that his texts have experiencied, as well as the infinity of his stories and novels, Maurice Blanchot's proposals about the inclination for a recurring themes, the infinity of literary work and editorial circumstances are taken up again. To locate these particularities in the work of the writer native from the Eastern mexican entity of Hidalgo, we refer to some of the stories gathered in the books *Dime con quién andas y te diré quién herpes,* and *Misión en China.* Specifically, *El cadáver errante,* considered the first mexican narco-novel, is taken as the axis.

Palabras clave: Gonzalo Martré, *El cadáver errante*, Maurice Blanchot, infinitud de la obra literaria, literatura policiaca, narconovela mexicana, sátira, recurrencia.

Key words: Gonzalo Martré, The Wandering Corpse, Maurice Blanchot, infinity of the literary work, crime fiction, mexican narco-novel, satire, recurrence.

Para citar este artículo: Aguilar Hernández, Norma Irene. "*El cadáver errante*: los terrenos del sátiro, mapa de una obra de Martré". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 171-185.

En *El espacio literario,* Maurice Blanchot hace referencia a la infinitud de la obra literaria, de la cual, en "La soledad esencial", señala:

> El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro […]. En un momento dado, las circunstancias, es decir, la historia, bajo la apariencia del editor, las exigencias financieras y las tareas sociales, imponen ese fin que falta, y el artista, liberado por un desenlace forzado, continúa lo inconcluso en otra parte.[1]

El planteamiento anterior, referente a los escenarios editoriales que limitan la intervención del autor en determinados aspectos de su obra, remite a un cuento de Gonzalo Martré (Meztitlán, Hidalgo, 1928): "Dime con quién andas y te diré quién herpes", publicado en 1985 en una antología homónima. En dicho cuento, en el que un par de científicos trabajan con ahínco en el desarrollo de un virus que extermine a todos los homosexuales y lesbianas del planeta, se puede apreciar el fenómeno que refiere Blanchot:

> No sin cierta vanidad científica, le explicaron sus amigos que un profano difícilmente entendería su técnica de cultivo, pero le bastaría saber que el desarrollo del Herpes-AAA (Aullet-Avila-Acidificado) fue conseguido en un medio coprológico. El caldo de cultivo consistía en hacer una mezcla de mierda de puto, semen de mayate y exudado vaginal de lesbiana, cuyas proporciones secretas se llevarían consigo a la tumba. ¿La materia prima? Abundante la había en el Sanborn's del cine Las Américas.[2]

[1] Blanchot, Maurice. *El espacio literario.* Madrid: Editorial Nacional, 2002, pp. 17-18.
[2] Martré, Gonzalo. *Dime con quién andas y te diré quién herpes.* México: Claves Latinoamericanas, 1985, p. 192.

El mismo cuento fue publicado en 2005 por la Universidad Nacional Autónoma de México, en la antología *Misión en China* (título de otro cuento de Martré), edición con que la Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria (en adelante ENP) se sumó a la celebración del Día Nacional del Libro. El párrafo citado anteriormente aparece, en *Misión en China*, como sigue:

> No sin cierta vanidad científica, le explicaron sus amigos que un profano difícilmente entendería su técnica de cultivo, pero le bastaría saber que el desarrollo del HerpesJAA (Juárez-Avila-Acidificado) fue conseguido en un medio coprológico. El caldo de cultivo consistía en hacer una mezcla de mierda de gay, semen de mayate y exudado vaginal de lesbiana, cuyas proporciones secretas se llevarían consigo a la tumba. ¿La materia prima? Abundante la había en el Sanborn's del cine Las Américas.[3]

No únicamente el cambio de una palabra a otra (puto-gay) se aprecia en esa parte del relato (en lo que resta del cuento se utiliza la palabra "puto" como en la versión original); también se advierte la modificación de nombres y apellidos de dos personajes importantes, desde el comienzo del cuento. En la versión publicada en 1985, "Dime con quién andas…", iniciaba así:

> El Dr. Aullet y el Prof. Ávila, eminentísimos biólogos de la Facultad de Ciencias de la UNAM, se miraron consternados después de los profundos estudios evolucionistas que los condujeron a una triple conclusión:
>
> A) El crecimiento demográfico del homosexual es irreversible.
> B) Malthus nunca lo previó.
> C) Putos y lesbianas arrastran a la humanidad a su inevitable destrucción.[4]

En la antología de la ENP, el inicio del cuento incorpora cambios en los nombres de los personajes, como vemos a continuación:

> El doctor Carlos Juárez y el profesor Salvador Ávila, eminentísimos biólogos de la Facultad de Ciencias de la UNAM, se miraron consternados después de los profundos estudios evolucionistas que los condujeron a una triple conclusión:
>
> A) El crecimiento demográfico del homosexual es irreversible.
> B) Malthus nunca lo previó.
> C) Putos y lesbianas arrastran a la humanidad a su inevitable destrucción.[5]

Consideramos que, en efecto, únicamente la insondable voluntad de Gonzalo Martré –como se especifica en la presentación de la antología para preparatorianos– sabría explicar las razones por las cuales escogió *Misión en China* para nombrar la antología, y además –a menos que existan otras razones para ello– que el escenario editorial no solamente repercutió en la sustitución de palabras y cambios en los nombres de

[3] Martré, Gonzalo. *Misión en China.* México: UNAM/ENP, 2005, p. 152.

[4] Martré, Gonzalo. *Dime con quién andas y te diré quién herpes*, p. 189.

[5] Martré, Gonzalo. *Misión en China,* p. 147.

personajes que ya hemos referido, sino también en la notable modificación del final del cuento. La versión de 1985 dice:

> En memoria de los descubridores del Herpes-AAAM, su patria cambió el nombre a su universidad nacional (la más grande del mundo), la que se conoce ahora con las siglas UNAAAM (Universidad Nacional Autónoma Ávila Aullet de México).[6]

El final del relato en *Misión en China*, además de incorporar modificaciones, añade un párrafo:

> En memoria de los descubridores del SIDA-JA, su patria cambió de nombre a su universidad nacional (la más grande del mundo), la que se conoce ahora con las siglas UNJAAM (Universidad Nacional Autónoma Juárez-Ávila de México).
>
> El dueto Juárez-Ávila emitió un apotegma tenido como incontrovertible desde entonces: *la revancha puede tardar un milenio, pero la ciencia y la persistencia siempre la harán posible*.[7]

En consonancia con los planteamientos de Maurice Blanchot sobre las circunstancias editoriales, probablemente los cambios descritos en el cuento de Martré tienen cabida por las razones que el arquitecto Héctor E. Herrera León y Velez, entonces director general de la ENP, menciona en la presentación de *Misión en China:*

> Como ocurrió el año anterior, nuevamente tenemos para este 12 de noviembre de 2005 la posibilidad de sumarnos a los festejos del día nacional del libro. Ello se da gracias al entusiasmo de nuestro Departamento Editorial y a la generosidad del ingeniero Mario Trejo o Gonzalo Martré –como firma cuando utiliza su seudónimo de escritor. Él mismo ha hecho la selección de los relatos y ha supervisado la edición de los textos, sin llegar, claro, al extremo de que pongamos en manos de los lectores una "edición de autor". De esta manera podemos presentar un ejemplar bien balanceado y perfectamente dirigido a los intereses de nuestros jóvenes preparatorianos.[8]

Recomienzos en el cosmos martreano

Para Maurice Blanchot, el escritor comienza y recomienza su trabajo:

> Por él, la obra se realiza, es la firmeza del comienzo, pero él mismo pertenece a un tiempo donde reina la indecisión del recomienzo. La obsesión que lo liga a un tema privilegiado, que lo obliga a volver a decir lo que ya dijo –a veces con la potencia de un talento enriquecido, pero otras con la prolijidad de una repetición extraordinariamente empobrecedora, cada vez con menos fuerza, cada vez con más monotonía–, ilustra esa aparente necesidad de volver al mismo punto, de pasar por los mismos caminos, de perseverar recomenzando lo que para él no comienza nunca, de pertenecer a la sombra de los acontecimientos y no a su realidad, a la imagen y no al objeto, a lo que hace que las

[6] Martré, Gonzalo. *Dime con quién andas y te diré quién herpes,* p. 194.

[7] Martré, Gonzalo. *Misión en China*, p. 155.

[8] *Ibid.,* p. 7.

> palabras mismas puedan transformarse en imágenes, apariencias, y no en signos, valores, poder de verdad.[9]

Regresar, entonces, como Jorge Luis Borges, quien más que escribir sobre un tema nuevo, volvía sobre sus obsesiones una y otra vez, que se reconocía más como un corrector permanente que como autor, es pertenecer a un tiempo en donde el recomienzo es perpetuo; en este sentido, también es conocida la interminable vuelta en la obra de otro gigante de las letras en nuestra lengua, el poblano Sergio Pitol, cuyas reediciones se debían a la imposibilidad de desprenderse de sus obras del todo. Tal como ocurre en la vida real, los obsesos nos encontramos caminos en espiral ante la existencia. Algunos, en cambio, los que no pueden escapar de estas espirales pero pueden seguir simultáneamente otros caminos, las convierten en una estructura compleja que remite a los mismos nombres, voces, lugares, tropos, construyendo lo que en las ciencias del lenguaje se denomina hipertextualidad.

Por consiguiente, existe una intención del escritor de recomenzar y entrelazar. La pluma de Martré retorna a las temáticas que le subyugan, pero de diferente modo; por ejemplo, la novela pionera de la literatura gay mexicana, *Safari en la Zona Rosa* (1970), que se publicó cuando aún se resentían los estragos de la gestión de Ernesto P. Uruchurtu al frente del entonces Distrito Federal, resultó una prueba indiscutible de la escritura sagaz del autor, cuyo humor significó acción y temeridad en aquella desafiante época, en la que difícilmente se hablaba de la homosexualidad y en la que los bares eran clausurados u obligados a reducir su horario de servicio porque, según el regente, atentaban contra la moral y las buenas costumbres.

La temática de la homosexualidad se repite en otros cuentos de Gonzalo Martré. "Cumpleaños de Marilyn" (1985), publicado en el libro *Dime con quién andas y te diré quién herpes,* es uno de ellos; sin embargo, esta vez el tema irrumpe de una manera distinta e inesperada. El protagonista, frente al pequeño elevador de basura de un hotel de renombre, recibe instrucciones de su acompañante para entrar en otra dimensión y encontrar a Marilyn, la sensual mujer de cabellera platinada que minutos antes lo había cautivado, cuando ambos se encontraban en sus coches, atrapados en el tráfico de una vía que de rápida nada más tenía el nombre. Como Marilyn le había sonreído desde su flamante Ferrari, el protagonista, convencido de que se trataba de la famosa estrella de cine, sigue las indicaciones para ir tras aquella exuberante rubia:

> Te metes aquí, bajas a la lavandería, en ella encontrarás un gran secador rotatorio de ropa, te introduces en él, giras seis segundos, cuando salgas hallarás una oquedad efímera que deberás trasponer sin pérdida de tiempo…[10]

Después de dar vueltas en una secadora de ropa que gira a diez revoluciones por segundo, el protagonista llega a una majestuosa fiesta preparada para Marilyn. El tema

[9] Blanchot, Maurice. *Op. cit.*, p. 120.

[10] Martré, Gonzalo. *Dime con quién andas y te diré quién herpes,* p. 39.

de la homosexualidad irrumpe con toda su fuerza en el cuento cuando el hombre enamorado escucha, por primera vez, la voz de la festejada.

Así pues, en la literatura, como en toda obra de arte, los universos que los autores elaboran en sus códigos son reconocibles para sus lectores. Gonzalo Martré, cuya narrativa hoy nos convoca, aprovecha la oportunidad para tender vías de comunicación entre sus personajes, guiños, una práctica que necesariamente también debe haber desarrollado claramente como argumentista de *Fantomas, la amenaza elegante.* A propósito de ese paso por los cómics, en 2017 publicó un par de novelas sobre el personaje.

> La comunicación de la obra no reside en haberse vuelto, por la lectura, comunicable a un lector. La obra es en sí misma comunicación, intimidad donde luchan la exigencia de leer y la exigencia de escribir, combate entre la mesura de la obra que se hace poder y la desmesura de la obra que tiende a la imposibilidad, entre la forma en que se capta a sí misma y lo ilimitado en que se niega, entre la decisión que es el ser del comienzo y la indecisión que es el ser del recomienzo.[11]

Podemos observar un desarrollo permanente, reiteramos, obsesivo de los asuntos que una vez cautivaron al autor. Así, la violencia también es uno de los temas recurrentes en la obra del narrador hidalguense; en novelas como *El cadáver errante,* de la cual nos ocuparemos a continuación, es posible apreciarla en los personajes que cometen crímenes, desafían a la autoridad y enfrentan el peligro.

El detective según Martré

Un aspirante a detective privado, graduado en un instituto de Catemaco –donde estudió por correspondencia–, recibe su primer llamado importante: un prestigioso despacho de abogados ubicado en Polanco requiere sus servicios para localizar, vivo o muerto, a un reconocido profesor e investigador de la Universidad de Denver que nunca llegó a dictar la conferencia que tenía programada en Guadalajara.

A sus 20 años, decidido a dejar de trabajar resolviendo trivialidades y a consagrarse con un atuendo inamovible adquirido en los aparadores del Eje Central (traje cruzado, camisa brillante, corbata floreada y sombrero de fieltro), el protagonista de *El cadáver errante* (1993), novela corta de Gonzalo Martré, se interna en la aridez de Culiacán, Sinaloa, y sus alrededores, para seguir la última pista que se tiene sobre la desaparición del profesor.

La pluma vertiginosa y diestra del escritor, traza a un protagonista desparpajado y entrañable, protegido por una gabardina que es la envidia de sus enemigos y también por una especie de magia (¿o deberíamos llamarle "suerte"?) que constantemente lo saca de problemas.

En el detective, egresado del Instituto Houdini, persiste una combinación de patetismo y humor diseminados cuidadosamente por el autor a lo largo de la novela,

[11] Blanchot, Maurice. *Op. cit.,* p. 178.

donde podemos encontrar monólogos como el que sigue: "Me consideraba un excelente tirador, como lo prueba mi colección de 98 ositos panda de peluche, ganada gracias a mi magnífica puntería con rifle o pistola de municiones."[12]

Luego de hacer a un lado los pretextos que usó para inventarse una reputación de prestigio en el despacho, entre ellos, una inexistente agenda saturada y la imposibilidad de trabajar sin viáticos y jugosos honorarios (que, por cierto, le fueron concedidos sin escatimar), el detective acepta la misión encomendada por el abogado Clarlyle y la esposa del profesor desaparecido.

Armado con una pistola calibre 22 que nunca quiere usar para matar, y de la que otros personajes se burlarán a lo largo de la novela, el aspirante a investigador privado recorre Culiacán con la intención de localizar una lujosa camioneta Advantage, propiedad del profesor desaparecido. En el intento, conoce una sociedad controlada por el narcotráfico –inmersa en venganzas y frenéticas disputas por los campos de cultivo de amapola y marihuana–, un sistema de corrupción generalizado y la pérdida del sentido de pertenencia cívica de los lugareños, quienes se han vuelto inmutables ante los excesos del crimen organizado.

Vicente Francisco Torres, referente obligado en el estudio de la literatura policiaca, señala que ésta:

> […] es aquella en la que el interés por el enigma, el delito y los seres que transgreden la ley es fundamental. Vale decir, parodiando a Jean Yves Tadié, que una novela policiaca no es solamente una novela en donde hay enigma y delito; es un relato cuyo fin primordial es aclarar un enigma y un delito. Y no puede existir sin ellos. Si el ilícito está narrado por su protagonista, entonces también se le llama relato criminológico, y si al contar la historia de una transgresión se da demasiada importancia al contexto social en que surge, entonces se le conoce como relato negro.[13]

En *El cadáver errante,* la condición definitiva del género ponderada por Torres está dada: se investiga una desaparición, en este caso, la de un reconocido académico, en medio del fenómeno del narcotráfico. Además, Martré acude a otra particularidad de la novela negra: el cuerpo policiaco como presunto asesino corrupto. Conforme las indagaciones conducen al detective en la resolución del caso, en la novela aparecen distinguidos funcionarios, comandantes e incluso militares, cobijados en las oficinas de gobierno o en dependencias y agencias de investigación, coludidos con delincuentes y narcotraficantes.

Particularidades interconectadas

El escritor hidalguense ha elaborado un rico mosaico de personajes cuyas particularidades se comunican entre cada una de sus

[12] Martré, Gonzalo. *El cadáver errante,* México: Posada, 1993, p. 7.

[13] Torres, Vicente Francisco. "Panorama de la narrativa policial mexicana". En *Tema y variaciones de Literatura,* núm. 34, Ciudad de México, 2010, p. 329. ‹http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/dcsh-uam-a/20170518051700/pdf_669.pdf›.

obras; es decir, sus características no son banalmente iguales, tampoco son los mismos, sin embargo, la infinitud de su presencia se repite: sensuales mujeres que embelesan con sus encantos; caifanes, hombres vanidosos y aventureros permeados de una ingenuidad que raya en lo inaudito; personajes con la economía mermada y a quienes, en el intento por salir adelante, las circunstancias transforman rotundamente, hasta dejar expuesto su lado más oscuro; homosexuales, políticos corruptos, actrices sin fama, etcétera, así que retomaré únicamente algunos miembros de esta fauna para recorrer el mapa martreano.

Los cuentos y novelas de Martré, como se señaló con anterioridad, están permeados de ciertos temas que reaparecen y que el autor maneja con destreza: mundos en donde ocurren sucesos absurdos como en el cuento "Diarrea"[14], en el que una pandemia, desarrollada con un virus creado artificialmente, tiene a toda la humanidad luchando contra una peculiar e incontrolable infección estomacal; crímenes, corrupción y arbitrariedades cometidas por las autoridades mexicanas; la violencia social, el humor corrosivo y la ironía.

En *El cadáver errante,* por ejemplo, la violencia se expresa tanto en su carácter sociológico como en el físico. En el plano sociológico, tiene lugar mediante la presentación de las condiciones que llevaron a los sectores más bajos de la sociedad a involucrarse en todo tipo de actividades para cambiar su situación. El autor, en voz de uno de los personajes que desorienta al detective, dedica las siguientes líneas al asunto:

> Han sido los sinaloenses de segunda clase, apestados e ignorados por los regímenes –revolucionarios–; raquíticos créditos para la siembra de temporal; cero dinero para extraer la riqueza forestal y mineral y, para remachar el clavo, una carretera empezada, para comunicarlos, que duerme el sueño de los justos; y cuando las hornillas no tienen lumbre y los niños lloran pidiendo pan, cualquier padre vende su alma al diablo. Por esa razón, infinidad de familias badiragüenses se metieron en esas actividades delictuosas tan criticadas por el gobierno y la sociedad. Otros se fueron de braceros a gringolandia, buscando el sustento para los suyos.[15]

A nivel físico, la violencia se manifiesta a través de las torturas que personajes como los Hermanos Mascabrones (Semefo, Cereso y Emepé) infringen a sus víctimas. Cuando el pintoresco detective trazado por Martré, ve que su vida pende de un hilo y es testigo de la caída de personajes que, de momento, le parecían inhumanos, invencibles y poderosos, decide hacerle caso a Friegamundo –uno de los acompañantes que lo condujo en un *yip* [*sic*] por Badiraguato y otros lugares turbulentos de Culiacán– y encomendarse a Malverde, el santo patrono de los pobres y los narcotraficantes.

Al principio de la aventura, el detective egresado del Instituto Houdini se muestra un poco escéptico, hasta que esa especie de magia, de la que hablábamos anteriormen-

[14] Martré, Gonzalo. *Misión en China*, pp. 112-140.

[15] Martré, Gonzalo. *El cadáver errante*, p. 30.

te y que siempre lo acompaña, le permite salir bien librado de diferentes líos. La duda sobre cómo sigue vivo después de meterse en tantos embrollos lo obliga a considerar que quizá Malverde sí interfiere con sus milagros.

Por ejemplo, cuando la posibilidad, aparentemente inexorable, de perder la vida deriva en un dedo mutilado, el protagonista comienza a convencerse del poder celestial que el santo Malverde tiene para conceder milagros a quienes se encomiendan a él en mente y corazón y no reparan en agradecimiento al hacerle espléndidas ofrendas, mandas y promesas.

La inclusión de Malverde en la narrativa de Martré, se repite en la novela *Los dineros de Dios* (1999). El personaje principal es un detective privado que también firma con el nombre de un famoso personaje de la cultura popular mezclado con el de un gran autor de lengua inglesa: Jesús Malverde Chandler. Al igual que el protagonista de *El cadáver,* se trata de un hombre con ínfulas, pero ya reconocido como un gran detective que proviene del salvaje norte del país, Culiacán (nuevamente) y desciende al edén tabasqueño.

Es curiosa la manera en que el autor incorpora el carácter popular, folclórico y hasta populachero que señala el especialista Vicente Francisco Torres[16] como rasgo de la literatura policiaca nacional; también, el modo en que un eslogan de la Secretaría de Turismo en boga en los años 90 funciona como una especie de *leitmotiv* del personaje de *Los dineros de Dios*, para referirse al *odioso* Tabasco. Jesús Malverde Chandler, el así encubierto detective, constantemente cita el *jingle* "¡Vamos a Tabasco, que Tabasco es un edén!" Y aquí encontramos otro vaso comunicante entre los dos detectives: en el que se dedica a repudiar el húmedo Tabasco, no porque no sea bello, sino por los mosquitos que se ensañan constantemente con él en la hermosa ciudad pantano durante su aventura, y en el detective fuera de lugar permanentemente en *El cadáver.*

Y más todavía, se vincula con el género, una especie de guiño, puesto que se comunican con el protagonista de la obra fundamental del género policiaco en México, pues el solitario detective privado Filiberto García, protagonista de *El Complot mongol* (1969) de Rafael Bernal, de manera habitual maldice su situación en monólogos con el adjetivo "pinche": "pinches chinos", "pinche día", "pinche trabajo", "pinches viejas" o "pinche maricón", como él mismo se califica cuando rehúye acostarse con Martha Fong, la única mujer que significó algo en su vida, aun cuando ella está dispuesta a tener relaciones sexuales con él.

De vuelta a la novela *El cadáver errante*, es menester señalar que la figura de Malverde que el detective conoció en la capilla dedicada a esta deidad, guarda un notable parecido físico con Pedro Infante. Por cierto, Pedro Infante es el nombre con que el detective de la elegante gabardina se registró en un hotel de Culiacán para pasar desapercibido. En *sus* palabras, los parámetros detectivescos de discreción lo orientan como protagonista:

[16] Torres, Vicente Francisco. *El cuento policial mexicano,* México: Cofradía de Coyotes, 2019, p. 10.

> Le di el nombre con el cual me había registrado en el hotel: Pedro Infante. Por supuesto no era el mío, pues el *Decálogo Marlowe* de la pesquisa, primera lección de mi curso de seis meses, ordena jamás proporcionar la verdadera identidad cuando se investiga en tierra extraña. Utilicé el del llorado actor, por ser él sinaloense, de tal manera que les caería simpático.[17]

De esta manera, el personaje sirve una y otra vez al autor para, mediante el humor, burlarse de la poca seriedad de la investigación policial en nuestro país. La violencia social se presenta en *El cadáver errante* también como una condición del ser humano; por ejemplo, cuando el detective termina en manos de mafiosos, que le cortan un dedo.

Los recursos y experiencias del autor en *El cadáver errante* permiten al lector reconocer en los personajes la violencia que los ha arrastrado a cometer toda clase de crímenes en el narcotráfico, así como la violencia que reside en la humanidad mediante una sutileza enmascarada de humor corrosivo. En otras novelas como *Los símbolos transparentes* (1978), Martré se interna, mediante su pluma, en las matanzas ejecutadas por las autoridades mexicanas en el movimiento estudiantil de 1968.

Por otra parte, entre las técnicas empleadas por el autor que contribuyen a agudizar la tensión narrativa y la apreciación de la violencia en *El cadáver errante,* podemos mencionar los giros en la trama: de un momento a otro, hay un cambio paradójico en ciertas situaciones cuando, por ejemplo, Pedro Infante y su compañero van escuchando corridos en carretera y son sorprendidos por desalmados judiciales del Estado, o cuando dos mujeres narcomenudistas les piden un *aventón* en la carretera. Hasta la llegada de estas dos mujeres, y la posterior aparición de Nyx y Eris Tremebundo, sensuales adolescentes hijas del presidente municipal de San Ignacio, los personajes femeninos de *El cadáver errante* tenían su lugar en la cocina, en una oficina o en otros espacios que Martré presenta en la novela como propios de su condición femenina. Lupita, la mesera del bufet El Tabachín y la secretaria del despacho de abogados, son ejemplos de ello.

En este tono, el placer que las mujeres podrían experimentar es irrelevante mientras no sea dispuesto para los hombres, por lo menos, ésta es la elaboración del universo policiaco de Martré. Abiertamente, el protagonista de *El cadáver...* declara que no son de su interés las mujeres feas, y que confía en que su preparación y personalidad son capaces de atraer o conquistar incluso a la mujer más desinteresada en él; por eso, escudriña cada lugar que visita en busca de las mujeres más bellas a quienes admirar, hasta que aparece una de una belleza incomparable, que trastoca toda la novela: Eris Tremebundo.

Martré, sin embargo, ha preparado una sorpresa, pues las cosas no pueden estar siempre dispuestas tan fácilmente para el afortunado protagonista de *El cadáver;* además, en la obra martreana lo inesperado irrumpe de diferentes maneras. Se leerá en *El cadáver errante* cómo el detective, profundamente enamorado de Eris, se entera de ella fue quien mató, "sin querer", al profesor cuando pretendía robarle la camioneta.

[17] Martré, Gonzalo. *El cadáver errante,* pp. 18-19.

Como narrador autodiegético, el detective de *El cadáver errante* recrea todos los detalles y circunstancias de la novela. A través de su mirada –que se desplaza por todo el relato–, el lector conoce escabrosos detalles de la muerte de Lamberto Quintero (1976) o la de Manuel Salcido Uzeta, El Cochiloco, un narcotraficante mexicano que participó activamente en el cuerpo de seguridad de Caro Quintero y Félix Gallardo. Recordemos que el personaje de dicho traficante de estupefacientes saltó a la fama por la interpretación que el actor Joaquín Cosío hizo en la película *El Infierno,* en 2010.

En la novela, según los testimonios que Pedro Infante obtiene durante sus pesquisas, 1977 fue un año crucial en lo que se refiere a los pleitos entre generales, narcotraficantes y gobernadores en Sinaloa. Cuando los Caro Quintero y los Fonseca llevaron carreteras, energía eléctrica y ayuda económica a la gente más pobre, existió la prosperidad; sin embargo, la venganza fue el detonante principal para que los Quintero y los Lafarga se hayan exterminado en el lapso de un año, aproximadamente.

Desde aquel periodo de retirada de las fuerzas delictivas, añade Martré en *El cadáver errante* que el comercio decreció y la circulación de dólares también, por lo que la economía, el turismo y las oportunidades de trabajo decayeron considerablemente. De nuevo, somos testigos con el escritor de una realidad ante la que es imposible cerrar los ojos y de cómo parte de su visión crítica de la violencia que se vive en México, se refiere al contexto sociopolítico del país.

Esta misma perspectiva narrativa, le permite enterarse (y a sus lectores con él) de que la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial hizo que repuntara el consumo y la siembra de amapola en lugares como Badiraguato que, por cierto, adquiere, de acuerdo con la novela, prestigio por producir y exportar marihuana de la más alta calidad en el mundo.

Ante sus fuentes, Pedro Infante es señalado constantemente como un periodista encubierto. Nadie le cree que es detective (su abrigadora vestimenta es motivo de mofa ante el sofocante clima de Culiacán), mucho menos que trabaja como director de cine y que busca locaciones para una película de los hermanos Almada, aunque las aventuras de este personaje en mucho se asemejen a una película de los hermanos Almada.

Vicente Francisco Torres, especialista a quien hemos citado anteriormente, afirma que con *El cadáver errante* Gonzalo Martré[18] se convirtió en pionero de la narconovela mexicana, ya que la obra fue publicada en una época en la que el fenómeno del narcotráfico aún no cobraba las dimensiones con las que lo padecemos actualmente en nuestro país.

Periodistas, esos pillos

Pedro Infante emplea ciertas técnicas del periodismo en sus pintorescas indagaciones, tales que a menudo resultan infructuosas. Por ejemplo, se arma de mucha paciencia frente a sus informantes en los bufetes donde desayuna con ellos machaca con

[18] Torres, Vicente Francisco. "Panorama de la narrativa policial mexicana", p. 338.

huevo, guisado de chilorio o menudo con horchata fría de cebada, o ante los choferes-guías en turno que lo llevarán a recorrer los caminos pedregosos de Culiacán.

Y es así como el egresado del Instituto Houdini se introduce en otros terrenos, unos menos sangrientos (no siempre) que los del narcotráfico, pero vinculados a éste, y no tan lejanos en su intención, los del periodismo. Uno de sus *disfraces* es, pues, uno poco respetado, el de periodista, difícilmente desempeñado con dignidad so pena de arriesgar la integridad, pero, al mismo tiempo, una profesión impensable para alguien como Infante en la novela.

En la actividad periodística el relato es un auténtico tejido de voces que no tiene límites para ser construido, como explica Graciela de Garay en *La historia con micrófono*[19], estos sirven para que el periodista –en este caso, el personaje detective– pueda recuperar historias, concentrando la atención en el método de la entrevista para la comprensión de los procesos sociales desde la subjetividad.

La riqueza de esta herramienta radica en privilegiar lo humano y la individualidad: "En las entrevistas de historia oral, la subjetividad del informante […] proporciona una visión 'espontánea' y 'sincera' de los hechos."[20] Sin embargo, el personaje, tomado por mal periodista, detective novato, no obtiene resultados con dichas conversaciones informales, que transcurren sin ninguna preparación de por medio pero que dejan entrever una intención crítica, satírica de Martré –construida siempre, como el escritor asegura, desde una condición de clase[21]–, acerca de semejantes personajes extraídos del entorno social.

No obstante, Martré explora todavía más en el "distrito" periodístico abriendo otro frente a través de un medio informativo local y pequeño, entretenimiento de otro personaje de *El cadáver errante*. Como la involuntaria especialidad del detective es meterse en problemas, la aventura de Pedro Infante junto a otro de sus choferes-acompañantes, constituye una fuente rica en anécdotas para *Cuerno de chivo*, una especie de hoja volante sensacionalista fundada por Escopolamino, el chofer-guía en turno, quien se autonombra comunicador social y emplea la nota roja para abrillantar los sucesos con imaginación literaria:

> Soy un comunicador social autónomo y vernáculo. Por las noches oigo las noticias de la radio; así me entero de los crímenes más recientes. Escribo una hojita como éstas –me alcanzó una hoja impresa en mimeógrafo y titulada "Cuerno de chivo"– en la cual novelizo los hechos aderezándolos con pormenores de mi horrenda imaginación. Muy temprano me levanto y me voy en mi carcacha por las colonias de Mazatlán anunciándolas a través de mi sonido con los detalles más truculentos. Cuando el suceso

[19] De Garay, Graciela. *La historia con micrófono.* México: Instituto Mora, 1994, p. 13.

[20] Castillo Ramírez, María Gracia. "El recuerdo en las historias de vida". *Secuencia.* Núm. 43, Ciudad de México, 1999, p. 44. ‹http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i43.640›.

[21] Gómez Carro, Carlos. "De literatura, amores y caifanes. Entrevista con Gonzalo Martré". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 37, Ciudad de México, 2012, p. 345.

> es grande, como la fuga del "Ceja güera" o del Cochiloco, me voy hasta los pueblos vecinos anunciándola a todo volumen. La gente sabe que en el "Cuerno de chivo" encontrará una versión apologética que no relatan los locutores de "La grande de Mazatlán", "Radio Exitos" [sic], "La Poderosa" o "Fiesta Mexicana" porque, o no los dejan, o les falta imaginación. No pocos corridos se han hecho basados en mis relatos.[22]

"En tierra de ciegos el tuerto es rey": el absurdo en los personajes de Martré

En *El cadáver errante,* es notable la descripción de la personalidad del detective que ama los juegos de palabras y las pintorescas reflexiones filosóficas que ponen en jaque a sus enemigos; su estado de ánimo, costumbres, actitudes y conductas. Rescatamos, como muestra, el momento en que el protagonista revela –de manera inesperada y porque así está escrito en su credencial del Instituto Houdini[23]– que no se llama Pedro Infante, si no que su verdadero nombre es Giordano Bruno.

"Doy una impresión inequívoca de fortaleza e inteligencia"[24], sentencia el detective. Como parte de la personalidad de este personaje, Martré especifica en el libro que incluyó un glosario al final, como un recurso para entender mejor los términos regionales empleados por los personajes, tales como *tracatera, chiricahuetos*, etcétera. A la vez, el detective afirma que, en el futuro, desea ser un hombre violento y fuerte. Su trabajo está basado en la caballerosidad, en los cursos de deducción algorítmica y libramiento de ataduras que tomó por correspondencia, así como en las meditaciones sobre temas como el tiempo y la vida, como ya se mencionó.

En esta novela, el relato policiaco funciona como pretexto para la inclusión de lo fantástico, de ciertos elementos extraños que pueden desconcertar al lector o hacer que una carcajada acompañe a la lectura; incluso convergen todos ellos en ciertas circunstancias. Por ejemplo, cuando la pelirroja Eris Tremebundo, luego de la aventura junto al detective, pierde un brazo y, al final de la novela, trata de persuadir a Giordano Bruno para que busquen a alguien de su complexión y color que esté dispuesto a dejarse amputar un brazo y vendérselo, porque de lo contrario, tendrán que recurrir a la expropiación.

Otra muestra importante de la incursión de elementos fantásticos en la narrativa de Martré, es cuando Eligio, un fiel adorador de Malverde, le entrega a Pedro Infante un maletín con un equipo completo para investigador privado. En el maletín –que parece del mago Houdini– salen las cosas más sorprendentes, que libran del peligro al detective: esposas, linterna, cuerda, pelucas, navajas, pentotal inyectable y otras que sorprenden al lector, como un chaleco antibalas y una bazuca. En palabras de Torres:

> Permítanme recordar un episodio de alguna de las novelas negras de Martré. Hay un detective que estudia por correspondencia y, cuando se gradúa, le mandan un maletín con sus herramientas. Cuando está resolviendo uno de sus

[22] Martré, Gonzalo. *El cadáver errante,* p. 99.
[23] *Ibid.,* p. 153.
[24] *Ibid.,* p. 12.

> casos, en compañía de su amante manca, descubre que una serpiente va a morderla. Abre entonces su maletín y sale un águila que se lanza a devorar la serpiente. Estos juegos de humor negro son los que no le perdona la gente respetable, pero son sin duda los elementos que lo caracterizan como escritor.[25]

Consideraciones finales

A través de la narrativa martreana, el lector es testigo de cómo lo importante se puede decir de formas muy amables, porque el humor y la ironía funcionan con inteligencia para denunciar atrocidades del mundo de la política, por ejemplo. En *El cadáver errante*, la pluma de Martré prepara al lector para mostrarle que es necesaria la valentía y la determinación, virtudes que el detective mostró casi sin darse cuenta, para adentrarlo en un mundo lleno de corrupción, narcotráfico y asesinatos, que posicionan la intención del escritor ante una realidad que es incapaz de ignorar y, sobre la cual, vuelve.

Esa infinitud de la que hablaba Blanchot, ese recomienzo, forma parte de que

> Una obra está terminada, no cuando lo está, sino cuando quien trabaja desde adentro puede terminarla desde afuera; ya no es retenido interiormente por la obra, sino por una parte de sí mismo de la que se siente libre, de la que la obra contribuyó a liberarlo.[26]

La alusión a personajes de la política nacional, es otro ejemplo de lo que aún queda por desarrollar, así como los agentes del campo periodístico, de la cultura popular y todos aquellos que entran y salen del universo Martré. Por momentos, en su narrativa el autor incluso gesta todo tipo de aberraciones para divertimento de sus lectores, pero no quita el dedo de la llaga, es decir, la realidad permanece latente fuera de las páginas. Y justamente, es ésta la obsesión fundamental del narrador hidalguense, la injusticia, la violencia y la inconsciencia que configuran destinos por explorar en el mapa dibujado con humor.

Regresamos, recomenzamos con el escritor e ingeniero químico oriundo de Hidalgo a los temas sobre los que debemos retornar: la elaboración y reelaboración infinita de lugares, circunstancias y personajes a través de la literatura; mediante un género que no se tiene por serio, el policiaco, y en torno al cual el autor añade el humor como cualidad salvadora de la tragedia de la novela negra.

Fuentes

Blanchot, Maurice. *El espacio literario.* Madrid: Editorial Nacional, 2002.

Castillo Ramírez, María Gracia. "El recuerdo en las historias de vida". *Secuencia.* 43 (1999): pp. 39-46. Instituto Mora/Conacyt. Web. consultada: 10/04/2020. DOI ‹http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i43.640›.

De Garay, Graciela (coord.). *La historia con micrófono.* México: Instituto Mora, 1994.

Gómez Carro, Carlos. "De literatura, amores y caifanes. Entrevista con Gonzalo Martré". *Tema y Variaciones de Literatura.* 37 (2012). Impresa.

[25] Torres, Vicente Francisco. "Las nueve décadas de Gonzalo Martré". *La Digna Metáfora. Web,* 9 de diciembre de 2018. ‹https://www.ladignametafora.com/category/articulos/page/10/›.

[26] Blanchot, Maurice. *Op. cit.,* p. 46.

Martré, Gonzalo. *Dime con quién andas y te diré quién herpes.* México: Claves Latinoamericanas, 1985.

_____. *El cadáver errante.* Ciudad de México: Posada, 1993.

_____. *Los dineros de Dios.* Ciudad de México: Daga Editores, 1999.

_____. *Misión en China.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional Preparatoria, 2005.

_____. *Safari en la Zona Rosa.* Ciudad de México: MYLSA, 1970.

Torres, Vicente Francisco. "Las nueve décadas de Gonzalo Martré". *La Digna Metáfora*. 9 de diciembre de 2018. Web. Consultado el 19/04/2020. URL: ‹https://www.ladignametafora.com/category/articulos/page/10/›.

_____. "Panorama de la narrativa policial mexicana". *Tema y Variaciones de Literatura.* 34 (junio de 2010): pp. 329-341. Red de Bibliotecas Virtuales de Ciencias Sociales de América Latina y el Caribe. Web. Consultado el 15/04/2020. URL:‹http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/dcsh-uam-a/20170518051700/pdf_669.pdf›.

_____. *El cuento policial mexicano.* México: Cofradía de Coyotes, 2019.

Narconovelas de Gonzalo Martré

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen
Este artículo es una revisión del ciclo de novelas sobre el narcotráfico que ha escrito Gonzalo Martré. Ofrecen visiones paralelas de algunos de los acontecimientos más significativos propiciados por la violencia del tráfico de estupefacientes.

Abstract
This article is a review of the cycle of novels on drug trafficking that Gonzalo Martré has written. They offer parallel views of some of the most significant events caused by the violence of drug trafficking.

