



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00284

Matricula: 20838323

LOS CRIMENES DE LA CALLE  
COMALA. ESCRITURA,  
RE-ESCRITURA Y DES-ESCRITURA  
EN EL RELATO POLICIAL  
MEXICANO.

En México, D.F., se presentaron a las 11:00 horas del día 27 del mes de febrero del año 2015 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

- DR. JESUS EDUARDO GARCIA CASTILLO
- DRA. BERENICE ROMANO HURTADO
- DR. SAUL HURTADO HERAS



*Gabriel Hernandez Soto*

GABRIEL HERNANDEZ SOTO  
ALUMNO

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

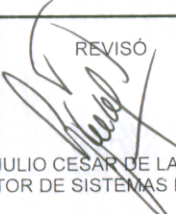
MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: GABRIEL HERNANDEZ SOTO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

*Aprobar*

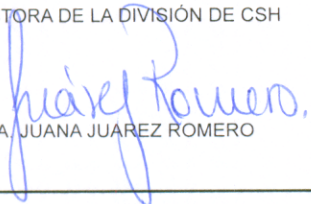
REVISÓ



LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI  
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES


Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH



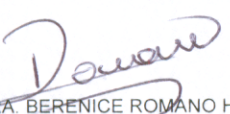
DRA. JUANA JUAREZ ROMERO

PRESIDENTE



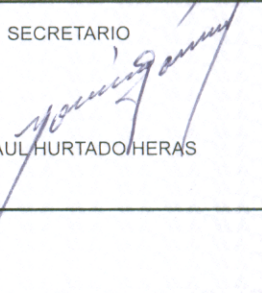
DR. JESUS EDUARDO GARCIA CASTILLO

VOCAL



DRA. BERENICE ROMANO HURTADO

SECRETARIO



DR. SAUL HURTADO HERAS



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
**Unidad Iztapalapa**

LOS CRÍMENES DE LA CALLE COMALA  
ESCRITURA, RE-ESCRITURA Y DES-ESCRITURA EN EL  
RELATO POLICIAL MEXICANO

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

PRESENTA:

GABRIEL HERNÁNDEZ SOTO

ASESORA:

JESÚS EDUARDO GARCÍA CASTILLO

## ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo 1. La pretensión paródica	10
Capítulo 2. Pretensión referencial y pretensión paródica no imitativa	46
Capítulo 3. La re-escritura. La optimación del amigo-narrador	77
Capítulo 4. La des-escritura. La intertextualidad en el relato policial	112
Capítulo 5. La escritura. El tópico del manuscrito perdido	142
Conclusiones	177
Bibliografía	185

## INTRODUCCIÓN

A mediados de la década del cuarenta del siglo pasado, el género policial comienza a cultivarse en la literatura mexicana. La aparición de esta literatura resulta sorprendente debido a que este tipo de narrativa se consideraba exclusiva de las letras cultivadas en países donde la realidad empírica justificaba su desarrollo y a que la literatura mexicana parecía estar signada por el realismo costumbrista heredado de la narrativa de tema revolucionario. A pesar de todo esto, al igual y como sucedía con otras literaturas latinoamericanas (la argentina y la chilena principalmente), la existencia de una narrativa policial mexicana es un hecho indudable a mediados del siglo XX y, sobre todo, un fenómeno artístico ampliamente desarrollado durante las siguientes décadas. Ahora bien, dado que esta literatura se consideraba ajena a nuestra tradición, su aparición y cultivo sólo era explicable como un ejercicio de imitación literaria donde los paisajes típicos de la campiña europea o las tumultuosas calles de las ciudades europeas eran sustituidos por las casonas de barrios idílicos —Coyoacán— o las pre-modernas calles de la ciudad de México.

El éxito editorial de estos relatos no impide que esta literatura sea considerada una literatura policial *sui generis* debido a que, a diferencia de la literatura europea o norteamericana —relatos que imitan la realidad del crimen en la ciudad moderna—, la literatura mexicana ningún vínculo mantiene con la realidad. A partir de esta visión del relato policial mexicano, la crítica ocupada de su estudio se limitó durante demasiado tiempo a identificar su vínculo con tal o cual texto europeo. Dicha percepción, sin embargo, está sustentada en una serie de equívocos teóricos y prejuicios culturales. Si bien es cierto que la mayoría de estos equívocos resultan entendibles al constatar que, hasta hace un par de décadas, la crítica literaria ocupada de tal género carecía de un talante profesional —son los propios autores de este tipo de relatos quienes se encargaron de establecer los patrones teóricos—, lo cierto es que la concepción tradicional mexicana del

relato policial está sesgada por un interés literario. La generación del medio siglo pretendió hacer pasar al policial blanco<sup>1</sup> como el paradigma del género.

Con la finalidad de sortear estos escollos teóricos es preciso asentar una serie puntos débiles en la concepción tradicional del relato policial establecida en México durante la década del cuarenta.

1. Existe un consenso mundial en torno a atribuir a Edgar Allan Poe la paternidad del género merced a la publicación de las aventuras del caballero Auguste Dupin; sin embargo, la concepción del relato policial mexicana —un relato centrado en un enigma criminal— parece corresponder más a la idea del relato policial en la literatura europea de la primera mitad del siglo XX que a la del paradigma del género. Las aventuras dupinianas no se limitan a reproducir el esquema del recinto cerrado.