Palabras clave: narcotráfico, sicarios, narconovela, refranero, escatología.

Key words: drug trafficking, hitmen, narco novel, proverb, eschatology.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco. "Narconovelas de Gonzalo Martré". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 187-196.

La narrativa de Gonzalo Martré, desde su primer libro, se caracterizó por una mirada sarcástica y corrosiva, condimentada por un humor a menudo escatológico. A él debemos una trilogía que es un verdadero fresco de la ciudad de México pero, ante todo, una revisión de varias décadas de la vida política y corrupta de nuestro país: *El Chanfalla* (1978), *Entre tiras, porros y caifanes* (1983) y *¿Tormenta roja sobre México?* (1993). *Los símbolos*

transparentes es una de las mejores novelas, quizá la mejor, sobre el movimiento estudiantil mexicano de 1968.

Atento siempre a cualquier género que pudiera servir a sus objetivos satíricos, no desdeñó la ficción científica, el cuento para niños, la crónica y, naturalmente, el relato detectivesco que, dadas nuestras circunstancias históricas, tuvo que ser la narconovela.

Debutó en este terreno con *El cadáver errante* (Editorial Posada, 1993). Aquí nació su detective Giordano Bruno, con un seudónimo más significativo que su propio nombre. Se hará llamar Pedro Infante. Es un joven de veinte años que se hizo detective gracias a un curso por correspondencia que tomó en el Instituto Houdini de Catemaco, tierra de brujos. Al graduarse, con su título le dieron un maletín que contiene todo lo necesario para un sabueso que se respete: un chaleco antibalas, una bazooka, granadas, un cuerno de chivo y hasta un águila que, en el colmo del humor, le servirá a Martré para hacer una parodia del escudo nacional. El águila se lanza sobre una serpiente que iba a atacar a la amante manca de Giordano y, después, se para triunfalmente sobre un nopal que estaba de adorno en una oficina.

Este curioso personaje gusta vestir de la misma manera estrafalaria que el mismo autor. Parece salido del túnel del tiempo con sus chillantes trajes morados, verde limón, rosas, azul cobalto... que estallan en corbatas igualmente escandalosas. Los acompaña con zapatos extravagantes, a dos tonos, y con sombreros que llevan la infaltable pluma que hubiera sido la envidia de Tin Tan o sus pachucos contemporáneos.

Vive en el centro histórico de la ciudad de México –tiene su despacho hogar en Revillagigedo, casi esquina con Ayuntamiento– y lleva una vida en chunga:

> entrenaba de continuo el tiro al blanco en las ferias urbanas y me consideraba un excelente tirador, como lo prueba mi colección de 98 ositos panda de peluche, ganada gracias a mi magnífica puntería con rifle o pistola de municiones[1].

Viaja en metro porque no tiene dinero para pagar taxi.

Su primera aventura lo lleva a Sinaloa, Estado que se hallaba en el ojo del huracán, por la violencia del narcotráfico, cuando Martré escribió la novela. Gonzalo conoce muy bien el Estado o lo fue a recorrer, porque consigna la geografía, los distintos pueblos, carreteras, restaurantes y bebederos. Por si esto no fuera suficiente, recurre al antiguo recurso de incluir un glosario para obtener el color local. Buscará a un profesor norteamericano que fue asesinado por accidente para robarle su llamativa camioneta. El cadáver del científico va a ser usado, también por accidente, para mandar un ataúd lleno de cocaína y no el esperado tamal académico. Policías, funcionarios y diplomáticos estaban involucrados en el supuesto error.

A fin de salpimentar las peripecias de su detective, Martré invoca las letras de muchos corridos que, como sabemos, enaltecen y celebran las sarracinas de los traficantes. Esta expresión musical, que a menudo utilizan los escritores, ha sido estudiada por

[1] Martré, Gonzalo. *El cadáver errante*. México: Editorial Posada (Humor), 1993, p. 7.

Juan Carlos Ramírez Pimienta en *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcotráfico* (2011).

Así se presentan sus personajes:

> Somos los hermanos Mascabrones: Semefo, Cereso y Emepé. Deben darse, desde este momento, por secuestrados. Si se ponen al brinco, entonces deben darse, desde el momento en que lo hagan, por muertos.[2]

Emprenden, entonces, un diálogo:

> –Tú eres Mikkis Krisantes…
> –Te equivocas, yo soy Pedro Infante.
> –Sí, hijo de la chingada, y yo Jorge Negrete.[3]

Con su personaje Don Chema, un cuentero que da el contexto de la violencia en Sinaloa, Martré consigna la llegada de la adormidera a Sinaloa, por medio de los chinos, tal como consignó Ricardo Elizondo en su novela *Narcedalia Piedrotas* (1993).

Si Rafael Bernal hizo de *El complot mongol* (1969) un refranero, Martré no se queda a la zaga: "Te conozco, mosco, y aunque cambies de zumbido, te conozco en el vestido."[4] "Entre bomberos no se pisan las mangueras."[5]

Cuando Gonzalo me dio un ejemplar de esta novela, la amparó en una dedicatoria que incluía un "narcoabrazo". Gonzalo no ignoraba el terreno en que estaba entrando y, dato por demás curioso, la Editorial Posada la incluyó no en una serie policiaca, sino en la colección de Humor. Martré sabía que estaba publicando una narconovela, la primera en México, o novela detectivesca, pero no quería dejar su estilo burlesco y satírico. En la solapa que, no me cabe duda, escribió el mismo Gonzalo, leemos:

> *El cadáver errante* es sin duda la novela más chispeante de Martré pues en ella amalgama diversos géneros del humorismo, que van desde el fácil cotorreo y desgarriate, hasta el humor negro y el surrealismo, omnipresente en las situaciones locas en que mete a su desmañado detective, personaje al que damos la bienvenida y del cual esperamos nuevas aventuras.

En esta primera novela de la serie, Gonzalo repite un recurso que le es anejo: el dar los nombres reales de los políticos en sus novelas. Alguna vez le pregusté si no sentía temor de sufrir represalias por hacer esto y él respondió que no, porque nadie lee libros. Esto me hizo recordar una anécdota que me contó Gerardo Cornejo en 1996, después de publicar su narconovela *Juan Justino Judicial*. De ella podemos concluir que, aunque nadie lea los libros, los chismes cuentan. Es sabido que esta novela trata de un judicial traficante que tenía problemas en un testículo y la violencia en la que andaba metido le echó a perder el otro.

Cornejo tenía una cabaña en lo alto de la sierra sonorense y allá se refugiaba cuando los trajines urbanos o el calor excesivo de Hermosillo lo abrumaban. Recién publicado su libro *Juan Justino Judicial*, una tarde estaba sentado en el porchecito de su cabaña cuando vio subir, a lo lejos, serpenteando,

[2] *Ibid.*, p. 79.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid.*, p. 81.
[5] *Ibid.*, p. 172.

una fila de trocas, de las que sólo tienen los narcotraficantes. Gerardo se espantó y pensó que su hora final había sonado, por las cosas tan tremendas que dijo en su novela. "A lo echo, pecho", murmuró, y se dispuso a esperar el desenlace fatal.

De la primera camioneta que se estacionó en la explanada de su refugio serrano descendió un ensombrerado, con cinturón piteado, botas de víbora y las gafas típicas. Preguntó si él era el escritor Gerardo Cornejo y, cuando éste asintió, el narcote dio la orden de que empezaran a bajar las bolsas de hielos, las tinas y los cartones de cerveza. Dijo que habían subido a agradecerle que se ocupara de ellos en su novela –que no habían leído, por supuesto–, y siguió dando órdenes para que bajaran los músicos y las parrillas para asar la carne. "Sólo les faltó llevar mujeres", me dijo Gerardo entre carcajadas.

En 1999, Gonzalo Martré incursionó por segunda vez en la novela de enigma. No en la narconovela, pero sí en la realidad mexicana ya penetrada por los *Señores del Narco*, como dijera Anabel Hernández.

Ahora el sabueso vive en Culiacán y se llama Jesús Malverde Chandler. Jesús Malverde es el santo patrón de los narcos y Chandler, obviamente, es un homenaje al autor norteamericano que escribiera algunas novelas negras magistrales. El sobrenombre del detective es ahora *El Niño Perdido*.

A Jesús Malverde lo solicitan desde Tabasco para que recupere un cuadro original de Giorgio de Castelfranco, que había sido suplantado. Martré se sirve de la ignorancia de su investigador para colar su característico humor negro, pues lo vemos en sus búsquedas preguntando por el cuadro de un tal Gorgonio. Las obras del mítico pintor veneciano son codiciadas porque pintó poco y su temprana muerte hizo que dejara varios cuadros inconclusos, mismos que terminarían otros artistas, sobre todo Tiziano. De aquí que su autoría se ponga a menudo en duda y esto incremente el precio de sus cuadros. "La tempestad" (1508), está considerada como el primer paisaje en la pintura. Y una parodia de esta obra sirve para ilustrar la portada de la novela, con un detalle risible: el soldado del original es sustituido por la imagen del expresidente Carlos Salinas de Gortari.

Malverde parte con dos maletas en donde va un arsenal que contiene un cuerno de chivo, granadas de fragmentación e incendiarias, una bazuca, esposas, una cadena de púas para ponchar llantas, cinta adhesiva, una soga, una pistola 9 mm., un rifle con mira láser y un interceptor de llamadas.

El cuadro suplantado de la novela no es "La tempestad", sino una obra llamada "El señor de las nubes", como un guiño que alude al narcotraficante Amado Carrillo, conocido como El Señor de los Cielos –quien se hizo de una flota de aviones para traer cocaína desde Colombia–, que estaba interesado en el cuadro. En la novela aparece como Armando Badillo.

Otro personaje de la novela es el padre Jacques Cheverny, para que sepamos que no sólo Jorge Ibargüengoitia pudo apellidar Periñón al cura Hidalgo, el padre de la patria, por su proclividad a las bebidas finas. También tenemos a Marcos Jamal Cebiche, que interpreta a Carlos Cabal Peniche, corruptísimo banquero que financió campañas priístas y fue defraudador millonario, parti-

cularmente en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari.

Esta novela es una crítica socarrona y mordaz a las relaciones que guardan algunos clérigos de alta jerarquía con políticos y traficantes. Los purpurados son políticos con sotana que operan con divisas como éstas: "para hacer cosas buenas, los sacerdotes deben mezclarse con gente ruin […] si el dinero que reciben es ruin, no es su tarea averiguarlo"[6]. En el libro circulan Ccicolano Pillone, trasunto de Girolamo Prigione, delegado apostólico en México que, en 1992, cuando el gobierno de Salinas de Gortari restableció relaciones diplomáticas con el vaticano, se convirtió en el primer nuncio apostólico en nuestro país. Toleró la pederastia de Marcial Maciel y cobijó en la nunciatura a los hermanos Arellano Félix, cuando se dio el asesinato del cardenal Juan de Dios Posadas Ocampo. El *Chapo* Guzmán se hizo famoso en 1993, cuando el gobierno de Carlos Salinas de Gortari lo responsabilizó, falsamente, del asesinato del Cardenal, que tuvo lugar en medio de un fuego cruzado en el aeropuerto de Guadalajara. Amado Carrillo delató al *Chapo,* quien ya se había convertido en un problema debido a su ostentación y sus actos violentos. Otra hipótesis afirma que la muerte del cardenal Posadas "fue producto de un plan orquestado por políticos para recuperar documentos que el prelado tenía en su poder y que los involucraba con grupos de narcotráfico"[7].

Pájaros en el alambre (2000) es la tercera novela de la zaga. Su tema es el espionaje telefónico que practican con singular alegría delincuentes, políticos y policías. Se asocia con el narcotráfico que une a políticos, empresarios, delincuentes y policías.

Ahora tenemos al agente federal Jorge Carmona, políglota y especialista en intervención telefónica. Está asignado a la División Antidrogas de la Policía Judicial Nacional en donde trabaja para el subprocurador, Mariano Ruiseco Masiosare, quien desea conocer las relaciones entre narcotraficantes y políticos, para extorsionar, sobre todo, a los segundos. Carmona es excepcionalmente apto para su misión pues tiene que grabar y manipular las conversaciones que Pamela von Steadt mantiene en alemán, francés e inglés.

Entre los políticos de la vida real alcanzamos a distinguir dos: Hermilo Balboa Patrón (Emilio Gamboa Patrón), ministro de comunicaciones, y un francés cuya descripción pone a prueba al más pintado:

> La mujer parecía obsesionada por los ojos del franchute, lo único salvable de una cara anodina forrada por una miserable piel plagada de hoyos y cráteres provocados por un acné juvenil implacable.[8]

Por supuesto que se trata de Joseph Marie Córdoba Montoya, el súper asesor de Carlos Salinas de Gortari.

[6] Martré, Gonzalo. *Los dineros de Dios*. México: Daga Editores, 1999, p. 89.

[7] Hernández, Anabel. *El traidor. El diario secreto del hijo del Mayo*. México: Editorial Grijalbo, 2019, p. 54.

[8] Martré, Gonzalo. *Pájaros en el alambre*. México: Los Libros de La Tinta Indeleble, 2000, p. 58.

> Veamos los diálogos típicos de la novela negra adaptados a la idiosincrasia nacional: Sí puedes, pero no quieres. Arrima un poco tu silla a modo de que puedas ver a tu mamá. Si aprecias en algo la vida de la autora de tus días, contéstame lo que te pregunté, o mi amiguita le va a poner un chiquiador de plomo en la sien izquierda que le quitará para siempre los dolores de cabeza que la aquejan.[9]

El agente Carmona trabaja en compañía de Celia Cruz, una ex condiscípula del Colegio de Ciencias y Humanidades, quien pronto le agarra el gusto al asesinato. Su puntería no suele ser buena pero siempre tiene suerte: cuando dispara al pecho o al cuello, siempre pega en la cabeza. Por esto Carmona la apoda Rompecocos.

También aquí hay tráfico de obras de arte –en este caso un Renoir–, para comprar autoridades políticas, religiosas o policiacas. No importan los precios porque, si algo les sobra a los narcotraficantes, es dinero.

Las narconovelas de Gonzalo Martré se fueron publicando conforme creció el problema y se constituyeron, de este modo, en un correlato mordaz de lo que sucedía en nuestro país. Los personajes de la vida real a veces aparecen con su nombre, en otras ocasiones apenas se aluden y también los vemos desdibujados.

La casa de todos (2000) es la novela más escatológica de esta serie y de este autor. Sólo podemos compararla con *Pasito tun tun* (2006), de Guillermo Rubio. Lo que Rubio aprovecha de su experiencia como policía, Martré lo substituye con imaginación y largos años de trabajo.

Reaparece la *Rompecocos*, quien ya se ha independizado para sus escabechinas pero se mantiene bajo la asesoría del agente Jorge Carmona, quien ahora es comandante de la Policía Judicial Nacional. Si miramos las fechas de publicación, ella sería la primera narco sabuesa de la literatura mexicana; nació antes que Elena Mijangos, la policía que puso en escena Bernardo Fernández. Con el dinero ganado en el caso de *Pájaros en el alambre, Rompecocos* dejó su oficio de taxista y se practicó varias cirugías plásticas que la dejaron hecha un monumento.

La *Rompecocos* recibe el encargo de liquidar a un grupo de funcionarios y burócratas del aeropuerto internacional Benito Juárez, de la ciudad de México, que se atrevieron a hurtar diez millones de dólares que venían en unos electrónicos propiedad del cártel de Juárez. Esta agrupación tiene mucho dinero y lo único que le importa es vengar el agravio. Por eso Celia debe grabar sus crímenes para poder cobrar sus honorarios. Tal parece que este episodio es una referencia a Aviones S.A. de C.V., la empresa que controlaba la policía de Genaro García Luna; en esa empresa recibían droga y remitían dólares, y viceversa.

Antes de entrar en acción, la *Rompecocos* pide a su maestro un equipo como los que él usa:

> una 32, preferentemente con balas expansivas, un cuerno de chivo, cuatro granadas, dos

[9] *Ibid.*, p. 72.

> de fragmentación y dos incendiarias, un interceptor telefónico, dos pares de grilletes, dos chicharras con su monitor, un juego de ganzúas, un bolígrafo estilete y parque para las armas de fuego[10].

Los personajes son una inspectora de la Secretaría de Hacienda, un comandante del Servicio Nacional de Aduanas, un subsecretario de ingresos de Hacienda y varios hampones menores que pasan por La Casa de Todos, un edificio abandonado que está en la Plaza Santos Degollado, en la Candelarita. Es un refugio de rateros, drogadictos y ex presidiarios. Los clase medieros y los lumpen tienen en común su sexualidad alrevesada que los hace cambiar de sexo y concurrir a fiestas y antros en donde Martré pone en escena burlesca a renombrados intelectuales.

Esta novela, tremendamente machista, tiene dos momentos escatológicos difíciles de atravesar: una emasculación, con el uso consiguiente, y el asesinato de Jorge Bebéndez. *La casa de todos* es una novela revulsiva a la que hay que reconocer su factura argumental. Y conste que no consigné la operación quirúrgica de Georgina.

Estuve tentado a escribir que la última narconovela de Martré es *Cementerio de trenes* (2015), pero me detuve. Hace años, Gonzalo encargó un libro póstumo al editor Eduardo Villegas. Publícalo hasta que yo muera, indicó. Pero resulta que terminó un libro semejante y volvió a lo mismo: publica el anterior, pero éste que entrego, no. Su fértil y vigorosa longevidad –en este momento en que escribo, junio de 2020, Gonzalo tiene 92 años– ya lo tiene en otra obra y ya pidió publicar el segundo de los encargos. Por tal motivo, sólo quiero decir que la más reciente narconovela de Gonzalo es la mencionada al inicio de este párrafo[11].

Aquí reaparece su detective Jesús Malverde, quien nos revela que su nombre no es chunga debido a que su bisabuelo fue primo hermano del santo protector de los narcos y lo bautizó así como un homenaje al tipo venerado. Ahora sabemos que este sabueso tiene historia:

> Después de graduarme en Fort Bliss en toda suerte de artes marciales y manejo de artillería manual, automática, ligera y pesada, activación o desactivación de granadas y bombas, tortura sicológica y física, tomé un curso de inglés y otro de urbanidad en Boston, donde dejé a la *Güera* (mi hermana) haciendo la carrera de medicina; los cursos fueron onerosos pero posibles gracias a la herencia imprevista del autor de mis días, que en el cielo esté. Hice mi servicio social un año en Pakistán y luego regresé a México. Necesitaban gente para combatir al narco en mi merita tierra. Le dije a los de la DEA que había decidido convertirme en agente libre, esto es, trabajar con el mejor postor y no bajo contrato permanente, sino por trabajo unitario. Entonces utilicé las relaciones profesionales de mi 'pa

[10] Martré, Gonzalo. *La casa de todos*. México: Cofradía de Coyotes, 2013, p. 16.

[11] El 16 de junio de 2020, a las 16 horas, llamé a Gonzalo para preguntar por su salud. Le pregunté si ya no tenía más libros póstumos y me dijo que no. "Acabo de terminar otra narconovela que se llama *El agente de la DEA*, pero todavía la estoy peinando". Cuando expresé mi sorpresa por su fertilidad me comentó: "cosas del coronavirus".

> y me puse a las órdenes del cártel de Sinaloa, haciendo notar que mi preparación académica me facultaba para investigar el paradero de damas o caballeros cuyas razones para esconderse siempre tenían como causa una falta de educación, como, por ejemplo, hablar de más, no pagar deudas o no cumplir tratos. Aborrezco a esta clase de sujetos vulgares y sin honor.[12]

Este detective sádico, cruel, machista, violador y sodomita, exhibe una religiosidad que pone al lector a punto de carcajada porque suele rezar y persignarse a la menor provocación. De su boca salen también bromas con los nombres y personajes de la cultura nacional. Cuando pregunta su nombre a un niño, tiene esta respuesta: me llamo "Rafael Tovar y de Teresa, pero me dicen Rigo porque inventaron que soy hijo de Rigo Tovar y la madre Teresa de Calcuta…"[13] Él se hace cargo de su situación:

> Ironías del destino. Mi trabajo era de investigador privado, pero no perseguía delincuentes comunes, sino delincuentes con placa. Sarcasmo de la vida, los delincuentes comunes me pagaban para hallar lo que les habían robado los delincuentes con placa.[14]

Como en *La casa de todos*, requiere su servicio el cártel que ha sido robado por el mismo funcionario hampón que conocimos en la novela mencionada antes: Antonio Aranzazu López, inspector de la Policía Judicial Nacional, quien ordenó dejar pasar doce toneladas de cocaína que debían llegar a una bóveda queretana para mandarla, después, a Ciudad Juárez. Daniel Lara Grajales, delegado de la PJN, debería levantar un acta, con espectáculo de quema de 300 kilos de droga y declaraciones a los medios, donde dijera que habían incautado dos toneladas. Quedaban así 11700 kilos con valor de 4500 millones de pesos. Estos elementos remiten, otra vez, a la policía de Genaro García Luna.

Si en las novelas de este autor los escenarios son elocuentes, el de *Cementerio de trenes* destaca por su alusión a uno de los mayores casos de corrupción priísta. He aquí la explicación del título de la novela:

> En 1985, el Ministerio de Transportes compró 40 locomotoras eléctricas usadas gringas, que supuestamente correrían en el tramo de doble vía electrificado México-Querétaro, en construcción, el primero y único intento de modernizar el sistema ferrocarrilero hecho en este siglo. Costaron casualmente 40 millones de dólares a precio inflado. Poco después compraron otras máquinas italianas en una suma similar. Primero fueron almacenadas en San Luis Potosí. Cinco años después, cuando se tuvo la certeza de que la doble vía no tenía para cuándo terminarse, se trajeron las ochenta máquinas, aquí están (en Irapuato). Estamos encima de una de ellas. Todo ese dineral se evaporó, ahora habrá que comprar otras, porque éstas han sido dejadas sin mantenimiento, desmanteladas y vendidas sus partes principales. Son chatarra. Pero alguien, hace quince años, se ganó una comisión de 50 millones de dólares porque las adquirieron inservibles, dadas de baja en su país de origen. Ese alguien, el ministro de transportes,

[12] Martré, Gonzalo. *Cementerio de trenes*. México: Cofradía de Coyotes, 2015, p. 11.
[13] *Ibid.*, p. 68.
[14] *Ibid.*, p. 19.

> el presidente del país (Miguel de la Madrid en ese entonces), el director de Ferronales, alguno de ellos, o juntos, no sé quién, se metió al bolsillo, sin sudar ni despeinarse siquiera, lo que a mí por un pelito me cuesta la vida…[15]

Cementerio de trenes tiene el privilegio de llevar un prólogo del tremendamente célebre José Luis Ontiveros. Quienes lo conocimos, pudimos observar su carácter agresivo, siempre violento y su defensa del nazismo. Era conocido como el *Anarca* y solía escandalizar con sus calificaciones en las artes marciales y sus celebraciones de Louis Ferdinand Cèline, Yukio Mishima y Ernest Jünger. Fue un seguidor y discípulo adelantado de Rubén Salazar Mallén. Ontiveros dedica a la obra de Martré palabras como éstas:

> *Cementerio de trenes* comprueba que, finalmente, se ha escrito novela sádica, que rompe con los preceptos moralistas del divino Marqués y con las elucubraciones de los malditos de postín, levantando sobre la falsa moralina de la perversión y el mal, la redención de la barbarie, el valor del combate y la exaltación de *vivir peligrosamente*.[16]

He citado a Ontiveros porque, a pesar de sus opiniones fascistas, a pesar de la calidad de su prosa, sabe que no será valorado, al menos en un corto tiempo:

> los que somos forajidos de la opinión, disidentes del espíritu […] somos profundamente antipáticos e incluso abominables […] no tendremos reconocimiento nunca: nadie valorará nuestra obra, estamos solos pero con nosotros está el Espíritu Santo[17].

Estas palabras me remiten a una larga entrevista con Gonzalo Martré. Él, que ha sido tan combativo, que ha ejercido múltiples talentos, que tiene decenas de libros publicados, a sus 92 años de edad, sabe que tarde o temprano será reconocido. Pero, a pregunta de Carlos Gómez Carro sobre lo que más desea hoy, cuando sabe mermadas sus fuerzas físicas, responde: ser reconocido[18].

Esta serie novelesca de Martré me permite decir que la novela mexicana contemporánea puede estar sin desdoro junto a los grandes ensayos y reportajes de autores como Anabel Hernández y Diego Enrique Osorno.

Fuentes

Bernal, Rafael. *El complot mongol*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

Cornejo, Gerardo. *Juan Justino Judicial*. México: Lectorum, 1996.

Elizondo Elizondo, Ricardo. *Narcedalia Piedrotas*. México: Leega, 1993.

Gómez Carro, Carlos. "De literatura, amores y caifanes. Entrevista con Gonzalo Martré".

[15] *Ibid.*, p. 109.

[16] Ontiveros, José Luis. "El sadismo en la literatura mexicana". En *Cementerio de trenes*, pp. 3-6.

[17] Citado por Valdés Medellín, Gonzalo. "José Luis Ontiveros (1954-2015)". *Siempre!* 20 de junio de 2015.

[18] Gómez Carro, Carlos. "De literatura, amores y caifanes. Entrevista con Gonzalo Martré". *Tema y Variaciones de Literatura*, número 37, 2o. Semestre de 2011.

Tema y Variaciones de Literatura, número 37, 2º. semestre de 2011.

Hernández, Anabel. *El traidor. El diario secreto del hijo del Mayo*. México: Grijalbo, 2019.

Martré, Gonzalo. *El cadáver errante.* México: Posada, 1993.

_____. *Los dineros de Dios*. México: Daga Editores, 1999.

_____. *Pájaros en el alambre*. México: Los Libros de La Tinta Indeleble,
2000.

_____. *La casa de todos*. México: Cofradía de Coyotes, 2013.

_____. *Cementerio de trenes*. México: Cofradía de Coyotes, 2013.

Ontiveros, José Luis. "El sadismo en la literatura mexicana". En Martré, Gozalo. *Cementerio de trenes.* México: Cofradía de Coyotes, 2013

Ramírez Pimienta, Juan Carlos. *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcotráfico.* México: Planeta*,* 2011.

Rubio, Guillermo. *Pasito tun tun*. México: Tiempo Extra Editores, 2006.

Valdés Medellín, Gonzalo. "José Luis Ontiveros (1954-2015)". *Siempre!* 20 de junio de 2015.

Cuatro autores policiacos y Villegas su heredero / y Eddy su heredero

FELIPE SÁNCHEZ REYES | MAESTRO EN LETRAS, UNAM. PROFESOR, CCH AZCAPOTZALCO

Resumen

En este artículo asevero que Eduardo Villegas, para crear a su detective privado Eddy Tenis Boy, abreva en cuatro autores clásicos de la literatura policiaca: Poe, Doyle, Pepe Martínez y Rafael Bernal. De estos antecesores toma la estructura del relato, algunos elementos de su personaje e integra otros. Para demostrar esta afirmación, dividí este artículo en tres partes. En la primera parte revisaré las dos obras inglesas, que inauguran el origen del relato policiaco. En la segunda, las dos de los autores mexicanos mencionados. Y en la tercera parte, las aventuras del detective Eddy Tenis Boy en cuatro de sus relatos, que vincularé con algunos rasgos de los detectives anteriores.

Abstract

In this article I affirm that Eduardo Villegas, in order to create his private detective Eddy Tenis Boy, draws on four classic authors of police literature: Poe, Doyle, Pepe Martínez and Rafael Bernal. From these ancestors he takes the structure of the story, some elements of his character and integrates others. To demonstrate this claim, I divided this article into three parts. In the first part I will review the two English works, which inaugurate the origin of the police story. In the second, the two of the Mexican authors mentioned. And in the third part, the adventures of the detective Eddy Tenis Boy in four of his stories, which I will link with some features of the previous detectives.

Palabras clave: el relato policiaco, Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Pepe Martínez de la Vega, Rafael Bernal, cuatro relatos de Eduardo Villegas.

Key words: the police story, Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Pepe Martínez de la Vega, Rafael Bernal, four stories by Eduardo Villegas.

Para citar este artículo: Sánchez Reyes, Felipe. "Cuatro autores policiacos y Villegas su heredero /y Eddy su heredero". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 197-218.

Antecedentes literarios del relato policiaco mexicano de Eddy Tenis Boy

> Cuando llegué a la casa, comenzó la picazón. Al principio pensé que todo se debía a la presión, al maltrato y a los vaivenes recibidos al atardecer, pero más tarde la picazón se convirtió en ardor. Mientras estaba en el baño echándome agua fría para aminorar el suplicio, comprendí todo: María Elena me la había chaqueteado con las manos llenas de picante. ¡Qué chinga me paró María Elena esa tarde![1]

Este ejemplo demuestra las escenas divertidas, chuscas e irrisorias, que dan agilidad al relato policiaco de Eduardo Villegas.

Su detective Eddy Tenis Boy no se parece en indumentaria ni en conducta a los investigadores analíticos, racionales y de lenguaje cortés, como Auguste Dupin, de Allan Poe, o Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, sus antecedentes literarios, porque ambos corresponden a otra época y costumbres. Más bien, por la forma de actuar del detective Eddy, por su habla del barrio e ideología acerca de las mujeres, se parece más a los investigadores mexicanos: Péter Pérez, de Pepe Martínez de la Vega, y Filiberto García, de Rafael Bernal.

Para demostrar esta afirmación acerca del detective privado Eddy Tenis Boy, dividí este artículo en tres partes. En la primera parte revisaré las dos obras inglesas, que inauguran el origen del relato policiaco. En la segunda, las dos de los autores mexicanos mencionados. Y en la tercera parte, las aventuras del detective Eddy Tenis Boy, porque Eduardo Villegas abreva en éstas cuatro obras para crear su detective; de allí toma la estructura del relato, algunos elementos de su personaje e integra otros.

[1] Villegas, Eduardo. *El regreso de Eddy Tenis Boy*, p. 85.

Edgar Allan Poe (1809-1849): "Los crímenes de la calle morgue" (1841)

Se afirma que *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe, es el primer relato de detectives de la historia de la literatura, porque reúne los elementos característicos de las novelas policiacas. Poe instituye a Auguste Dupin como el primer detective de ficción, el cual sirve de modelo al detective Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle, quien considera dos aspectos a resolver de un crimen: las deducciones y conclusiones razonadas, con una lógica perfecta. Los elementos policiacos que dominan en esta novela son los lugares sórdidos y la oscuridad de la noche en que acontece el crimen, la víctima y el asesino, el detective que busca la verdad y la justicia, así como la crítica a la policía y al Estado, los refranes y sentencias.

Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle enfrentan hechos delictivos reales y son los creadores de la literatura policiaca, la cual sintetiza: el frío razonamiento y lo irracional, a través de hechos sangrientos. Además, afirma el especialista en el cuento policiaco en México, Vicente Francisco Torres, "responde a la pregunta *quién* es el asesino y muestra hasta la saciedad el triunfo del bien sobre el mal"[2], y añade Poe: *qué* se debe observar. El mismo investigador afirma que "el relato policiaco surgió en los Estados Unidos en abril de 1841 con la publicación 'Los asesinatos de la calle Morgue', de Edgar Poe, donde el detective encarna las aspiraciones de orden y justicia"[3]. Veamos estas dos afirmaciones, a través de la revisión de este relato.

Poe crea a su detective Auguste Dupin, joven y amante lector, analista y observador, posee una amplia cultura, imaginación y actitud fría, ama la noche y busca la verdad y el castigo del criminal**.** Dupin

> procede de una familia ilustre, pero las circunstancias lo reducen a tal pobreza, llevándolo a no preocuparse por recuperar su fortuna. […] Los libros constituían su solo lujo, cultura amplia y vívida frescura de su imaginación[4].

Este investigador y su amigo, el narrador, alquilan y amueblan una decrépita mansión abandonada, comparten habitación, y lo acompaña en sus investigaciones, pues para el detective la observación es una necesidad.

Los crímenes que narra Poe en este relato acontecen en el barrio marginal Saint-Roch, en la casa antigua del edificio, situado en un mísero pasaje de la Rue Morgue. El autor de los dos crímenes de la calle Morgue es un orangután de Borneo que demuestra la afirmación del escritor romano del siglo II d. C., Claudio Eliano: "El mono es un animal muy imitador y todas las actitudes corporales que se le enseñen las aprenderá punto por punto y podrá reproducirlas."[5]

[2] Torres, Vicente Francisco. *El cuento policial mexicano*, p. 6.

[3] *Ibid.*, p. 7.

[4] Allan Poe, Edgar. "Los crímenes de la calle Morgue". *Cuentos. 1*. Trad. de Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 429. En lo sucesivo sólo se consignan las páginas entre paréntesis.

[5] Eliano, Claudio. *Historia de los animales*, p. 169.

Así, el orangután, "Navaja en mano y embadurnado de jabón, habíase sentado frente a un espejo y trataba de afeitarse, tal como había visto hacer a su amo espiándolo por el ojo de la cerradura" (p. 462). Él intenta rasurarse la barba e imitar a su amo, como el otro mono observador de la fábula griega, metido a nodriza, del mismo Claudio Eliano,[6] que Poe conoce y rescata. En la anécdota griega, precursora de la de Poe, el mono imitador observa el proceso de la esclava que baña al niño. Cuando él no es vigilado, salta por la ventana abierta, lo levanta del lecho, lo desnuda, le derrama agua hirviendo y lo mata sin desearlo.

Tal como sucede con las víctimas del orangután de la calle Morgue, que se escapa de casa de su dueño marinero, se trepa al cuarto piso del edificio y asesina a la anciana madre L' Espanaye e hija. Para hallar al asesino, el investigador Dupin, que trabaja por su cuenta, descubre al culpable de los dos crímenes empleando su intuición, observación y deducción, y obtiene resultados fructíferos.

Poe, a través de su relato, por un lado, critica a la policía inepta, ostentosa y astuta:

> La policía parisiense, tan alabada por su penetración, es muy astuta, pero no procede con método. Toma muchas disposiciones ostentosas, pero mal adaptadas a su objetivo y todos sus planes fracasan. […] nuestro amigo el prefecto es demasiado astuto para ser profundo. No hay fibra en su ciencia, mucha cabeza y nada de cuerpo. (pp. 443 y 465)

Y, por el otro, emplea refranes populares que transmiten una enseñanza o consejo: "Nuestro amigo el prefecto es mucha cabeza y nada de cuerpo, mucha cabeza y lomos como un bacalao" (p. 466); y sentencias morales o doctrinarias: "*La verdad* no siempre está dentro de un pozo. […] La profundidad corresponde a los valles, donde la buscamos, y no a las cimas montañosas, donde se la encuentra." (p. 443) "Los ingeniosos poseen mucha fantasía, mientras que el hombre *verdaderamente* imaginativo es siempre un analista" y la sentencia de Rousseau: "negar lo que es y explicar lo que no es" pp. 428 y 466). En esta obra, Poe no plantea juicios valorativos acerca de la mujer, como sí lo harán los escritores mexicanos posteriores de este género.

Arthur Conan Doyle (1859-1930), *Estudio en Escarlata* (1886)

Esta novela introduce la famosa creación de Arthur Conan Doyle, el detective inglés Sherlock Holmes, y nos lo presenta con sus rasgos, cualidades y herramientas. Este investigador, similar a Dupin y su compañero, tiene a su inseparable amigo, narrador, el doctor John Watson, con quien comparte gastos y habitación. Holmes, químico joven y fuerte, tiene amigos de distintas clases sociales, posee un mejor espíritu investigador que su amigo Watson, y toca el violín para aminorar el estrés.

A pesar de que existen en Londres muchos detectives oficiales y particulares, él es detective-consultor de la policía, labora por su cuenta y trabaja en el laboratorio de quí-

[6] *Ibid.,* p. 256, y Penagos, Luis. *Antología griega*. España: Sal Terrae, 1970, pp. 54-55.

mica. Posee una estatura cercana a los dos metros, mirada penetrante, nariz fina, aire de resolución, manos con tacto delicado, experto boxeador y esgrimista. Sus herramientas de investigador consisten en una cinta de medir y un gran cristal redondo de aumento, esposas metálicas y amplios conocimientos de química y anatomía.

En este relato, Sherlock recibe una carta del detective de Scotland Yard, Tobías Gregson, para que le ayude a esclarecer un doble asesinato. Acude al lugar del crimen: calles sucias y edificios sórdidos. Luego resume los datos de los tres diarios y denuncia el hallazgo de un anillo, tal como Dupin lo realiza con las doce declaraciones de los vecinos en los diarios y con la nota periodística de haber encontrado al orangután. De igual modo, una vez que ambos atrapan al criminal, el esfuerzo de ambos no es reconocido, sino el de la policía:

> El mérito de esta inteligente captura se debe a los dos funcionarios de Scotland Yard, los señores Lestrade y Gregson. […] –No se lo mencioné desde el principio –exclamó Sherlock Holmes riéndose–. El final de todo nuestro Estudio en Escarlata es ése: ¡conseguir para ellos un homenaje![7]

Para resolver el caso, primero, "nos encontramos con el hilo rojo del asesinato enzarzado en la madeja incolora de la vida, y nuestro deber consiste en desenmarañarlo, aislarlo y poner a la vista hasta la última pulgada" (p. 53). Y segundo, emplea su inteligencia, observación y deducción que influirán en la ficción detectivesca posterior. Por ello, su amigo Watson lo compara con el investigador francés:

> Tal como usted lo explica, me hace pensar en Edgar Allan Poe y en Dupin. […] –Usted cree hacerme un halago comparándome a Dupin. Pero, para mí, Dupin era un hombre de poca valía, petulante y superficial […]. Sin duda poseía un genio analítico" (pp. 27-28), [y su amigo le contesta:] Usted ha convertido el detectivismo en una cosa tan próxima a la ciencia exacta, que ya nadie podrá ir más allá. (p. 47)

Doyle, a través de su novela, realiza una crítica social. Muestra, primero, la pobreza, a través de las largas caminatas de su detective por los barrios bajos de la ciudad. Opone la situación económica de sus personajes centrales: la riqueza de los mormones Enoch Drebber y Stangerson, y la pobreza de Jefferson Hope. Segundo, ridiculiza a la policía por ineficaz y poco inteligente para hallar al asesino, por ser empecinados y "sentar teorías antes de disponer de todos los elementos de juicio" (p. 33), como lo realizan Tobias Bergson y Lestrade, los mejores detectives de Scotland Yard, de quienes él tanto se mofa y quienes al final reciben un homenaje.

Tercero, enjuicia el fanatismo de los mormones, quienes crean una asociación de asesinos para desaparecer a quienes no comulgan con su religión. Por medio de esta asociación, que responde más a intereses económicos que religiosos, somete por la

[7] Conan Doyle, Arthur. *Estudio en Escarlata*. Barcelona: Plutón Ediciones, 2018, p. 159. Para los propósitos de citación del relato de Arthur Conan Doyle Poe empleo la edición de Benjamín Briggent. En lo sucesivo sólo pongo entre paréntesis las páginas.

fuerza a su comunidad, provoca la muerte de John Ferrier, anciano trabajador, y la desdicha de los enamorados Lucy Ferrier, la chica virginal, y el honrado Jefferson Hope.