2. Es indudable que el relato policial mexicano surgido a partir de la década del cuarenta se plantea como una imitación del relato policial europeo contemporáneo; pero es evidente que en la crítica policial mexicana existe una anómala concepción de la imitación literaria. Principalmente, la crítica mexicana limita el acto imitativo a la concepción histórica del pastiche —la imitación de un estilo—. El aspecto que mejor demuestra esta carencia de rigor teórico es la ausencia de un análisis de la imitación como transformación/alteración/sofisticación del modelo.

3. La crítica policial mexicana asume que el relato policial es la imitación de una realidad dada —un hecho criminal acaecido en la realidad empírica—; sin embargo, la representación literaria del policía moderno ocurrió en el interior de la literatura de corte realista —Vidocq, el famoso policía francés, inspiró a Victor Hugo el personaje de Javert—, no de la narrativa policial. Es conocido que el caballero Dupin es un tipo

---

<sup>1</sup> El término policial blanco, novela-problema o novela de enigma, refiere a las obras policiales centradas en la solución racional de un crimen misterioso. El caso del recinto cerrado (un asesinato es cometido en el interior de una habitación con todas las puertas y ventanas cerradas por dentro) es su esquema favorito.

literario, no una imitación de un policía de la realidad empírica. Esto debería bastar para sospechar al menos que el relato policial no se caracteriza por imitar a la realidad. A partir de este enfoque resulta evidente que un estudio de este género está obligado a discernir entre dos modalidades de la imitación. Por una parte, la imitación de la realidad empírica; por la otra, la imitación de una obra literaria.

4. En la tradición mexicana es posible advertir relatos que, al estilo de la literatura realista europea decimonónica, se ocupan de representar el crimen en la sociedad moderna. Por tal motivo, resulta equívoco suponer que el relato policial mexicano ha surgido exclusivamente como una imitación de la literatura policial europea. Al menos, la existencia de esta literatura de tema criminal obliga a cuestionar cuál es su vínculo con la moderna literatura policial cultivada en México durante el siglo XX.

El cúmulo de contradicciones nos permite sospechar que la concepción tradicional mexicana está fundada en una serie de equívocos y que, por tal motivo, el análisis y valoración del relato policial mexicano dista mucho de haber agotado sus posibilidades. Es imprescindible, pues, re-construir la historia del relato policial mexicano y, principalmente, construir una teoría basada en los conceptos fraguados en la teoría literaria que permita desvelar la auténtica valía de nuestra tradición detectivesca.

Las hipótesis que plantea este estudio son sencillas y, evidentemente, contrarias a la noción tradicional. El aspecto que legitima esta confrontación consiste en la utilización de conceptos teóricos sólidos.

1. El relato policial mexicano surge, al igual que en las letras europeas y norteamericanas, como una sofisticación del relato costumbrista decimonónico. En otras palabras, el relato policial mexicano no se limita a ser una corriente trasplantada; es producto de una evolución lógica del relato de tema criminal cuyo origen puede hallarse en la literatura mexicana del siglo XIX.

2. Existe, indudablemente, una corriente policial mexicana —corriente surgida en la década del cuarenta— cuyo objetivo es imitar los relatos europeos. Esto no significa, empero, que se trate de una suerte de aceptación de inferioridad intelectual. Si bien una parte del relato policial mexicano intenta llevar a cabo una suerte de homenaje —la idea básica del pastiche—, también es indudable que otros relatos se identifican con la parodia o el pastiche-burlesco y que, por tal motivo, implican una crítica artística —la idea básica de la parodia estricta—.

3. La identificación de Edgar Allan Poe como el inventor del género es un equívoco surgido de la intención del relato policial europeo del siglo XX —el policial blanco o novela-problema— por identificarse como el paradigma del género. De igual forma, la idea de que el relato policial es la imitación de la realidad empírica se trata de un equívoco cuyo origen debe ubicarse en la intención de la crítica europea y norteamericana por identificar a este género como una expresión exclusiva de esas literaturas. Por tal motivo, es preciso demostrar que el relato policial es producto de una evolución literaria de distintos géneros narrativos tanto literarios (el relato gótico) como referenciales (la nota roja).

La naturaleza del problema planteado y la diversa índole de las hipótesis exigen que el método empleado en este trabajo sea múltiple. En el primer capítulo, “La pretensión paródica”, nos ocupamos de demostrar que la imitación literaria presenta un crisol por demás amplio. A partir de la teoría de Linda Hutcheon acerca del *ethos* paródico y el *ethos* satírico, diferenciamos entre la pretensión paródica y la pretensión referencial del relato policial.<sup>2</sup> Tal distinción nos permite demostrar que la tradicional división del relato policial mexicano en tres etapas carece de rigor teórico. Al mismo tiempo, a partir

---

<sup>2</sup> La alteración de los conceptos planteados por Hutcheon obedece al hecho de que “literatura satírica” tiene una significación distinta (burlesca) en la tradición crítica. Respetar la idea de Hutcheon propiciaría confusiones, toda vez que su teoría será complementada con la teoría de Gérard Genette.



de la teoría de la imitación planteada por Gérard Genette, es factible identificar que la imitación llevada a cabo en el relato policial mexicano presenta una serie de posibilidades mucho mayor a las tradicionalmente identificadas. Ambas perspectivas nos permitirán demostrar que en nuestra tradición policial existen tres ideas básicas de la narrativa policial: la *re-escritura* de un modelo —una corriente identificada con la parodia y el pastiche en tanto su intención es reproducir una escritura—, la *des-escritura* de un modelo —una corriente identificada con el pastiche-satírico y el travestimiento debido a su intención por criticar una escritura— y la *escritura* —una corriente identificada por su intención mimética, es decir, por su interés en representar una realidad dada en vez de respetar un canon genérico—.

El capítulo 2, “Pretensión referencial y pretensión paródica no imitativa”, tiene como finalidad el ampliar el concepto de relato policial mexicano. La intención de limitar el género a la imitación de los relatos europeos ha impedido incluir una serie de relatos cuya inclusión transforma la concepción de nuestra tradición policial. Basados en la idea del *ethos* satírico de Hutcheon —de la cual surge nuestra idea de la pretensión referencial— y en la idea del relato policial como una corriente surgida al interior de la literatura decimonónica, revelamos la existencia de un relato policial mexicano anterior a la década del cuarenta cuya evolución continúa hasta la actualidad.

Una vez asentada una teoría más rigurosa es factible llevar a cabo un análisis cabal de la literatura policial mexicana. En este punto se presenta una encrucijada teórica. Demostrar que la literatura policial mexicana está conformada por tres corrientes distintas implica que estas distintas ideas de escritura sean contemporáneas. Por tal motivo, elegimos utilizar tres novelas contemporáneas identificadas con el policial norteamericano de la década del noventa. A partir de *Una muerte muy saludable* (1996) de Orlando Ortiz podemos demostrar que la *re-escritura* policial no es una cuestión exclusiva de la década

del cincuenta; *Asesinato en una lavandería china* (1996) de Juan José Rodríguez nos permitirá demostrar el talante crítico de la *des-escritura* policial y, principalmente, la existencia de una literatura policial cuyo modelo no es la tradición europea y norteamericana; finalmente, *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* (1993) de César López Cuadras nos permitirá demostrar que una corriente del relato policial mexicano —la *escritura*—no responde (respetuosa o críticamente) a los cánones europeos y norteamericanos, toda vez que surge de una evolución particular de la literatura mexicana iniciada durante el siglo XIX. Los últimos tres capítulos están, pues, destinados a demostrar la teoría propuesta en los dos primeros.

Esperamos que la incorporación de conceptos teóricos propios de la teoría literaria más rigurosa al estudio de la narrativa policial mexicana permita acceder a una comprensión cabal de este tipo de literatura, una literatura que merced a una suerte de prejuicios y carencia de rigor teórico ha sido poco apreciada.

## LA PRETENSIÓN PARÓDICA

### CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN

Hasta hace pocos años, el relato policial no era un tema del cual se ocupase la crítica académica. Dicha reticencia estaba fundada en la concepción de esta narrativa como una sub-literatura absolutamente ajena a la tradición artística mexicana. Inventado en los países del Primer Mundo con la intención de representar el éxito de la policía científica, el género policial no era visto como una corriente capaz de representar la realidad de países como México. El resultado de esta ausencia ha sido catastrófico para la cabal comprensión de este fenómeno literario. Comentarios sin sustento teórico e incluso francamente sesgados por prejuicios culturales dominaron, durante décadas, la interpretación de este tipo de relatos. Los ejemplos que presento a continuación demuestran la anómala conformación de la crítica literaria dedicada al estudio de la literatura policial mexicana.

María Elvira Bermúdez, una de las personalidades más influyentes en la historia del relato policial mexicano, aseguró en el prólogo a *Los mejores cuentos policíacos mexicanos* (1955) —la primera antología del género en nuestro país— que “al influjo anglosajón se deben, sin duda, las producciones mexicanas del género policíaco” (1955a: 16). Evidentemente, la autora y crítica mexicana entiende que un relato sólo puede ser considerado como parte del género policial cuando “la justicia triunfe expresa o tácitamente o que se realice una conversión de valores mediante la cual la solidaridad humana se yuxtaponga a los preceptos inflexibles del Derecho escrito” (1955a: 18). El problema con esta definición del relato policial es que *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli —para la gran mayoría de la crítica, la primera novela policial mexicana de la historia— es una novela en la que el policía “resulta ser un ex inspector que no acusa o penaliza al culpable” (Fuente, 2003: 91).

Años más tarde, en la época en que la literatura policial “se convierte en una auténtica expresión de la sociedad argentina del momento y en una metáfora de la violencia política” (Barboza, 2009), en “una crónica de y reflexión sobre la historia nacional” (Schlickers, 2000: 284) española y una representación de los esfuerzos de la policía por desbaratar complots e invasiones fraguados en la Washington (Martí, 1980: 6), Carlos Monsiváis afirma, en “Ustedes que jamás han sido asesinados” (1973) —un artículo publicado en la *Revista de la Universidad*—, que la sola idea de que “alguien pretenda robar los secretos atómicos de Ecuador o secuestrar a un científico hondureño resulta inverosímil” (1973: 11). El crítico olvida, fundamentalmente, que el robo de secretos de Estado y el secuestro de personalidades científicas forman parte de la novela de espionaje, no de la literatura policial.