Además de su crítica social, como Poe, también emplea refranes: "Nada hay nuevo bajo el sol. Todo ha sido ya hecho antes. […] Un tonto encuentra siempre otro más tonto que lo admira" (pp. 38 y 65); y sentencias morales: "Nada es pequeño para una inteligencia grande" (p. 68), "El castigo no produce satisfacción si el ofensor no se entera de quién es el que le hiere y por qué le viene encima el castigo" (p. 144), y la sentencia latina: "La gente me silba, pero yo me aplaudo a mí mismo cuando contemplo el dinero en mi arca" (p. 159). Sus refranes populares y sentencias morales pretenden adoctrinar a la comunidad lectora de la revista *Beeton's Christmas Annual* en 1887 –donde se publica por primera vez el relato, antes de convertirse en novela– y proponen mejorar la conducta del ser humano, para alejarlos de la criminalidad.

Tanto Poe como Doyle proponen el modelo de los crímenes por la madrugada en lugares sórdidos, y critican a la institución policiaca y al sistema de gobierno. Sus dos detectives son jóvenes preparados, tienen un amigo, confidente y narrador. Carecen de un trabajo fijo, caen en la pobreza y no tienen interés por el dinero, viven en lugares marginales, emplean su observación y el razonamiento deductivo. Ambos acuden al lugar del crimen, resumen los datos, emplean la denuncia en el diario como gancho para capturar al asesino y, una vez hallado el culpable, sintetizan sus deducciones. Ambos autores emplean refranes o sentencias en sus obras, y las mujeres, a pesar de que son asesinadas, no son tratadas de manera despectiva.

La aportación de Doyle consiste en caracterizar el atuendo célebre: una pipa, lupa y gorra de caza –que más tarde parodiará Pepe Martínez de la Vega con su Péter Pérez–, y los rasgos de inteligencia de su detective Sherlock Holmes. Algunos de estos rasgos los retomará más tarde Eduardo Villegas, para crear a su joven detective, Eddy Tenis, heredero del genio analítico de Dupin y Watson.

Ahora abordemos a dos autores del relato policiaco en México: Pepe Martínez y Rafael Bernal, de quienes el detective Eddy toma algunos elementos y es su descendiente.

Pepe Martínez de la Vega (1907-1954), *Aventuras del detective Péter Pérez* (1952)

El personaje creado por Pepe Martínez, Péter Pérez, imitación burlesca de Sherlock Holmes, tiene un personal toque mexicano con su habla popular del barrio y su crítica social. Asevera Torres Medina

> así, como Sherlock Holmes se encerraba para inyectarse morfina, fumar tabaco y tocar el violín, Péter Pérez se encerraba para comer pepitas de calabaza, jugar solitarios con baraja española y chiflar una canción llamada 'Tú ya no soplas'[8].

[8] Torres, Vicente Francisco. "Prólogo". En Martínez de la Vega, Pepe. *Aventuras del detective Péter Pérez*. México: Plaza y Valdés, 1987, p. 7. En lo sucesivo, las páginas entre paréntesis.

Su detective privado de barriada, Péter Pérez, como sus antecesores Dupin y Sherlock, posee un amigo, que aparece como su ayudante en un solo cuento, mientras que en los restantes actúa solo. Él también investiga por su cuenta, y resuelve crímenes que acontecen en la noche, sea de vendedoras de garnachas, de pambaceras, taqueros, fondas de parroquianos, de cirqueros, tanguista, multimillonarias, velador de obras o de fieles esposas de vecindad.

Este autor repite de Poe, uno, en su cuento, "El misterio desdentado", los mismos instintos asesinos del orangután, pues el gendarme desdentado muerde a doña Tere "con dos mordidas más efectivas que el sufragio. El olor de la sangre despertó sus instintos homicidas y sacrificó bestialmente a la infeliz pambacera" (p. 16). Y, dos, también aborda el asesinato del cuarto cerrado e inaccesible en su cuento, "El cuarto cerrado", tema de la literatura policial, tomado de "Los crímenes de la calle Morgue", donde ambos asesinatos resultan inexplicables a simple vista.

Péter, "el genial y moderno detective de exquisita cortesía" (p. 48) vive en el barrio de Peralvillo, donde renta una accesoria, cuya "sala era a la vez comedor, recámara, biblioteca, gimnasio y cuarto telefónico" (p. 41), duerme en petate de Toluca y tiene de almohada un ladrillo. Como Sherlock, también es boxeador, realiza "sus ejercicios de gimnasia calisténica" (p. 63) y tiene a su novia, la dulce Lupita, como el personaje de Villegas.

Él parodia con su disfraz a Sherlock Holmes: traje y gorra a cuadros, lupa y pipa de tabaco, tapada y apestosa; barba postiza, anteojos verdes y esposas de hierro, pero, a diferencia del otro, él sí posee una pistola 38 especial. Como los otros dos detectives, también es cortés, honrado, hombre de mucho talento y bastante pobre, porque tampoco le da valor al dinero.

Él, como Sherlock, posee la mentalidad deductiva, vive y se desplaza en barrios pobres de la antigua ciudad de los cuarenta: Atlampa, Peralvillo, Guerrero, Hipódromo. Recorre las calles de Tacuba, llenas de escaparates, la Av. Juárez, Catedral, Brasil, camina entre puestos callejeros de banquetas, donde abundan los mendigos, las taquerías de la esquina, come en ellas "tifoideas enrolladas", y nos hace reír con sus ocurrencias.

Como sus detectives antecesores, también ridiculiza al sargento de detectives, Juan Vélez, de la Jefatura de Policía: "Si usted no fuera un tonto, sargento, hubiera visto, al entrar que ese cuadro es el retrato de bodas de este hombre" (p. 58). Nos muestra la pobreza de su barrio y la suya, y hace el bien:

> Péter se trasladó a punta de calcetín a las calles, pues uno de sus principales méritos consiste en que trabaja sin ayuda oficial y sólo por hacer el bien a la sociedad sin clases en que vive. […] Peter acarició sus dos billetes de a peso dentro de la bolsa y pensó, al ver alejarse el auto de lujo, que todavía hay muchos que no conocen la infinita dicha de ser pobre (pp. 29 y 66).

Pepe Martínez, a través de su personaje, realiza su crítica social contra el partido dominante de su época: "El diario informaba sobre los triunfos del PRI. –No puede ser, yo debo estar loco. La gente votó por los otros y salieron los del PRI. Necesito ver a un especialista" (p. 56); contra las secretarias

improvisadas que se gradúan por cursos de correspondencia, como el Eddy de Villegas: "La secretaria que en estudiar un curso de seis meses por correspondencia, había tardado diez años." (p. 33) Además, como sus antecesores, emplea refranes populares: "al mejor cazador se le va la liebre, [...] Peter tenía los pelos en la mano. [...] cuando la necesidad apremia no hay horas" (pp. 30, 29 y 67); y sentencias moralizantes:

> la inteligencia, la honradez y el genio no dan dinero, […] el tiempo, para los que carecen de todo, no tiene valor alguno […], la felicidad –como recordaba Peter que dijo alguien– está siempre en el dinero (pp. 59, 69 y 70).

Su personaje, además de realizar la crítica social, resulta divertido, porque a través del habla popular del barrio de su época y situaciones chuscas, nos provoca la risa. Por ejemplo:

> el carpintero Florencio Juárez, que no tenía *coartada*; pero, en cambio, tenía una *cortada* muy sospechosa y varias manchas de sangre... (p. 14)

> Miss Lucy Smith se dirigió en inglés al sargento. Éste miró a Peter y el genial detective respondió: –*Yes, cocacola, good bye*–, que son las únicas palabras que conoce del idioma de Shakespeare (p. 33);

> ¿Recuerda usted que cuando llegué al restaurante me sobaba la frente y me sacudía el traje? Me acababa de dar un *zapotazo*. –¿Con una cáscara de plátano? –No, con una cáscara de *zapote*, ¿no le digo que fue un *zapotazo*? (p. 51)

Pepe Martínez nos propone un detective cortés y respetuoso, como Sherlock, que nos muestra, por un lado, la fidelidad de la esposa: "temerosa de que mi marido me sorprendiera con un extraño dentro de la pieza, tomé una plancha de la mesa y le dije: –O se retira o le tiro la plancha. [...] Eso indica que es usted una buena esposa" (pp. 72-73). Y, por el otro, de forma respetuosa, los atributos femeninos de ella: "la señora de la bata era joven y guapa. Tenía los ojos negros sombreados y la boca de fresa jugosa. [...] La señora sonrió con coquetería" (p. 71).

Rafael Bernal (1915-1972), *El complot mongol* (1969)

Rafael Bernal nos presenta a Filiberto García, un ex revolucionario, "pistolero profesional, matón a sueldo de la policía [...] del mero Yurécuaro, Michoacán, hijo de la Charanda y de padre desconocido" (p. 125)[9], tiene 60 años y vive en el Barrio chino de la calle de Dolores, juega dominó y, a diferencia de los tres anteriores, toma coñac o cerveza. Posee cabello corto negro, ojos verdes, rostro inexpresivo con una cicatriz en la mejilla y uñas barnizadas. Viste sombrero texano, traje, corbata y pañuelo de seda, zapatos de resorte y gabardina; funda al hombro con revólver 45 y navaja de resorte. Es solitario y discreto, desconoce el miedo y sólo obedece órdenes.

Recorre las calles de la ciudad alemanista con sus cafés y cantinas: Sanborns de Lafra-

[9] Bernal, Rafael. *El complot mongol*. México: Lecturas Mexicanas, 1985, p. 125. En adelante pongo las páginas entre paréntesis.

gua, Luis Moya y Revillagigedo; la Avenida Juárez, el Caballito y la Alameda; el café París y la cantina la Ópera, en 5 de Mayo; Allende, Donceles y los barrios humildes de las calles de Guerrero, Camelia y Mina.

Como los tres detectives anteriores, también ridiculiza a la policía, a los poderosos licenciados durante el gobierno de Miguel Alemán:

> Matar no es un trabajo que ocupa mucho tiempo, sobre todo desde que le estamos haciendo a la mucha ley y al mucho orden y al mucho gobierno, […] nosotros vivimos una licenciadocracia, estamos construyendo a México desde los bares y coctel lounges, no en las cantinas, como ustedes los viejos. […] El General es un pistolero como yo. Es militar hecho para andar matando gente; nada más que él, se esconde tras el uniforme (pp. 9, 12 y 228).

Abunda en refranes populares: "Pico de cera, que el pez por la boca muere" (p. 64), "A caballo dado, no le mires el colmillo. […] Y el que no conoce a Dios, a cualquier pendejo se le arrima. […] Lo que natura no da, Salamanca no lo presta." […]; y sentencia: "Nadie conoce el pensamiento que anida en el colazón del homble" (pp. 128, 189 y 35).

Este detective a sueldo, a diferencia de los otros, se expresa con groserías y trata a la mujer como un objeto sexual:

> Fili, tú eres capaz de saltarle a un poste con naguas […]. Creo que para ti una mujer no es más que un agujero con patas. […] Malta ela como toda mujé, mala, mu mala. […] Uno sabe que la mujé es mala de nacimiento, mu mala, y que tlaiciona (pp. 98 y 238).

Tanto Pepe Martínez como Rafael Bernal nos presentan a dos investigadores solitarios que usan pistola y carecen de un compañero o amigo que narre sus hazañas. Ambos son opuestos: el primero es joven que parodia a Holmes y resulta gracioso, divertido. Mientras que el segundo es maduro o pistolero a sueldo de la época de Miguel Alemán. Sin embargo, ambos, como Dupin y Holmes, emplean el método deductivo y son opuestos en sus lenguajes: uno está lleno de humor y bromas, y el otro, de crudeza y agresión, como la vida que lo ha golpeado.

El primero tiene a su novia Lupe y el segundo, a pesar de que es un machista irredento y usa a las mujeres como objeto sexual, se enamora de Martita y la respeta, pero se la matan. Entonces descubre que el amor es corto y muy largo el olvido. Ambos nos muestran las penurias de los barrios marginales donde domina la gente trabajadora, mezclada con el hampa, emplean refranes y sentencias morales o doctrinarias. De ambos investigadores, Eduardo Villegas también retomará el humor y la risa de uno, y del otro, la mujer como objeto sexual, para crear al personaje de sus cuentos: Eddy Tenis Boy. Revisemos cuatro de sus relatos.

El relato policiaco mexicano de Eduardo Villegas: Eddy Tenis Boy

Eduardo Villegas, "El misterio del tanque"(1988)

Eduardo Villegas crea su detective Eddy Tenis Boy, quien, a pesar de que actúa solo, como sus detectives predecesores, sí posee un núcleo familiar. Su papá es el sargento

militar Francky Tenis, encargado del depósito de armas y Guardias presidenciales; su mamá, doña Remy Boy, es hogareña, cartomante; y su hermana Nereyda estudia Economía en la UNAM.

Villegas ubica las aventuras de su detective privado en ciudad Nezahualcóyotl, en las décadas de los ochenta y noventa, en pleno gobierno priista de Miguel de la Madrid y Salinas de Gortari. Allí nace su detective Eddy, que retrata no sólo la problemática de su entorno, sino también el habla de los jóvenes, lleno de humor y risa, doble sentido de las palabras, el albur y el erotismo a flor de piel.

Su humorismo se manifiesta desde la dirección de su casa: "Calle: La Transa No. 69 –'me recuerda una bonita posición' sexual–, Colonia: Glorioso Lodazal; Condado de Nezayork; Código Postal: Sepa la Bola."[10] Vive solitario en su cuarto de azotea, con una cama, mesa de estudio y libreros, como los detectives anteriores, y chacos colgados –su arma de ataque–, y utiliza tarjetas de presentación para impresionar a sus clientes.

El "detective de la triste figura", justiciero y paladín de los pobres, es un joven de 24 años, flaco, honesto, usa tenis, realiza ejercicios matinales –como Péter Pérez– y nocturnos: sentadillas, lagartijas y manejo de chacos. Posee una ideología rockera (posters de Van Halen y Status Quo) y admira a Bruce Lee y al Che Guevara, sus máximas ilusiones en la vida.

Tiene tres amigos vagos del barrio: Ismael, el Borracho; Beto, el Lagarto, estudiante de preparatoria que le ayuda a resolver su primer caso; y Hugo, el Pato. Con ellos toma cerveza y asiste a bailes callejeros con los grupos sonideros, bailan cumbias y hacen comentarios sexuales de sus novias ardientes; el léxico, humor y albures de sus diálogos proporcionan humor y agilidad a sus relatos. También son sus amigos algunos jóvenes estudiantes de Nezayork, como Martín, el preparatoriano, su hermana Nereyda y su novia Lupe, que buscan terminar su carrera y hallar un empleo para ayudar a su familia de escasos recursos.

Él al principio no siempre resuelve crímenes sangrientos, como Dupin y Holmes, sino casos comunes, irrisorios: el robo del tanque de gas de su vecino. Sus casos los resuelve a través de la deducción, la lectura de las cartas por su madre cartomante, el sueño y la premonición de las ranitas, en el tercer relato. El joven considera que "podría ser un detective tarugo y rayando en lo pendejo o, por el contrario, un chingonazo de la deducción. No existían otras posibilidades. Nada más esas dos" (p. 88).

En este relato, Eduardo Villegas rinde homenaje a sus admiradores y releídos Poe y Doyle. De Poe asevera en uno de sus relatos, "El Corazón revelador": "Más o menos esperaba una escena como la del de Edgar Allan Poe. Eso esperaba como mínimo." (p. 37) Y de Conan Doyle, a través de dos momentos: al inicio de su relato, tal como principia Watson su relato, narra su aventura pasada y afirma: "Ahora la escribo para que se enteren los interesados. Lo hago yo mismo porque soy un detective sin ayudante, y esta

[10] Villegas Guevara, Eduardo (2006). *Las aventuras de Eddy Tenis Boy*. México: Nueva imagen, 2006, p. 22. En adelante, las páginas entre paréntesis.

situación, me obliga a tomar el papel de Watson" (p. 14); y al final, cuando enuncia la regla del investigador privado, extraída del texto de Doyle, *El valle del terror*: "La tentación de formar hipótesis prematuras, partiendo de datos insuficientes, es el veneno de nuestra profesión." (p. 96)

Por supuesto que Eddy es similar a la secretaria de Pepe Martínez de la Vega, pues también se graduó por correspondencia en la Academia Latinoamericana de Profesiones Remunerativas (Curso de Técnica policial) y –como Dupin y Holmes– tiene una carrera universitaria. Villegas retoma la estructura del relato de Conan Dooyle: presenta la acción pasada del personaje; el interesado llega a encargarle resolver el caso del robo, secuestro, desaparición o crimen; inicia su investigación y pesquisas; aplica su deducción y análisis; localiza al criminal; y al final resume su análisis y conclusión del caso, como Poe y Doyle.

En su primer relato, "El misterio del tanque", Villegas nos ubica en éste y otros relatos en los inicios de Cd. Nezahualcóyotl, convertido en municipio en 1963. Retrata, por un lado, las casas a medio construir con solo dos cuartos, como la de sus papás, o lotes baldíos con cuartos con techo de asbesto y bardas con tabiques sobrepuestos, como la casa de la Güera. Y, por el otro, sus primeros pobladores y la población desempleada, a causa del gobierno neoliberal de Miguel de la Madrid (1982-1988). Su detective recorre las calles sin pavimentar de Ciudad Neza: el mercado de San Juan con vendedores honestos, el mercado 12 de Diciembre de la colonia Villada, las avenidas Pantitlán, Texcoco y Tepozanes; el Palomar o las Casitas y el cine Nezahualcóyotl.

En este y sus restantes relatos, se dirige a su lector:

> Yo no sé si ustedes se han quedado mirando al frente. Bueno, si no les ha sucedido, ya les expliqué más o menos lo que pasa. Les comento esto porque, aquella mañana, cuando salí a platicar con la Changa... [...]. Si ustedes quieren saber por qué me quedé en la pendeja total, sólo les diré que... [...]. Ahorita que pueda les cuento cómo estuvo esa transa (pp. 45, 47 y 60).

A partir del capítulo octavo, cuando aparecen los jóvenes amigos del detective de su barrio, domina la parte jocosa, porque rivalizan con el juego y el doble sentido de las palabras o albur. Demuestran su agilidad mental para construir frases, a través de las cuales muestran su hombría y virilidad haciendo alusión a las partes sexuales, dejan callado al rival y lo vencen con palabras mordaces.

Ellos emplean un lenguaje juvenil, coloquial y desenfadado, de los ochenta en Cd. Nezahualcóyotl, y lleno de humor: "Me cai que me agarró como al tigre de Santa Julia agarraba a sus pimpollos: empinadito y sin calzones" (p. 71), "–A ver. Platícame. Pero antes ponte los pantalones, porque, como tienes buenas nalgas, ya se me paralizó la mirada. Además esa trusa parece calzón de mujer" (p. 101).

También está plagado de jocosas bromas en rima: "me aventé a lo loco, como el tarolas que se rompe la jeta a solas" (p. 69); de enseñanzas de vida: "Me hice a la idea de

que los chingadazos duelen menos cuando uno los recibe de jalón" (p. 70); y de albures o palabras con doble sentido:

> –¿Qué pedo te saco con el dedo por el agujero que te hace pum? –preguntó Ismael, el Borracho–. […] –Agüevo chicharrón con pelos, ¿no quieres un taco? –afirmó Hugo, el Pato– (p. 55)
>
> –¿Qué transa, Eddy? ¿Qué quieres? –Vengo a olerte los pedos –le dije y le pinté las cremas más rápidas del oeste en plena cara: ¡mocos guey! Y mientras se limpiaba la cara, sacó su banderita blanca pidiendo paz (p. 73).

Ahora ¿por qué emplea Eduardo Villegas el humor en sus textos? Porque la psicología social considera que mediante el humor se obtiene la aprobación y aceptación de los otros, sean los de su grupo, barrio o los lectores. Refuerza los lazos sociales, da identidad a su grupo y lo cohesiona, "ya que las personas que pertenecen al mismo grupo social tienden a reírse de las mismas cosas y a identificarse con el mismo tipo de situaciones graciosas"[11]. Además de reforzar los lazos sociales y dar identidad a su grupo, la psicología de la personalidad declara que el humor se relaciona con los rasgos de personalidad, como la inteligencia, simpatía y creatividad, y con un estilo de vida saludable, tanto del autor como de sus personajes.

Si el propósito fundamental de la literatura policiaca "es divertir y entretener [porque] va dirigido a un público que busca la sencillez, no la complejidad formal ni el pensamiento que caracteriza a las grandes obras literarias"[12], entonces Eduardo Villegas, como buen dramaturgo, se apoya en la comedia. Porque ésta, como las aventuras de su detective, representa de forma realista "un medio social, hace alusión a hechos actuales y desenmascara las prácticas sociales ridículas", afirma el estudioso del teatro, Patrice Pavis[13].

Pavis considera que

> el procedimiento favorito de los dramaturgos es el humor que se nutre de lo cómico y la ironía, es más caluroso y se mofa de sí mismo. El humor, que desarrolla una importante función social, no sólo es algo liberador, como la broma o lo cómico, sino también algo grandioso y edificante[14].

Mediante él aludimos a nuestro contexto social, emocional y conductual. Mientras que la broma es el efecto sorpresivo, alegre, un encuentro imprevisto que excita en nosotros la risa, a través de una carcajada que genera un impacto liberador en el cerebro y la vida.

A través de la risa y la broma, el humor y el albur, como las mujeres de Aristófanes en *Lisístrata,* que bromean con las partes eróticas de sus amigas y luego se muestran desnudas y provocativas ante sus excitados esposos, Villegas aporta a su detective los elementos del género de la comedia: el humor, la broma y el albur, pero también retrata su medio social, los hechos actuales y

[11] Reyes, Mónica. Reseña de "Psicología del humor: un enfoque integrador" de Martin, R. A. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 2010, p. 331.

[12] Torres, Vicente Francisco. *Op. cit.,* p.10.

[13] Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*, p. 78.

[14] *Ibid.*, p. 79.

las prácticas sociales. De modo que, si Pepe Martínez de la Vega se apoya en el carácter popular y folclórico de su detective, Villegas le aumenta el humor, la broma y el albur.

En este relato manifiesta la función del hombre y la mujer, en la sociedad de esa época. El hombre adulto desempeña el rol de trabajador y mantiene a su familia, como su papá, el Oaxaco, la Changa y Poleti; mientras que los hombres jóvenes, como sus amigos, son vagos, o bien, estudian como el Lagarto y el propio Eddy.

Las mujeres casadas se dedican al hogar, como su mamá; unas desempeñan el rol de esposas sumisas, golpeadas, como las de el Oaxaco y la Changa, "como eran mujeres educadas a manazos, tenían que obedecerlos" (p. 27); otras viven solas, son independientes y el sostén de su familia, trabajan en puestos del mercado, como la esposa del *mugres,* o son vendedoras ambulantes, como doña Lucha la tamalera; y otras más son abandonadas o solitarias que sobreviven de sus amantes, como la Güera.

En cuanto a las jóvenes, unas sólo realizan los estudios elementales, como las siete *mugres* que terminan la secundaria y ya no siguen estudiando; y otras son estudiantes universitarias, como su novia Lupe –"la vecina más linda y la musa de mis chaquetas" (p. 53)– que estudia Enfermería en la ENEP Zaragoza (1976-2004) o su hermana Nereyda, Economía en la UNAM, ambas pertenecen a la nueva generación de chicas preparadas. Los actos de su novia reflejan la liberación femenina de los ochenta:

> Lupe me sorprendió con un beso tibio y aplicado hasta el fondo de la boca. [...] No me di cuenta de nada y cuando reaccioné, ya me tenía abrazado y estábamos conjugando nuestras salivas ansiosamente. (p. 71)

Eduardo Villegas, a través de su detective privado, no sólo nos muestra la situación del hombre y la mujer de su tiempo en esa zona conurbada, además efectúa su crítica al sistema de gobierno imperante. Denuncia, uno, la situación de pobreza de la ciudad y del campo, ejemplificada "en el Rufino, el Oaxaco y su mujer (que) se vinieron a esta gran ciudad de un pueblo donde ni nopales hay que tragar" (p. 33), porque "habían dejado su lugar de residencia en la busca del espejismo de la zona centro del país" (p. 10).

Dos, delata a los causantes de esa situación, los gobiernos priistas ineptos, ladrones y corruptos, por medio de las palabras de su hermana Nereyda:

> se vinieron porque en un país tercermundista, como México, la provincia no ofrece empleos a sus pobladores. Es un fenómeno que se llama emigración y es como una roña social de los gobiernos ineptos, como el que tenemos [Miguel de la Madrid 1982-88] (p. 33).

Y tres, muestra el desempleo, originado por los presidentes neoliberales: "el Poleti no tenía trabajo y es uno de los tantos millones de desempleados que tiene México (nuestra pobre patria gobernada por los neoliberales y secuaces que lo acompañan)" (p. 59).

Villegas, como sus antecesores Allan Poe y Conan Doyle, también integra refranes populares:

> Entre más grande es el chango, más fuerte es la caída y duele más el putazo, […] como dice el dicho, no hay bien que por mal no venga […], tenía dos nuevas pistas y, como el perro de las dos tortas, no sabía por cual empezar" (pp. 26, 53 y 59).

Si el investigador Dupin sintetiza las doce declaraciones en los diarios y Holmes los datos de los diarios para hallar al culpable, entonces su detective Eddy resume los comentarios de sus amigos, la lectura de cartas de su mamá y, en homenaje a Poe, emplea una cuerda, atada a las dos torres de botes de leche nido, llenos de pintura y orines, para atrapar al ladrón del tanque de gas.

Si los detectives mexicanos anteriores, Filiberto y Péter, no muestran mayor interés por las partes eróticas de las mujeres, éste no sólo las exalta, sino que se extasía con ellas:

> la Güera tiene unas nalgotas tan grandes y tan buenas, que a cualquiera le quita el sueño. Además de contar con unos chicharrones para terminar de criarse sin pasar hambres hasta avanzada edad y tomando en cuenta una sola de sus pechugas privilegiadas (p. 60).

Su segundo texto, "El misterio del perro botijón" (1988), se ubica en el mismo contexto histórico y lugar. Si en el anterior relato él es un novato detective, en el segundo, adquiere la adultez, pues, al hallarse a punto de morir a manos del ex halcón de 1968 e integrante del BARAPEM (Batallón de Radio Patrullas del Estado de México, a manos de Alfredo Ríos Galeana), descubre el valor y el lado descarnado de la vida.

Si en el primero dominan el parloteo, las bromas jocosas y los albures con sus amigos del barrio, en el segundo, no, porque él se enfrenta solo a un tema más serio: la desaparición de los jóvenes, donde está a punto de perder la vida. Él busca resolver dos casos: la desaparición de la estudiante Paty, novia de su amigo Beto, el Lagarto, que estudia en la misma Prepa; y el de su vecino, Martín, desaparecido en las iguales circunstancias que ella, en el mismo Colegio.

Villegas nuevamente incluye en su narración el humor, bromas y albures: "–No te azotes que hay chayotes y se te puede lastimar el cabús. –Y ¿dónde está su hermana? ¿Te la llevaste a Tejorobo Elano?" (pp. 112-113)

> –No hay pedo, carnal –dijo Beto, el Lagarto–; ahorita no tengo dinero, pero voy a talonearle para juntarte un buen billete y si no consigo tu pago, te lo pago con mis nalgas? […] –No es para tanto. Tú lo que quieres es que te haga feliz. […] Ya sabes que me gustan los agujeros, siempre y cuando, no sean de caballeros. Además tu cuate Eddy Tenis Boy, el mejor detective de Nezayorck, sacará a relucir sus mejores habilidades y daré con tu torta, aunque otro le haya puesto el chilito. (p. 119)

Como buen dramaturgo y estudioso de la teoría y composición dramática –estudió Literatura Dramática y Teatro–, Villegas domina la agilidad de sus relatos e ilación de datos sueltos. Al inicio de cada texto menciona elementos, en apariencia intrascendentes, que más tarde son de suma importancia para descubrir el lugar del crimen o al asesino. Así sucede con este relato.

Cuando él acude a la Escuela de la Comunidad, pasa por el tinaco y el auditorio, abandonados, que expiden un olor asqueroso; al final descubre que ese mal olor se debe a la putrefacción de los cadáveres de Martín y Patricia, enterrados allí. En su tercer cuento, al llegar al hotel de Acapulco, lo saluda un vendedor de artesanías a quien no le ve el rostro. Pero al final nos muestra que es el "Chilletas", el asesino de las mujeres en un hotel de Acapulco, donde las recién casadas disfrutan la luna de miel con sus esposos.

El autor emplea de pretexto la desaparición de Patricia y Martín, jóvenes preparatorianos, para mostrarnos el autoritarismo gubernamental de la década de los ochenta contra los jóvenes y la desaparición de los jóvenes en el Colegio por exmilitares; la corrupción del director del Colegio; y la podredumbre de los judiciales y del Barapem.

En este relato denuncia el autoritarismo gubernamental de la década de los ochenta en Nezahualcóyotl, el cual ataca la libertad sexual de los jóvenes, viola a las chicas y las desaparece: "evitaremos que los jóvenes se brinquen los dictados de la autoridad, que usen su sexualidad en forma desenfrenada" (p. 170). Mientras que el autor, por el contrario, defiende a los jóvenes de la autoridad de sus propios padres y de la policía:

> me parecía insoportable que los propios padres no creyeran a sus hijos. Qué chinga les toca a los jóvenes, ni siquiera sus propios padres les creen. Yo me sentí de la chingada porque, aunque tenía poco fuera de la universidad, yo mismo me sentía un chavo y me sentía tan desvalido como los demás. [...] ¡Pobre chaviza tan desamparada! (pp. 145-146).

Delata las corruptelas e intereses políticos del director del Colegio de la Comunidad, ubicado en el centro de la colonia Glorioso Lodazal, colonia Vicente Villada de ciudad Neza. Lo delata porque se corrompe, porque emplea al Colegio de excusa para beneficiarse, y porque utiliza su cargo de director para ascender escaños políticos:

> Yo lo conocí como un profesor honesto y esforzado, pero en ese momento Felipe Montesco (de 1981 a 1983) únicamente se dedica a la grilla, luchando por una regiduría, por una diputación local; Felipillo Grotesco sólo veía en la educación una buena tribuna para saltar a otros presupuestos de la comunidad (pp. 122-123).

Villegas, como sus antecesores del cuento policiaco, acusa, primero**,** los maltratos, ineficiencia y corrupción de la policía, porque "–¿La policía? No sabe hacer nada. [...] –Todos ellos se mueven con dinero. –Parecen perros de circo con esas costumbres" (pp. 142 y144). Segundo, delata el inmenso poder, la violencia y represión de los judiciales contra los jóvenes y la población, personificados en los hermanos de Paty, la novia del Lagarto:

> Los hermanos de Patricia eran dos gigantones que pertenecían a la judicial y que andaban rompiendo brazos y piernas de los sospechosos. Eran tan perros que hasta se enfrentaban con los elementos del Barapem, la policía más gandalla, culera y extorsionadora del estado de México (p. 121).

Tercero, acusa al gobierno cómplice que protege y oculta a los judiciales malhechores

y represores, al otorgarles empleo en los colegios, como el velador intocable que asesina a los jóvenes preparatorianos:

> Era agente de seguridad de un senador y en una reunión se extralimitó y jodió a una persona. Entonces el senador lo quitó de su equipo y le buscó refugio en ese Colegio de la Comunidad. (p. 153)

Y cuarto, delata las atrocidades del BARAPEM (Batallón de Radio Patrullas del Estado de México),

> creado en 1977 por Carlos Hank González (periodo de José López Portillo (1976-1982), como respuesta a las demandas de seguridad de la banca y la industria, estaba llamado a ser 'Un cuerpo modelo'. Sus miembros, adiestrados en las diferentes artes marciales, fueron dotados con lo mejor en armamento: pistolas Magnum, metralletas M-1, equipo antimotines, máscaras antigases y todo el apoyo del gobierno de la entidad, que se convierten en secuestradores y asaltabancos.[15]

En este relato, el Barapem está personificado por el velador del Colegio de la Comunidad. Afirma Villegas en su relato: el

> Barapem [era] un agrupamiento que vivía sembrando terror a todo lo largo y ancho del estado. Sólo controlaban sus desmanes en la capital, porque ahí reinaban los jefes políticos. Pero, en otros territorios eran una plaga. Se aprovechaban de los obreros y de los jóvenes. Si eran estudiantes se convertían en seres más vulnerables. […] les decían 'Los Milagrosos' […], los brutales policías del Barapem, en el colmo de la estupidez, trataron de arrancarle la confesión a un mudo de nacimiento. Entonces el jefe comenzó a llamar a todos sus elementos 'Los milagrosos'. Cómo no vamos a ser los policías más chingones, si estuvimos a punto de hacer hablar un pinche mudo. En el Barapem están los policías más gandallas y culeros del país y se cobran caro cualquier enojo. (pp. 135-137)

Además, emplea refranes populares: "No quieras sacarle agua a las piedras: esas no se dejan ordeñar. […] Yo sólo les dije que entre bomberos, nunca debemos pisarnos las mangueras" (pp. 133 y134).

En su tercer relato, "El misterio de la ranita" (1988), el detective privado, después de resolver los casos en Cd. Neza, propuestos por su padre –el misterio del tanque de gas–, y por su amigo Beto, el Lagarto –su novia desaparecida–, sale de su localidad y enfrenta el caso del feminicidio en los hoteles de Acapulco.

En este relato define su oficio de humilde investigador con más experiencia; sus rasgos físicos: "joven, lampiño, cara de tonto, pesa 66 kilos"; y su atuendo: "ropa sencilla, sin pistola, gabardina ni barba" (p. 226). Es decir, no imita la vestimenta de sus detectives antecesores. Con este tercer caso resuelto, él se considera un detective "hecho y derecho".

Aquí retoma dos elementos de Doyle: la gabardina, atuendo de su admirado Holmes que lo salva de una herida; y el final, en donde la policía judicial inepta recibe el reconocimiento. Mientras que él, el verdadero

[15] Cabildo, Miguel. "Oficialmente muerto, el Barapem continúa vivo y amenazador". *Proceso.* 26 dic. 1981.

investigador, no recibe nada y permanece en el anonimato:

> las notas periodísticas alababan el trabajo de la policía judicial del estado, que había trabajado con inteligencia durante cinco años para dar con el asesino serial. A mí no me mencionaban para nada (p. 255).

En este relato no dominan el humor ni las bromas por dos razones: una, porque no lo acompañan sus amigos, y dos, porque aborda el tema delicado del feminicidio de los ochenta en Acapulco. Aunque sí aparecen algunas bromas:

> Los cuates me prestaron unas monedas y ajusté los gastos del viaje, sería la botana de ellos y me estarían chingando con mi leche cuajada en mi respingona ubre, porque Lupe no me ordeñó como lo marcan los cánones del santo lechero (p. 184), Mis cuates me dicen, lo joven se te quitará con el tiempo, pero la cara de tarugo ni a madrazos se te borra (p. 204).

Además, retrata los dos Acapulcos opuestos: el de lujo y aventuras del turismo; y la pobreza en la sierra, de donde descienden los trabajadores humildes que laboran y soportan el peso de la hotelería: afanadores, taxistas, meseros y prostitutas.

Nuevamente refleja, por un lado, la corrupción de las instituciones, a través del administrador del hotel "tuve que dar doscientos mil pesos para que dieran carpetazo a la investigación" (p. 201). Y, por el otro, la ineptitud de las autoridades policiacas para capturar al criminal que asesina a las chicas y les tasajea sus glúteos, porque "las autoridades sólo están interesadas en los trámites legales, más que resolver el misterio" (p. 196). Con este tema, el autor delata un problema vigente en la década de los ochenta en Acapulco, como lo confirma la ONU: "de acuerdo al informe de la Organización de las Naciones Unidas para las Mujeres, acerca de los feminicidios, el municipio Guerrero había estado en primer lugar en el año 1987"[16].

Eduardo Villegas, como buen poeta que ha escrito más de tres libros de poesía, incluye algunas frases poéticas: "Yo estaba cansado y triste y sus risas me parecían puños de arena en el rostro. [...] La noche estaba oscurísima, como si de un plomazo hubieran tirado la luna" (pp. 187 y 244). E integra refranes populares: "el muerto al hoyo y el vivo al casorio, [...] con estas cuatro instituciones –la Marina, la Judicial Federal, Estatal y Municipal– hasta el más coludo sale rabón" (pp. 228 y 251).

En su cuarta narración, "El cachondo caso del siete mugres"[17] (2013), el detective recorre a pie o en bicicleta, en chimecos o en metro, los barrios modestos y conurbados de la ciudad: Iztapalapa y Taxqueña, Neza (Loma Bonita) y Chimalhuacán (canal de Santa Elena), y se define como un detective honesto y desempleado que defiende a los pobres y que cobra una suma módica: $100 por día, más gastos de transporte.

En este texto, Eduardo Villegas retoma tres elementos de su admirado Pepe

[16] "Ola de feminicidios en Acapulco". 29 dic. 2017. ‹https://www.vtactual.com/es/ola-feminicidios-acapulco/›.

[17] Villegas Guevara, Eduardo. *El regreso de Eddy Tenis Boy*. México: FOEM, 2013. Consigno las páginas entre paréntesis.

Martínez de la Vega: las taquerías de suadero, convertidos en pura nalga de tora o en trozos de carne relinchando; doña Lucha la tamalera, similar a doña Tere la vendedora de garnachas; y su infaltable prometida: Lupita.

Si en el segundo texto emplea rimas populares en los encabezados de los capítulos, en éste aparecen**,** de modo intencional como buen poeta, rimas comunes del estrato al que pertenece su detective: "Eddy Tenis Boy inicia la mañana con un champurrado/ y de paso se ejecuta un tamal dorado"; "Donde vemos que Eddy inspecciona un enloquecido corazón y,/ aunque su morrita anda lejos, se la jalonea con emoción"; más unas frases de su texto: "ya no encontré a la tamalera con la sonrisa a flor de labios,/ ahora andaba apurada y mirando para todos lados. Me sirvió el champurrado/ y cosa nunca vista, / me entregó el vaso/ todo chorreado" (p. 63).

Nuevamente se dirige al lector: "Ahora les contaré cómo me las ingenié para ir atando pistas, pues a lo mejor están desesperados por saberlo" (p. 121), y afirma que su fama se acrecienta en el barrio porque nadie confía en la policía judicial. En este texto aborda el tema de los secuestros en el país, de forma irrisoria, como Aristófanes critica a la guerra de Atenas en su *Lisístrata:* el secuestro de don Pepe Camacho, Clementina y Nicanor, el siete *mugres*. A través de las entrevistas a las *mugres*, proporciona agilidad al relato*,* suspenso y fluidez, se regodea con el erotismo pícaro, juguetón e irrisorio, y el arte amatorio de ellas con escenas chuscas y llenas de humor.

Escenas de humor:

> Doña Lucha me tomó una mano y se la colocó en el pecho ¡gulp!, justo en medio de sus senos. Mis ojos se derritieron sobre la carne morena que palpaba y percibí los latidos de su corazón. También comencé a sentir unos latidos muy íntimos de mi cuerpo. ¡Chin!, me calenté en un dos por tres. Como buen machín no me incomodaban las erecciones, pero ese momento no era adecuado para andar con la espada desenvainada. (pp. 84-85)

Las bromas: "Doña Lucha me vio brincar como si fuera un chapulín dorándose en el comal caliente", "Mi cuate Félix decía que sus tacos eran del mejor suadero: pura nalga de tora, presumía. Pero los clientes siempre se quejaban de sus taquitos, porque los trozos de carne todavía iban relinchando cuando llegaban a la boca" (p. 88); y frases poéticas: "los pechos morenos y rechonchos de la dama brincaban alborotados cada que extendía los brazos" (p. 60); "mientras (doña Lucha) me miraba con las manos apoyadas en la cadera, yo temblé como si el frío de la mañana me zarandeara" (p. 94).

Villegas elogia a las mujeres trabajadoras, humildes y honestas, como doña Remy, mamá de Eddy, doña Lucha la tamalera de la esquina, doña Pancha la del puesto de chiles en el mercado, y la esposa del dueño de la casa de materiales. También a los hombres trabajadores como su papá, don Pepe Camacho, los dueños de puestos callejeros de tacos. En cambio, ataca a los hombres golpeadores, briagos y mujeriegos como Nicanor el Siete Mugres y sus amigos.

Él no sólo elogia a la gente trabajadora, también denuncia a la lideresa de Chimalhuacán o "Chimalville, el municipio de la terrible Julieta *la Tormenta* Sotelo, una gángster que controla la política y los bajos fondos del municipio vecino. Muchos de sus delincuentes vienen a realizar sus fechorías a Nezayorck" (p. 114).

El autor se refiere a "La Loba" de Chimalhuacán, María Eulalia Guadalupe Buendía, quien en la década de los noventa

> llegó a ser líder priísta de colonos en la Organización de Pueblos y Colonias (OPC). Su poder llegó a ser tanto que tuvo el control de Chimalhuacán en sus manos, reclutaba chavos banda para que la apoyaran en los disturbios, en invasiones de terrenos, agresiones y desalojos. 'La Loba' tuvo tanto poder que llegó a colocar en la presidencia municipal de Chimalhuacán a su primo Carlos Cornejo Torres; metió a la nómina municipal a 40 de sus familiares. Fue nombrada directora del Organismo Descentralizado de Agua Potable, Alcantarillado y Saneamiento (ODAPAS), sitio que utilizó para chantajear a la población y opositores con el corte de suministro del vital líquido si no obedecían sus órdenes.[18]

De igual modo, a través de sus personajes, uno, denuncia la penuria y los secuestros en el país de esa época: "En el país […] veía tanta pobreza que de un momento a otro podía brincar la liebre de los cocolazos. […] Se están poniendo de moda los secuestros y desapariciones" (pp. 67 y 98). Y dos, la visión machista de los hombres que consideran a la mujer un objeto desechable**,** como el Mugres. Éste confirma la visión de los romanos, antes de nuestra era, franceses e ingleses del siglo XVI, como afirma Shakespeare: "Una hija no es nada. Las hijas están destinadas a ser propiedad de otro hombre."[19]

De la misma manera piensa Nicanor el Siete Mugres:

> Ninguna de las mujeres ocupaba un lugar privilegiado en su vida. Estas hembras eran como pañuelos desechables. […] las mujeres sólo sirven para sonarse la nariz ombliguera. […] Toda su prole eran puras hembras y él las veía sólo como estuches para caballeros (p. 76).

Y otro de sus personajes confirma esa visión: "Si les echas un verbo chido a las chavas de la colonia, te ponen las nalgas; pero si les ofreces matrimonio, me cai que te prestan la matriz para atraparte de por vida." (p. 90). Esta última afirmación es similar a las frases de William Golding, referido a las mujeres que elogia: "Creo que las mujeres están locas si pretenden ser como los hombres. […] Si le das esperma, te dará un hijo. Si le das una casa, te dará un hogar. Si le das una sonrisa, te dará su corazón."[20]

[18] "La terrible historia de La Loba de Chimalhuacán". ‹https://www.unionedomex.mx/articulo/2019/03/25/gente/la-terrible-historia-de-la-loba-de-chimalhuacan›.

[19] Branagh, Kenneth. *El último acto (All is true)*. Película. Reino Unido, 2018.

[20] Golding, William. "Las mujeres están locas". ‹https://www.google.com.mx/search?q=William+Golding,+las+mujeres+están+locas&tbm=isch&source=univ&client=opera&sa=X&ved=2ahUKEwjJ7vbII7LoAhVCjK0KHVPxCa4QsAR6BAgKEAE&biw=1226&bih=747#imgrc=2bcygwpM-tgaoM›.

Su visión machista confirma la opinión del detective Filiberto García de Rafael Bernal:

> Para ti el amor sólo es saltarle a una vieja encima. Creo que para ti una mujer no es más que un agujero con patas. Y luego, ¿qué otra cosa es la mujer? Con ella a lo que te truje. Es como con los muertitos. Sobre el muerto las coronas y sobre la vieja el hombre." (p. 98)

Como en sus textos anteriores, también emplea refranes populares:

> Y cuando el río suena es que agua lleva, […] dicen que de gallina vieja sale buen caldo […], jalan más un par de nalgas, aunque ya estén guangas, que una yunta de bueyes y a veces hasta jalan más que un tractor (pp. 91, 110 y 125).

Para terminar, Eduardo Villegas retoma elementos del detective-inspector de sus antecesores: Poe y Doyle, Pepe Martínez y Rafael Bernal. El resorte oculto del marco de la ventana en la obra de Poe, por donde entra el orangután a la habitación de la madre e hija L' Espanaye, Villegas lo transforma en la cuerda oculta; y el anillo de bodas de Lucy en la obra de Doyle, lo convierte en la pila circular de botes de pintura con orines que utiliza para atrapar al ladrón del tanque de gas.

Si Poe y Doyle se apoyan sólo en el raciocinio y la nota periodística para atrapar al culpable, Villegas se auxilia en la razón y sensibilidad, en la lectura de cartas y en los sueños –porque el sueño resulta profético–, en los datos que le proporcionan sus amigos y la hermana de la asesinada. Si la mujer no participa ni actúa en Poe, Doyle ni en Martínez de la Vega, porque forman parte de las víctimas de los criminales, sí resultan de suma importancia para Bernal, porque Filiberto se enamora de Martita, se sensibiliza y no la toma como un objeto sexual, como a las anteriores. Para el detective de Villegas, a pesar de que tiene a su novia Lupe, a ella y a las otras mujeres –doña Lucha y *las mugres*– las trata como objeto sexual, porque él es un soberano machín, como el mismo se confiesa: "¡Chin!, me calenté en un dos por tres. Como buen machín no me incomodaban las erecciones" (p. 65).

Si los otros autores no se dirigen a un interlocutor, Villegas sí se dirige al lector joven, a través de su léxico popular. Si los otros no integran rimas populares, Villegas sí los integra en los encabezados de capítulos y dentro del texto. Filiberto se mueve en dos ámbitos: en el ámbito de las altas esferas políticas, cumple las órdenes de espionaje y elimina a personas; y en el popular se desplaza en el barrio chino y del hampa. Mientras que Péter y Eddy sólo en el ámbito popular de la clase desprotegida económica y políticamente.

Eduardo Villegas abreva en la sabiduría y cultura popular que refleja en el relato, "El cachondo caso del Siete Mugres" –los tamales de doña Lucha nos recuerdan las canciones: *Los tamalitos de Olga* de la Orquesta Aragón: 'El que los prueba se come dos […]. Esa morena cocina/ Eh que a todos nos provoca'; y, *Candela* de Buena Vista Social Club: 'La mujer cuando se agacha/ se le abre el entendimiento/ y el hombre cuando la mira se le para el pensamiento'. También

el humorismo y el albur, la sensibilidad y los problemas cotidianos que aquejan a la población, así como frases líricas o poéticas.

Introduce refranes y sentencias, no en la tradición francesa de Poe –*nier se qui est, et d´explliquer ce qui n´est pas* (p. 466)– ni en la latina de Doyle –*populus me sibilat, at mihi plaudo. Ipse domi simul ac nummers contemplar in arca* (p. 159)–[21], sino en lo popular de Bernal, de Martínez de la Vega y de su Nezayorck. Integra elementos de la comedia y el humorismo, la risa y la ironía. Como sus autores antecesores, su detective investiga, esclarece el problema y no recibe reconocimiento. También aborda y denuncia los problemas económicos y políticos que dañan a su comunidad y al país.

Como ellos, también aborda sucesos reales que marcaron una etapa histórica de nuestro país: la corrupción de los gobiernos priistas y de las instituciones policiacas, los halcones del 68 y el Barapem, los secuestros y feminicidios. Demuestra, en sus tres últimos relatos, que el móvil del crimen está vinculado con los abusos del poder y de la policía.

Él ubica a su personaje en la década de los ochenta en su barriada de ciudad Nezahualcóyotl, lo prodiga de conocimiento de su ambiente y soltura de expresión, le proporciona un lenguaje fresco, juvenil, que, como José Agustín y Armando Ramírez, está reñido con la solemnidad. Por ello, él y sus amigos del barrio son mal hablados, usan chistes y bromas, humor e ironía, y a través del albur salen airosos en los retos contra sus amigos. Porque juegan con las palabras, como Octavio Paz y Pablo Neruda, las tiran al suelo, las patean y las destrozan. Su aportación radica en el lenguaje popular desenfadado y los chistes llenos de humor, en la sensualidad y cachondez de su personaje.

Además, se regodea con el erotismo pícaro y juguetón, con escenas chuscas y humorísticas:

> Cuando llegué a la casa, comenzó la picazón. Al principio pensé que todo se debía a la presión, al maltrato y a los vaivenes recibidos al atardecer, pero más tarde la picazón se convirtió en ardor. Mientras estaba en el baño echándome agua fría para aminorar el suplicio, comprendí todo: María Elena me la había chaqueteado con las manos llenas de picante. Se me pasó por alto que le ayudaba a su mamá a desvenar los chiles que la gente compraba para sus moles o para sus salsas. ¡Qué chinga me paró María Elena esa tarde! (p. 85)

Después, cuando él la reencuentra, le pregunta por el paradero del padre de ella. Ella le contesta que no lo ha visto y le insiste:

> ¿Puedo ayudarte en otra cosa –sus palabras venían llenas de picardía–? Ahora sí tengo las manos limpias; acabo de bañar al bebé. –Tengo que localizar a tu padre. –¿No tienes tiempo o temes que te maltrate el pajarito? (p. 85)

Fuentes

Allan Poe, Edgar. "Los crímenes de la calle Morgue". *Cuentos, 1*. Trad. de Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, 2001, pp. 425-466.

[21] Sentencias de Rousseau, *La nueva Eloisa*; Horacio, *Sátiras,* I, 1, 66-67.

Bernal, Rafael. *El complot mongol*. México: Lecturas Mexicanas, 1985.

Branagh, Kenneth. *El último acto (All is true)*. Película. Reino Unido, 2018.

Cabildo, Miguel. "Oficialmente muerto, el Barapem continúa vivo y amenazador". *Proceso. 26 diciembre 1981*. Consultado 9 de marzo 2020. ‹https://www.proceso.com.mx/132567/oficialmente-muerto-el-barapem-continua-vivo-y-amenazador›.

Conan Doyle, Arthur. *Estudio en Escarlata*. Barcelona: Plutón Ediciones, 2018.

Eliano, Claudio. *Historia de los animales.* Vol. I. Trad. José Ma. Díaz-Regañón. Madrid: Gredos, 2002.

Golding, William. "Las mujeres están locas". Consultado 9 de marzo 2020. ‹https://www.google.com.mx/search?q=William+Golding,+las+mujeres+están+locas&tbm=isch&source=univ&client=opera&sa=X&ved=2ahUKEwjJ7vbIl7LoAhVCjK0KHVPxCa4QsAR6BAgKEAE&biw=1226&bih=747#imgrc=2bcygwpMtgaoM›.

Hernández, Rigoberto. "Eduardo Villegas Guevara, 25 años de escritor". En Villegas Guevara, Eduardo. *Las aventuras de Eddy Tenis Boy*. México: Nueva imagen, 2006.

Herrera Arciniega, José Luis. "Los aullidos del coyote mayor". En Villegas Guevara, Eduardo. *El regreso de Eddy Tenis Boy*. México: FOEM, 2013.

Horacio. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Madrid: Gredos, 2000.

Martínez de la Vega, Pepe. *Aventuras del detective Peter Pérez.* Prólogo de Vicente Francisco Torres. México: Plaza y Valdés, 1987.

Martré, Gonzalo. *El cadáver errante*. México: Posada, 1993.

Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós, 1990.

Penagos, Luis. *Antología griega*. España: Sal Terrae, 1970.

Reyes Rojas, Mónica. Reseña de "Psicología del humor: un enfoque integrador" de Martin, R. A. *Revista Latinoamericana de Psicología*. Vol. 42, núm. 2, 2010, pp. 328-334, Fundación Universitaria Konrad Lorenz, Bogotá, Colombia. Consultado el 7 de febrero 2020. ‹https://www.redalyc.org/pdf/805/80515381014.pdf›

Torres Medina, Vicente Francisco. *El cuento policial mexicano*. México: Diógenes, 1982.

_____. *Muertos de papel*. México: Conaculta, 2003.

Villegas Guevara, Eduardo. *Las aventuras de Eddy Tenis Boy*. México: Nueva Imagen, 2006.

_____. *El regreso de Eddy Tenis Boy*. México: FOEM, 2013.

"La terrible historia de la 'Loba' de Chimalhuacán". 25 marzo 2019. Consultado el 9 de marzo 2020. ‹https://www.unionedomex.mx/articulo/2019/03/25/gente/la-terrible-historia-de-la-loba-de-chimalhuacan›.

"Muere Alfredo Ríos Galeana el famoso asaltabancos de los 80's". 16 enero 2020. Consultado el 9 de marzo 2020. ‹https://indicepolitico.com/muere-alfredo-rios-galeana-el-famoso-asaltabancos-de-los-80s/›.

"Ola de feminicidios en Acapulco". 29 diciembre 2017. Consultado el 9 de marzo 2020. ‹https://www.vtactual.com/es/ola-feminicidios-acapulco/›.

La ciudad de México: entre los muros, el crimen y la piel

TOMÁS BERNAL ALANÍS | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Este artículo nos adentra en los bajos fondos de la Ciudad de México durante el porfiriato. La novela policíaca *Carne de ataúd* del escritor Bernardo Esquinca, publicada en 2016, nos hace una radiografía magistral del ambiente intelectual, de la prensa, de la vida sociocultural y cotidiana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, para mostrarnos, a través del asesino serial Francisco Guerrero, alias el *Chalequero*, el mundo de sombras y luces en la ciudad de México. El gobierno que va en busca del orden y el progreso, emblemas de la modernidad y de las grandes metrópolis, nos deja ver un mundo lleno de desigualdades sociales, en un México que se desplaza entre el pasado y el porvenir.

Abstract

This article lead us to the deeps of Mexico City during the *Porfiriato.* The detective novel *Carne de ataúd* written by Bernardo Esquinca, published in 2016, creates a great radiography of the cultural atmosphere, the press, the sociocultural and daily life at the end of XIX Century and the beginning of the XX century, to show us, trough the serial killer Francisco Guerrero, a.k.a. the *Chalequero*, the world of shadows and lights in Mexico city. The government, that is searching the order and progress, emblems of modernity and the big metropolis, allows us to see a full world of social inequalities, inside a Mexico that is moving between the past and future.

Palabras clave: Positivismo, Modernidad, Estado-nación, novela policiaca.

Key words: Positivism, Modernity, Nation-state, detective novel.

Para citar este artículo: Bernal Alanís, Tomás. "La ciudad de México: entre los muros, el crimen y la piel". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 219-233.

Pero lo que la ciudad deteriora más en el hombre es la inteligencia, porque, o se la encajona dentro de la vulgaridad, o se la precipita a la extravagancia. En esta densa y tupida capa de ideas y fórmulas que constituye la atmósfera mental de las ciudades.

José María Eca de Queiroz

Y perseguir despiadadamente el vicio, la infamia y el crimen allí dondequiera que se encuentren, eso es justicia.

Eugenio Sue

I. Obertura

La modernidad, como una estela en el mar del capitalismo, trajo tras de sí el orden y el progreso en el nacimiento y desarrollo de las ciudades. En el caso de la ciudad de México, esta imagen se construye durante el gobierno porfirista (1876-1911), durante el cual los anhelos de una élite ilustrada y cosmopolita establecen las reglas sociales que regirán los destinos de un país a fin de alcanzar una sociedad regulada por el orden y la justicia.

El porfiriato alcanza la cúspide al mantener un estado de derecho sustentado en una serie de ideas –provenientes de Europa– y aplicarlas en el bajo mundo del crimen y la violencia: el evolucionismo, la teoría del criminal nato y el positivismo dan respuesta a una sociedad basada en las diferencias raciales, políticas, económicas y culturales a fin de establecer un orden social encaminado al progreso y al crecimiento económico.

Con estos elementos de orden y progreso se establece una serie de miradas y acciones sobre el problema criminal en el México de finales del siglo XIX. El sistema penitenciario y criminológico mexicano se transforma en un mandato legal para combatir el crimen, como una forma sustancial de encontrar el camino de las grandes ciudades civilizadas como París y Londres. El Estado y el orden ejemplifican el punto de partida de esa disciplina y ese control que se ne-

cesita en la sociedad para que ésta funcione como una maquinaria perfecta.[1]

En este contexto, la novela *Carne de ataúd,* de Bernardo Esquinca, publicada en 2016, nos muestra una deslumbrante historia sobre un asesino serial en la época porfiriana, rodeada de las luces y sombras de nuestra historia nacional, envuelta en un tiempo de miedo y misterio. Las ideas en boga nos llevan a intentar explicar un ambiente de zozobra, a encontrar los elementos de identidad que nos expliquen cómo somos como pueblo, en un permanente mirar entre nuestro pasado y nuestro presente.

II. El mundo moderno y la novela policiaca

La novela policiaca se va destilando poco a poco a lo largo de la historia. Su aparición se pierde en la noche de los tiempos, pero su consolidación se establece con el desarrollo del capitalismo, la modernidad y la fundación de los estados-Nación. Es un producto de circunstancias históricas donde los intereses y los negocios permiten la posibilidad de transgredir esas normas y valores resguardados por las instituciones del mundo moderno: la ley, la policía y el Estado.

Una trinidad que se aboca a hacer cumplir las condiciones mínimas de operación y orden que necesita un sistema social para reproducir la riqueza como motor y fin de su funcionamiento. El título emblemático del libro del penalista italiano Cesare Beccaria, *De los delitos y las penas* (1764), funda de alguna manera la preocupación por parte del Estado por generar un estudio, clasificación y reglamentación de los delitos y sus correspondientes penas y castigos como una forma de construcción social y penal de la sociedad.

Como lo ha estudiado el sociólogo francés Luc Boltanski, para determinar la aparición del crimen organizado en las sociedades modernas que quieren regular las condiciones sociales de trabajo, legalidad y funcionamiento de los individuos y las instituciones en el plano de los intereses económicos de individuos, grupos o nacionales; para ello afirma:

> La relación entre la realidad y el estado se encuentra en el meollo de esos análisis. El enigma no puede constituirse –en tanto que objeto específico– sino al destacarse ante el trasfondo de una realidad estabilizada y predecible, cuya fragilidad queda manifestada por el crimen. Ahora bien, es el Estado-nación, tal como se desarrolló a finales del siglo XIX, al que se debe el proyecto de organizar y unificar la realidad o bien, como hoy dice la sociología, construirla, para una población y un determinado territorio.[2]

De esta relación aparecen los ingredientes sustanciales del mundo de la novela policíaca: el crimen y la investigación, el hecho y la consecuencia, lo prohibido y lo permitido, lo patológico y lo normal, los transgresores y la ley, en pocas palabras: el orden y

[1] Para mayor información véase el imprescindible texto sobre el tema de Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*. México: Siglo XXI Editores, 2010.

[2] Boltanski, Luc. *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 18.

el desorden. Binomio que da vida y sentido a las sociedades humanas en el tiempo y en la configuración de las formas sociales de la convivencia entre el género humano.

Como lo ha estudiado el fiel seguidor de este género literario, el investigador Vicente Francisco Torres Medina, para desbrozar un poco la habitual maleza y densa bruma de esta forma literaria, el después de mucho tiempo de investigar y seguir las huellas del mundo y autores policíacos, concluye:

> La literatura policíaca sintetiza dos elementos humanos: la inteligencia, el frío razonamiento y lo irracional… La armonía entre la organización y la turbulencia, con predominio de la primera, es el sustento de la narración policial clásica, aquella que responde a la pregunta "quién es el asesino" y tiene puesto su interés en mostrar hasta la saciedad el triunfo del bien sobre el mal. Esa necesidad innata que todos los seres humanos sentimos en algún momento.[3]

Esa lucha entre el bien y el mal, es la arena por excelencia para desarrollar el mundo policiaco y sus múltiples expresiones en el papel de la ley y el orden. Es un espacio vertiginoso donde se dan los hechos delictivos como un constante reto y enigma a las autoridades y a su mundo de valores. Se enfrentan, en un incesante juego de ajedrez, las dos piezas fundamentales: el que desafía a la ley y el que pretende hacerla respetar.

Regresamos a un Estado que busca la formalización de las relaciones sociales al interior de una comunidad humana. Donde los preceptos y la arquitectura jurídica establecen las normas de su funcionamiento acorde a ciertos principios y valores que dan cohesión a dicha sociedad para su existencia. Como lo reafirma Luc Boltanski:

> Una de las características de la novela policíaca radica, pues, en colocarse en el punto de indistinción de lo privado y de lo público, de la sociedad civil y del Estado y, más radicalmente aún, entre dos manifestaciones de la realidad. De un lado, la realidad como objeto de una experiencia vivida por actores individuales en diversas situaciones cotidianas. Del otro, la realidad como totalidad, reposando sobre una trama de formatos, reglas, procedimientos, conocimientos y pruebas que pretenden tener un carácter general, y sostenida por instituciones que determinan su contorno.[4]

La novela policíaca transpira su aliento en las grandes ciudades, como un elemento detonador de un espacio físico que ha crecido y se ha desarrollado en un complicado mundo de calles, cerradas y un amplio vericueto de construcciones arquitectónicas que rebasan los niveles mínimos de planeación urbana, que hacen de la ciudad, el espacio predilecto del mundo del crimen.

La ciudad se convierte en el múltiple espacio de intereses y pasiones de una amplia gama de acciones y expectativas sociales, en un caleidoscopio de negocios, trabajos, profesiones, entre otros muchos factores políticos, sociales y económicos que dan

[3] Torres, Vicente Francisco (prólogo y selección). *El cuento policial mexicano*. México: Cofradía de Coyotes, 2019, p. 4.

[4] Boltanski, Luc. *Op. cit*. p. 39.

vida a la aparición de la novela policíaca en la modernidad.

La sangre, los muros y la piel son elementos emblemáticos para construir las historias policiacas en el mundo moderno. La sociedad recrea a través de ellas las diferencias sociales, los desequilibrios económicos, los intereses políticos, las tradiciones, el peso de la historia, los imaginarios sociales para ir delineando en el tiempo el rostro del crimen y el acto delictivo como una constante en las sociedades.

La novela policíaca es un medio ideal para conocer los mundos y los inframundos que conectan las pasiones humanas para expresar los códigos, leyes y todo el aparato jurídico-institucional, como lo expresa la novelista P. D. James:

> Las novelas que giran en torno a un asesinato atroz y cuyos escritores se proponen explorar e interpretar el peligroso y violento submundo del crimen, sus causas, sus ramificaciones y su efecto tanto en los perpetradores como en las víctimas, pueden cubrir un espectro extraordinariamente amplio de escritura creativa que abarca las obras más excelsas de la imaginación humana. Es posible que, en efecto, haya un asesinato en el núcleo central de esos libros, pero en multitud de ocasiones no se crea un misterio en torno al ejecutor del crimen y, por lo tanto, no hay pistas ni detective.[5]

La novela policial se convierte en un enigma, en un laberinto de situaciones donde las máscaras, las identidades, el misterio, la inteligencia como artefacto de investigación hacen de ella una búsqueda permanente por la verdad y la justicia. Su función es desentrañar una madeja de paradojas que hacen de ella un ajedrez de posibilidades, donde las posibles soluciones nos llevan a caminos sin salida y a los resultados más inesperados de la investigación.

En esa búsqueda de soluciones por definir el origen, rumbo y desenlace de la novela policiaca, muchos investigadores han determinado que su origen no es muy claro, considerando algunos que el padre de dicho género literario es Edgar Allan Poe, pero el estudioso del tema, Fereydoun Hoveyda afirma lo siguiente:

> Las mejores novelas policiacas satisfacen, a la vez, las ambiciones de la inteligencia y las apetencias de la sensación; cuando están logradas, constituyen novelas "completas", obras "totales". La novela policíaca –escribe Caillois– seduce, fascina, descansa, dando al mismo tiempo una impresión de progreso, de esfuerzo recompensado, de labor fecunda.[6]

El campo de batalla es el espacio de encuentro entre el bien y el mal, esas dos fuerzas milenarias que se enfrentar para establecer la ética en la sociedad. Lo que trae en sí, es la lucha desatada entre las fuerzas del orden (léase Estado-nación) y los individuos que transgreden las leyes a través del delito y la desobediencia. La policía frente a la delincuencia organizada, ésa es la cuestión, mantener el *satus quo*, o enfrentarse

[5] James, P. D. *Todo lo que sé sobre novela negra*. Barcelona: Ediciones B, 2017, p. 14.

[6] Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policiaca*. Madrid: Alianza Editorial, 1967, p. 218.

a las fuerzas del mal que quieren disolver a la sociedad y a sus miembros, en una lucha descarnada por la supremacía sobre el orden social.

III. La modernidad porfirista

El mundo moderno estableció patrones de desarrollo y evolución en el mundo occidental. Para ello fue tejiendo un entramado de teorías o formas de explicación del mundo que se establecieron a lo largo del siglo XIX. Siglo que se caracterizó por el uso de la ciencia y la racionalidad para desentrañar los misterios de la vida y de la sociedad.

Los campos de explicación de distintas ciencias –principalmente de las ciencias sociales– encontraron en el siglo XIX un gran avance en su desarrollo, definición y fortalecimiento de sus campos y objetos de estudio. Es el caso de la Historia, la Sociología, la Etnología, la Antropología, por sólo mencionar algunas de las ciencias sociales que lograron establecer sus métodos, conceptos y formas de delimitar su objeto de estudio.

Nos encontramos en la época dorada del Imperialismo (1880-1914), donde el concierto de las naciones establece una serie de relaciones entre los países pobres y los países ricos, entre los países coloniales y las metrópolis. En donde se fundaron las diferencias políticas, económicas y sociales que fundamentaron la idea de progreso y civilización, como lo afirma el historiador inglés Eric Hobsbawm:

> La humanidad quedaba dividida por la "raza", idea que impregnaba la ideología del período de forma de casi tan profunda como el "progreso", en dos grupos: aquellos cuyo lugar en las grandes celebraciones internacionales del progreso, las exposiciones universales, estaba en los *stands* del triunfo tecnológico, y aquellos cuyo lugar se hallaba en lo "pabellones coloniales" o "aldeas nativas" que los complementaban. Se recurría a la biología para explicar la desigualdad, sobre todo por parte de aquellos que se sentían destinados a detentar la superioridad.[7]

El siglo XIX fue un siglo donde predominó una visión orgánica y evolucionista de la sociedad desprendida de la obra de pensadores como: Chales Darwin, George Lamarck, Herbert Spencer, Augusto Comte, Thorstein Veblen, Henry George, Karl Marx, entre otros, que establecían diferencias al interior de los Estados-nación, tanto de los países civilizados como en los países primitivos.

Estas causalidades de tipo histórico, geográfico, económico, social, cultural, de mentalidades, entre otras, establecieron las diferencias y desigualdades entre las colonias y las metrópolis. Con lo cual se generó una división internacional del trabajo donde las colonias eran explotadas en sus recursos naturales y humanos por las metrópolis, creando con esto una separación cada vez más grande entre esos mundos.

Estos modelos explicativos generaron una justificación ideológica y social de esas diferencias no sólo entre las naciones sino al interior de los mismos países. Con ello se conformó desde el plano social y racial un discurso sobre la civilización y el progreso. Bajo este ambiente de pensamiento apare-

[7] Hobsbawm, Eric. *La era del Imperio, 1875-1914*. México: Crítica, 2015, pp. 39-40.

ce la antropología criminal italiana, que entre sus exponentes se encuentran: Cesare Lombroso, Enrico Ferri y Rafael Garófalo, los cuales proponen una serie de ideas para establecer las conductas criminales en las sociedades modernas. La idea del "criminal nato", desarrollada por Cesare Lombroso, será implementada en el período porfirista para tratar de explicar: la pobreza, el crimen, la violencia, la "degeneración racial", como problemas atávicos de la población indígena del país.

Así, estas ideas fundamentaban la ilusión de que el mundo navegaba y se movía hacia esa fuerza llamada: progreso. Se pensaba que nos esperaba una época de esperanza y felicidad para el mundo, donde las necesidades materiales y espirituales se iban a resolver por el avance tecnológico y productivo que se estaba gestando en los países de Europa y que los beneficios de esa carrera hacia la civilización y el progreso iban a ser patrimonio tarde o temprano de todas las razas del mundo.

Con ello y la creencia en los adelantos técnicos y del conocimiento se pretendía solucionar los problemas de los países pobres, para llevarlos de ser sociedades primitivas a transformarlos en sociedades civilizadas. Esa certeza era compartida por todo el mundo como un camino abierto, seguro y que llegaríamos a él sólo con seguir los pasos de las grandes potencias. Como lo afirma John B. Bury:

> Así, hacia 1870 y 1880 la idea del Progreso se convirtió en un artículo de fe para la humanidad. Algunos la defendían en la forma fatalista de que la humanidad se mueve en la dirección deseada, aun en contra de todo lo que los hombres hagan o dejen de hacer; otros creían que el futuro depende en gran medida de nuestros propios esfuerzos y que no hay nada en la naturaleza de las cosas que impida un avance seguro e indefinido.[8]

Estas ideas y estructuras mentales permearon la explicación sobre el mundo social y las leyes que regían la conducta de los individuos. Los científicos –la élite cultural porfiriana– utilizaron el uso de las ciencias sociales para explicar el devenir de la historia y enfrentar los grandes problemas nacionales. Su visión positivista sobre la historia y la población del país justificaba las políticas excluyentes de la época.

La modernidad como proyecto económico y como realidad social se convertían en los ideales del porfiriato. Las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera, que abrieron las puertas al Modernismo en México, retrataron una ciudad moderna y cosmopolita con todos los atractivos de las grandes ciudades mundiales como: París, Londres, Nueva York, Chicago, pero también con su contraparte, los lados oscuros de ese inframundo que tiene toda gran ciudad que se aprecie como tal.

La ciudad de México era un paisaje en constante ebullición, donde las múltiples voces resonaban en todos los rincones, donde el bullicio y el movimiento se deslizaban por sus modernas avenidas pletóricas de sorpresas en sus elegantes escaparates y comercios. Los pasajes de Walter Benjamín se

[8] Bury, John B. *La idea del progreso*. Madrid: Alianza Editorial, 1971, p. 309.

transformaban en los centros comerciales de las grandes metrópolis donde la delincuencia encontraría un lugar propicio para extender sus brazos y delinquir en estos espacios comerciales que atraían a una infinidad de población para admirar y desear los nuevos artículos de moda.

Este espacio del glamour y ostentación generaban en el universo del hampa la posibilidad de hacer de las calles un lugar para traficar y realizar una serie de actos vandálicos: robar a transeúntes, asaltar locales y negocios comerciales, hasta llegar al asesinato como una situación de las diferencias sociales expresadas entre el mundo del dinero y la elegancia y otro mundo, el de la pobreza y el de la exclusión social.

En el porfiriato confluyeron una serie de factores que hicieron del crimen un tema de suma importancia. Ante los avances de la industrialización, el capitalismo y el crecimiento económico los Estados-nación procuraron mantener una paz social que permitiera el avance social e industrial en una sociedad de contrastes profundamente arraigados en la historia y la cultura del país. Como lo expone el historiador Pablo Piccato:

> El discurso de la élite regional sobre progreso y expansión económica giraba en torno a la "regeneración" racial y cultural de la población y a la creación vertical de nuevos ciudadanos gracias a la inmigración y al mestizaje, e incluía luchar contra el rezago y falta de disciplina con higiene, criminología y penología. La criminología se volvió tema favorito de la reforma social porque la disciplina científica construida alrededor de ella proveía de explicaciones plausibles de los vicios populares, y las instituciones penitenciarias otorgaban a las autoridades un instrumento apto para regenerar a las personas.[9]

Los discursos criminales estigmatizaron a cierta población: a los indígenas y a las clases pobres y menesterosas que transitaban en las grandes ciudades. La criminología positiva se construyó como una expresión científica de la época –basada en la ciencia, la estadística, la medición y la observación– para determinar los patrones de la criminalidad.

Estas ideas se fincaban en la teoría del medio ambiente, del evolucionismo y la selección natural. Justificaban un tipo de orden social pragmático y funcional a las ideas de progreso, higiene, trabajo y un basamento moral. Todas ellas dieron explicaciones, muchas veces, fuera de la realidad, sólo se utilizaron para justificar un mundo diferenciado en lo social, lo económico, lo racial y lo cultural.[10]

Muchos intelectuales debatieron en el ocaso del siglo XIX y en los albores del siglo XX la pertinencia de considerar la necesidad de buscar un cambio social en la mentalidad del indígena y de los sectores pobres del país. La conveniencia impostergable de acercar estos sectores al progreso y a la civilización dependía de integrarlos a la nación por una serie de medidas mentales, de tra-

[9] Piccato, Pablo. *Ciudad de sospechosos: crimen en la Ciudad de México, 1900-1931*. México: Centro de Estudios Superiores en Antropología Social/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 29.

[10] Para mayor información sobre el uso y explicación de estas teorías criminológicas a la época porfirista, véase Guerreo, Julio. *La génesis del crimen en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

bajo y de higiene para irlos transformando en ciudadanos.

Otro de los grandes problemas a debatir para desarrollar al país, era la creación de ciudadanos que permitieran un juego más amplio y abierto sobre el uso y la producción de las tierras, su ingreso al mercado de trabajo, del uso de una economía de intercambio monetario y la posibilidad paulatina de realizar estudios y una preparación técnica para afrontar las oportunidades que abría el trabajo industrial y comercial en las grandes ciudades.

La combinación del positivismo y liberalismo económico generaron un paisaje que justificaba una sociedad evolutiva fundamentada en la diferenciación social, en un "espíritu emprendedor" y señalaba una serie de vicios y virtudes que tenían las distintas clases sociales al interior de la nación que las disponía a desarrollar acciones y trabajos acordes con su condición social y racial, como lo apunta el estudioso Moisés González Navarro:

> Aunque según otros, el problema era más cultural que racial. Porfirio Parra insistió: la población india imposibilitaba el progreso. Varios atribuyeron la falta de "espíritu industrial" a la esclavitud, a la miseria, la embriaguez y el incesto; otros a las romerías, y otros más a que los hacendados los hacían trabajar como bestias. De cualquier modo, como para no pocos el indio era de baja estatura, sucio, demacrado y "muy feo", urgía la inmigración extranjera.[11]

[11] González Navarro, Moisés. *Sociedad y cultura en el porfiriato*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 160.

La visión de los vencedores sobre los vencidos, como ley histórica, emanaba de esa preeminencia de los grupos en el poder político que justificaba un orden de cosas en aras de sus intereses. La historia mexicana tenía sus excluidos, los condenados de la tierra, eran los causantes del subdesarrollo, no querían entrar al progreso y a la civilización. Pero los intelectuales y el poder político no comprendían que ellos eran en gran parte causantes de esa situación histórica que había alcanzado una profunda dimensión estructural.

IV. La ley y el crimen: el color de la piel

El Porfiriato propició en sus mismas entrañas la creación de un campo adecuado para el desarrollo del crimen –como una actividad ilícita causada por las enormes desigualdades producidas por la misma sociedad– en sus sueños por encontrar el progreso y la civilización a través de la modernidad. Dicha modernidad no era más que estar en lo presente, en la actualidad en contraste con el pasado.

En esa búsqueda incesante de la modernidad, tanto el gobierno y el pueblo mexicano, encontraron realidades contrastantes de un proyecto social que pretendía encontrar el "alma nacional" de aquello que Benedict Anderson llamo las "comunidades imaginadas":

> La nación es una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la

> mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.[12]

Así era el mundo porfiriano, una malla de intereses y visiones encontradas de lo que debería ser el Estado nacional. Tiempo de proyectos, de posibilidades que marcaron distintos derroteros de una nación en formación que no encontraba todavía su rostro en este juego inacabado de la identidad nacional. Esa tarea redentora, auspiciada por los científicos, mostró el mundo del atraso, la pobreza, la ignorancia y el crimen como emblemas de problemas y vicios atávicos de la población pobre que todavía no se subía al sueño de la modernidad, como lo expresa Ricardo Pérez Montfort:

> Así, como si se tratara de un médico auscultando a un paciente, el derecho de los sectores pudientes a entrometerse en múltiples aspectos de la vida privada, de las tradiciones y en general de la cultura de las clases populares se explicaba también a través de ese afán por identificar las patologías sociales con el fin de enmendar anomalías, controlar desviaciones y encausar el desarrollo hacia la higiénica modernidad.[13]

El contrato social del porfiriato era violado por la criminalidad. Como dicen, cada sociedad tiene los criminales que ella produce por sus particulares formas de organización social y por los códigos de comportamiento moral. La ley representa el dique que contiene las aguas en permanente estado de desbordarse entre las fronteras de la legalidad y la ilegalidad. Esa práctica judicial a la que se refiere Elisa Speckman, en su libro *Crimen y castigo*:

> En otras palabras, la ley era vista como el mecanismo utilizado por la sociedad para combatir a sus partes enfermas y neutralizar a los hombres ineptos a la vida social. En este contexto la defensa de los derechos humanos perdía toda relevancia. Lejos de privilegiar las garantías individuales, los positivistas se concentraron en la seguridad del conjunto y se inclinaron por un Estado fuerte capaz de asegurar la integridad del cuerpo social.[14]

En esta sociedad, cruzada por inmensas diferencias, el color de la piel fue un estigma difícil de superar para la población indígena y los tratos más pobres de la población. La maquinaria legal y el discurso oficial sobre el crimen pecaban de un exceso en las visiones positivistas que justificaban el atraso de estas comunidades que, por otro lado, intentaban integrar al mundo de la modernidad.

[12] Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 23.

[13] Pérez Montfort, Ricardo. *Cotidianidades, imaginarios y contextos. Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008, p. 55.

[14] Speckman Guerra, Elisa. *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México, 1872-1910)*. México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 106.