Los equívocos no son, obviamente, exclusivos de la crítica mexicana. En la introducción a *El cuento policial latinoamericano* (1964), Donald A. Yates afirmó que la escasa producción de relatos policiales en América Latina se debía a la inexistencia de “una policía formal y una estructura judicial a la cual puede el lector referir sus estilizados cuentos de investigación criminal” (1964: 6). El crítico norteamericano parece ignorar que los relatos por él compilados no corresponden a la poética de la novela negra —una corriente signada por el realismo, la violencia y la denuncia social (Torres, 1982: 5)—, sino a la del policial blanco, modalidad del género policial que convierte a la narración centrada en un crimen en “una ciencia, en un juego de ingenio” (Vázquez de Parga, 1981: 114) sin vínculo alguno con la realidad empírica.

La ausencia de un análisis profesional del relato policial mexicano nos obliga a dedicar este primer capítulo a un aspecto central en toda corriente literaria caracterizada por trasplantar, a una realidad absolutamente ajena y extraña, un género literario creado específicamente para re-presentar un contexto determinado.

## HACIA UNA TEORÍA DE LA IMITACIÓN: PRETENSIONES Y ACTITUDES

En primera instancia, dada la ausencia de una teoría profesional en el *corpus* crítico mexicano, utilizamos la teoría de la imitación planteada por Linda Hutcheon en “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” (1981) para comprender las distintas expresiones presentes en el relato policial mexicano. Esta decisión obedece a que la crítica canadiense, a partir de conceptos propios de la teoría literaria, explica con claridad y sencillez las distintas modalidades de la imitación artística.

La primera distinción expuesta por Hutcheon atañe al objeto imitado por la literatura. La antiquísima distinción entre *mimesis* —imitación de la realidad empírica— y *ficción* —la imitación de un objeto literario— es reformulada a partir de la identificación de dos *ethos* literarios.<sup>3</sup> Por una parte, existe un cúmulo de textos cuya pretensión es la de re-presentar un objeto presente en la realidad empírica; por la otra, una serie de relatos cuya pretensión es la de re-presentar un objeto presente en la realidad artística. La dificultad para discernir entre los dos tipos de pretensiones radica en que ambos participan de la idea de representación. Ahora bien, como señala Hutcheon, advertir que la diferencia fundamental “reside en el ‘blanco’ al que se apunta” (1992: 178) permite una identificación inequívoca. Mientras la pretensión paródica se caracteriza por realizar “una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una trasgresión de la doxa literaria” (1992: 178), la pretensión satírica<sup>4</sup> “es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (1992: 178).

---

<sup>3</sup> El empleo que Hutcheon hace del vocablo *ethos* resulta, ciertamente, polémico. Por tal motivo, a partir de este momento hemos decidido “traducir” dicho concepto como “pretensión”.

<sup>4</sup> La connotación dada por Hutcheon a “sátira” también propicia malentendidos y confusiones. Tradicionalmente utilizado para aludir a una actitud “burlesca” o “crítica”, el concepto “sátira” no parece muy apropiado para hacer referencia a la realidad empírica. Por tal motivo, a partir de este momento utilizamos el concepto “pretensión referencial” para designar lo que Hutcheon entiende como *ethos* satírico.

La segunda distinción tiene como objetivo el identificar con precisión cuál es la finalidad de la pretensión paródica. Hutcheon explica que, si bien la parodia es “la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo” (1992: 177), la significación del prefijo “para” puede tener dos posibilidades. Si es entendido como “al lado de”, la imitación no funciona “de una manera perjudicial para el texto parodiado” (1992: 182); en cambio, si el prefijo es entendido en su connotación tradicional —“contra” o “frente a”—, entonces funciona como “la desviación de una norma literaria” (1992: 177). La pretensión paródica manifiesta, por ende, dos posibilidades. Puede tener una finalidad reverencial y, por tanto, construir una parodia-homenaje o parodia-respetuosa; también puede tener una finalidad crítica y, por tanto, construir una parodia-irreverente o parodia-peyorativa. La parodia-respetuosa resulta, de esta manera, más cercana a la noción tradicional de pastiche: la imitación de un tema o de un estilo; en cambio, la parodia-peyorativa parece más cercana a la noción tradicional de parodia: la re-formulación crítica de un objeto artístico.

La distinción entre parodia-respetuosa y parodia-peyorativa nos permitirá identificar con claridad el aspecto que tradicionalmente distingue a la narrativa policial de la narrativa neopolicial. Por otra parte, la diferencia entre la pretensión paródica y la pretensión referencial hará posible el cabal entendimiento de la narrativa policial nortea como una corriente ajena a la tradición detectivesca mexicana.

## LA TEORÍA TRADICIONAL MEXICANA

La crítica ocupada del relato policial mexicano ha fundamentado su análisis en el criterio temporal. A partir de éste, ha asumido que existen tres etapas claramente diferenciadas: la literatura policial, corriente en boga durante la década del cuarenta y cincuenta; la

narrativa neopolicial, modalidad en auge durante la década del setenta y el ochenta; y la narrativa policial nortea o fronteriza, corriente surgida a finales de los años ochenta. Quien mejor ha plasmado esta visión del relato policial mexicano es Gabriel Trujillo Muñoz, autor y crítico tijuanaense que, en “Conflictos y espejismo: la narrativa policiaca fronteriza mexicana” (2005), expone las diferencias de este modo.