En este contexto de contradicciones se establece la novela de Bernardo Esquinca, *Carne de ataúd*, un verdadero *thriller*, que nos sumerge en el México de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, para mostrarnos ese inframundo de la sociedad mexicana donde los resortes del crimen tienen que ver con un pasado difícil lleno de carencias y herencias familiares y sociales.

Esos estereotipos que se construyeron y difundieron por la élite porfiriana y por los viajeros extranjeros que cruzaron este país lleno de reminiscencias del pasado. De ese pasado que pesaba en el alma nacional, como una estirpe condenada desde mucho tiempo atrás. Pasado y sangre que emergen como dos fuentes brotantes para inundar el paisaje mexicano con la nota roja como espacio de lectura y fabuladora de historias macabras y llenas de miedo.

La lectura y la escena del crimen son dos elementos insustituibles para narrar las andanzas de la ley y la persecución del criminal por parte del policía-detective, guardián del orden y de los intereses de la sociedad. Bernardo Esquinca logra una interesante trama y reconstrucción –en distintos planos narrativos y temporales del célebre asesino Francisco Guerrero, alias el *Chalequero*– para mostrarnos el universo del crimen en la época de Porfirio Díaz y así revelar la riqueza de la novela policíaca como un documento-termómetro que mide los impulsos de vitalidad o muerte que tiene cualquier sociedad.

Los enfoques de las novedosas teorías criminales y el avance de la ciencia en el campo de la criminología muestran el cuerpo de conceptos e ideas que rodeaban el mundo del crimen y del criminal, como una suerte de ajedrez social que explica la condición humana en sus fundamentos éticos, como lo expresa el autor:

> Los pobres eran el verdadero lastre que impedía que el país abrazara de lleno la modernidad y prosperidad impulsadas por el Señor presidente. Se sentía satisfecho de contribuir desde su trinchera, deteniendo y analizando a los criminales natos, y también manteniendo alejado al populacho de los barrios céntricos donde vivían y pasaban los ciudadanos de primera categoría.[15]

Los espacios, las intenciones y los deseos de una sociedad diferenciada muestran las fronteras de la modernidad en una ciudad que se autonombra cosmopolita, pero que tiene en su arquitectura los rostros del pasado y del presente, como un *Jano*, que ve hacia ambos lados. El color de la piel también tiene sus recovecos preferidos y se desliza en las sombras de la ciudad.

Los protagonistas de esta novela policíaca sintetizan magistralmente los espacios, los discursos y los anhelos de una sociedad que se desenvuelve entre la tradición y la modernidad, entre lo primitivo y la civilización: *El Chalequero*, el típico criminal de los bajos mundos; Carlos Roumagnac, el intelectual que expresa las novedades de la criminología; Julio Ruelas, el pintor y el artista de los bajos fondos; Rafael Reyes Spíndola, periodista y empresario que vislumbra en la nota roja un poder real y futuro; Madame Guillot, espiritista y difusora de ideas esotéricas de la época; Eugenio Casasola, reportero

[15] Esquinca, Bernardo. *Carne de ataúd*. México: Almadía Ediciones, 2016, p. 36.

y la conciencia memorística del caso; y el poder de los militares, escritores y políticos: Sóstenes Rocha, Ireneo Paz, Félix Díaz, Porfirio Díaz y Francisco I. Madero, todos ellos partícipes del péndulo del tiempo entre el ayer y el hoy.

Los crímenes revelan las debilidades de una sociedad, lo prohibido y lo permitido, las culpas de una comunidad social que no ha podido resolver sus grandes diferencias en distintos órdenes del acontecer nacional. En los crímenes, en su forma y proceder se delatan las miserias a la que han llegado los humanos que no han podido fortalecer lo suficiente los lazos de fraternidad que rigen sus mundos.

Y las teorías evolucionistas y positivistas justificaron un orden de cosas y situaciones que mezclaban la naturaleza biológica y la diferenciación social y cultural como elementos inherentes a la criminalidad y al delito en la sociedad porfiriana. Así lo sostenía el investigador Carlos Roumagnac en distintos momentos a lo largo de la novela:

> Ahora mostraba el dibujo de un indígena, con el cráneo desproporcionado y unas orejas muy grandes... Lombroso sostiene que las tendencias criminales son propias de seres humanos involucionados, que han regresado a un estado similar al del hombre primitivo, y que por lo tanto son incapaces de controlar sus pulsiones agresivas. Todos ellos tienen rasgos claramente distintivos: frente huidiza y baja, asimetrías craneales, gran desarrollo de los pómulos, orejas en asa, y notoria pilosidad...[16]

Los pobres eran una rémora del pasado que no permitían el desarrollo y la modernidad que el presidente quería para el país. No se integraban a las nuevas producciones industriales y sus valores y tradiciones se oponían a los valores del mundo moderno: trabajo, higiene, educación y honradez. Lo cual retrasaba la evolución del país e impedía la integración de la nación a plenitud. Otra vez Roumagnac da sus puntos de vista sobre el atraso de México:

> Podemos decir que el delincuente nato es un individuo ancestral y degenerado, que exhibe los estigmas físicos y mentales del hombre primitivo. Representa una etapa intermedia entre el animal y el hombre; por lo tanto, Darwin puede descansar tranquilo en su tumba: el Eslabón Perdido ha sido encontrado. Y es el enemigo por excelencia de nosotros, los evolucionados *Homo sapiens*...[17]

La prensa descubrió en los asesinatos crueles, repetitivos y llenos de sangre una fuente inagotable para expandir su poder y sus espacios de venta y así acelerar un interés por los hechos delictivos de ese México que se movía en la violencia y en el inframundo de la ciudad que era una respuesta a su crecimiento y diferenciación social cada vez más galopante.

El Chalequero reunía una historia de pobreza y de necesidades materiales que lo habían llevado por el mundo de la delincuencia y el crimen. Las teorías ambientalistas jugaban su papel para justificar los caminos

[16] Esquinca, Bernardo. *Op. cit*., p. 34.

[17] *Ibid.*, p. 25.

errados que tomaban los criminales para empaparse del bajo mundo de la prostitución, el robo y, por último, del asesinato considerado como el punto final de una carrera que transgredía las leyes y el orden social.

El positivismo busco las leyes que explicaran el mundo social. Trayendo consigo una serie de ideas de la época de muchos autores y distintas disciplinas para buscar soluciones al problema de las patologías de la sociedad moderna y así nos encontramos con autores tan disímbolos como: Auguste Comte, Carlos Marx, Charles Darwin, Sigmund Freud, Gabriel Tarde, Emile Durkheim, Georg Simmel, Cesare Lombroso, José Ingenieros, Enrico Ferri, Rafael Garófalo, Gustave Le Bon, entre muchos otros, que hicieron propuestas para determinar lo normal y lo patológico que se estaba manifestando en las sociedades modernas y cosmopolitas.

En esta desenfrenada búsqueda de soluciones al cada vez más fuerte problema de la delincuencia, del enfrentamiento entre el orden y la ley contra el desorden y la anarquía social, los poderes establecidos instrumentaron una serie de leyes y medidas jurídicas que llevaron a cabo los funcionarios públicos –jueces, abogados, burocracia, policías, las cárceles, los sistemas penitenciarios, las teorías criminológicas, entre otros factores– que hicieron posible el estudio de los delitos y de las penas como algo sustancial del mundo moderno.

Los hechos sociales, entre ellos el crimen, fueron estudiados por los avances, tanto de las ciencias naturales como de las sociales, para regular un orden social basado en el respeto a las leyes y a las buenas maneras de los países civilizados. La racionalidad se convirtió en el paladín de las investigaciones de los delitos y de sus infractores. Por ello es preciso apuntar lo siguiente:

> El atributo primordial del positivismo, y del cual pueden deducirse todas sus características principales, es su insistencia en la unidad del método científico. Esto quiere decir que las premisas e instrumentos que se consideran eficaces para el estudio del mundo físico tienen igual validez y utilidad para el estudio de la sociedad y el hombre. Insistiendo en esta idea, los positivistas han propuesto el uso de métodos para cuantificar el comportamiento, han aclamado la objetividad del científico y han afirmado que la acción humana posee una naturaleza definida y está regida por leyes.[18]

Así, el *Chalequero* se convierte en una celebridad nacional. Sus crímenes sobre mujeres atraen la opinión pública y su interés reside en ser un asesino serial que rompe con la ley y con moldes sociales de comportamiento. Es un personaje que se observa y se estudia, para comprender a la naturaleza humana en sus estadios más atávicos y salvajes.

Los malos tratos, el incesto, la pobreza, fueron parte de la infancia y de la trayectoria existencial de Francisco Guerrero, el *Chalequero*, que determinaron de cierta manera su vida futura. Es esa supuesta mirada científica del académico Carlos Roumagnac, que describe a la perfección el perfil del infractor

[18] Taylor, Ian, Paul Walton y Jock Young. *La nueva criminología. Contribución a una teoría social de la conducta desviada*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2017, p. 29.

de la ley y la armonía social, cuando sustenta las ideas sobre el criminal y su mundo:

> No eres un refinado: eres un ignorante, un oscuro hijo de la miseria y el delito. Te engendraron allá abajo en las tinieblas del fondo social. Eres un incompleto, perteneces a la humanidad embrionaria. Tus sentimientos son rudimentarios, tu conciencia es confusa. Tu niñez fue probablemente maliciosa y taimada; tu juventud, desenfrenada y ardiente. Eres un epiléptico, un degenerado, un enfermo.[19]

Tenemos en esta descripción "científica" un retrato de la época, el aire que se respiraba en la modernidad de las ciudades, el ambiente intelectual del debate de las ideas, la construcción de estereotipos sociales, la existencia de los fantasmas del pasado y la incertidumbre del presente. El gobierno borraba las huellas del pasado –como era el mundo de las pulquerías– y alentaba los paseos dominicales de una élite que se enteraba a través de la prensa de los bajos fondos que rodeaban el mundo de la ciudad de México y sus sueños de modernidad.

El plano urbanístico de la ciudad mostraba los dos mundos: el de la riqueza y el de la pobreza, el del pasado y el del porvenir, el del orden y el del desorden, el de la norma y el de las patologías, en fin, la apuesta por dejar de ser para llegar a ser.

V. Palabras finales

La novela de Bernardo Esquinca, *Carne de ataúd*, explora los bajos fondos de la ciudad de México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX para mostrarnos el paisaje individual y social de Francisco Guerrero, alias el *Chalequero*, un asesino serial de mujeres durante el momento resplandeciente de la dictadura porfirista.

Como novela policiaca nos muestra los elementos esenciales de ella: el crimen y la investigación como una pareja que baila bajo el frenesí de la búsqueda y la persecución. Persecución que se da en una ciudad de México llena de contrastes entre una urbe moderna y otra que vive en el pasado.

Novela se sombras y luces, itinerario de una nación que no acaba de consolidarse y en la cual el pasado popular sigue teniendo un peso en ciertos sectores sociales, económicos y culturales marginados de un proyecto de nación que quiere imaginarse al paralelo de las grandes urbes de la modernidad mundial.

Momento incesante de búsquedas individuales y colectivas. Sueños de la razón sin razón, de bucear en ese pasado atávico que sigue envolviendo al pueblo y a la raza mexicana, para procurar una explicación de las conductas que desbordan el orden y el progreso. La sangre que recorre las calles y el mundo citadino del crimen y la piel.

[19] Esquinca, Bernardo. *Op. cit*., p. 183.

Fuentes

Alberro, Solange (sel.). *Cultura, ideas y mentalidades*. México: El Colegio de México, 1992.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Boltanski, Luc. *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Bury, John B. *La idea de progreso*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

Carregha Lamadrid, Luz *et al. Miradas retrospectivas al México de Porfirio Díaz*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2017.

Esquinca, Bernardo. *Carne de ataúd*. México: Almadía Ediciones, 2016.

Ferri, Enrico. *Sociología Criminal*. T. I. México: Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, 2004.

Fornaro, Carlo de. *Díaz, zar de México*. México: Debolsillo, 2010.

Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*. México: Siglo XXI Editores, 2010.

González Navarro, Moisés. *Sociedad y cultura en el porfiriato*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Guerrero, Julio. *La génesis del crimen en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Hobsbawm, Eric. *La era del Imperio, 1875-1914*. México: Crítica, 2015.

Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policiaca*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

James, P. D. *Todo lo que sé sobre novela negra*. Barcelona: Ediciones B, 2017.

Pérez Montfort, Ricardo. *Cotidianidades, imaginarios y contextos. Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008.

Picatto, Pablo. *Ciudad de sospechosos: crimen en la Ciudad de México, 1900-1931*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

Speckman Guerra, Elisa. *Crimen y Castigo. Legislación penal, interpretación de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México, 1872-1910)*. México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Taylor, Ian, Paul Galton y Jock Young. *La nueva criminología. Contribución a una teoría social de la conducta desviada*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2017.

La dramaturgia policiaca en México (breve panorama)

EDUARDO VILLEGAS GUEVARA | PROFESOR INVESTIGADOR DE TIEMPO COMPLETO, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA CHAPINGO

Resumen

Este panorama presenta seis obras de teatro que consideramos policiacas: cada uno de los autores frecuentó la escena y dejó títulos representativos, además de su amplia e importante labor literaria en otros ámbitos: *El crimen de Insurgentes,* de Antonio Helú y Adolfo Fernández Bustamante; *La muerte nos visita,* de Margos de Villanueva; *El pequeño caso de Jorge Lívido,* de Sergio Magaña; *El caso de don Juan Manuel,* de Agustín Lazo; *El relojero de Córdoba,* de Emilio Carballido y *Los albañiles,* de Vicente Leñero. Las hemos catalogado así porque sus personajes centrales son, efectivamente, detectives o investigadores que solucionan un caso ejerciendo la deducción. Además, porque estos autores han insistido con buena fortuna en el género policiaco con obras para la escena teatral de México.

Abstract

This panorama presents six plays that we consider police: each one of the authors frequented the scene and left representative titles, in addition to their extensive and important literary work in other areas: *El crimen de Insurgentes*, by Antonio Helú and Adolfo Fernández Bustamante; *La muerte nos visita*, by Margos de Villanueva; *El pequeño caso de Jorge Lívido*, by Sergio Magaña; *El caso de don Juan Manuel*, by Agustín Lazo; *El relojero de Córdoba*, by Emilio Carballido and *Los albañiles*, by Vicente Leñero. We have classified them this way because their central characters are, in effect, detetives or investigators who solve a case by exercising deduction. In addition, because these authors have insisted with good fortune on the police genre with works for the theater scene in Mexico.

Palabras clave: dramaturgia policiaca, teatro mexicano, dramaturgos del siglo XX, enigma y crimen.

Key words: police dramaturgy, Mexican theater, 20th century playwrights, enigma and crime.

Para citar este artículo: Villegas Guevara, Eduardo. "La dramaturgia policiaca en México (breve panorama)". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 235-246.

Un género literario olvidado: el drama policiaco

Hablar de la dramaturgia en México podría resultar un tanto aventurado. Sobre todo si buscamos obras escritas por mexicanos. Es necesario señalar, sin embargo, que sí existe una dramaturgia policiaca en México. Muchas veces a pesar de sus autores y, en otros casos, no con la abundancia debida, pero sí con calidad y reconocimiento del género policial. Pensemos en el renglón comercial y editorial: los dramas son el género menos editado en nuestro país. He ahí otra razón para que parezca casi inexistente el drama policiaco en México.

Las obras policiacas que han estado en la escena de los teatros mexicanos son adaptaciones y traducciones importadas, hasta con el mismo decorado, de Inglaterra y Estados Unidos. Un critico teatral –Luis Reyes de la Maza– reconocía que, en su inicio, cuando el género policiaco llegó al teatro, el público se volcaba donde se ofrecía una obra de ese tipo. Fue así desde principios del siglo XX, con *El misterio del cuarto amarillo,* de Gaston Leroux, hasta *Testigo de cargo,* de Agatha Christie, hacia mediados del siglo pasado. Por otra parte, señalaba el crítico, una desventaja de las obras estrenadas en México, sobre todo en los medios de comunicación masiva, fue que tomaron prototipos de investigadores y detectives adecuados para desenvolverse en sus respectivos medios.

Este mismo crítico, cuando se refería al montaje de un drama policiaco, sólo veía algo totalmente establecido, sin ninguna novedad ni profundidad. Estas son sus palabras:

> La comedia no se aparta un ápice de lo ya conocido y que antes tanto gustaba: Un primer acto del planteamiento del crimen; un segundo acto de juzgado en que se acusa a un inocente, y un tercer acto de más juzgado en que el hábil defensor pronuncia las palabras

> cabalísticas y descubre que el mayordomo es el asesino en medio de una escena melodramática en que el culpable grita y se retuerce e intenta arrojarse por la ventana.[1]

Se comprende el reclamo de Luis Reyes de la Maza: él tenía la esperanza de que su expectativa fuera satisfecha con creces: algo que la obra vista no tenía ni siquiera contemplado.

El público sólo reconoce estos elementos exteriores y anecdóticos de las obras policiacas a las que asiste porque la gran mayoría de estos dramas se sostiene en un esquema primitivo que, si lo miramos desde nuestra perspectiva, ha sido superado de muy diversas maneras, dependiendo del carácter y propósito de cada autor.

Ernest Mandel señala que "el esquema real de los primeros relatos policiacos no es el crimen o el asesinato, sino el enigma en sí. El problema es analítico, no social ni jurídico"[2]. Más adelante, en este mismo ensayo, nos dice que esto se debe a que

> el patrón clásico de una historia policiaca consiste en una secuencia de siete pasos, creada por Poe y Conan Doyle: el problema, la solución inicial, la complicación, el periodo de confusión, la luz esclarecedora, la solución final y la explicación[3].

Pero ¿qué pasa cuando este patrón clásico de las novelas policiacas abandona el terreno analítico? Nos adelantamos a responder que cuando una obra de este tipo toca el ámbito social o jurídico y el enigma-misterio de la trama queda relegado a un segundo plano, el género policiaco evoluciona, ya que sus elementos son utilizados para cumplir nuevas funciones dentro de la literatura. La dramaturgia policiaca en México, aun en sus muy contados casos, ha dado este salto.

Antonio Helú y Adolfo Fernández Bustamante: la tradición del enigma

Dice Luis Reyes de la Maza que al principio del siglo: "llega a la capital, en junio de 1913, una compañía española de dramas policiales que también se pusieron muy en boga para competir con el cine, que ya se especializaba también en el género..."[4] Estamos ubicados en la segunda década del siglo XX, cuando las manifestaciones artísticas y teatrales se encuentran bajó el espíritu porfirista. En esa promoción y gusto teatral no es extraño que, en los años 20, encontremos al polifacético Antonio Helú escribiendo narrativa y llevando al cine, antes de convertirse en libro, *La obligación de asesinar,* pues se publicó hasta 1946. Primero fue una historia dialogada, un guion que, junto con Juan Bustillo Oro, la llevó a la pantalla en 1937.

[1] Reyes de la Maza, Luis. "En el nombre de Dios hablo de teatros". *Estudios y Fuentes del Arte en México*. Volumen 42. México: UNAM, 1984, pp. 49-50.

[2] Mandel, Ernest. *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco.* México: UNAM, 1986, p. 13.

[3] Reyes de la Maza, Luis. *Op. cit.*, p. 69.

[4] Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante la Revolución (1911-1913).* Volumen 6 de la Colección Escenología / Escenología, A.C., 2005, p.9.

Entre los escenarios teatrales y los escenarios del cine, aparece la comedia policiaca en tres actos: *El crimen de Insurgentes*[5] escrita en colaboración con Adolfo Fernández Bustamante, cuyo estreno se llevó a cabo en el Teatro Arbeu en agosto de 1935. Sus coordenadas dramáticas cumplen con el canon: un asesinato planteado con su enigma, una dama joven y hermosa, múltiples sospechosos, ministerio público, alguien haciendo uso de la deducción con tal de resolver el crimen, un juez y sus jurados. La resolución para alivio del respetable público. No es de extrañar que dicho drama fuera concluido en colaboración con Adolfo Fernández Bustamante pues juntos formarían una empresa productora donde Helú escribe y dirige.

En otras partes se ha reseñado la importancia de Antonio Helú para la literatura policiaca de este país[6]. Pero, no está de más señalar el resultado de una trilogía policiaca, uno de los ejemplos más acabados dentro del cine nacional mexicano, que confeccionó a lado de Juan Bustillo Oro[7]. Son películas que dramatizan el tema de la justicia: la que se hace por mano propia, en el caso de *La huella de unos labios*; las acciones de una justicia que ha de lograrse por compromiso personal, pues los encargados de establecer la paz y el derecho no quieren o no puedan hacerlo, *El asesino x*; también exponen aquella justicia que presenciamos en *El medallón del crimen*, situación extraña en nuestro contexto pues la policía actúa de manera eficaz. En estas tres obras, sin lugar a dudas policiacas, el dramaturgo fue Antonio Helú. En ella demostró la pericia de sus armas literarias, supo apoyar y apoyarse en Juan Bustillo Oro[8], para llevar el drama policiaco al cinematógrafo con excelente factura literaria. Y con Adolfo Fernández Bustamante, al escenario nacional.

Margos de Villanueva: las damas también matan y lo hacen bien

La muerte nos visita[9], de Margos de Villanueva, fue estrenada por José de J. Aceves en el Teatro del Caracol, el 15 de junio de 1956. La acción de la obra se desarrolla en la ciudad de México, a las 11:30 de la noche de un día cualquiera, el primer acto; a las cinco de la mañana siguiente, el segundo, y a las 11:30 de la misma mañana el tercero. Como en el teatro neoclásico, se aprovecha una de las tres unidades dramáticas: la acción se desarrolla en un día, según lo entendían los teóricos del periodo.

Quien resume sus cualidades es Armando de Maria y Campos[10], prestigiado crítico

[5] Helú, Antonio, Adolfo Fernández Bustamante. *El crimen de Insurgentes*. México: Sociedad General de Autores de México (Teatro Contemporáneo Mexicano), 1935.

[6] Palafox Cabrera, Jorge. *Letras asesinas: Historia de la literatura policial mexicana (1930-1960).* Tesis de maestría. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis Potosí, AC, 2014.

[7] Bustillo Oro, Juan. *Vida cinematográfica*. México: Cineteca Nacional, 1984.

[8] García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo 8. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CONACULTA-IMCINE, México, 1993.

[9] Margos de Villanueva, La *muerte nos visita*. Helio-México, (Teatro mexicano), México 1956.

[10] De María y Campos, Armando. *Veintiún años de crónica teatral en México*. México: Instituto Nacional

dramático y quien, como reseñista, asistió al estreno. Abunda en sus cualidades:

> revela un celoso cuidado en la construcción de la trama y un acucioso estudio de los caracteres de los personajes que intervienen en el crimen, doble crimen después, que se comete en la residencia de una familia acomodada, bien avenida al parecer, pero separada por hondas diferencias pasionales y de ambición, una comedia, una auténtica comedia de misterio o policiaca, como pudiera construirla cualquiera que ahondara con visión certera en este género del teatro tan difícil de construir, de desarrollar con lógica desconcertante, no obstante su aparente y peligrosa facilidad. Margos Reimbeck de Villanueva plantea de inmediato el misterio de un crimen cometido por uno de los personajes que se encuentra en escena; hace intervenir al detective necesario e indispensable; no lo saca, casi, de la escena durante los tres actos, deja que embrolle el conflicto, y, a la postre, el doble crimen resulta de una lógica transparente, por la simple y sencilla razón de que los personajes actúan animados únicamente por sus fenómenos psicológicos.[11]

Méritos los tiene sobrados y quizá convenga echar mano una vez más de nuestro crítico, pues concordamos en todo:

> El espectador cree que todos los personajes pueden ser el ejecutor del doble asesinato, y cuando al fin se sabe quién lo ejecutó, nadie nota esfuerzo en el autor, ni advierte distorsión en el proceso de las investigaciones que realiza el inspector.[12]

¿De dónde proviene esta habilidad literaria y dramática? Desde luego de la capacidad de la autora, que no sólo le dedicó tiempo a la narrativa, pues se tiene registrada también como la primera escritora mexicana en escribir y publicar una novela policiaca: *22 horas*[13], se dice también que le pidió orientación a Alfonso Reyes. Creo que fue más allá que una simple orientación. Por ejemplo, existe testimonio de que Reyes le dio a conocer y le tomó parecer cuando estaba terminando su texto "La función del drama"[14]. Pero si ese proceso de reflexión y trabajo literario no fuera suficiente, tenemos el siguiente testimonio:

> Margarita Reimbeck de Villanueva, joven esposa de Martín Villanueva, que firmaba sus novelas como Margos de Villanueva (y también como Silvestre Martín), se acercó a Alfonso Reyes desde 1943 para pedirle consejo y apoyo como escritora, y en el último tramo de la vida de Reyes lo ayudaba en todo; lo visitó casi a diario. A menudo Reyes le leía algún texto, para revisarlo y apreciar su valor. Margos fue una excelente escucha de Reyes y ni Manuela ni Martín Villanueva parecieron sentirse incómodos con su cercanía. Durante estos años Margos publicó

de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1999.

[11] *Ibid.*, p. 69.

[12] *Ibid*.

[13] Torres, Vicente Francisco. *Muertes de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana.* México: CONACULTA (Sello Bermejo), 2003.

[14] Rangel Guerra, Alfonso. *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Colegio de México, 1989, 344 pp.

dos novelas y diez obras de teatro. Alfonso Reyes escribió sobre ella y ella publicó un texto sobre él.[15]

Sergio Magaña: la paradoja de la lividez

El pequeño caso de Jorge Lívido[16], de Sergio Magaña, fue estrenada en 1958. En la obra encontramos una realidad ciento por ciento mexicana. Pero su problemática –la relatividad del *bien* o de quien pretende hacerlo– involucra a todos los hombres.

La obra está dividida en tres actos y la totalidad de la acción se desarrolla en una casa de huéspedes. Un crimen desencadena la historia: el asesinato de "La Tangánica", artista que trabaja en un teatro y cuyo verdadero nombre era María Godoy. Sergio Magaña inicia la trama cuando ha transcurrido un mes del crimen y el asesino es un hombre diferente que se oculta en la casa de huéspedes propiedad de Fanny.

Al escribir su obra, Magaña establece desde un principio cuál de los personajes es el criminal. Y no tratará de sorprendernos cambiándolo por otro. Jorge Lívido, el detective encargado del caso, no ignora tampoco la culpabilidad de su perseguido –inclusive tiene pruebas que oculta a sus jefes superiores. Dentro de su parecer, al ocultar la información está protegiendo al culpable de "persecuciones peores"–. No aprovecha los indicios que lo incriminan para obligarlo a confesar.

El acoso que emprende Jorge Lívido tiene la apariencia de ser totalmente fraternal, para ganarse la confianza y la amistad del culpable, quien a su vez no se siente acechado ni lastimado por el detective, a quien considera amigo. De esta forma, Jorge Lívido llega a conocer sus verdaderos sentimientos y su carácter. Pero en cuanto el culpable se entrega a este juego, el detective lo presiona a tal grado de angustiarlo y hacerlo sufrir más de lo que sufriría en aquellas "persecuciones peores".

En la acción final de la obra nos enteramos de la confesión que hace el criminal de su culpa. Vemos que intenta huir, cuando descubre que la plática que tuvo con Jorge Lívido ha sido grabada y que el detective le tendió una trampa. Por supuesto que no logra escapar y es detenido. Hasta aquí el caso parece estar resuelto y también la obra.

En *El pequeño caso de Jorge L*ívido todas las pistas señalan al personaje culpable. ¿Qué es lo que sostiene a esta obra dramática, si no es el misterio, ni el suspenso? La obra persigue poner en evidencia tanto la conducta de un criminal como la paradoja del bien. En una cruzada por la justicia es que lesionan los intereses del ser humano, traicionando la confianza que los hombres se deben a sí mismos. Se olvida, como le sucede a Jorge Lívido, que el verdadero objeto de la justicia y del bien es el hombre y no los conceptos.

Sergio Magaña no menosprecia los elementos del género policiaco. Los utiliza en

[15] Martínez Baracs, Rodrigo y María Guadalupe Ramírez Delira (editores). *Alfonso Reyes. José Luis Martínez. Una amistad literaria. Correspondencia 1942-1959*. México: FCE (Tezontle), 2018.

[16] Magaña, Sergio. *El pequeño caso de Jorge Lívido*. En Magaña-Esquivel, Antonio. *Teatro Mexicano del Siglo xx*. Tomo IV. México: FCE (Letras Mexicanas, 98), 640 pp.

pro de sus objetivos literarios. Nuestro autor los conoce muy bien y en esta medida logra trasladar su función primaria, centrada en un factor solamente analítico, a otra, también analítica, pero al mismo tiempo social.

Agustín Lazo: el artificio de la soberbia

Una obra que podemos considerar dentro de la dramaturgia policiaca mexicana es *El caso de don Juan Manuel,* de Agustín Lazo[17]. La materia prima de este drama es una leyenda de Luis González Obregón (1865-1938), perteneciente al libro *Leyendas de las calles de México*: "La calle de don Juan Manuel". La clave para ser incluida dentro del género nos la dio el autor: la dramatización utiliza la palabra *caso*. Término de amplio uso en una variante de la literatura policiaca donde podríamos mencionar las novelas de Erle Stanley Gardner, que son protagonizadas el abogado Perry Mason.

La anécdota de esta obra, dejando fuera grandes detalles, la resume John Nomland, de la siguiente manera:

> Don Juan Manuel siente una satisfacción sádica al atacar a las personas que transitan en horas avanzadas de la noche, dejándolas moribundas. Su última víctima, desconocida para él, es su sobrino a quien le han encomendado su protección. Don Juan Manuel, desesperado, confiesa sus pecados a un sacerdote. Describe detalladamente su impotencia con su esposa y cómo esta frustración es la que lo impulsa a derramar sangre. El sacerdote le dice que debe orar, y se adivina que el futuro de don Juan Manuel está en la iglesia, ya que el cura y el sobrino deciden no decir nada y evitar el escándalo público.[18]

Agustín Lazo, según opinión de Celestino Gorostiza, alcanza su completa madurez y mayor dominio de la escena en *El caso de don Juan Manuel*, obra estrenada en 1948 en el teatro de La Posada del Sol.

Emilio Carballido: la justicia suele ser injusta

El relojero de Córdoba[19] de Emilio Carballido es una comedia dividida en dos jornadas. Fue estrenada el 11 de noviembre de 1960 en el teatro el bosque, con dirección de Héctor Mendoza, música de Rafael Elizondo y la escenografía y vestuario estuvo a cargo de Arnold Belkin. La acción de esta obra está ubicada en Córdoba y Orizaba, Veracruz, años después de la fundación de Córdoba.

La trama es cómica y no tiene a un detective como personaje central, pero por la deducción entra en el género policiaco. La trama es la siguiente: Diego Domínguez, quien siempre está enfermo, se ve en la necesidad de enviar a su cuñado Martín Gama, el relojero de Córdoba, a realizar la compra de un terreno en Orizaba. Martín Gama emprende el viaje. Lleva una bolsa con 250 monedas

[17] Lazo, Agustín. El *caso de don Juan Manuel*. En Gorostiza, Celestino. *Teatro Mexicano del siglo xx*. Tomo III. México: FCE (Letras mexicanas, 27), 1956.

[18] Nomland, John. *Teatro Mexicano Contemporáneo 1900-1950*. México: INBA-SEP, 1967, p. 96.

[19] Carballido, Emilio. *El relojero de Córdova* (y otras obras teatrales). Mëxico: FCE (Letras Mexicanas, 57), 1960.

de oro. En el camino encuentra a Nuño, un conocido, quien presume de sus viajes a Europa. Martín le dice que su oficio de relojero deja buen dinero y que tiene otras formas de aumentar su fortuna. Por ejemplo, recientemente robó y asesinó a un comerciante. Para probar su embuste Martín Gama muestra el dinero de su cuñado. Lo delatan y está a punto de ser atormentado. Antes de matarlo le cortarán los brazos. Al final se salvará, pero su vicio de mentir será castigado. Además de padecer todo el mecanismo de la justicia, su esposa vende los apóstoles y los esqueletos con los que pensaba construir un gran reloj.

Dentro de la obra se ponen en duda ciertas conductas de los procesos de la ley. Por ejemplo, se alaba la delación y se le ve como un acto cívico y como la única defensa contra la herejía y la disolución social. Los elementos de la ley –agentes y alguaciles– que recaban pruebas, deciden guardar las monedas, que supuestamente pertenecen a la víctima, y en cada nueva acta el dinero va disminuyendo. La flexibilidad en el manejo del tiempo le permite al autor criticar la situación del país.

La deducción corre a cargo del magistrado, don Leandro Penella de Hita. Cuando encuentran a los zopilotes picoteando un cadáver sin cabeza, la justicia entiende que es el hombre que Martín Gama aventó desde la barranca. La víctima es reconocida por su viuda: "Una esposa no necesita la cabeza, para saber si el muerto es su marido. Ella sin verlo, ya está segura de ser viuda," Con estos parlamentos ubicamos a los verdaderos culpables. Emilio Carballido nos da otras pistas, cuando nos dice que el Magistrado tiene un amigo en China y menciona a Pu Sung-li, escritor de cuentos donde detecta la verdad y las mentiras.

Martín Gama es absuelto y los verdaderos culpables son capturados. Don Leandro, al juzgar a los criminales, suelta las siguientes ideas:

> Pero la vida no la quitamos aquí más que Dios y nosotros (es decir la autoridad y el poder del Estado) y siempre por causas importantes: para ejemplo de los demás, para que sepan quién manda y quién inventa la justicia."

Cuando Martín Gama se ve libre termina creyendo en la justicia. El magistrado, don Leandro, con cierto grado de ironía termina diciendo: "Así son estos asuntos de la justicia: todo mundo pierde y, al final, los que ganan tiene menos que lo que poseían en un principio."

Vicente Leñero: la brillantez del caso no resuelto

La obra de teatro *Los albañiles*[20], de Vicente Leñero, se estrenó, según nos platica el autor[21], la noche del 27 de junio de 1969 bajo una pertinaz lluvia que hizo llegar tarde a la mayoría de los invitados al teatro Antonio Caso. La dirigió Ignacio Retes y es una adaptación de su propia novela. En escena el autor quiso poner en práctica algunos logros de la narrativa latinoamericana,

[20] Leñero, Vicente. *Los albañiles.* En *Teatro completo.* Tomo I. México: UNAM, 1983.

[21] Leñero, Vicente. *Vivir del teatro I*. México: Joaquín Mortiz (Contrapuntos), 1982, 348 pp.

como una manera de enriquecer el realismo del teatro: el libre juego de la cronología, el espacio, el constante cambio de punto de vista, etcétera. Por eso trató de encontrar las equivalencias teatrales a las técnicas narrativas utilizadas en su novela. Además de acentuar el carácter simbólico del personaje don Jesús, porque hasta entonces los críticos no habían querido ver en el velador una imagen del Jesucristo.

La anécdota de *Los albañiles* es la siguiente: un jefe, del que ignoramos su nombre, pero no su autoridad, le encarga al detective Munguía que resuelva un caso policiaco: el velador de una construcción de la ciudad de México –don Jesús– fue asesinado a tubazos. El detective trata de resolver el crimen, pero las cosas no se le presentan apaciblemente. Sobre todo, porque Munguía quiere resolver con rectitud la verdad del caso. Esta actitud establece el conflicto de la obra, porque los hombres que trabajan bajo sus órdenes insisten en que se puede arrancar la confesión a cualquier sospechoso –los medios, por supuesto, tienen que ver con la violencia. Las diferencias entre estas dos posturas, que implican valores morales y éticos diferentes, permiten que la obra nos deje ver con claridad otros contenidos.

Munguía quiere resolver el caso empleando las técnicas criminalísticas, siendo recto y honrado consigo mismo y con la sociedad. En el lado contrario, los demás agentes tienen prisa de que el caso sea resuelto porque el jefe declaró ante la prensa que todo quedaría arreglado pronto. De ahí que los detectives quieran obtener una confesión por medio de la fuerza y terminar con la prisa del jefe. Al final de la obra nos enteramos de que el detective Munguía no permitió que sus hombres hicieran las cosas mediante la fuerza bruta. Los agentes no lograron persuadirlo de que urgía encontrar a un culpable para resolver el caso del velador asesinado. El jefe, a quien se le acaba el tiempo para entregar buenas cuentas, decide quitarle el caso a Munguía por no haberlo resuelto.

Esta anécdota, como ya dijimos en un principio, se nos presenta en una trama novedosa (cambios de tiempo y de lugar, ambigüedad en los personajes, etc.). El detective, ya sin el caso en sus manos, regresa a la construcción y encuentra a otro velador que ha tomado el lugar de don Jesús.

La anécdota redonda de *Los albañiles* y el caso del velador asesinado, caso que no soluciona el investigador, nos permite entrever, como en una radiografía, otros problemas del país (políticos, económicos, sociales, etc.). Como si el misterio creado en torno al crimen de don Jesús, el velador asesinado, que nos presenta Vicente Leñero y que no es resuelto, nos dijera que muchas cuestiones del país tampoco se han solucionado o, en el mejor de los casos, las soluciones escogidas no fueran las adecuadas y, por lo mismo, siempre estuvieran en duda.

Cierre provisional: los dramas pendientes y los policías que vendrán

Un autor persistente es Vicente Leñero. *Nadie sabe nada*, a semejanza de algunas novelas policiacas, tiene como personaje principal a un reportero que hace funciones de detective. En la obra de Vicente Leñero, que

se vio envuelta en un escándalo de censura por parte de las autoridades del INBA, encontramos una historia política y periodística. La aventura, cuenta el autor, no tiene final feliz. Quienes buscaron censurarla encontraron a varios funcionarios dentro de la obra y alegaron que no se les trataba bien. De ahí unos de los puntos que los autores del género policiaco siempre mostrarán, la realidad cierta y verdadera, pues no hay drama policiaco si al mismo tiempo no hay denuncia. Cuando el protagonista busca encontrar culpables, quiere decir que ya se cometió algún ilícito, y cuando un escritor lo señala, así sea en una obra de ficción, debe ser atacado. Quizá de ahí provenga la poca difusión del género en nuestro país. Se le censura porque *señala* y al no promoverlo, la tradición se estanca.

Sin embargo, no sólo se denuncian a los malos personajes de impartir justicia en nuestro país. También se dignifica a los ladrones o perseguidos políticos. Este el caso de Emilio Carballido, quien ha cambiado la figura del justiciero detective por otra como lo hizo en su obra *Tiempo de ladrones*, que centra su historia en el bandido Chucho el Roto, muy popular por la tradición radiofónica que se le dio en México. Y, aunque en la obra se habla de robos, policías y cárceles y no falta la muerte, creemos que existen otros propósitos que la alejan del género deductivo y, por lo tanto, del género policiaco tradicional. Lo novedoso de esta obra es que, al ser montada, por su extensión en la trama se dividió en dos jornadas, así que el público tenía que asistir dos veces consecutivas al mismo teatro. Novedosa sin duda.