Si sus abuelos se entretuvieron con enigmas de salón de té, con asesinatos absurdos o pasionales, que la fría razón del investigador racional dilucidaba con buena fortuna y para satisfacción de todos los involucrados, excepto, claro, del culpable en turno; si sus padres preferían la novela de intriga internacional que sucedía en México o vislumbraban las conexiones entre el poder y el crimen con detectives capaces de tener una conciencia política, una visión de conjunto de la vida nacional; los recién llegados ya pertenecen a una generación nortea nutrida con la cultura de masas y la literatura policiaca. Son, pues, autores educados por MTV y el cómic japonés, asiduos del Internet y apasionados del lado oscuro de las grandes urbes del mundo, lo que incluye asesinos en serie, experimentos genéticos, mesías suicidas y magnicidas en potencia (2005: 34).

A partir de esta distinción temporal, se asume que en el policial mexicano existen tres actitudes distintas hacia el modelo imitado, es decir, tres concepciones distintas de la imitación literaria. Es preciso, por tanto, que este estudio dé cuenta de la certeza de esta afirmación.

Dado que los autores de la primera generación veían en la imitación literaria una estrategia que permitía ofrecer “cierta garantía de buena calidad porque a su gestación han contribuido elementos de obras ya consagradas por la crítica” (Bermúdez, 1955a: 16), se ha afirmado que la narrativa policial mexicana se caracteriza por ser una literatura cercana al pastiche, es decir, por llevar a cabo una parodia-respetuosa de los clásicos del género. Veamos uno de los ejemplos que mejor parecen sustentar esta idea.

*Diferentes razones tiene la muerte* (1953) de María Elvira Bermúdez es una novela-problema donde la única diferencia con respecto al paradigma es la ubicación



geográfica: la mansión en la campiña inglesa ha sido sustituida por una casona del folclórico barrio de Coyoacán. El escenario manifiesta, pues, la misma significación: recinto aristócrata alejado del mundanal ruido. Los personajes —acaudalados burgueses cuyo aislamiento de la sociedad tiene como finalidad despejar su tedio cosmopolita—, el enigma —un asesinato cometido en una habitación cerrada por dentro— y el desarrollo de la intriga —ahíto de pistas falsas y conjeturas equivocadas— corresponden plenamente a la poética la novela de enigma al estilo de Agatha Christie. Una de las pruebas más fehacientes de esto la constituye el desenlace. Conforme al canon europeo, poética donde el talante enigmático del crimen propicia que el policía oficial sea incapaz de solucionar tan ingenioso ardid, la novela culmina con el discurso aclarador del detective. El héroe explica, con una simplicidad fundada en la lógica más racionalista, cómo fue capaz de resolver el acertijo planteado por un criminal brillantísimo.

Armando escuchaba distraído la peroración de Miguel; Román Arana la cortó bruscamente:

—Sea lo que sea, lo principal es que el señor Zozaya deshizo este enredo y debemos estarle agradecidos.

—Sí, de veras —secundó Adela.

—Dios se lo pagará a usted —prometió doña María.

Armando los interrumpió un poco molesto:

—En realidad, yo no tengo ningún mérito. Es tan sólo cuestión de observar y deducir. Todo criminal, por hábil que sea, comete algún error que echa por tierra el edificio casi perfecto de su crimen. (1987: 214)

Tampoco el caso de la literatura neopolicial parece presentar dificultad alguna. El hecho de que los principales autores de esta generación hayan expresado ampliamente su reticencia a imitar el estilo y los temas de los clásicos del policial europeo —“bien difunta estés, Agatha Christie” (Taibo II, 1997a: 8)—, propició que esta literatura fuese identificada como una corriente signada por la irreverencia. En otras palabras, la narrativa

policial mexicana de los años setenta y ochenta fue entendida como una etapa paródicamente peyorativa.

Una escena de *Cosa fácil* ([1977] 2003) de Paco Ignacio Taibo II —segunda novela protagonizada por el detective mexicano Héctor Belascoarán Shayne<sup>5</sup>— revela que en esta generación también está presente la pretensión paródica. Conforme a la poética del género, el misterio que debe resolver el héroe es el asesinato de un ingeniero en la inminencia de una huelga. Ahora bien, en esa intriga se inserta una segunda aventura. El texto relata cómo Belascoarán y un anciano morelense, “sorteando músicos borrachos, prostitutas y obreros de la refinería que iniciaban el sabadazo, llegaron hasta la mesa solitaria que existía al fondo de todas las cantinas y que permanecía solitaria como esperando que Pedro Infante vestido de charro la hiciera suya”, (2003: 12) sólo para que el vetusto campesino solicite al detective una misión inaudita: encontrar a don Emiliano Zapata.

—¿Qué quiere de mí? —Preguntó Belascoarán Shayne, de oficio detective, hijo de una ciudad en la que Zapata nunca había podido escapar del vacío de los monumentos, del helado metal de las estatuas. De una ciudad donde el sol de Morelos no había podido romper las lluvias de septiembre— ¿Qué quiere de mí? —preguntó Belascoarán deseando creer todo, deseando ver a aquel Zapata que tendría ahora noventa y siete años entrar galopando sobre un caballo blanco por el Periférico, llenando de balas el viento.

—¿Qué quiere de mí? —preguntó.

—Que lo encuentre —dijo el hombre de la cicatriz, y sacó una bolsa de cuero que depositó suavemente sobre la mesa (2003: 14).

Es imposible no ver en este pasaje un ejemplo cabal de la pretensión paródica. Es innegable que su lectura “suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una

---

<sup>5</sup> La saga de Héctor Belascoarán Shayne consta de ocho novelas: *Días de combate* (1976), *Cosa fácil* (1977), *Algunas nubes* (1985), *No habrá final feliz* (1989), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), *Amorosos fantasmas* (1989), *Sueños de frontera* (1990), *Desvanecidos difuntos* (1991) y *Adiós Madrid* (1997).

determinada actitud emocional y, desde el primer momento, hace abrigar esperanzas en cuanto al ‘medio y el fin’ [...] con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto” (Jauss, 2000: 164). Como bien advierte cualquier lector medianamente cultivado en la historia del relato policial, esta escena conforma una parodia-peyorativa de la escena típica de la narrativa *hard boiled*, donde —como ocurre en *El largo adiós* (1953) de Raymond Chandler— el aristocrático cliente —Terry Lennox— se encuentra con el vulgar detective —Phillip Marlowe— en un lujoso bar californiano —escenario por demás apropiado para una poética donde “el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga” (Piglia, 2003: 79)— con la finalidad de contratar sus servicios.

La última vez que bebimos juntos en un bar fue en mayo, a una hora más temprana que la habitual, justo después de las cuatro. Parecía cansado y más delgado, pero miró a su alrededor con sonrisa de placer.

—Me gustan los bares cuando acaban de abrirse. Cuando la atmósfera interior todavía es fresca, limpia, todo está reluciente y el cantinero se mira por última vez al espejo para ver si la corbata está derecha y el cabello bien peinado. Me gustan las botellas prolijamente colocadas en los estantes del bar y los vasos que brillan y la expectación. (Chandler, 2000: 32)

La aparición de la narrativa policial nortea, una corriente surgida a partir de que “la impunidad creó el ambiente necesario para contar historias, denunciar, criticar, resaltar héroes anónimos capaces de descubrir los tejidos del poder y acabar con los males de las sociedades sin ayuda de ningún aparato de justicia” (Rodríguez Lozano, 2008: 15-16), obligó a que la crítica reformulase su concepción del relato policial escrito en México.

La afirmación de que “sin contar con los elementos de fondo (aplicación de un principio de justicia) y de construcción (coartada) que la integran, es imposible hacer literatura policiaca” (Bermúdez, 1955a: 15-16), o que este tipo de literatura conformaba

“un lujo verosímilmente destinado a gustar a un público lector relativamente sofisticado” (Yates, 1964: 6) o que “la práctica mexicana de la literatura policial ha sido imitativa, arbitraria, forzada” (Monsiváis, 1973: 11), hubo de ser modificada merced al auge y reconocimiento de una literatura policial ubicada en la zona dominada por la cultura del narcotráfico, en la que “no hay una devoción comprobable por la ortodoxia del género y el enigma resuelto después de conjeturas interminables” (Saravia, 1990: 11).

Relatos como *El amante de Janis Joplin* (2001) de Élmer Mendoza, novela donde se advierte que “la vida en la frontera es un lenguaje aparte que debe ser negociado todos los días, un ritual de sobreentendidos cuyo código cambia a diario” (Trujillo, 2005: 25), permiten advertir que la pretensión paródica característica tanto de la literatura policial como de la literatura neopolicial da paso a una pretensión referencial. La novela aprovecha que en Sinaloa “las relaciones de un orden social y moral se hallan desestabilizadas, al grado de que el crimen se normaliza y elude su castigo” (Corona, 2005: 187) para relatar una historia criminal. El hecho que desencadena la intriga es la falta cometida por un sinaloense común y corriente durante una celebración tradicional. Desobedeciendo la orden de Rogelio Castro, miembro de la familia “más exitosa en la siembra de marihuana y también la más sanguinaria de la región” (Mendoza, 2008: 14), David Valenzuela baila una pieza musical con la joven más bella del pueblo. El narcotraficante obviamente tomó aquel acto como un agravio a su honra y decidió cumplir la promesa de muerte a todo aquél que transgrediera sus órdenes. El desenlace de esta aventura resulta conocido. David —con piedra, aunque sin honda— vence a Goliat:

David vislumbró a Carlota Amalia vuelta de espaldas para no mirar, abrazada por sus amigas. Los demás permanecieron quietos, la violencia genera cobardía. Entonces miró a su oponente, que antes de sacrificarlo se daba el lujo de apuntar al cielo con la pistola, para luego bajar el arma lentamente, cuando tocó una roca con la punta de los dedos y le tiró una pedrada veloz a la cabeza, Pock, como supremo mecanismo de defensa.