Existen otras obras que utilizan personajes de la tradición policiaca, pero no todas cumplen las características del género. Conformémonos por ahora con los títulos vistos[22]; pues en ellos sí recae el énfasis en el investigador, en la víctima o en los culpables. Lo que tenemos ahora no es poco. Estos autores nos han mostrado algunos aspectos de la policía en nuestro país, aprovechando el canon clásico del crimen, como Antonio Helú y Margos de Villanueva; ya sea desde una perspectiva simbólica o realista, como lo hacen Leñero y Magaña; o Emilio Carballido, con un gran sentido del humor y manejando excelentemente el tono de comedia; o los que se apoyan en la tradición literaria, como Agustín Lazo. En todos ellos no se dejan de señalar rasgos de corrupción en la impartición de la justicia. Los nuevos autores del drama policiaco que se agreguen al género, pueden intentar revelar problemas éticos y caracteres sicológicos. El caso de Magaña, también puede mostrar en escena algunos aspectos de la religión, utilizando elementos simbólicos y una estructura novedosa en cuanto al manejo del tiempo y del espacio. Leñero puede divertir criticando, como lo hace Carballido, sin importar que la trama de su comedia suceda varios siglos atrás. Las referencias a funcionarios actuales pueden darse libremente, para que salga ganando el espectador avispado. Algunos de los que

[22] Se quedan por reseñar obras y dramaturgos muy importantes para la escena mexicana cuyos nombres no son menores: Luis Spota, Federico S. Inclán, Felipe Santander y Víctor Hugo Rascón Banda, por mencionar un cuarteto necesario. Pero este trabajo se centra en sólo seis propuestas policiacas; el panorama es más amplio.

hemos citado reconocen implícitamente los valores que la literatura policiaca contiene y no se conforman con escribir dramas policiacos. Estos autores terminan haciendo literatura y sus tramas no solamente se construyen alrededor de un misterio: no ocultan el misterio al público para sorprenderlo posteriormente con una revelación de la incógnita. Cuando así lo hacen, aprovechan para revelarnos otras cosas. No siempre utilizan un solo espacio (salvo Magaña que utiliza un espacio cerrado). El mismo género a veces los obliga a mover a los personajes de un sitio a otro, siguiendo un tanto la necesidad de ofrecer una acción aunada a la historia.

Las obras que se escribirán dentro de este género, sin duda le ofrecerán al público (espectadores y lectores) un nuevo matiz dentro del esquema tradicional del género policiaco. Para lo cual los nuevos autores requieren de un perfecto conocimiento de la novela policiaca, para llevar a escena obras que nos hablen, no sólo de crímenes o robos, sino de tantas injusticias de nuestra actual realidad. Así como deseamos nuevas obras teatrales, esperamos también que esta actualidad de crimen, de corrupción y asesinatos, deje de sorprendernos a cada momento.

Fuentes

Bustillo Oro, Juan. *Vida Cinematográfica*. México: Cineteca Nacional, 1984.

Carballido, Emilio. *El relojero de Córdova* (y otras obras teatrales). México: FCE (Letras Mexicanas, 57), 1960.

De María y Campos, Armando. *Veintiún años de crónica teatral en México.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1999.

De Villanueva, Margos. *La muerte nos visita*. México: Helio-México (Teatro mexicano), 1956.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo 8. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CONACULTA-IMCINE, México, 1993.

Helú, Antonio y Adolfo Fernández Bustamante. *El crimen de Insurgentes.* México: Sociedad General de Autores de México (Teatro Contemporáneo Mexicano), 1935.

Lazo, Agustín. *El caso de don Juan Manuel*. En Gorostiza, Celestino. *Teatro Mexicano del siglo xx*. Tomo III. México: FCE (Letras mexicanas, 27), 1956.

Leñero, Vicente. *Los albañiles.* En *Teatro completo.* Tomo I. México: UNAM, 1983.

————. *Vivir del teatro I*. México: Joaquín Mortiz Editores (Contrapuntos), 1982.

Magaña, Sergio. *El pequeño caso de Jorge Lívido*. En Magaña Esquivel, Antonio. *Teatro Mexicano del Siglo xx*. Tomo IV. México: FCE (Letras Mexicanas, 98), 1969.

Mandel, Ernest. *Crimen delicioso (Historia social del relato policiaco).* México: UNAM, 1986.

Martínez Baracs, Rodrigo y María Guadalupe Ramírez Delira (editores). *Alfonso Reyes. José Luis Martínez. Una amistad literaria. Correspondencia 1942-1959*. México: FCE (Tezontle), 2018.

Nomland, John. *Teatro Mexicano Contemporáneo 1900-1950*. México: INBA-SEP, 1967.

Palafox Cabrera, Jorge. *Letras asesinas: Historia de la literatura policial mexicana (1930-1960).* Tesis de maestría. San Luis Potosí: El colegio de San Luis Potosí, AC, 2014.

Rangel Guerra, Alfonso. Las *ideas literarias de Alfonso Reyes*. México: Centro de Estudios

Lingüísticos y Literarios, Colegio de México, 1989.

Reyes de la Maza, Luis. "En el nombre de Dios hablo de teatros". En *Estudios y fuentes del arte en México*. México: UNAM, 1984.

_____. *El teatro en México durante la Revolución (1911-1913).* Vol. 6 de la Colección Escenología / Escenología, A.C., México: INBA, 2005.

Torres, Vicente Francisco. *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana.* México: CONACULTA (Sello Bermejo), 2003.

Erotismo y seducción en una novela masculina y otra femenina

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

El cuerpo sexuado y la economía fálica que le impone el hombre-masculino sólo se quiebra a través del artificio, del ritual, de la ilusión. Las novelas *Belleza roja,* de Bernardo Esquinca, y *Apariciones,* de Margo Glantz, escenifican la violencia contra el cuerpo-objeto, contra el cuerpo-cosa, contra el cuerpo-ilusión, que necesita sentirse vivo y la mejor manera de lograrlo es ante la mirada y mediante un artificio: de la lente, del bisturí o de la escritura como artefactos eróticos. Ambas novelas lucran con el encanto y la obscenidad de los cuerpos, pero se olvidan de que la trama es también un acto de seducción, que debe jugar con nuestros deseos pero no traicionarlos.

Abstract

The sexed body and the phallic economy imposed on it by the male-man are only broken through artifice, ritual and illusion. The novels *Belleza roja [Red Beauty]*, by Bernardo Esquinca, and *Apariciones [Apparitions]*, by Margo Glantz, stage violence against the body-object, against the body-thing, against the body-illusion, which needs to feel alive and the best way to achieve this is by looking at it and through an artifice: the lens, the scalpel or writing as erotic artifacts. Both novels profit from the charm and obscenity of the bodies, but they forget that the plot is also an act of seduction, that it must play with our desires but not betray them.

Palabras clave: *Belleza roja, Apariciones, El libro vacío,* erotismo y seducción.

Key words: *[Red beauty]*, *[Apparitions]*, *[The empty book]*, eroticism and seduction.

Para citar este artículo: Martínez Ramírez, Fernando. "Erotismo y seducción en una novela masculina y otra femenina". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 247-263.

Belleza roja

En un libro paradójico que constantemente nos hace levantar la mirada para pensar, dice Jean Jean Baudrillard que la seducción no es del orden de la naturaleza sino del artificio, del signo, del ritual.[1] Y en estrecha consonancia con otras ideas planteadas por George Bataille en otro libro más sobrecogedor aún[2], plantea que el deseo no se sostiene más que con la carencia: "Cuando se agota en la demanda, cuando opera sin restricción, se queda sin realidad al quedarse sin imaginario."[3] Se postula así la dialéctica del apetito erótico. Por un lado, están la carencia y la restricción y, por otro, el deseo. Se desea lo que no se tiene. Deseamos aquello de lo que carecemos, pero es necesario imponerle una restricción a la carencia, realizar un esfuerzo por alcanzar para que el imaginario que alimenta al deseo estimule la realidad, para que ésta no resulte ni burda ni cosificada. Dice Octavio Paz: "El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito […]. Sólo los hombres y las mujeres copulan con íncubos y súcubos."[4] En el erotismo se ponen en juego el placer y la muerte, el interdicto y la transgresión. Precisa del otro y de su resistencia ritual. Se juega siempre en la carencia y en la promesa.

Bernardo Esquinca, en su novela *Belleza roja*[5], ficcionaliza esta condición del cuerpo y del deseo. Dos tipos, un cirujano plástico y un fotógrafo, viven –con su imaginario y conocimiento técnico– para el cuerpo femenino y su belleza. Tienen además el sexo como obsesión: constantemente los asalta en sueños y fantasías. Ambos son voyeristas. Con su mirada educada transforman, mediante una operación técnica, la realidad del cuerpo femenino hasta conven-

[1] Baudrillard, Jean. *De la seducción.* México: Rei, 1992.
[2] Bataille, Georges. *El erotismo.* Barcelona: Tusquets, 1988.
[3] Baudrillard, Jean. *Op. cit.,* p. 13.
[4] Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo.* Colombia: Seix Barral, 1998, pp. 10 y 15.
[5] Esquinca, Bernardo. *Belleza roja.* México: FCE, 2008.

cernos de que lo real es lo aparente, que la verdad anatómica no es sino una construcción, un artificio, signos que usamos y trabajamos ritualmente. Dice el fotógrafo acerca de su anhelada Laura, a la que conoce a través de la lente, pero cuyo fondo físico permanece inconquistado.

> Rogelio me pasa un cuadro, despertándome de mis ensoñaciones. Lo cuelgo en la pared. En él está Laura con las manos atadas tras la espalda, la boca amordazada y la carne desnuda. Y me juro que sí, que la he de encontrar de nuevo para planear juntos nuevas y exquisitas atrocidades, fantasías que sólo pueden realizarse con su cuerpo como escenario.[6]

El cuerpo como anatomía tiene una verdad: la del deseo. El cuerpo sexuado y la economía fálica que le impone el hombre sólo se quiebra a través del artificio, del ritual, de la ilusión. El cuerpo nos distingue y nos señala. Queremos alcanzarlo, vencerlo. Por eso, si se le deja sin imaginario, sin artificio, sin ocultamiento, se suprime el deseo y termina el juego. La seducción solivianta el deseo escamoteando el cuerpo en su anatomía, prometiéndolo sin decirlo, insinuándolo. La seducción existe mientras el cuerpo como destino no sea alcanzado, penetrado. La seducción habita en las apariencias, no va a lo profundo, a lo infraestructural, al espíritu. "La mujer –escribe Baudrillard– sólo es apariencia. Y es lo femenino como apariencia lo que hace fracasar la profundidad de lo masculino. Las mujeres, en lugar de levantarse contra esta fórmula 'injuriosa' harían bien en dejarse seducir por esta verdad, pues ahí está el secreto de su fuerza…"[7] Su poder es el de la seducción, dominan –suponiendo que quieran hacerlo– cuando se retraen. Su dominio es una promesa.

En la novela de Esquinca, médico y fotógrafo manejan una idea del cuerpo femenino y su belleza, de lo saludable y natural. Pero en una sociedad artificial y fetichista como la nuestra, en un mundo para la mirada, el cuerpo se puede construir, se puede simular, siempre y cuando aprenda a ocultar los signos que hacen fracasar su poder y su encanto. Hacerse mirar, tal es la fórmula, pero sin dejarse alcanzar, sin someterse a la economía fálica de la conquista y la penetración. Con *Belleza roja* estamos ante el cuerpo imperfecto, objeto de culto, secretamente deseado y secretamente odiado. Eros y Thánatos. A través de los testimonios en forma de diarios, los narradores nos recuerdan que detrás de la belleza anida la muerte, el fracaso de nuestra corporalidad. Pero antes de llegar a este final inexorable, a esta conclusión definitiva, antes de que se

[6] *Ibid.*, p. 41.
[7] Baudrillard, Jean. *Op. cit.,* p. 17.

descomponga la sensibilidad estética de los protagonistas y se transite de "La lente y el bisturí" a "Las bellezas mutantes", debemos observar el fracaso de las esperanzas amorosas y de los ideales heroicos de estos dos hombres.

La novela parece escenificar dos premisas: por un lado la violencia estilizada y, por otro, un erotismo sin complejos.[8] La violencia contra el cuerpo-objeto, contra el cuerpo-cosa, contra el cuerpo-ilusión, que necesita sentirse vivo y la mejor manera de lograrlo es ante la mirada y mediante un artificio. Sin embargo, para que la mirada repare en este cuerpo-cosa, debe ser violentado, sacado de su cotidianidad por medio de un bisturí o una lente, instrumentos de la violencia. Ambos personajes, médico y fotógrafo, tienen la belleza *perfecta* al alcance de sus manos. Pero la que ellos desean verdaderamente –Deborah para uno, Laura para el otro–, se les niega, y de esta manera se alimenta la verdadera condición del deseo que es estar siempre lanzado hacia otra parte, confinado por su indigencia.

Acudimos por eso a una hipótesis plausible: lo femenino nunca ha sido dominado, siempre ha sido dominante, dice Baudrillard. Lo masculino es residual, una formación secundaria y frágil que debe defenderse a fuerza de baluartes e instituciones, de artificios. Su belicosidad de grado uno, erecto, se cae. "La fortaleza fálica presenta, en efecto, todos los signos de la fortaleza, es decir de la debilidad. Subsiste sólo escudándose en una sexualidad manifiesta, en una finalidad del sexo que se agota en la producción o en el goce."[9] Quien ha tenido el poder siempre, ha sido la mujer, y por eso en *Belleza roja* los protagonistas son hombres, porque resulta bueno para las apariencias, pero quienes manipulan los hechos son en realidad mujeres, en específico una de ellas: Deborah, que es Laura, o viceversa. Ocultamiento y transformación. Tal es la ironía de la feminidad: su sustancia es original, vence en secreto, como la locura. El hombre es reducido sólo a gozar, y el goce es solamente una energía que busca su fin: vaciarse. En cambio, el deseo es de naturaleza femenina, es una táctica cuyo sentido es el proceso mismo, no el vacío de una expulsión.

A ambos voyeristas los alcanza la aventura sin que ellos hayan tenido que escoger: al cirujano plástico lo nombran director del hospital *resort* donde trabaja, a pesar de ser el médico más joven, y con ello se gana la envidia de sus colegas, quienes conspiran contra él; al fotógrafo, Mr. Newton –un tipo rico estrafalario– le propone viajar a la isla donde está el hospital aludido para realizar una sesión fotográfica nudista a Michelle, millonaria que tiene una pierna inconclusa. Las historias del médico y el fotógrafo se juntan en el cuerpo mu-

[8] Cfr. *ibid.,* p. 46.
[9] *Ibid.,* p. 22.

tilado de esta mujer. De pronto, las premisas estéticas sobre el cuerpo bello se transforman en narración negra y –sin perder de vista la consigna: "La belleza se crea, se destruye, se transforma"[10]– nos ponemos a especular sobre los hechos: accidentes de carretera, médicos conspirando, asesinatos de mujeres, una cofradía cuyo lema es la "modificación corporal"[11]. Nadie es quien dice ser. El hospital se ha quedado sin pacientes, en el más completo abandono. Sólo subsisten la mujer con el muñón de pierna y la enfermera Deborah con el tatuaje distintivo de su cofradía, una rosa negra. El fotógrafo llega a la isla y encuentra a la Laura de sus fantasías, a quien tanto había buscado, pero ahora se llama Deborah y hay cuatro más como ella: reduplicación que anuncia la era post-humana en la cual la belleza podrá adquirirse como una mercancía más. La comunidad que habrá de forjar a esta nueva raza está reunida al fin y los artífices perversos de esta maquinación escatológica no han sido ni el médico ni el fotógrafo, meros instrumentos del deseo femenino. No más incertidumbre, no más secreto.

En el universo de las apariencias, cada uno es lo que busca de sí mismo, la verdad es un simulacro, una coartada. No obstante, la única posibilidad de encontrar a ese sí mismo es a través del otro, no cualquiera, sino precisamente aquel que me devuelve la imagen que busco. Yo seré tu espejo, te seduciré, me seducirás, si podemos descubrir qué es lo que necesitamos. Ésta es la verdad diabólica del seductor: saber qué es lo que el otro necesita de sí mismo, o más aún, inventarle su deseo, hacérselo necesario mediante una preparación minuciosa. Aunque casi siempre existe una apariencia prototípica que allana el camino.

¿Qué pasará ahora que la Sociedad de la Rosa Negra está cerrada sobre sí misma? El juego ya no es con el cuerpo bello y su ilusión, el mundo ha dejado de interesar, ha sido pospuesto. Ahora se trata de una dinámica diferente: la muerte en tanto apertura radical, la obscenidad en su máximo esplendor, el triunfo escatológico del artificio y de la técnica sin el espejo de la seducción. Por eso dejan de escribir los protagonistas, porque ya no se trata de un juego sino de la negación absoluta del cuerpo. No estamos frente a las apariencias, el mundo otro, el normal, ha dejado de existir, los diarios tal vez se transformen en bitácoras y los lectores hemos quedado decepcionados, pues no nos permitieron entrar, voyeristas que somos, al hospital de la rosa negra... Esquinca ha jugado con nuestras expectativas, nos ha prometido entrar, pero terminó por recular: deja en la ambigüedad –tan preconizada en la era posmoderna como

[10] *Ibid.,* p. 66.
[11] Esquinca, Bernardo. *Op. cit.,* p. 73.

signo de originalidad, pero también de huida– una historia de cuerpos-cosa que ni pertenecen a Eros ni a Thánatos…

Apariciones

La segunda persona

La novela *Apariciones,* de Margo Glantz[12], cuenta la historia de una escritora y sus intentos por escribir un relato erótico. Mientras va concibiéndolo, a la manera de *El libro vacío* de Josefina Vicens[13], y cobran forma sus personajes, confiesa su propia aventura sexual con un amante perverso. En apariencia se trata de dos historias sin conexión alguna, una contemporánea, otra ubicada en el siglo XVII; la primera escrita en redondas, la segunda en cursivas. En la contemporánea se relatan los encuentros sexuales de una mujer con un hombre que la somete a sus fantasías sicalípticas al tiempo que son observados de manera solapada por la hija, primero niña y luego adolescente, de la protagonista. La del siglo XVII narra la paulatina elevación espiritual de una monja en su intento por desposarse con Cristo; la ayuda en su cometido una hermana que le inflige amorosos castigos. Esto hace que tenga sentido lo que se escribe en la cuarta de forros: *Apariciones* "configura el espacio narrativo de una íntima e imposible contradicción: la cercanía ineludible entre carne y espíritu […]. Este libro es, además, la lectura de un tatuaje, las marcas y cicatrices que el amor inscribe sobre los cuerpos, tanto de los pecadores como de los santos". Sugieren así un tipo de lectura que consiste en ver las inscripciones del amor sobre los cuerpos. A través de dos historias, una mundana y la otra conventual, debemos estar al tanto de la ineludible convivencia entre la carne y el espíritu, es decir, se trata finalmente de las dos caras del amor.[14] Sin embargo, como veremos, esta lectura resulta la más complaciente. Lo que se pone en realidad en escena es el acto mismo de escribir, de configurar una novela erótica. La principal aventura es escritural y los obstáculos son todos aquellos que conspiran contra la urgencia de alcanzar el objeto preciado.[15]

[12] Glantz, Margo. *Apariciones.* México: Alfaguara, 1996. *Vid.* Martínez Ramírez, Fernando. *Metapoética.* Tesis de Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea. México: UAM Azcapotzalco, 2014.

[13] Vicens, Josefina. *El libro vacío.* México: SEP-FCE, 1986. (Lecturas Mexicanas, 42)

[14] Recordemos que Bataille habla de tres clases de erotismo: el del cuerpo, el de los corazones y el sagrado. En todos está en juego la continuidad del ser a través del otro, en el cual me pierdo, ek-stasis, para vivir una pequeña muerte. *Vid.* Bataille, Georges. *El erotismo. Op cit.*

[15] Mónica Mansour habla de una novela de superposiciones, como un juego de espejos donde las historias se remiten unas a las otras. Escribe: "Otro aspecto interesantísimo de esta novela es el

Esta obra de Margo Glantz presenta algunas similitudes tópicas con *El libro vacío,* de Josefina Vicens. Con ambas tenemos que preguntarnos por qué escribir si no se puede, si no hay un argumento a desarrollar, una trama qué descubrir, un hilo épico qué reconocer. Se escribe, según José García –personaje principal de Vicens–, porque no se tolera la sencillez, porque se es enemigo de uno mismo. ¿Cómo hacerlo? Con la mano temblorosa, sin sustentar la historia en los andamios del argumento, sino en la emoción sencilla, que se descubre sin buscarla. Pero la emoción no llega y el escritor sale a su encuentro, pues siente la imperiosa necesidad de urdir un relato. En esto radica la extravagancia: en la sencillez lograda por medio del esfuerzo deliberado. *Festina lente,* dice un adagio antiguo: apresúrate despacio. Y esta extravagancia se cumple al llenar las hojas de un libro que en su vaciedad temática alcanza el estado de lleno. Es la paradoja la que ha posibilitado alcanzarse como escritor. Confieso que no puedo escribir, pero lo hago escribiendo. Confieso que no puedo idear una historia, pero esta confesión es la historia misma. Es como establecer un juego dialéctico entre el ser y la nada y el resultado fuera una nada menos vacía.

Ahora el libro vacío, la hoja en blanco, el cursor parpadeante en la pantalla pone a la escritora-personaje frente a sus *apariciones*. Cualquier asunto resulta un buen expediente para la fabulación, para imaginar situaciones eróticas. Por ejemplo, hacer el amor a fin sentir en la carne nerviosa el temblor del éxtasis y poder contarlo con vivacidad, como rapto místico; u observar a perros copulando y narrar el espanto que la tripa colgante y enrojecida del animal debe causar en la mirada de una monja subyugada por el amor de Cristo; o imaginar que su propia hija la descubre con las grupas al aire, entregada masoquistamente a su amante castigador…

Sin embargo, en *Apariciones* lo más importante no es que se cuenten dos historias, aunque así parezca, tampoco se trata de la supuesta convivencia entre la carne y el espíritu –lugar común–, sino de las visiones que una mujer suscita desde la realidad a fin de convertirse en novelista, o al menos para alcanzarse como escritora. En la vida real está enloquecida por el sexo e inventa una historia acerca de otra mujer que está enloquecida por el mundo, al cual se propone renunciar por amor a Cristo. Toma apuntes sobre su personaje

personaje de la escritora que narra la historia de las monjas hasta su unión con Cristo, la historia de la madre con el amante hasta su separación y la historia de la niña hasta que se vuelve adolescente. La escritora frente a su teclado no sólo experimenta en carne propia la intensidad y las sensaciones de cada una de sus personajes femeninas, sino que apunta varias reflexiones sobre el mismo acto de la escritura." Mansour, Mónica. "Margo Glantz, *Apariciones".* Recuperado de ‹http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/margo-glantz-apariciones-0/html/02e8ec3e-5690-4295-81d7-745497d34661_2.html› [con acceso el 15 de julio de 2020].

conventual mientras ensaya sexualmente con su amante, investigaciones que le sirven para *pinturar* a su heroína, para conferirle verosimilitud y acercarla a lo que Georges Bataille dijo de Santa Teresa: que su rapto extático representaba en realidad un orgasmo común, de tal modo que lo sagrado y lo profano no son sino las dos caras de una misma realidad, como pretenden serlo estas dos historias. Los encuentros sexuales de la escritora constituyen experimentos a los que ella misma se somete para que su acto escritural avance. El paralelismo se formula entre el sexo y el mundo, entre la escritura y la espiritualidad.[16] "Comienza a dibujarse ahora con mayor precisión la ambigüedad del erotismo: es represión y es licencia, sublimación y perversión."[17] Confiamos, todavía, en que este juego entre realidad e invención configure una buena historia erótica, o al menos nos diga algo revelador sobre el proceso escritural, acerca de su artificio.

Para seguir con más correspondencias recordemos otra vez a Josefina Vicens. La primera recomendación que se hace a sí mismo José García, escritor fracasado, es: "*No hablar en primera persona.* Eso arrastra inevitablemente al relato de cosas particulares, reducidas al tamaño exacto de la casa familiar, de los parientes cercanos, del barrio, del vecino."[18] Un yo hablando de sí mismo recomendando no hacerlo. Paradójico. Juego de espejos donde nunca terminamos de encontrar imágenes unívocas, aunque sí una concepción existencial: la vida como un vacío, como una nada, y el intento de atrapar la existencia por medio de la escritura[19], como antes se la buscó mediante el bisturí y la lente: tres tecnologías y un mismo designio. En el caso de la novela de Margo Glantz, no es un consigna existencial lo que descubrimos sino la intención de configurar una novela erótica a modo de *opera aperta* –según concepto de Umberto Eco[20]– donde cada quien puede concluir lo que desee, hasta el cuartaforrista de la casa editorial, y no porque el mundo en sí mismo esté abierto a una deriva hermenéutica, sino porque la segunda persona narrativa escogida por la autora no nos permite asir al personaje que cuenta ambas historias: no sabemos quién habla y por qué lo hace ocultándose, pero hacemos deducciones en función de la necesidad que tiene de escribir una novela cuyo personaje sea

[16] Tipográficamente también está diferenciado: la historia mundana está en redondas y la conventual está en cursivas.

[17] Paz, Octavio. *La llama doble. Op. cit.,* p. 17.

[18] Vicens, Josefina. *Op. cit.,* p. 30.

[19] Recordemos que la novela de Josefina Vicens se publicó por primera vez en 1958, en el apogeo de las filosofías existencialistas.

[20] Eco, Umberto. *La definición del arte.* Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970.

una monja exaltada.[21] Para ello escribe un diario –también en segunda persona– donde confiesa sus propios encuentros sexuales a modo de investigación para ese otro lance, el místico, donde dos hermanas monásticas terminarán rotulando una historia de amor lésbico, de ahí la aparente dicotomía entre la carne y el espíritu, entre la renuncia al cuerpo o su exacto disfrute.

La siguiente recomendación de José García es novelar sin seguir un orden cronológico, y además diluir el tema, desvanecerlo con palabras, no recargar las descripciones, como si en asir con precisión los rasgos de nuestros personajes nos fuera la vida. A ellos, la realidad misma los pintipara. ¿Por qué dejarse victimar entonces por el imperativo de la originalidad y el detalle si va en detrimento de la sencillez, la cual debe ser una consigna? Sin embargo, cuando el personaje de Josefina Vicens escribe su *borrador de novela* sigue un orden cronológico y el tema brilla por su ausencia, lo cual, desde luego, constituye un artificio. El tema nos acomete desde el momento en que hay alguien escribiendo sobre cómo y qué escribir. Se produce un juego entre un libro vacío que se llena, con el absurdo de que no hay con qué llenarlo. Algo similar sucede en *Apariciones*: la que escribe no tiene claro hacia dónde va su historia, sólo sabe que su personaje debe ser una monja, a la que a veces llama Lugarda Aldana Soto de Villarroel y otras Juana de Soto y Guzmán. Las *apariciones* no son sino el vacío que se convierte en hecho narrativo, una forma de invocación, no desde la vida común y corriente –como es el caso del personaje de Vicens– sino desde la vida imaginada o fantaseada, para que nos entregue su narratividad, para que le permita a la personaje-escritora alcanzarse como tal y, de paso, a Margo Glantz conseguir una novela erótica. No son, por tanto, dos historias, una profana y otra sagrada, aunque esta sea la primera lectura; tampoco es la contraposición entre la carne y el espíritu, como rápidamente lo sugiere el cuartaforrista y la misma crítica.[22] Se trata, sobre todo, de una confesión: de la imposibilidad narrativa y la necesidad de escribir a toda costa.

La novela de Josefina Vicens resulta un juego dialéctico entre lo que pudo haber sido (la novela que José García no escribió), lo que casi es (pues ya existe como borrador) y lo que está siendo (pues la tenemos en las manos). Hay un libro vacío que es lo que niega ser o aspira llegar a ser. Con este juego se

[21] Escribe Nora Pasternac: "La escritora se dirige a sí misma (aparentemente, pues nunca estamos completamente seguros de que no sea alguien diferente el que conversa con ella) en segunda persona: 'Lo ves acercarse. Te pones en cuatro patas. Te mira, se desviste y lentamente te monta'." Pasternac, Nora. "El caso Margo Glantz. Apariciones", p. 18. Recuperado de ‹http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/017_23.pdf› [con acceso el 15 de junio de 2020].

[22] Véanse los textos aquí citados de Mónica Mansour y Nora Pasternac, por ejemplo.

verifica implícitamente lo que de hecho se está juzgando imposible de alcanzar: una novela que en su no existir se alcanza como tal. La obra de Margo Glantz también resulta paradójica en este sentido, y la elusiva segunda persona es la que impone esta interpretación. Así, aunque hagamos referencia a dos historias, tengamos presente que la verdadera aventura es en realidad de tipo escritural y los obstáculos arquetípicos son aquellos que la escritora debe enfrentar para lograr su novela. Lo que digamos sus lectores sobre la eficacia, belleza y erotismo de la obra resultante vendrá después. Primero y con estas premisas, veámosla a partir del modelo del héroe.

La escritora heroína

Como dice Joseph Campbell,[23] la aventura del héroe está conformada por tres estadios: el llamado a la aventura, la iniciación y el regreso. Retiro, transfiguración y retorno representan los tres estadios en la gesta arquetípica a través de los cuales el héroe se alcanza a sí mismo, llega a ser lo que es. El modelo nos ayuda a mirar acontecimientos macrocósmicos, como la teogonía hesiódica o el Génesis del Antiguo Testamento, donde un Dios o los dioses, desde su infinita soledad, decretan el orden de todas las cosas y cuentan las dificultades que debieron enfrentar para que el mundo llegara a existir. El esquema también nos permite ver hazañas mesocósmicas o de conquistas culturales, como la fundación de religiones o ciudades. Tal es el caso de Cristo y su crucifixión, o la fundación de Roma, o el origen de La Gran Tenochtitlan. Finalmente, podemos también mirar proezas microcósmicas o de conquista de sí mismos, como podrían ser los casos de las filosofías estoica, epicúrea o cínica, la aventura misma del conocimiento o la necesidad de alcanzarse como escritora de novelas. En cualquiera de los tres niveles, el héroe es llamado a la aventura, pasa por un proceso de iniciación donde debe vencer ciertos obstáculos, reales o sicológicos, para al final alcanzar la gracia, llegar a *ser,* y volver al mundo de todos los días para compartir los dones conquistados: el elixir, el vellocino de oro, la fórmula de la felicidad, la novela erótica concluida…

En el caso de *Apariciones* podemos distinguir dos procesos iniciáticos: uno, el de una mujer y su urgencia de vivir para su cuerpo, de existir en su placer, y que esta experiencia deje algo para la escritura; otro, la de una monja impaciente por conquistar al más perfecto amante, Cristo, a través de una serie de ejercicios espirituales que la conducirán al éxtasis, al desposorio espiritual. Sin

[23] Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras.* México: FCE, 1988.

embargo, no olvidemos que ambas historias no son sino las "apariciones", los obstáculos reales o imaginados que debe enfrentar una escritora en la conquista de sí misma, para que al final le entregue a la humanidad los dones conquistados, su novela erótica, y los lectores veamos con incredulidad o satisfacción *gastrosófica*[24] a la heroína y sus conquistas... Y puesto que el héroe tiene mil caras, él también somos nosotros, los que leemos a Margo Glantz e interpretamos su novela y escribimos acerca de ella para alcanzar, quizás, el éxtasis preconizado como destino para la crítica literaria. Es decir, el esquema arquetípico es ubicuo porque en el fondo no se refiere al mundo y sus mudanzas sino a la necesidad sicológica de ser el centro, a la necesidad de configurar nuestro propio heroísmo, de ser atendidos, al menos en el pequeño círculo donde nos tocó vivir, incluso cuando nos negamos como héroes, cuando asumimos cierta irrisoriedad, pues también ahí somos los pensados, los ubicados axiológicamente, es decir, a los que les suceden las cosas… La negación de sí mismo, vista desde la perspectiva arquetípica, es también una forma de heroísmo, si se quiere lumpenar, insignificante, una forma de narcisismo inofensivo...

Tenemos, por tanto, dos historias, la sagrada y la profana, ambas narradas a través de una segunda persona elusiva. Las podemos tomar como la expresión de dos mundos, el carnal y el espiritual, o como la expresión de dos deseos o formas de vida, dos maneras posibles de amar. Es la narradora de la historia profana la que inventa la otra historia, conventual. En términos simbólicos se puede considerar como un enfrentamiento entre un yo real y otro ideal, lo que soy y lo que aspiro a ser, el escritor frente a la persona cotidiana. Pero no se trata de alguien común y corriente. En la terminología arquetípica representa a la heroína. Le gusta experimentar sexualmente con su cuerpo para tener algo qué traer a su novela. Con su segunda persona narrativa se parapeta en un doble plano discursivo, en un doble relato, en los cuales se muestra al tiempo que sugiere una solución al dilema entre ser y existir: ser escritor –*homo fabulans*– y gozar del cuerpo –*homo eroticus*–. He aquí su heroicidad.[25]

El primer momento en la gesta arquetípica es el llamado a la aventura. Tengamos presente que el auténtico llamado es alcanzarse como escritora de una novela erótica y la estrategia para lograrlo es recorriendo de manera simultánea un doble camino: por un lado, viviendo el cuerpo y su deseo. Profano

[24] Roland Barthes *dixit… Vid. El placer del texto.* México: Siglo XXI, 1998.

[25] Tal vez debería escribir *femina fabulans* y *femina erotica* y de esta manera establecer un pacto con las lecturas con perspectiva de género que se han hecho de esta novela. *Vid.* Pirelli, Carmen. "El teatro de la escritura: *Apariciones* de Margo Glantz". Recuperado de ‹http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v18/perilli.html› [con acceso el 28 de junio de 2020].

amor. Por otro, haciendo que estas experiencias sexuales alimenten la historia conventual, la que se manifiesta en forma de apariciones. Sacro amor. Sabemos que la narradora de ambas –alter ego de Margo Glantz– concibe el relato sagrado, pero tiene dificultades para perfilar a sus personajes. Escribe: *"—Se llamará definitivamente Juana Teresa de Cristo, aunque, ¿no sería mejor darle el nombre de Lugarda de la Encarnación?"*[26] Al buscar el nombre, se busca también a sí misma, y cuando por fin lo encuentra lo disfruta mucho. El acto novelístico se equipara aquí a un acto erótico:

> Estoy triste. Me veo en el espejo, me compadezco de mí misma. Y para evitarlo, escribo. Sé que al hacerlo, me calmo. Por eso lo hago.
>
> *Lo hago, con desgano, apenas tengo fuerzas para escribir algunas frases. Es comprensible. Sólo nombrándola sabré quién soy.*
> *Ya la nombro, la he llamado sor Lugarda de la Encarnación.*
> *Gozo cuando escribo.*[27]

La novela en ciernes busca poco a poco salir de su desdibujamiento. Para ello deben quedar definidos los personajes. Mientras esto sucede se perfilan las dos historias, la profana y la sagrada, y con ellas los espacios de acción. En el claustro, sor Lugarda de la Encarnación en su aventura de fe. Afuera, las sirenas seductoras, los experimentos de la carne, el estudio de la escritora, la ciudad, los museos, la música. Tenemos ya delimitado el espacio de la aventura: por un lado, una pequeña celda, si acaso el convento y sus muros como fronteras, las cuales, al trasponerse, simbolizan el cruce del umbral que marca el inicio de la aventura mítica y novelística. Por otro, el departamento, la ventana, la alcoba donde yace el amante y, sobre todo, el estudio, su ventana, la computadora, las apariciones...

El relato profano, aunque escrito en segunda persona, tiene un carácter confesional, autodiegético. En él los personajes están claros: la escritora, su hija y el amante; pero en el relato sagrado, el *aparicional*, no terminan de definirse. La escritora ha inventado a dos mujeres, pero no tiene claro si Juana de Soto y Guzmán –¡sor Juana!– y Lugarda de la Encarnación deben ser o no la misma persona. De pronto una visión, Juana Teresa de Cristo –sor Juana– será la comparsa que ayudará a Lugarda en sus disciplinas espirituales.

[26] Glantz, Margo. *Op. cit.,* p. 23.
[27] *Ibid.,* pp. 28-29.

> *—¿Cómo debo llamarla, digo, cómo debo llamarla cuando la escribo? ¿Sor Lugarda de la Encarnación o sor Teresa Juana de Cristo?* […]
>
> *Sor Lugarda de la Encarnación*
>
> *(¿o sor Teresa Juana de Cristo?)*
>
> *tiene los pechos grandes y desiguales: en uno la areola es rugosa y rosada, el pezón, también, pero de un tono más intenso (tirando al escarlata).*[28]

Así, poco a poco, la heroína va ganando "Señas de identidad". Estamos en plena aventura iniciática, en el camino de las pruebas. La heroína –lo mismo que Margo Glantz– debe acudir a la figura protectora, a sus lecturas, es decir, a lo que sabe de la vida conventual y sus disciplinas para ponerlo en práctica en la medida de lo posible, ficcionalizarlo, a fin de que las imágenes o las apariciones resulten más vivas y apremiantes, estén mejor logradas, no desaparezcan al estar frente al teclado.

> Yo lo sé bien, por eso lo transcribo aquí, sé que en algunos conventos, se tiene la costumbre, a manera de alimento espiritual, después de que las monjas se han levantado, antes de la oración, de tomar un huevo que les ha sido llevado inmediatamente después que lo pone la gallina, y pasarlo con precaución por encima de los ojos hasta que el calor templado del huevo se enfríe del todo.
>
> *En este momento en que apoyo mis yemas en el teclado, esa precaución la toma Teresa Juana […].*
>
> *Termino de escribir, me levanto, me dirijo a la cocina, tomo un huevo recién encubado, lo paso por mis ojos, varias veces. Siento la textura rugosa que acaricia mis párpados, me parece sentir, oler, la amarilla consistencia de la yema. Sé bien que cuando vuelva a apoyar mis dedos sobre el teclado, la visiones reaparecerán, en su pura y luminosa transparencia ante mis ojos. El huevo es un antídoto contra las desapariciones.*[29]

Unas veces es Lugarda, otras Teresa Juana, hasta que paulatinamente se van independizando y la segunda se convierte en la Lesbia protectora de la primera. No obstante, la escritora ha sufrido mucho para separarlas en su imaginación, para que cobren forma. Dice: *"Cuando gozo, cuando el amor me rinde, quiero volver a escribir a Lugarda de la Encarnación. En el preciso instante en que inicio la escritura, en que pongo las yemas sobre el teclado,*

[28] *Ibid.,* pp. 35-36.
[29] *Ibid.,* pp. 41-42.

ella duerme."[30] Hasta que las sucesivas apariciones vuelven más nítidas a ambas: *"Hacía ya mucho tiempo que no había tenido fuerza, la fuerza necesaria para poder escribirla, esa fuerza que me impulsa a visitarla, esa fuerza que me hace duplicarlas: ahora son dos, una es Lugarda, la otra Juana."*[31] Juana se convierte en acompañante, su misión será aplicar los métodos loyolistas: castigar el cuerpo de su hermana para que ésta alcance el preciado don del casamiento con Cristo. Porque sor Lugarda no quiere un esposo mortal sino celestial. Su misión heroica es el deseo de consagrarse a la divina figura, al perfecto amante, y todo lo que deba hacer para lograrlo constituye el camino de las pruebas, tal y como sucede en *Las moradas,* de Teresa de Jesús, donde la ascensión espiritual implica la paulatina renuncia al mundo y al cuerpo, al amor terrenal. Es el camino del tormento como elevación. Es el camino de las pruebas. El cuerpo negado.