Rogelio cayó sin sentido. El golpe fue tan tremendo que generó un vacío, un instante donde la luz de la Luna estaba en las cachimbas y la de las cachimbas quién sabe dónde. David miró a los otros lleno de asombro, ¿Le pegué? (2008: 14)

El análisis realizado hasta este momento parece demostrar que la identificación del relato policial mexicano como una tradición conformada por tres etapas distintas, tanto temporal como poéticamente, es acertada. Incluso, a partir de la teoría de Linda Hutcheon, da la impresión de que esta perspectiva puede ser acertadamente formulada en términos académicos. La narrativa policial es una etapa identificada con la parodia-respetuosa; la narrativa neopolicial, con la parodia-peyorativa; la narrativa policial nortea, con la pretensión referencial. Esta formulación, aparentemente acertada y correcta, oculta un fallo grave: advertir la pretensión o poética de los textos más importantes en cada una de las etapas no implica la comprensión de esas mismas etapas. Identificar a cada generación con una sola obra o un estilo particular configura una reducción teórica cuyo único resultado posible es el equívoco. Es necesario, pues, que este estudio amplíe su *corpus* de análisis.

#### HACIA UNA TEORÍA DE LA IMITACIÓN: LA TRANSTEXTUALIDAD

Hemos señalado anteriormente que *Diferentes razones tiene la muerte* de María Elvira Bermúdez configura el ejemplo nítido de la parodia-respetuosa. Esta novela mexicana respeta todos los aspectos sustanciales de la novela de enigma europea; la única variación perceptible atañe a una cuestión secundaria: los topónimos empleados en la narración. Pero asumir que toda la literatura policial mexicana se plantea como una parodia-respetuosa —la postura de la crítica mexicana— es un error teórico. Incluso en la propia obra de María Elvira Bermúdez es posible hallar una actitud distinta hacia el texto imitado

“El embrollo del reloj” (1955b) de María Elvira Bermúdez, relato breve también protagonizado por el periodista mexicano Armando H. Zozaya, presenta una trama imposible de identificar como una parodia-respetuosa. Es indudable que el asunto (el homicidio de una joven mujer), el motivo de la intriga (el asesino ha logrado escapar) y el desenlace (la captura del criminal) corresponden a la concepción tradicional de la novela de enigma o novela-problema. Existe, sin embargo, un aspecto que aleja a este relato del concepto parodia-respetuosa: el escenario. “El embrollo del reloj” se desarrolla al interior de una populosa vecindad de la ciudad de México. Es factible ubicar, por lo tanto, dos momentos de la imitación. En primer término, el movimiento hacia la *semejanza*. Conforme al canon, las sospechas de la policía apuntan a familiares y vecinos. Incapaces de demostrar su inocencia, éstos deciden acudir a Armando H. Zozaya, sagaz periodista a quien la resolución de enigmas similares ha vuelto famoso en la ciudad. El detective-amateur mexicano logra descubrir el artilugio empleado por el asesino al interpretar correctamente los datos aportados por las pesquisas policiales —el reloj de la víctima, detenido al momento del homicidio— y las informaciones recabadas durante sus amables interrogatorios —la fecha en que el funesto suceso tuvo lugar—. Merced a estos datos desperdigados en la escena del crimen, el héroe logra descubrir el artilugio que ha permitido al criminal salir impune. Y aquí surge el movimiento hacia la *diferencia*. Zozaya comprende que, en tanto el crimen se cometió el día de la Santa Cruz, “los balazos se [confundieron] con el ruido de los cohetes. Además, esa misma circunstancia explica que los vecinos, entretenidos con la festividad de los albañiles, no se dieran cuenta de quién entró a la casa de la muchacha” (1955b: 44).

En suma, “El embrollo del reloj” respeta la configuración típica del caso del recinto cerrado —el caso por antonomasia de la novela-problema—: “un asesinato en una habitación cuyas puertas y ventanas están cerradas por dentro, el cadáver en el piso y

ninguna pista visible” (Giardinelli, 1996: 15); sin embargo, lleva a cabo una alteración sustancial en el escenario. El ambiente aristocrático es suplantado por el ambiente popular o vulgar. Esta diferencia impide la identificación del relato como una parodia-respetuosa, pues no se trata de una variación mínima o insustancial. Una vez llegados a este punto, la clasificación propuesta por Hutcheon revela sus limitaciones, ya que también es imposible identificar a este relato como una parodia-peyorativa. Es momento, pues, de acudir a una teoría de la imitación más completa: la teoría de la transtextualidad planteada por Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*.

En su estudio sobre la transtextualidad —“todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989: 9-10)—, el teórico francés identifica dos grandes vertientes de la imitación literaria: la transformación y la imitación. En la primera, el texto imitador o hipertexto lleva a cabo una imitación de algún aspecto del texto imitado o hipotexto; en la segunda, el hipertexto imita los aspectos esenciales del hipotexto.

La transformación que conduce de *La odisea* a *Ulysses* puede ser descrita (muy groseramente) como una transformación *simple* o *directa*, que consiste en transponer la acción de *La odisea* al Dublín del siglo XX. La transformación que conduce de la misma *odisea* a *La eneida* es más compleja y más indirecta, pese a las apariencias (y a la mayor proximidad histórica), pues Virgilio no traslada la acción de *La odisea* a Ogigia a Cartago y de Ítaca al Lacio; Virgilio cuenta una historia completamente distinta (las aventuras de Eneas, y no de Ulises), aunque inspirándose para hacerlo en el tipo (genérico, es decir, a la vez formal y temático) establecido por Homero en *La odisea* (y, de hecho, igualmente en *La iliada*). (1989: 15)