Para la escritora, escribir es un ritual erótico, una urgencia inaplazable, el deseo de *ser.* Se ordena a sí misma*: "—Es hora ya de que escribas."* Pero al no tener nada qué decir, escribe su falta de ocurrencias, como en *El libro vacío.* Y de pronto, en medio del ritual, del hormigueo de los dedos sobre el teclado, llega el personaje, mientras reflexiona: *"—La escritura y la sexualidad se ejercen siempre en espacios privados."*[32] Encontramos este paralelismo entre escritura y sexualidad como espacios íntimos, secretos, susceptibles de violación. No es únicamente el paralelismo entre la historia sagrada y la profana, sino entre la escritura como acto consagratorio, ontológico, y la sexualidad como profanación, también ontológica. Interdicto y transgresión. Ambos se complementan: ser es escribir y escribir constituye un acto erótico que precisa de la práctica sexual, digamos de la corroboración existencial. La aventura principal es la elaboración de una novela que precisa del cebo empírico, de experiencias reales que permiten vencer obstáculos imaginarios que dificultan la conquista del hecho narrativo. Se trata, al parecer, de la escritura como acto erótico.

El ritual tiene que ver con la confección de una novela. Para ello, la escritora confiesa sus prácticas sexuales. El sexo tiene correspondencias con el acto escritural y con el éxtasis místico: ambas actividades tienen algo de suplicio y de conquista, sufrimiento y placer. Estas dos caras de la moneda se ven reflejadas en las historias mismas: la escritora disfruta sufriendo, humillándose sexualmente; la monja a su vez goza flagelando su cuerpo. El premio para una son las apariciones; para la otra, el éxtasis. La vida sexual de los personajes es delibera-

[30] *Ibid.,* p. 74.
[31] *Ibid.,* p. 76.
[32] *Ibid.,* p. 26.

damente sadomasoquista con el fin de que arroje luz sobre la novela deseada. En la vida real, mientras tanto, el amante está obsesionado con educar a la niña indiscreta según el manual victoriano de las buenas costumbres, a contrapelo, desde luego, de sus propias prácticas sexuales. Para la niña, la pulcritud, el aseo victoriano; para la mujer, el sometimiento; para él, el poder, los caprichos sexuales. Ella está obsesionada con una posición sexual en la que se ve a horcajadas, montando al hombre como Lilith montó a Adán, mientras que el amante piensa, al ver a la niña con una viola da gamba delante del vientre, que una mujer no debe abrir las piernas cuando se sienta. En sus apariciones, la escritora es atormentada incluso por su hija, que la rasguña hasta sangrarla. La flauta de un concertista le permite imaginar una *felatio* sobrecogedora. Un jinete a horcajadas le hace pensar en la Lilith poderosa. El sexo no es sino una forma de experimentar en carne propia lo que quiere para sus personajes. El mundo es un laboratorio para la escritura. El verdadero claustro, el auténtico reto es el miedo a una imaginación amordazada, que no sea capaz de escribir. Y ante la necesidad de hacerlo, los personajes se van volviendo cada vez más atrevidos. Mediante pinceladas sucesivas van cobrando forma e independencia, hasta que podemos olvidar, por un momento, que se trata de meras apariciones.

Digamos que hay tres cárceles de las que deben librarse los personajes, tres obstáculos: la del sexo que subyuga pero es anhelado, la del cuerpo que encierra e impide alcanzar a Cristo y la cárcel de la imposibilidad narrativa. Si tomamos al cuerpo como escenario del sexo y al espíritu como morada de nuestras aspiraciones, entonces podemos interpretar la novela como la lucha entre el cuerpo y el alma, lucha entre dos enemigos reales que se disputan la supremacía existencial. En esta disputa, Teresa y la niña simbolizan la moral castigadora pero necesaria para que el cuerpo exangüe disfrute, en esa ambigüedad inexorable que arrastra casi siempre el deseo, que no puedo operar sin restricción. Las mujeres desean a sus amantes. Prefieren que las sometan, que las castiguen, que les inflijan una pena placentera, aunque se sepan observadas, una por la niña voyeur, la otra por el mismísimo Espíritu Santo. Ya están preparadas para el retorno, para cruzar el umbral de salida. Han recorrido el camino de las pruebas.

Los amantes profanos se separan, no sabemos por qué. Al principio ella, la heroína escritora, lo extraña y se masturba pensando en él, pero lo odia. La última visión le llega entonces: ve a Lugarda sangrante, implorando que la crucifiquen en la misma estatua de Cristo: *"—¡Ay de mí!, feliz. Dulces clavos que tenéis crucificado a mi amor, fijadme a la cruz con Él, para que con Él muera yo."* Y ese "Él" puede ser tanto el Cristo de Lugarda como el amante perdido. La historia termina con la cancelación de los dos amoríos, uno porque

se ha gastado, el otro porque alcanzó el éxtasis. El tributo al amor y al sexo ha terminado y el libro ha quedado efectivamente vacío. Sólo resta leer, al final, extradiegéticamente, un recuadro donde la escritora, Margo Glantz, muestra sus agradecimientos a Georges Bataille, Teresa de Jesús, Juana Inés de la Cruz, Ignacio de Loyola, entre otros, "autores de quien, a veces, he utilizado textos de manera literal"[33], admite. Confesión acaso de una intertextualidad evidente o quizás de un honesto facsímil, tal vez de las figuras protectoras, o incluso de la imposibilidad narrativa...

Se trata de una historia sobre el cuerpo deseado, extrañado, evadido, y también hallado a través del sexo abundante. Pero los encuentros sexuales no evolucionan ni son consecuencia de una seducción elaborada, de un acto simbólico o dramático. La novela en tanto acto configuracional resulta, por tanto, fallida, su estructura es resultado no de un entramado lógico sino de la duración o acumulación de cuadros a los cuales el lector debe buscar una solución de continuidad. La historia carece de epicidad, siempre se corta, las anécdotas resultan inconexas o su único punto de conexión son las urgencias de la escritora-personaje, tanto por el sexo como por el sufrimiento del cuerpo y, sobre todo, por la confección de su obra. Estamos ante una trama demasiado deliberada, con muchas roturas y enigmas, empezando por el uso de la segunda persona. Se le encarga al lector los cocimientos, el bastidor, las ataduras, la configuración lógica, lo cual conspira contra la fabulación erótica, que al ser fragmentaria no logra la intensidad esperada. Parece más un guion para una futura película u obra teatral. La historia no avanza, se mantiene girando sobre una obsesión: el cuerpo y su deseo en tanto imagen imperiosa que se nos *aparece* desde distintos ángulos, fetichistamente, y no termina de entregarnos su sentido.

Estamos, así, ante dos novelas, *Belleza roja* y *Apariciones*, una masculina y otra femenina, ambas con carácter deceptivo, que lucran con el encanto y la obscenidad de los cuerpos, pero se olvidan de que la trama es también un acto de seducción, que debe jugar con nuestros deseos pero no traicionarlos. El juego erótico de la seducción narrativa, recordemos, cae de lleno en la dimensión simbólica, donde se elaboran cortejos, simulacros, fiestas de acción y retracción. Un hombre, una mujer, o dos cuerpos, se encuentran tras deambular en el terreno de la persuasión. Sin embargo, en estas novelas nos ha sido escamoteada la conquista. Nuestro deseo quería ser aniquilado, pero salió intacto.

[33] *Ibid.,* p. 127.

Capacidad de angustia al mismo tiempo que urgencia de existir para mi cuerpo, estos son dos atributos fundamentales del *homo eroticus*. Conciencia de las interdicciones morales que me encierran y me protegen, además de conciencia de su arbitrariedad, he aquí dos atributos necesarios para el *homo fabulans*. Su reunimos todo –deseo, cuerpo, interdicto y transgresión– tendremos los criterios necesarios para localizar la literatura erótica. El erotismo, en tanto apertura, instaura el peligro de ser penetrado, destruido, niega el repliegue autocompasivo y asume el riesgo de ser tocado definitivamente. Pero no: *pas touché…*

Fuentes

Barthes, Roland. *El placer del texto.* México: Siglo XXI, 1998.

Bataille, Georges. *El erotismo.* Barcelona: Tusquets, 1988.

Baudrillard, Jean. *De la seducción.* México: Rei, 1992.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras.* México: FCE, 1988.

Eco, Umberto. *La definición del arte.* Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970.

Esquinca, Bernardo. *Belleza roja.* México, FCE, 2008.

Glantz, Margo. *Apariciones.* México: Alfaguara, 1996.

Mansour, Mónica. "Margo Glantz, *Apariciones".* Recuperado de ‹http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/margo-glantz-apariciones-0/html/02e8ec3e-5690-4295-81d7-745497d34661_2.html›.

Martínez Ramírez, Fernando. *Metapoética.* Tesis de Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea. México: UAM Azcapotzalco, 2014.

Pasternac, Nora. "El caso Margo Glantz. Apariciones". Recuperado de ‹http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/017_23.pdf›.

Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo.* Colombia: Seix Barral, 1998.

Pirelli, Carmen. "El teatro de la escritura: *Apariciones* de Margo Glantz". Recuperado de ‹http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v18/perilli.html›.

Vicens, Josefina. *El libro vacío.* México: SEP-FCE, 1986. (Lecturas Mexicanas, 42)

Cartas para Julia y *La señora de la fuente*, dos novelitas ejemplares

ÓSCAR MATA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Luis Arturo Ramos piensa que la novela corta tiene características del cuento y de la novela, que moldea según sus necesidades, con el fin de lograr una pieza narrativa que sin prescindir de la tensión y la velocidad del primero, privilegia la tensión y el volumen de la segunda. Este ensayo se ocupa dos ejemplares novelas cortas del escritor veracruzano: *Cartas para Julia* y *La señora de la fuente*.

Abstract

Luis Arturo Ramos thinks that the short novel has characteristics of the short story and the novel, which he molds according to his needs, in order to achieve a narrative piece that, without disregarding the tension and speed of the first, favors the tension and volume of the second. This paper deals with two exemplary short novels by the veracruzan writer: *Cartas para Julia* and *La señora de la fuente*.

Palabras clave: novela corta, tensión, intensidad.

Key words: short novel, tension, intensity.

Para citar este artículo: Mata, Óscar. "*Cartas para Julia* y *La señora de la fuente*, dos novelitas ejemplares". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 265-269.

Luis Arturo Ramos (Minatitlán, Veracruz, 1947) se dio a conocer como autor de novela corta después de haber publicado un par de libros de cuentos y una novela.[1] *Cartas para Julia*, una novelita de unas diez mil palabras, es la tercera parte del volumen *Los viejos asesinos*,[2] en el cual se incluye un cuento de antología: "Lo mejor de Acerina". No se trata de la primera incursión del veracruzano en el género narrativo intermedio, ya que con anterioridad había finalizado "Junto al paisaje", una novelita escrita en 1972 y publicada más de una década después. En la sólida obra de Luis Arturo Ramos, en la que hay traducciones, ensayos y cuentos infantiles, se encuentran seis novelas cortas y un brillante ensayo, "Notas largas para novelas cortas"[3], en el cual expone sus ideas acerca de las narraciones a las que don Manuel de Unamuno denominó "nivola".

Ramos considera que la novela corta no es ni una "novela chiquita" ni un "cuento largote", sino una propuesta de escritura que participa de las características del cuento y la novela; pero las moldea y utiliza según sus propias necesidades. Así, la novela corta sacrifica la tensión o brevedad –propia del cuento– en aras de obtener un mayor volumen –propio de la novela– y más densidad, mediante la inclusión de indicios y detalles. Ramos lo explica de esta manera: "La NC no privilegia, con el énfasis de... la mayoría de los cuentos, ninguna de las tres instancias de contenido que subsisten en todo relato (trama, personaje, ambiente); sino que las entrelaza en una apretada simbiosis."[4] Y concluye así: "…su intención no es alcanzar la meta con rapidez y economía de recursos; sino de marcar un ritmo, una cadencia que utilice y hasta propicie las detenciones en la lectura, para luego volver a ella tal vez con otro ánimo, como sucede regularmente en la novela"[5]. En la parte final de su iluminadora exposición propone once características de la novela corta. De ella transcribo las que considero más importantes:

1. Un relato vertebrado sobre una sola línea argumental. Por lo tanto, con un protagonista, aunque pueda haber más. […]

[1] Los libros de cuentos son: *Siete veces el sueño* (1974) y *Del tiempo y otros lugares* (1979); la novela, *Violeta Perú* (1979).

[2] Ramos, Luis Arturo. *Los viejos asesinos*. México: Premiá, 1981, 99 pp.

[3] Ramos, Luis Arturo. "Notas largas para novelas cortas". En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Tomo I. México: UNAM, 2011, pp. 37-48.

[4] *Ibid*., p.42.

[5] *Ibid*., p. 44.

4. Se detiene en la construcción de atmósfera; aunque no lo hace de manera tan enfática comparada con la construcción del o de los protagonistas. […]
9. No busca la tensión y velocidad del cuento, sino la densidad y volumen de la novela.[6]

La última de las características que propone Ramos, como las tres arriba citadas, se aplica perfectamente a *Cartas para Julia*: "11. Es una oferta de lectura independiente ya sea como libro o como parte de una colección."[7] Las primeras ediciones de esta novela corta formaron parte de un volumen que contenía otros textos: *Los viejos asesinos,* de Premiá y de Lecturas Mexicanas, así como las *Novelas cortas* de Luis Arturo Ramos, de la Editora de Gobierno del Estado de Veracruz. En estas ediciones, al final del texto había una "Lista de amigos/Lista de enemigos", que no tenía razón de ser (o sugería un tratamiento posterior del asunto, o recordaba los "esqueletos de novela" de la primera mitad del siglo XIX) y fue suprimida en la más reciente edición de la novelita, con un prólogo del autor.

Cartas para Julia[8] está compuesta por una historia que se ramifica en dos secuencias narrativas. El personaje central –innominado, pues jamás se llega a saber cuál es su nombre ni a qué se dedica– es un hombre de unos treinta años, al parecer un provinciano recién llegado a la capital, que gracias a la ayuda de su amigo Ricardo renta un departamento que se alquila con algunos muebles y teléfono. En la vivienda se advierten huellas de la antigua inquilina, quien habitó varios años el inmueble y era madre de un niño. El nuevo inquilino encuentra marcas de las ruedas de una cuna y en el baño otras marcas que indican el crecimiento del infante, así como un soldado japonés de juguete; también nota que hay cenizas de papeles quemados en la chimenea, así como una carta dirigida a Julia Villarreal, que de inmediato regresa al buzón del edificio, en espera de que el cartero la recoja. Sin embargo, esto no sucede y, por el contrario, siguen llegando más cartas dirigidas a Julia, escritas por alguien que habita en la Ciudad, el antiguo Distrito Federal, y tiene las iniciales: W. L. B. El nuevo inquilino intenta dejarle un recado al cartero explicándole que Julia Villareal ya no vive en esa dirección, así que él –la narración se cuida de no proporcionar su nombre y lo seguirá omitiendo, u ocultándolo en todo el texto– "le supli…" El reducido pedazo del papel no permite que termine de escribir el recado, así

[6] *Ibid*., pp. 47-48.
[7] *Ibid*., p. 48.
[8] Ramos, Luis Arturo. *Cartas para Julia*. Xalapa: Instituto Literario de Veracruz, 2013, 62 pp.

que deja la carta para Julia a la mitad de la rendija del buzón, esperanzado de que el cartero ya no siga dejando ahí las cartas dirigidas a Julia; pero alguien más se empeña en lo contrario. Esta historia de seguro podría resultar idónea para un cuento que mostrara la manera en que la neurosis del personaje va en aumento conforme siguen llegando al departamento no sólo cartas, sino una tarjeta postal, del o la persistente W. L. B, y una llamada telefónica "lejanísima, como salida de la lluvia" preguntando por Julia a la que él no responde, guarda sepulcral silencio, quizá porque se ha enterado del suicidio de Julia Villareal en un cuarto de hotel. La lluvia irá enmarcando los hechos principales de la trama y enmarcará el desenlace.

La novelita presenta otra historia: el innombrado personaje central conoce en un pesero a una joven, María, María Cristina, que trabaja en un banco, no tiene novio y comparte un departamento con una mujer llamada Judit Villaseñor. Ella y Julia son los únicos personajes con apellido. En el caso de Judit ilustra su papel masculino, dominante, en la relación que sostiene con Cristina. Por lo demás, los personajes no pasan de ser voces, como el amigo del narrador, o grafías, como Julia y sus amigas. Nada se nos dice de su físico o su aspecto, y suponemos que Cristina es atractiva, de bonitas piernas; el personaje central, aunque joven, no le dice a Judit su edad; todos tienen empleos, pero no se sabe exactamente a qué se dedican; sus gustos y preferencias en materia de ropa, comida o diversiones nunca se expresan; hay algunos indicios literarios, como Annais Nin o Virginia Woolf, el coronel que no recibe cartas, así como algunos comentarios de que Cristina y el narrador son capaces de distinguir una buena película de un churro; sin embargo, toda la información referente a ellos resulta muy vaga. Conforme avanza, la narración va formando un vacío, una ausencia como la destinataria de las misivas.

Las dos historias se contrapuntean y desarrollan de manera paralela, sin otro punto de encuentro que el personaje central, quien después de tener relaciones sexuales con Cristina, hecho que enoja a Judit, se desentiende de ella, al tiempo que sigue recibiendo más cartas dirigidas a Julia. Ya se ha atrevido a abrirlas y leerlas, lo cual aumenta su neurosis; en ellas se advierte una –otra– relación lésbica llena de problemas, que posiblemente llevó a Julia a tomar su decisión final. Causa extrañeza que las personas que siguen buscando a Julia no se hayan enterado de su suicidio en un cuarto de hotel, ya que la noticia apareció en los periódicos. La empleada de la inmobiliaria que administra el edificio pudo identificar a la suicida, quien no dejó ningún recado; entonces, ¿por qué sus amigas no? En el prólogo, Luis Arturo Ramos escribe esto: "Termino apropiándome de una afirmación: el trabajo del escritor no es responder cuestionamientos, sino abrirle paso a las preguntas. Y la puerta del

texto, como todas las puertas, es una invitación a accionar el picaporte."[9] En la escena final de su hermosa novelita, que sucede mientras llueve, truena y relampaguea, las amigas de Julia llegan a la puerta el departamento; la tocan y tocan mientras el teléfono suena y suena; en medio de golpes, timbrazos y ruidos el innominado decide: "Pero no abriré, porque ellas vienen a buscar a Julia y no soportarán encontrarme a mí."[10] Y el lector se pregunta: ¿él soportará?

En otra de sus novelas cortas, *La señora de la fuente* (1995),[11] Luis Arturo Ramos presenta un espléndido personaje: una pepenadora que ayuda a aquéllos más desprotegidos que ella, sobre todo animales y niños. La buena mujer se hace cargo de su existencia, pues no pide limosna y cuando la acepta es para compartirla con otros. Vive en la covacha de una fuente pública (de ahí su nombre), donde hay una estatua de una madre con un niño en los brazos. La gente la toma por loca, pero buena gente: por momentos da la impresión de ser una santa. Es un alma piadosa que no deja de pensar en la mujer de piedra que cuida al niño recién nacido, una criaturita para ella más sagrada que las imágenes de la iglesia. Así que decide proteger al niño ella misma, cuando advierte el deterioro de la estatua. Su triste historia, seguida a distancia por los pájaros que moran en los árboles del parque público, termina cuando tiran la estatua, clausuran su casa y ella, quizá por compasión, se salva de ser enviada a un asilo o al manicomio. El tratamiento narrativo no desmerece ante tan singular personaje.

Fuentes

Ramos, Luis Arturo. *Cartas para Julia*. Xalapa: Instituto Literario de Veracruz, 2013, 62 pp.

_____. *Del tiempo y otros lugares*. Xalapa: Amate, 1979.

_____. *La señora de la fuente*. Veracruz. Instituto Veracruzano de Cultura, 1995. (Cuadernos del Baluarte)

_____. *Los viejos asesinos*. México: Premiá, 1981, 99 pp.

_____. "Notas largas para novelas cortas". En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Tomo I. México: UNAM, 2011, pp. 37-48.

_____. *Siete veces el sueño*. Xalapa: UV, 1974. (Cuadernos del Caballo Verde)

[9] *Ibid*., p. xii.

[10] *Ibid*., p. 60.

[11] Ramos, Luis Arturo. *La señora de la fuente*. Veracruz. Instituto Veracruzano de Cultura, 1995. (Cuadernos del Baluarte)

Para reír sin más

MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Existen diferentes perspectivas en el estudio del fenómeno de la risa. Las más influyentes han sido las de Platón y Aristóteles, que la veían como expresión de superioridad del hombre; la de la risa como represión social desarrollada por Henri Bergson; la de la risa como liberación del subconsciente de Sigmon Freud, y finalmente la risa como asunción de sí de Friedrich Nietzsche. Las tres primeras en torno a la idea de la risa como expresión/liberación; en contraste con la cuarta que no es pragmática sino existencial. En el presente ensayo, lo que me propongo es problematizar estas posturas y centrarme en la propuesta del superhéroe nietzscheano y su risa como asunción de sí.

Abstract

There are different perspectives in the study of the phenomenon of laughter. The most influential have been those of Plato and Aristotle, who saw it as an expression of man's rational superiority; that of laughter as social repression developed by Henri Bergson; that of laughter as liberation from Sigmon Freud's subconscious, and finally laughter as self-assumption from Friedrich Nietzsche. The first three around the idea of laughter as expression/liberation; in contrast to the fourth, which is not pragmatic but existential. In this essay, what I propose is to problematize these positions and focus on the proposal of the Nietzschean superman and his laughter as self-assumption.

Palabras clave: risa, Friedrich Nietzsche, antropología nietzscheana, la voluntad de poder, eterno retorno.

Key words: Laughter, Friedrich Nietzsche, nietzschean anthropology, the will to power, eternal return.

Para citar este artículo: González Martínez, Marina. "Para reír sin más". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 271-280.

Yo prometo una edad trágica:
El arte supremo de decir sí a la vida.

Nietzsche, *El origen de la tragedia*

Quizá la risa sea la única de las cosas del presente
que tengan porvenir.

Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*

Pensar acerca de quiénes somos, qué nos constituye, qué es la existencia, es una reflexión que todas las personas nos hacemos en más de un momento de nuestra vida; y de manera explícita o implícita respondemos al configurar nuestra identidad. Ante tal evento, la filosofía ha sido el pensamiento institucionalizado que nos ayuda a responder de manera racional, lógica, científica. Dependiendo de la corriente del momento, los filósofos proponen diferentes maneras de preguntar y de dar respuesta. Han dicho, por ejemplo, que somos animales racionales, animales sociales, animales políticos, animales lúdicos, animales consumidores. Definiciones que apuntan a destacar una especie de condición hegemónica, al parecer en pugna entre sí y, en ocasiones, exclusiva del ser humano.

Una de esas formas de caracterizarnos es la que señala que somos seres que ríen, fenómeno que quizá sólo compartimos con algunos primates superiores. Así pues, la risa ha sido tema de reflexión desde la antigüedad clásica hasta nuestros días; y en la época moderna, al dividirse las disciplinas, ha sido estudiada por la biología, la psicología, la sociología, la estética y la filosofía. Y es que el fenómeno de la risa es sumamente complejo e inasible: es una función fisiológica involuntaria cuyas causas no se conocen todavía y que puede ser motivada por diversas circunstancias. Llama la atención la cantidad de músculos que se ponen en movimiento cuando ocurre y la liberación de energía resultante de estos movimientos; lo mismo que su semejanza con la mueca del dolor. Pero también es un fenómeno involucrado con nuestra dimensión psico-social existencial; por lo anterior, toda interpretación desde cada disciplina aporta algo a la comprensión del tema.

Podemos apreciar que las perspectivas más influyentes en la historia han sido las de la risa como expresión de superioridad de Platón y Aristóteles, la risa como represión social de Henri Bergson, la risa como liberación del subconsciente de Sigmon Freud, y finalmente la risa como asunción de sí de Friedrich Nietzsche. Las tres primeras en torno a la idea de la risa como expresión/libe-

ración; en contraste con la cuarta, que no es pragmática sino existencial. En el presente ensayo lo que me propongo es problematizar estas posturas para atestar mi propia forma de reír, de reírme sola.

Para reírme del otro

Ésta podría ser la fórmula que ofrecen las perspectivas de Platón y Aristóteles, que veían la risa como una manifestación del sentimiento de superioridad del animal racional sobre todos los otros seres, incluyendo lo humanos no racionales: recordemos que las mujeres y los esclavos no eran considerados como racionales. Esta risa supone una visión maniquea, excluyente y por tanto violenta de la risa y su uso, que sería retomada en el siglo XX por Henri Bergson, quien enfatiza su función social represora. En su obra *La risa*, en la que más bien habla de qué es lo cómico y cómo lograrlo a través de la comedia, hace una amplia argumentación de la necesidad de adaptación del individuo al grupo, y de cómo por sobrevivencia se realiza esta especie de *bullying*. En esta concepción encuentro el dilema autenticidad-individuación frente a reconocimiento-pertenencia. Reconozco que ambos polos son condiciones ónticas del ser humano, y su relación es la mediación que todos debemos hacer en el despliegue de nuestras vidas. No es que niegue esta posibilidad de la risa como represión, pero no es de lo que quiero reír.

Para reírme de mí

En otro conjunto de propuestas podríamos encontrar el uso de la risa como liberación de los propios prejuicios o represiones que acometemos sobre nuestra percepción personal. Aquí encontramos fundamentalmente los estudios sobre el chiste de Sigmund Freud. Para él, fisiólogo y creador de la noción de subconsciente, la risa es una especie de válvula de escape. Reímos porque las represiones acumuladas en el subconsciente ya no pueden ser contenidas por más tiempo. Entonces el chiste y lo cómico funcionan como desinhibidores que abren la puerta para expulsar esa energía contenida. Además, en su funcionamiento bilógico, la risa promueve sustancias como la endorfina, y movimientos musculares que nos dan sensaciones de bienestar. Si bien, no puedo más que confirmar que eso sucede cuando me río, sobre todo a carcajada abierta, de mi subconsciente tampoco es de lo que quiero reír.

Para reírme sin adjetivos ni complementos

Otra forma de concebir la risa es la que resulta de la concepción antropológica de Friedrich Nietzsche quien, en su pensamiento filosófico, anuncia los síntomas de la decadencia del hombre producto de la dominación progresiva de los débiles sobre los fuertes. Primeramente, esta decadencia se caracteriza porque ante el desorden de los sentidos, el hombre débil trata de establecer un equilibrio. Para ello apela a la razón, a la que erige como dictadora moral, creyendo férreamente en el imperio de la lógica**.**

El hombre decadente, en lugar de dejarse vivir, rumia sus recuerdos dolorosos, motivándose un sentimiento de venganza. Gracias a este control fomentado en la educación, se logra domesticar al hombre y lo que en éste hay de incomprensible. Se dominan sus energías apasionadas y se le convierte en rebaño dócil, laborioso y mediocre. Para Nietzsche, ésta sería la risa como represión social, y en este sentido crítica el idealismo iniciado con Platón y lo culpa del nihilismo moderno. Propone entonces superar la concepción metafísica de la vida para realizar la transmutación de los valores a fin de sustituir la humanidad decadente por el superhombre.

Para ello, Nietzsche caracteriza lo establecido analizando las distintas etapas que se han dado del nihilismo. Primeramente, habla del pesimismo, mezcla de disgusto, nerviosismo y nostalgia. Schopenhauer sería el representante de esta etapa, quien justifica el dolor para proclamar la superioridad del no ser sobre el ser y así exhortar la anulación del querer vivir por un ascetismo extremo. Pero el pesimismo de Schopenhauer invita a la inacción, no a un enfrentamiento directo con la nada. Su ascetismo es por esto evasivo, no acepta el caos que existe en el hombre, no le deja manifestarse. En lugar de activar al hombre para que cree nuevos valores, pide que enuncie la extinción del deseo, de la vida: propone el nihilismo pasivo.

Paralelamente al nihilismo pasivo, los decadentes más feroces reclaman una destrucción total de los valores. Se da entonces el nihilismo activo. Éste no se conforma con la extinción pasiva de la vida personal, sino que desea destruir todo lo que esté desprovisto de sentido y fin. El nihilista activo es para Nietzsche el último hombre, quién ya sin tener el pretexto de Dios, prefiere la estaticidad del bienestar. Pero, en qué consiste su bienestar: en la eliminación de todo lo que pueda ser fuente de conflictos, de dudas, de luchas, de tensión, de descontrol. Su racionalidad lo llevará a escindir la vida en lo bueno y lo malo, lo positivo y lo negativo para restaurar así el imperio de la lógica, de la moral, de la seguridad y de la pureza. Los instintos, las pasiones, los deseos son así castrados.

En ambos nihilismos, la antropología racionalista concibe al hombre como un ser dual que es necesario controlar para orientar su vida a estados positivos. Pero para Nietzsche lo que el último hombre considera como lo negativo, es parte del él mismo, indispensablemente para todo propósito creativo; si se niega lo negativo en el hombre se le mata.

Así como Nietzsche critica la valoración parcial que se ha hecho de los conceptos de bueno y malo, asimismo lo hace sobre el pedestal sobre el que se ha colocado a la razón por encima de los sentidos. Entre la sensibilidad y la razón práctica, juzga que desde Platón hasta Kant se ha calumniado y desprestigiado al cuerpo y al conocimiento sensible, acusándolos de engañarnos y perdernos. Pero para Nietzsche estas concepciones racionalistas no son más que, nuevamente, la lucha por imponer un idealismo característico de la decadencia, del miedo al cambio, al descontrol que ha llevado a la atrofia de los sentidos y al desconocimiento de lo sensible. Propondrá, en cambio, reactivar los sentidos, dejarlos libres del yugo de la razón para que en sí mismos den paso a la vida creativa.

Nietzsche criticará a aquellos que creen en una verdad absoluta a la que nuestra razón tiene acceso. Piensa que al hacer esto se denigra a la existencia al grado de pretender meterla en un cálculo matemático, pues el *cogito* no es el campo de experiencia preponderante.

Contrario al puesto privilegiado en el que el hombre débil ha puesto a la razón, Nietzsche proclama el arte como protector de la vida; bajo este concepto expresa todas las actividades creadoras de formas y de ilusiones. El arte para él no es aquel concebido por la estética clásica; sino que su concepción tendrá dimensiones antropológicas. Es decir, el arte no es un producto de la actividad del hombre sino la naturaleza misma de éste, pues el arte es la expresión de la voluntad de vivir.

Debido al exclusivo razonamiento científico y atraídos por el resplandor engañoso del idealismo, hemos creado una representación artificial y superflua del mundo, una aparente división entre lo espiritual y lo corpóreo. Para Nietzsche es indispensable dejar esa fascinación por la conciencia para dar cabida al cuerpo.

> El cuerpo es una gran razón, una multitud unánime, un estado de paz y de guerra, un rebaño y su pastor. Esta pequeña razón que tú llamas tu espíritu, mi hermano, no es más que un instrumento de tu cuerpo, y un pequeño instrumento, un juguete de tu gran razón.[1]

[1] Nietzsche, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra.* Madrid: Edaf, 1985, p. 93.

Nietzsche condena así la separación cartesiana de la *res cogitas* y la *res extensa*, y afirma que el decadente tiene los instintos debilitados, por ello se resguarda en su conciencia racional y moral para disciplinarlos. El decadente vacila y enaltece a la lógica y a la moral para que no lo dejen caer.

Si tomamos al cuerpo como camino de la vida, podemos entender la propuesta nietzscheana de la voluntad de poder; el cuerpo nos dejará sentir a ésta, pues la vida misma dada en un cuerpo es la manifestación plena de la voluntad de poder. Asimismo, "conquistar es el efecto necesario de un ascendente de poder, lo mismo que el acto de creación o de fecundación; así pues, es la incorporación de su propia imagen en una materia extraña. Es por esto que el hombre superior debe crear, es decir imponer al prójimo su superioridad, ya sea como maestro, ya sea como artista."[2] Pero con imponer no se refiere a una forma de violencia sobre el otro, más bien, el hombre superior debe superarse a sí mismo, no por una razón externa o divina, sino superarse desde dentro de él mismo. Aunado a esto, el famoso diagnóstico de Nietzsche: "Dios ha muerto" niega la posibilidad de seguir sometiendo la realización del presente por darle un sentido a la existencia humana en un más allá sobrenatural. Por lo contrario, el superhombre de Nietzsche vive hoy, ahora.

La idea de superarse así mismo es enmarcada dentro del concepto del Eterno Retorno y reforzada por éste. Es decir, Nietzsche no piensa de manera dialéctica cuando habla de superarse a sí mismo, como si con el transcurrir del tiempo estuviese asegurado el cambio de un menos a un más, de un estadio de menor perfección a uno de mayor. No, superarse a sí mismo es asumirse a sí mismo.

De la misma forma como el Eterno Retorno ha abolido las ideas de finalidad y de sentido, superarse a sí mismo no tienen finalidad ni tiene sentido. El Eterno Retorno es la inocencia del devenir. Así lo afirma en *La voluntad de poder:* "Presentemos este pensamiento bajo su forma más formidable: la existencia tal como es, sin tener ni sentido ni fin, pero reapareciendo ineluctablemente, sin conducir a nada: el Eterno Retorno."[3]

No es el superhombre el producto de un evolucionismo darwiniano, pues éste supone el idealismo y el progreso; la humanidad no se dirige a éstos, ni tampoco el hombre actual es el resultado perfecto de la evolución del animal inferior. Nietzsche reprueba por completo la idea de la superioridad del hombre sustentada en la supremacía de la razón. El superhombre nietzscheano es la voluntad de poder misma que se sitúa por encima de los convencionalismos e

[2] Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos Póstumos. 1875-1882*. Madrid: Ed. Tecnos, 2009, p. 243.
[3] Nietzsche, Friedrich. *Voluntad de poder.* Madrid: Editorial, Edaf, 2000, p. 69.

idealismos morales para expandir su fuerza productiva, creadora, en el Eterno Retorno de lo Mismo.

El superhombre es un ser dionisiaco que desborda y lleva a sus límites a la decadencia moderna, amoral e inconmovible frente a las verdades más horribles de sí mismo. Horribles, según la visión idealista del hombre que le ha castrado los sentimientos, la inconsciencia y la sinrazón, por un logicismo que lo controle todo.

> El ser más desbordante de vida, el dionisiaco, dios y hombre, puede permitirse no solamente mirar lo enigmático y lo espantoso, sino cometer también lo terrible y librarse a no importa qué lujo de destrucción, de trastorno, de negación; la maldad, la insanidad, la fealdad le parecen permitidas en virtud de un exceso de fuerzas creadoras que pueden hacer del desierto mismo un suelo fecundo. El superhombre es el artista realizado, la encarnación misma de la voluntad de poder artista.[4]

Nietzsche deja claro que la grandeza del superhombre no es la del idealismo o del animal racional de Platón y Aristóteles, que se sustentan en la razón; ni tampoco asumirse a sí mismo es la válvula de escape de Freud, que necesita dejar salir del subconsciente lo reprimido y negado; pues el superhombre trasciende el dualismo implícito en estas posturas. La risa del superhombre nietzscheano no es la de reírse del otro por superioridad, tampoco es la de reírse de sí mismo como catarsis y liberación. La risa sin adjetivos ni complementos de Nietzsche es del cuerpo vivo: la voluntad de poder en el eterno retorno de lo mismo.

Escribiendo esto fue cuando me reí y pensé que la filosofía es la ciencia que nos provee del método para cuestionarnos acerca del mundo. Sin embargo, la literatura, esa forma del arte que se sitúa en el justo medio entre lo racional y lo sensible; es la que, sin el afán de contestarnos radicalmente, nos plantea nuestra real condición de seres escindidos. Es ella la única que, siendo el espejo del ser humano, nos refleja como tales. En medio camino entre la forma y la historia, entre el mundo de las ideas y el mundo de la vida, nos hace viva y nos hace vivir nuestra condición existencial. Fue entonces que recordé…

[4] Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia.* México: Editores Mexicanos Unidos, 1994, p. 141.

Fábula de los cinco Narcisos

En una ocasión, el viejo tigre dientes de sable convocó a un seminario a los animales de la selva. Ahí estaban los portavoces de las especies más diversas del reino. Cada uno tenía que defender su postura sobre algún tema, considerado por ellos mismos como de suma relevancia. Ya habían hablado las tiernas creaturas sobre la importancia de la hembra en el futuro de la animalidad. Había hablado también un delegado de la vida murcieguil sobre las configuraciones monstruosas del ratón alado, y aún otro más sobre las criaturas autóctonas y su milenaria cosmovisión del mundo.

Cabe decir que, en el grupo representativo de la condición animal compuesto por doce integrantes, se habían encontrado tres machos alfa y dos abejas reinas. Una reunión de egos debió llamarse a tal seminario.

Tocaba hablar ahora al rey oso, quien parecía haber pasado malas noches pues su discurso era del todo incoherente. Quizá se debía a que no había sido nombrado rey por noble herencia, sino por férrea voluntad de así querer serlo. Para tal efecto adoptaba como propio un lenguaje purista y culto, que por adquirido y hechizo, expresaba a las claras su falsificada ultracorrección.

Más pronto que nada, la astuta zorra le hizo ver al gran oso sus faltas y requiebres. Pero como la zorra era bufa, agregaba a sus sabias palabras una guasa que invitaba a la risotada. Todos tomaban a broma esa forma de ridiculizar al oso para que se sometiera al canon de "lo coherente". La zorra terminó diciendo al oso:

> –Ya en serio, maestro, parece que te hundes en tus propios circunloquios.
>
> Pero el ego del oso era más grande que su fornida corpulencia, y arremetió contra la zorra:
>
> –¡Ése es el problema contigo naco, que nunca se sabe si hablas en serio o en broma!
>
> El oso estaba rojo, furioso, por un momento creímos que se iba contra la zorra. Quizá esto también lo creyó ella, o quizá porque se sabía superior a pesar de la diferencia de fuerzas físicas, el hecho es que su incontrastable ego intelectual no insistió más.
>
> El tigre dientes de sable no podía quedase sin intervenir, después de todo era su seminario, y la de él, la última palabra.
>
> –Zorra, tus palabras pueden ser muy sabias, pero si las aderezas con esa música no aportas nada. ¿Qué bailaremos entonces? –atajó el tigre dientes de sable.

Como si hubiese sido una señal a la audiencia, todos soltaron la risotada ante la ocurrencia del maestro en manejo de grupos, qué digo maestro, doctor. El chiste del tigre dientes de sable cayó en tierra propicia para los que se tomaban la vida en la jungla de manera ligera, o por lo menos surtió el efecto de una válvula de escape para la tensión que pesaba sobre ese claro de la selva, no así para el oso, que seguía refunfuñando, pues se había evidenciado que en el fondo de esa masa enorme que era, sólo había un esqueleto hueco y debilucho.

Así transcurrían las cosas en el ámbito de lo ostentoso, pero en la selva lo grande oculta o más bien cobija a lo pequeño. En ese mismo ruedo, estaba también la colonia de las abejas, no como un reino distinto sino el mismo, pero en otro estrato que las grandes bestias no contemplaban. La que aparentaba ser una grácil danza de voladoras abejitas, estaba curiosamente conformada por dos reinas madres. Nunca antes cosa así se había visto. Lo natural es una sola matriarca, pero aquí había dos.

La tensión de los machos alfa había llegado hasta el vuelo de una de ellas, y temerosa de lo que pudiera ocurrir, la reina madre, más "cinturita de avispa" y jacarandosa, se preparaba para enfrentar los duros golpes que se le lanzarían, pues compartía con el rey oso la falsedad de una faja que ocultaba su verdadera panzota descomunal. A la que más le temía era a la otra reina madre, única que podía saber que, por edad y partos, esa "cinturita de avispa" era falsa.

La abejita rumbera entrada en años no respondió como lo hizo el rey oso cuando empezaron los comentarios negativos sobre su ponencia. Su estrategia fue más sutil y por ello perversa: con su coquetería y enorme sonrisa, primero contestó con comentarios inocuos, pero, poco a poco, no pudo contenerse más hasta que cedió de plano a carcajearse de todos, pitorrearlos y terminar diciendo.

> –¡Ay! no entendí nada de lo que me dijeron, es más ya se me olvidó. ¡Ji, ji, ji! –sin dejar de mirar de reojo y con temor a la otra reina madre.

Así pasaron los últimos minutos del suplicio chino que resultó la ocurrencia que tuvo el tigre dientes de sable de convocar a los habitantes de la selva para comunicar sus ideas, tan pensadas y tan académicas: unos rieron de miedo, otros rieron de burla, otros se pitorrearon de la risa, otros bailaron riendo. Yo los veía a todos y, mientras me acomodaba la panza, reía disfrutando de la vida que siempre fluye en el eterno retorno de lo mismo.

Fuentes

Bergson, Henri. *La risa*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011.

Gidi, Claudia *et al. La risa: luces y sombras.* México: Bonilla Artigas-Universidad Veracruzana, 2012.

Granier, Jean. *Nietzsche.* México: Publicaciones Cruz, 1991.

Nietzsche, Friedrich: *Así* hablaba Zarat*ustra.* Madrid: Edaf, 1985.

_____. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. México: Alianza, 1986.

_____. *Fragmentos Póstumos. 1875-1882*. Madrid: Ed. Tecnos, 2009.

_____. *La gaya ciencia.* México: Editores Mexicanos Unidos, 1994.

_____. *Voluntad de poder*. Madrid: Editorial Edaf, 2000.

Dos obituarios

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

En estos tiempos de coronavirus, la muerte no respeta a los escritores. Luis Sepúlveda fue una de las víctimas. La entrevista que entrego quiere ser una suerte de homenaje, o despedida. También proporciona información de la que sólo circula en los centros de estudios literarios.

George Steiner, sabio magnífico, se fue sobre las dulces aguas de la edad. De él ofrezco el recuerdo de algunos de sus libros.

Abstract

In these times of coronavirus, death does not respect writers. Luis Sepúlveda was one of the victims. The interview that I give wants to be a kind of tribute, or farewell. It also provides information that only circulates in literary study centers.

George Steiner, magnificent sage, went on the sweet waters of age. Of him I offer the memory of some of his books.

Palabras clave: telurismo, amazonia, ecologismo, crítica literaria, canon literario.

Key words: tellurism, Amazon, environmentalism, literary criticism, literary canon.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco. "Dos obituarios". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 281-292.

La literatura como agitación social

En diciembre de 1994, en la librería Gandhi de Miguel Ángel de Quevedo, de la Ciudad de México, hice fila con varios reporteros que esperábamos entrevistar a Luis Sepúlveda. Él había venido a México para presentar *Nombre de torero* (1994). Lo precedía su fama de bragado (había sido guerrillero y escolta de Salvador Allende). Un hombre de izquierdas, ciertamente, pero que, a juzgar por el libro que vino a presentar y por *Un viejo que leía novelas de amor* (1989), estaba inscrito en la gran narrativa de la tierra, la de Ciro Alegría y José Eustasio Rivera. Por aquellos años yo estaba deslumbrado con la excepcional obra de Francisco Coloane y esa fue otra de las razones que me llevaron a buscarlo. Era un conocido militante de *Green Peace* pero no un escritor famoso, como llegó a serlo en la segunda mitad de la década de los noventa. En abril de este 2020, en Gijón, el novelista fortachón que se fajaba en Alemania en las manifestaciones contra los neonazis, fue derrotado por el minúsculo coronavirus después de casi dos meses de agonía. He aquí las palabras del gran escritor chileno (1949-2020).

—¿Quién es el escritor Luis Sepúlveda, anterior a *Un viejo que leía novelas de amor*?

Es un poeta que publicó un par de libros de poemas y el autor de ocho libros de cuentos publicados en España y otros países, como Argentina, Chile, Ecuador, Venezuela, Cuba… Los libros andaban por ahí; se vendieran o no se vendieran, no lo sé, porque nunca me interesó seguirles la huella. Era más interesante la actividad política en la cual siempre estuve metido. Nunca me tomé en serio eso de que la literatura iba a ser un día la fuente de subsistencia. Es hasta la publicación de mi primera novela, *Un viejo que leía novelas de amor*, cuando se da ese paso, cuando un libro mío empieza a ser aceptado y me transformo en un escritor que tiene una gran cantidad de lectores.

—¿Tu militancia política fue a fondo?

Sí, sí. Militante de la izquierda latinoamericana. Puedo decir con mucho orgullo que me entregué plenamente. Fui guerrillero en Bolivia y en Nicaragua. Pasé por la cárcel de la dictadura chilena, luego conocí el exilio y nunca he dejado de militar. Casi abandoné la escritura entre 1970 y 1980; estaba plenamente dedicado a la militancia. Escribía muy circunstancialmente porque no era posible evitarlo. Y retomé la literatura más o menos en 1985.

Nombre de torero ¿sería la más politizada de tus novelas?

Sí, aunque *Un viejo que leía novelas de amor* y *Mundo del fin del mundo* tienen una propuesta enormemente política. *Nombre de torero* es un arreglo de cuentas con la historia del guerrillerismo, de esa historia que intenta ser opacada, que intenta ser silenciada desde los dos bandos: desde la izquierda y la derecha, que le han impuesto la ley del silencio; hay una especie de amnesia por decreto. Si hablar de estas cosas resulta tremendamente molesto, yo estoy por no olvidar, sino por recordarlo todo. Es una novela militante escrita desde el punto de vista de un hombre de izquierda. Así lo enfatizo con mi personaje central que es el exguerrillero que ve su propia historia de una manera bastante crítica, porque creo que es necesario ver nuestra propia historia de una manera más crítica.

¿Te parece que los escritores guerrilleros, como el venezolano Eduardo Liendo, ya han dado una novela memorable sobre esos hechos?

Sí, te puedo citar una de las mejores novelas que se han escrito sobre el tema: *Vladimir Illich y los uniformados*, del argentino Rolo Diez; Osvaldo Soriano y Juan Sasturain también han tocado el tema.

No sé si conoces *Guerra en el paraíso*, del mexicano Carlos Montemayor que, en mi opinión, es la mejor novela sobre el tema en nuestro país; y la escribió un hombre de letras.

Sí, es sobre el movimiento de Lucio Cabañas. Aunque hay diferentes maneras de militar, Montemayor milita a su manera. Me gustó muchísimo. Me la recomendó un amigo de Puebla que tenía una librería y una pequeña editorial. Me la llevó a España para que la conociera; es una novela formidable.

¿Qué ha determinado tu condición de viajero?

En primer lugar, el hecho de haber crecido en una ciudad enfermante, que se llama Santiago de Chile; es como si estuvieras en una ciudad fortificada. Por el este tienes la cordillera de los Andes; por el oeste el pacífico. Sabes que al norte se extiende el desierto de Atacama, que te impide viajar para conocer a los bolivianos y a los peruanos. Sabes que por el sur están los territorios deshabitados de la Patagonia, de la Tierra del Fuego y de la Antártida. Tenía la obsesión por salir de ese gran agujero, de conocer otros confines. Empecé a viajar muy joven, y luego, en el 66, en el 68, en el 72, en la época de la gran militancia. Es la época de la organización de solidaridad con Asia, África y América Latina. Esta época de la gran hermandad de la izquierda latinoamericana que hacía que estuviéramos un día en Bogotá,

otro día en Buenos Aires, luego en Montevideo y después en Santiago. Más tarde viene el exilio, una ocasión forzada de viajar. Vine a hacerme periodista, fui corresponsal en África y en Centroamérica. Este nomadismo es una forma de vivir. No es tan extraordinario, y lo sigo practicando.

En *Un viejo que leía novelas de amor* y *Mundo del fin del mundo* (1989) hay una preocupación ecológica muy acendrada…

Sí. Conocí la inquietud ecológica de boca de muchos campesinos de América Latina, pero nunca había llegado a profundizar, llamémosle intelectualmente, el problema. La oportunidad me la dio Europa. Allá tuve oportunidad de entablar contacto con una organización que se llama *Greenpeace*. Charlé mucho con ellos y me di cuenta de que lo que esa organización buscaba era eminentemente político: querían recuperar una de las formas de dignidad más olvidadas que es la dignidad ecológica; que los pueblos decidan libre y democráticamente qué quieren hacer con su entorno. Y esto en la vida práctica significa qué hacer con las materias primas; cómo utilizar los recursos naturales sin hipotecar el futuro. Valerse de la naturaleza, pero sin lesionar la armonía que debe existir entre el hombre y su entorno natural.

Me hice militante de *Greenpeace* y he navegado más de cinco años en todos los barcos de la flota; participé en acciones en diferentes partes del mundo. *Mundo del fin del mundo* nació de la idea de escribir una historia con héroes de hoy, con personajes vivos, de carne y hueso, que son los militantes de la organización. Es una historia basada en hechos rigurosamente reales. Que los lectores vieran y dijeran: esto que pasa en el libro está sucediendo hoy ¿qué puedo hacer yo? Porque mi literatura la concibo como una literatura de agitación. Son novelas políticas. Siempre fui un agitador y voy a seguir siendo un agitador. No tengo la menor inhibición al respecto: mi literatura es una forma de agitación social. Ahora tengo una gran ventaja porque si antes me paraba en una tarima y me escuchaban diez personas, ahora tengo dos millones de lectores.

¿Podría hablarse de una vuelta a la novela de la tierra, de un renovado telurismo tan caro para escritores como Francisco Coloane?

Lo que hay es un regreso a la novela de aventuras que tiene, como uno de sus componentes, tocar algunos de los aspectos que tuvo esa gran novela telúrica, que afortunadamente fue superada. Si piensas en un país como el Ecuador y lees a autores como Abdón Ubidia y Ramón Pérez, te das cuenta de que es bueno que la literatura haya evolucionado, porque hubiera sido horrible quedarse en *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza. Cuando ves el

panorama de la nueva literatura colombiana, observas que toman los elementos de la literatura colombiana que son eminentemente telúricos, pero van más allá, porque lo telúrico es solamente el escenario para contar la historia. Tú citas a Coloane, que es un coloso, pero es un coloso de la literatura de aventuras. Fíjate que en Europa era absolutamente desconocido; lo moví en Francia, donde se publicó *Tierra del fuego* (1956). Lo prologué; en una semana se transformó en un éxito de ventas que se mantuvo en el primer lugar durante muchas semanas. Esto se trasladó a Alemania y allá estoy dirigiendo la publicación de sus obras completas, que tienen un éxito tremendo. Cuando el viejo Coloane aparece publicado en 1941 ¿qué escribían los chilenos? Intentaban escribir una tragedia eslava con temas chilenos; intentaban escribir una novela a lo Balzac, pero con temas chilenos. No había nada original, y ese viejo irrumpió con un lenguaje que era el reflejo de la vida misma; entró con rudeza sentándose en el estilo de su tiempo, sentándose en la moda literaria, en la dependencia literaria.

¿Él fue contemporáneo de Manuel Rojas?

Sí.

Otro de los grandes escritores de mar, que no abundan entre nosotros…

Hay un gran autor del mar que es Álvaro Mutis.

¿Cómo haces la descripción tan minuciosa de tus escenarios, de las costumbres y de los tecnicismos de los navegantes? ¿Llevas una libreta de apuntes?

La mayoría de las cosas las he aprendido sobre la marcha, además soy muy hemingwayano. Sigo tres recetas suyas: escribe solamente de lo que conoces; no te detengas si no sabes cómo vas a continuar la historia y; ni un trago antes ni durante el trabajo, porque es fatal. Trabajo de manera muy anárquica. No llevo apuntes. Lo que intento hacer es una ficha descriptiva de los personajes; me gusta verlos, saber cuánto pesan, de qué color tienen los ojos, cómo caminan, qué *tics* tienen, qué rasgos tienen. En cuanto los veo, empiezo a escribir.

Más que el amor, como sugieren los títulos de tus novelas, creo que tu gran tema es la amistad…

Sí. Soy un tipo que hace de la amistad un rito. He tenido la fortuna de que la vida me haya dado grandes amigos, y los cuido mucho. El valor supremo que existe en esta vida es la amistad.

¿Piensas que los escritores que tienen tu edad harán resurgir el prestigio de la narrativa latinoamericana, como en los años 60?

Creo que ya lo hemos conseguido. A lo mejor tardíamente en América Latina, donde vivimos una espantosa incomunicación. Pero cuando vas a Europa y ves lo que los europeos leen, o a los Estados Unidos, y ves a quiénes están leyendo, traducidos del español, te das cuenta que los autores leídos son los de esta generación. Recientemente, en París, las librerías nos habían dedicado, a Taibo II y a mí, vitrinas con nuestras fotos y nuestros libros. Porque los estudiantes nos habían elegido los autores del año. Si comparas la cantidad de libros que vendían los escritores del *boom* con lo que estamos vendiendo los nuevos, hay una gran diferencia.

¿Tú ya puedes vivir de lo que escribes?

Sí, y muy bien.

George Steiner (1929- 2020)

En varios de sus ensayos, pero sobre todo en "Consejos a los estudiantes", el escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada distingue entre maestros y Maestros[1]. La lectura de los libros del escritor franco inglés George Steiner, deja la certeza de que estamos ante un Maestro porque sus libros son los de un sabio que frecuenta los grandes clásicos universales de Europa, Asia y Norteamérica. Sus clásicos latinoamericanos, hasta donde he leído, se reducen a Borges y Neruda, tal como acontece en *El canon occidental* (1994), en donde Harold Bloom sólo incluye, también, a Borges y Neruda.

Es muy distinta la actitud de ambos ensayistas porque, mientras Steiner se acerca a las grandes obras casi reverentemente, el norteamericano usa a los clásicos para sus fines. Abomina de los estudios culturales, del feminismo, del afronegrismo y del marxismo porque, le parece, utilizan la literatura para sus fines. Pero Steiner cae en el mismo exceso que desprecia; todas las obras que pondera son usadas para demostrar su idea del canon y, así, los libros se bastardean. Su obsesión por la idea de que el canon irrumpe sin pudor en los capítulos que uno lee en busca de luces sobre los grandes autores. Cuando leo el apartado sobre Montaigne, sale con el anacronismo de las influencias: Pascal escribió sus *Pensamientos* –dice– teniendo enfrente los *Ensayos* de Montaigne. Me parece que no leemos buscando autores canónicos, sino por mil razones

[1] Martínez Estrada, Ezequiel. "Consejos a los estudiantes". En *Antología.* México: Fondo de Cultura Económica (Popular), 1964, pp. 85 -93.

que pueden ser preparar un curso, aprender sobre un tema o, simplemente, por placer. Leer para apropiarnos de los autores canónicos es desvirtuar el acto libérrimo de la lectura.

Lo notable de las convicciones de Steiner es que iluminan, y se pueden convertir en un modelo (segundo elemento de su Magisterio). Esto se aprecia en una de sus actividades capitales: el magisterio. Lo ejerció en universidades de distintos continentes bajo una premisa que le granjeó la animadversión de algunos de sus colegas. Steiner siempre exhibió la soberbia de los críticos literarios y académicos y no dejó de ponerlos en su sitio. Sostuvo que el trabajo de los críticos no vale lo que el de los creadores. Y pensaba en Dostoievski, Dante, Proust, Tolstoi, Balzac, Milton, William Blake…

Con su inmensa erudición, se proclamaba como un cartero, como el profesor ensayista que llevaba a sus lectores y alumnos el mensaje de los grandes maestros. En 2007, en la ciudad de México, cuando vino a recibir el Premio Alfonso Reyes, dijo: "Considero mis libros como una forma de enseñanza. Recordemos que si uno no puede ser un gran creador, puede seguir enseñando el trabajo de los grandes creadores y ser amado por eso. "Yo soy el cartero, quien lleva las cartas de los grandes poetas y novelistas a otras personas."[2]

Sumergirse en sus libros es entrar al mundo de los grandes autores; sus páginas están llenas de referencias a las obras y artistas fundamentales. Todo sin notas al pie de la página, como hoy obligan los guardianes del conocimiento; Steiner ha hecho suyos los saberes y no necesita exhibir lo que ha leído.

Uno de sus temas recurrentes es la importancia de la memoria y la memorización. De aquí su temor al Alzheimer, que procuraba paliar diariamente poniendo un párrafo en las lenguas que formaban su patria: inglés, francés y alemán (aunque también leía en griego, latín, italiano y portugués). De aquí derivó su interés por la eutanasia; tenía bien sabidas las limitaciones que traen los años y la carga en que uno se convierte, en la ancianidad, para los familiares.

Sabedor de las paradojas y contradicciones del mundo, y amante de la oralidad, tan abundante en su mundo cultural judío, recuerda que Sócrates y Jesús no pertenecen al mundo de la escritura, y menos al de la publicación. De aquí deriva uno de los "macabros" chistes universitarios que, a veces, cita con reserva, pero que lo asedia en diferentes páginas de libros como *Los logócratas* (2003) o *Lecciones de los maestros* (2004): "Un buen maestro, pero no publicó"[3].

[2] Citado por Martínez Torrijos, Reyes. *La Jornada*. México, 4 de febrero de 2020.

[3] Steiner, George. *Lecciones de los maestros*. Traducción de María Condor. México: Siruela-Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 2014.

En el primero de estos libros destaca que la lectura es un acto privilegiado que abandera la burguesía renacentista y cristaliza en las bibliotecas privadas, un espacio que no tienen todas las personas. Agréguese el silencio, un bien asociado a las bibliotecas, así como el personal de aseo para libros, entrepaños, *bibelots*… ¿Es necesario invocar el tiempo imprescindible para leer? Steiner ejemplifica con Montaigne, quien se recluía en su biblioteca celosamente guardada en la torre de su castillo. Aquí coloca la frase feliz de Charles Lamb, quien se refiere a estos lectores como "cormoranes de biblioteca".

La originalidad de su pensamiento sabe dar muchas muestras, pero una de las más notables está en *Los libros que nunca he escrito* (2008). Allí afirma: "Un libro no escrito es algo más que un vacío. Acompaña a la obra que uno ha hecho como una sombra irónica y triste. Es una de las vidas que podríamos haber vivido, uno de los viajes que nunca emprendimos […]. El que podría habernos permitido fracasar mejor."[4] Sin embargo, al publicar este volumen, resulta que no escribió esos libros, pero sí amplios ensayos que bordan sobre diversos temas, no sólo literarios, sino filosóficos, religiosos, educativos y científicos. Él tuvo la fortuna de escuchar, dos veces, en el cubículo de junto, llamadas que procedían de Estocolmo: "He tenido una suerte extraordinaria. Un profesor, un crítico, un comentador o publicista puede abrir las puertas a los creadores. Puede devolver una vida merecida a algo que ha sido censurado o pasado por alto. Es una situación bienaventurada. No obstante, es estrictamente subordinada y auxiliar."[5]

"Petición de principio" interroga su yo más profundo porque aborda un tema central: sus convicciones políticas. Él es apartidista y sabe que si no vota ni expresa ideas políticas, deja las decisiones en manos que no siempre son las mejores, que serán corruptas o mediocres, o se olvidarán de las propuestas que los llevaron a los cargos.

Rememora que, ni en los periodos más difíciles, con cancelación de libertades, las artes y las ciencias dejaron de florecer. Y esto es lo que más le interesa: la defensa del intelecto y su vida privada. Sabe que si está con su familia y con sus libros, la vida seguirá su marcha. La democracia y la igualdad que pregonan las leyes le parece algo muy cuestionable, una formalidad que choca en el mundo de todos los días:

[4] Steiner, George. *Los libros que nunca he escrito*. Traducción de María Condor. México: Siruela-Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 2008, p. 11.

[5] *Ibid.*, p.73.

> Somos arrojados a este mundo profundamente desigual. Nacer en las famélicas zonas apartadas de Camerún es un destino, una condición enormemente diferente de la del que nace aunque sea en los sectores menos privilegiados de Manhattan. Los que nacen ciegos o sordos viven en ámbitos vitales radicalmente distintos de los que habita un individuo "normal". Padecer una minusvalía física es vivir, existencialmente y en innumerables aspectos, una vida que no es la que llevan quienes están bien constituidos (yo lo sé). Las enfermedades mentales, con frecuencia hereditarias, hacen que la brecha sea más drástica. Las dolencias genéticamente transmitidas son la condena de los inocentes; las capacidades, la riqueza o una posición especial heredadas son la bendición de quienes no se las merecen. La belleza, un recurso misterioso, está distribuida de manera aleatoria. ¿Qué igualdad rige entre los talentos del prodigio, ya sea atlético, cerebral o performativo, y el tartamudeo del estúpido? Excepto en un sentido formal, casi trivial, es un error absurdo considerar que mis recursos intelectuales, mi sensibilidad, mis hallazgos expresivos son igual a los de un Platón, un Gauss o un Schubert. A la inversa, es hipocresía equiparar esos medios y recursos míos, aun siendo indudablemente modestos, a los de los semianalfabetos, los intelectualmente depauperados y los emocionalmente embrutecidos. ¿Qué igualdad hay –de nuevo, excepto en la fe religiosa o en la ficción legal– entre un ser supereducado, privilegiado y a menudo ocioso como yo mismo, y el matón, el adicto, el fanático desocupado que vaga sin rumbo por un barrio bajo? ¿Cómo puede cualquier credo político fundado en axiomas de la igualdad humana ser otra cosa que un ensueño edénico o un autoengaño?[6]

Y concluye con el eterno dilema de los seres humanos: la existencia de Dios. Más que expresar un credo, Steiner se refiere a la importancia que Dios ha tenido en la vida del hombre.

En su pequeño y sesudo libro *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento* (2005), recuerda que, a pesar de todos sus logros artísticos y científicos, el pensamiento de los seres humanos tiene "hoyos negros" que no dejan echar las campanas al vuelo por lo que hemos creído sobre los demás miembros del reino animal: las limitaciones del pensamiento especializado, la poca probabilidad del pensamiento original, lo relativo de la verdad, la fugacidad del pensamiento, su escasa capacidad de concentración, la incapacidad de expresar lo irresoluble. Nuestro pensamiento, su misteriosa rapidez, exalta al hombre sobre los demás seres vivientes, pero lo deja convertido en un extraño para sí mismo y para la enormidad del mundo.

[6] *Ibid.*, p. 215.

Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente (1984), muestra lo lejos que Steiner podía llegar cuando reflexionaba sobre literatura y pensamiento. Aquí aborda la permanencia y reiteración que han estado en las dicotomías hombre-mujer, vejez-juventud, individuo-sociedad, vivos-muertos, divinidad-humanidad…

Siempre me sedujeron las palabras de Steiner en las entrevistas. Hay en ellas la sabiduría del Maestro, pero son aladas, sin la concreción y densidad que logra en sus palabras escritas. La explicación de este hecho la encuentro en su reflexión sobre la enseñanza en *Lecciones de los maestros*: "Antes de la escritura, en la historia de la escritura y como desafío a ella, la palabra hablada era parte integrante del acto de la enseñanza. El maestro *habla* al discípulo. Desde Platón a Wittgenstein, el ideal de la verdad viva es un ideal de oralidad, de alocución y respuesta cara a cara."[7]

En una entrevista con Ronald A. Sharp, Steiner aborda el misterio indescifrable de la creación artística, de un modo muy similar a como lo hicieron Bruno Estañol y Eduardo Césarman en su libro *El telar encantado. El enigma de la relación mente-cerebro* (1994). Y sorprende con la valoración de Georges Simenon como "el escritor de ficción más extraordinario de nuestro tiempo".

Steiner, ensayista y profesor por antonomasia, no resistió la tentación de escribir narrativa. Supo contar muy bien cuando separó al cultísimo hombre que era del escritor entregado a elaborar una ficción con diseño de personajes y una forma eficaz. Esto lo vemos en "No regreses más", una terrible historia de amor, de *Anno Domini y otras parábolas* (1964), libro que reúne varios de esos relatos, siempre alimentados por los temas de sus ensayos, como la guerra, el nazismo, el comunismo y las reflexiones talmúdicas. Hizo relatos para encarnar ideas.

Al final de su libro *Los logócratas*, nos topamos con tremenda sorpresa: el narcorrelato "A las cinco de la tarde". Ubicado en Colombia, pero con muchas alusiones a México, habla de coches bomba, fuego cruzado con embarazadas y niños muertos, jóvenes que, ante la falta de oportunidades, se involucran en el sicariato… Hay un grupo de poetas mexicanos que se reúnen en el café El Águila y la Serpiente y hablan de Octavio Paz, Federico García Lorca, Gabriel Zaid y Homero Aridjis. Desde hace casi dos décadas, Steiner observó lo que hoy se ha dicho reiteradamente: que los estadounidenses necesitan drogar a su gente y los poderosos de allá se reúnen con los líderes de los cárteles de acá; que los políticos y empresarios blanquean el dinero del narcotráfico. Es un

[7] Steiner, George. *Lecciones de los maestros*…, p. 18.

relato beligerante, un tanto plano, que enfrenta la poesía con la violencia; es el idealismo contra la realidad y, naturalmente, gana la segunda.

La crítica periodística de Steiner no está muy lejos de su densidad ensayística ni de su interés por los clásicos, así sean los contemporáneos. *George Steiner en The New Yorker* (2009) antologa textos más breves a los que conformaron *Los libros que nunca he escrito* y contiene dos elementos iluminadores. Primero, la valoración de Borges, propiciada por la formación intelectual del argentino y por sus ficciones ancladas más en la literatura europea que en la de América Latina. Steiner entrega una interpretación de "El aleph" como una esfera cabalística.

Otro elemento notable es cómo puede hacer una valoración justa del más notable escritor antijudío: Louis-Ferdinand Céline. Aunque lo llama "excéntrico chiflado, médico loco, cascarrabias lisiado de cuerpo y alma", no deja de reconocer el valor universal de su obra, aunque atribuye su "estilo alucinatorio" a la caída de un caballo que le produjo "el trastorno que lo lanzó a la genialidad y al mal"[8]. De ese daño "había nacido la estrategia del dolor apocalíptico, del sufrimiento y la furia paranoicos"[9].

Para concluir, quiero apuntar que la valoración de Steiner sobre Céline concuerda con la que hizo Mario Vargas Llosa sobre el autor de *Viaje al fin de la noche* y que, paradójicamente, Vargas Llosa es prueba viviente de sus palabras: "que estas y otras eminencias fueran racistas no legitima el racismo, desde luego, y es más bien una prueba contundente de que el talento literario puede coexistir con la ceguera, la imbecilidad y los extravíos políticos, cívicos y morales"[10].

Fuentes

Bibliográficas

Estañol, Bruno y Eduardo Césarman. *El telar encantado. El enigma de la relación mente-cerebro.* México: Miguel Ángel Porrúa, Grupo Editorial, 1994.

Martínez Estrada, Ezequiel. "Consejos a los estudiantes". En *Antología.* México: Fondo de Cultura Económica (Popular), 1964.

[8] *George Steiner en The New Yorker*. Traducción de María Condor. México: Siruela-Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 246.

[9] *Ibid*., p. 247.

[10] Vargas Llosa, Mario. "Los réprobos". México: *El País*. 30 de enero de 2011.

Steiner, George. *Los logócratas.* Traducción de María Condor. México: Siruela-Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 2010.
————————. *Lecciones de los maestros.* México: Siruela-Fondo de Cultura Económica, 2014.
————————. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 2013.
————————. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Traducción de María Condor. México: Siruela-Fondo de Cultura Económica, 2018.
————————. *Los libros que nunca he escrito*. Traducción de María Condor. México: Siruela-Fondo de Cultura Económica, 2008.
————————. *Anno Domini y otras parábolas.* Traducción de Carlos Gardini y Héctor Silva. México: Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 2014.
————————. *George Steiner en The New Yorker.* Traducción de María Condor. México: Siruela-Fondo de Cultura Económica, 2009.

Hemerográficas

Martínez Torrijos, Reyes. "Yo soy el cartero, dice George Steiner". México: *La Jornada*. 4 de febrero de 2020.
Vargas Llosa, Mario. "Los réprobos". México: *El País*. 30 de enero de 2011.

Renovada muerte, renovable vida

RICARDO VIGUERAS | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Para citar este artículo: Vigueras, Ricardo. "Renovada muerte, renovable vida". *Tema y Variaciones de Literatura.* Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 293-296.

Despreciado en México por la academia más acartonada, ignorado por la crítica de cajita de rapé, el género criminal prospera sin necesitar del prestigio académico o crítico que goza en otros países: es como la guapa de la fiesta que acapara la atención de los hombres mientras las agrias beatas la envidian, vilipendian y hasta sermonean. El relato criminal va bien, porque el crimen tiene mucho futuro por delante, es pernicioso para la vida y benigno para las letras.

La novela criminal se ha convertido en una de las formas más directas, pero sutiles, de comprender la realidad concreta en la que chapoteamos. Un autor proteico como Paco Taibo II puede ser considerado muralista literario del México del siglo XX; Elmer Mendoza es un renovador de la lengua en la tradición un tanto lúdica que emparenta su obra con ciertas vetas de la novela picaresca. Un género desacreditado en su tiempo, por cierto, que las gentes leían con fruición.

Cierta intelectualidad conservadora mexicana se revuelve contra estas obras, que en muchos casos son puro *swing* con mucha influencia de la lengua oral, y contratacan en la defensa de una literatura más museística y bien portada. Estos simpáticos "negritos" son los parias, como esos amiguetes que mi madre odiaba, los que llegaban a sacarme de casa a la hora de la merienda para fumar marihuana y mirar revistas porno detrás de una tapia.

La novela negra vive un momento de expansión sobre la epidermis de México: el ambiente enfebrecido que vive el país se presta como gran lienzo para

la recreación de tramas criminales que sirven como retrato de personalidades e instituciones, fresco histórico o testimonio de hazañas y horrores.

En este contexto apareció *La renovada muerte* en 2019, obra compilada por Francisco Haghenbeck, uno de los más visibles artífices del género en la nación. El título se nos presenta como una especia de anfibología: por una parte, una muestra de los autores que renuevan el género criminal en México; por otra, las maneras de representar la renovada muerte del crimen nacional. *La renovada muerte* se viene a sumar a un cierto *boom* mediático del género impulsado por un marco internacional fecundo, la existencia de festivales o foros en el país (Acapulco Noir, Huellas del Crimen en San Luis o las Jornadas de Novela Negra de Palacio de Minería) y de antologías como las publicadas por la independiente Nitro/Press, que abarcan desde lo internacional (*Latinoir*, ed. Gerardo García), lo nacional (*México Noir*, coordinador Iván Farias) y hasta lo local/glocal (*Desierto en escarlata*, compilación de José Juan Aboytia, Alberto García, Agustín García Delgado y quien esto escribe).

Toda antología es buena porque ninguna alcanza la perfección, y las bondades del excelente volumen comandado por Francisco Haghenbeck arrojan un nivel de notable alto en la ficción nacional. *La renovada muerte* se publicita como atlas de "los mejores autores mexicanos de este siglo", lo cual funciona bien como herramienta de márketing, aunque en el listado de integrantes se advierta la ausencia llamativa de algunos autores. Desde este punto de vista, el ya citado *Mexico Noir* resulta un libro más ilustrativo por ser más aglutinador y menos sujeto a características comerciales. Las antologías son subjetivas y sujetas a circunstancias que las influyen, así que los estudiosos del futuro deberán leerlas todas para encontrar, en los escritores que cruzan de unas a otras, el entramado de autores y autoras que durante este tiempo ofrecieron su visión del género y lo hicieron de manera constante, no por moda, encargo o extravío.

La renovada muerte abarca un arco generacional razonable, que parte de un pasado reconocible y una renovación de futuro, así que se juntan abuelos, hijos y nietos: desde el veterano *padre padrone* Paco Taibo II a Darío Zalapa, con quien los autores llamados *millenial* se suben al tren negro mexicano. Haghenbeck introduce el volumen con algunos apuntes sobre la aparente resurrección en México del género tras su muerte a fines del siglo XX: cómo la aparición de Élmer Mendoza, la reivindicación de *El complot mongol* de Rafael Bernal a manera de texto fundacional, así como la apertura del mercado editorial hacia el norte del país, hicieron posible la renovación de un género con voces nuevas. Si a esto añadimos el explosivo contexto social de la nación, el renacimiento estaba cantado. Haghenbeck presenta cada cuento con unas palabras sobre su autor donde flota la camaradería por parte del padre crea-

tivo de Sunny Pascal y Elvis Infante. Subraya sobre los cuentos presentados la mezcla ecléctica de géneros, del policiaco tradicional al terror o el fantástico, así como el uso recurrente del sarcasmo y del humor tremendista (concepto de la literatura española fácilmente insertable en la mexicana), el retrato social de ciertos personajes y ambientes, y el contraste entre esta nueva novela "picaresca" contra la novela "de caballerías" que es la querida novela enigma de toda la vida.

La renovada muerte marca un momento de alto y contemplación. Como un corredor que asciende una cuesta y descansa para ver el camino recorrido y otear cuanto queda por delante, este libro marca un punto de inflexión y reposo. El volumen lo integran diecinueve relatos y autores, entre ellos tres escritoras representativas del género (desde Agatha Christie, y aun antes, las mujeres han contribuido notablemente al policiaco). Como resultaría ya visto comentar aquí cada autor y cada cuento, baste proporcionar la lista de integrantes para subrayar que no sólo cada cuento merece ser leído a placer, sino que la obra de cada autor es fácil de hallar y merece seguirse con detenimiento: Orfa Alarcón, Vicente Alfonso, Liliana Blum, Imanol Caneyada, Bernardo Esquinca, Iván Farías, Bernardo Fernández "Bef", Iris García, F. G. Haghenbeck, Élmer Mendoza, Carlos René Padilla, Pedro Ángel Palou, Eduardo Antonio Parra, Hilario Peña, Juan José Rodríguez, César Silva, Martín Solares, Paco Ignacio Taibo II y Darío Zalapa.

Quizá merecería la pena detenernos en las autoras como manera de calibrar el conjunto y la manifestación de las corrientes reflejadas en el libro, ya que estas damas "de pelo en pecho" representan en cierto sentido la tradición clásica, la modernidad narca y la naturaleza ecléctica del género: Iris García Cuevas, Orfa Alarcón y Liliana Blum. Iris García se mueve en el terreno más clásico, aquel que lo emparenta con el detectivesco de PIT II o de Élmer Mendoza: alguien investiga un misterio hasta alcanzar una resolución. Su protagonista femenino es una mujer policía, recientemente divorciada, que bebe en antros como buena bisnieta de Philip Marlowe. Su colega es Martín, un poco bobo o enamoriscado, quien la acompaña y cuida con la mansedumbre de un Sancho Panza o de un Watson. Se mueve en el *procedural* más o menos clásico, con magisterio narrativo y el buen hilo que Iris suele tener para las tramas. Podríamos decir que a esta línea se adhieren los cuentos de Élmer Mendoza, Pedro Ángel Palou, Hilario Peña, Vicente Alfonso y César Silva.

En cambio, Orfa Alarcón se mueve en el contexto perturbador de la "narcorrupción", donde se revela como autora de estilo duro con especial talento para la frase y el ritmo, además de incurrir en lo paródico con cierto sexo cochambroso que últimamente practican algunas autoras mexicanas (unas más

huracanadas que otras) como forma provocadora y primitiva de retratar las grandes fuerzas oscuras que recorren el país; un aspecto en el que Eduardo Antonio Parra (también presente en *La renovada muerte*) se ha convertido en maestro y formador de autores hasta el punto de crear una estética propia y reconocible. Orfa Alarcón es hija notoria de este tiempo de mujeres broncas y emputadas: su retrato de la mujer inserta en un machismo vil y cosificador refleja un universo manifiesto de mujeres cabronas capaces de sobrevivir y medrar en un mundo de hombres a pesar de ellos. Me parece que entran en este grupo Paco Ignacio Taibo II (no en vano, inventor del narcorrelato criminal en México), Eduardo Antonio Parra, Iván Farías, Carlos René Padilla y Darío Zalapa.

Mientras tanto, Liliana Blum representa el polo más sugestivo y ecléctico del género, aquel que cultivan sus más sinuosos representantes, con frecuencia inclasificables. Blum tiene el extraño don de lograr que una historia ambientada en Durango parezca transcurrir en alguna remota población centroeuropea en periodo de entreguerras, quizá por sus raíces judías y porque el trasfondo revolucionario de su cuento se difumina por la mirada distanciada, casi europea, que impone sobre los hechos narrados. En esta corriente "retro" o de historia reciente se ubica también Paco Haghenbeck. Aquí se encuentran quienes se vinculan con el fantástico, como Bernardo Esquinca o Bernardo Fernández "Bef", y cuantos juegan con el humor como Imanol Caneyada, Juan José Rodríguez o Martín Solares.

Por angas o por mangas, *La renovada muerte* es un libro de referencia merecedor de larga presencia en manos del público lector. Ideal para estos días de claustro coronavírico; y si sobrevivimos, para llevar en las próximas vacaciones a una playa, donde disfrutar cada relato con cerveza helada, mezcalito y ceviche. Además, desentraña México mejor de lo que uno es capaz de entender en periódicos y noticieros, donde no todo se cuenta, poco se explica y al final nada se entiende. Por esta razón, porque la ficción presenta la realidad de manera más realista que lo real, yo hasta recomendaría que *La renovada muerte* fuera lectura obligatoria en escuelas secundarias y preparatorias: para que los adolescentes puedan entrar de manera ligera, amena y sugestiva, en el universo de las letras, pero también para que calibren el México en que se volverán jóvenes adultos, el México que heredarán pronto, marcado por la necesidad de una renovable vida.

Fuentes

Haghenbeck, Francisco (antologador). *La renovada muerte. Antología del* noir *mexicano*. México: Grijalbo (Penguin Random House), 2019, 305 pp.