A partir de esta distinción, Genette hace enfática la diferencia entre *transformar* un texto e *imitar* un texto. Además, al señalar que “la imitación es también una transformación, pero mediante un procedimiento más complejo” (1989: 15), identifica con claridad que

la imitación literaria no ha significado jamás una cuestión de subordinación artística y, mucho menos, cultural. En suma, es menester recalcar que la concepción de la imitación en la crítica mexicana —la versión moderna de las “lecciones que Santos Luzardo no cesa de impartir a Marisela en *Doña Bárbara*”, (Rama, 2004: 40-41) toda vez que supone un “aprendizaje consciente de los principios elementales de la construcción literaria” (Bermúdez, 1955a: 16)— es absolutamente errada. La imitación literaria es una estrategia narrativa que puede evidenciar una actitud irreverente, pues no se limita a repetir el estilo o el tema (la definición tradicional del pastiche).

El esquema completo de las prácticas hipertextuales configurado por Genette da cuenta de la variedad presente en la imitación literaria. El régimen de la *imitación* está compuesto por el pastiche (la imitación de un estilo), el pastiche satírico o *charge* —estrategia donde la escritura imitada “se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos” (Genette, 1989: 37)— y la imitación seria o *forgerie* —concepto cuya traducción literal advierte su significado: apócrifo—. Por su parte, el régimen de la *transformación* está conformado por la parodia estricta —la “desviación de texto por medio de un mínimo de transformación” (Genette, 1989: 37)—, el travestimiento —“la transformación estilística con función degradante” (Genette, 1989: 37)— y la transposición —la práctica hipertextual donde se fortalece la concepción de la imitación literaria como sofisticación del modelo imitado—.

A partir de esta teoría es factible identificar las particularidades de la imitación llevada a cabo en la narrativa policial mexicana. Limitar el análisis de la imitación a la mención acerca de que es una literatura donde “la influencia de los clásicos del género interactúa con la idiosincrasia del mexicano” (Navarrete, 2005: 56), no permite mostrar las implicaciones de esa relación. Así, el empleo de teoría hipertextual permite comprender que, mientras *Diferentes razones tiene la muerte* configura un pastiche, “El



embrollo del reloj” se presenta como un travestimiento. En este relato “se modifica el estilo sin modificar el tema” (Genette, 1989: 33). Dicha diferencia echa por tierra la concepción del policial mexicano como una parodia-respetuosa al tiempo que postula un aspecto no entrevisto: el talante crítico de la imitación. Veamos un ejemplo de esto.

El análisis de *La obligación de asesinar* (1946) de Antonio Helú se ha limitado a señalar que se trata de la versión tropical de las aventuras de Arsène Lupin. Es preciso atender, sin embargo, al significado de las evidentes diferencias existentes entre texto imitado y texto imitador. Por principio de cuentas, debemos resaltar que el azar y la casualidad cumplen, en las aventuras de Máximo Roldán, la función que el frío cálculo y la sobria inteligencia tienen en la obra de Maurice Leblanc. A diferencia del caballero francés, quien encuentra en la actividad criminal una forma apropiada de demostrar su superioridad intelectual —el criminal “juega con la policía una especie de juego de igualdad” (Foucault, 1979: 95) en la novela policial clásica—, el personaje mexicano se convierte en ladrón por accidente: “si a Máximo Roldán le hubiesen jurado que al día siguiente habría de convertirse en ladrón, de seguro tomaría tal cosa como injuria, sin más objeto que el de provocar riña con él” (Helú, 1991: 13). Esta diferencia, atinadamente señalada por Edith Negrín, (2005: 42-47), tiene repercusiones importantes en la obra imitadora. Mientras que Arsène Lupin logra escapar de la justicia a partir de su manejo del lenguaje, Máximo Roldán se topa con las dificultades precisamente por su torpeza lingüística.

...esta vez el espíritu travieso de Roldán se permitió una pequeña chanza. ¿No decía Proudhon que la propiedad constituía un robo? Y pronunció, cuando el administrador sacó los billetes de banco y se dio a la tarea de hacer fajos con ellos:

—¡Caray, don Pancho, cómo roba usted!

Fue eso tan rápido y tan sencillo...

Como si le picaran, el administrador dio un brinco y se quedó parado frente a Máximo Roldán. Lo miró espantosamente, horriblemente, desesperadamente. Y sin previo aviso —¿para cuándo son las buenas formas, señor?— sacó del bolsillo un revólver y dio con la culata un formidable golpe sobre la frente de Máximo Roldán, quien apenas tuvo tiempo de darse cuenta de algo (1991: 13).

Este par de diferencias permiten advertir que la imitación literaria se expresa, en *La obligación de asesinar*, como un pastiche satírico, modalidad de la imitación donde un tema noble —el ladrón genial— es tratado de manera vulgar —el ladrón torpe—. Prueba de ello es que, como comenta Edtih Negrín, resulta inimaginable que Arsène Lupin, el caballero ladrón inventado por Maurice Leblanc, se viese envuelto “en una situación como aquella en que se había colocado [Máximo Roldán] cuando tropieza con un puestecillo callejero de ‘jaletinas’ y es zarandeado primero por la vendedora y luego por dos policías” (2005: 50).

Máximo Roldán se sintió ir de bruces contra la mesa, volcar su contenido, y caer él luego sobre algo gelatinoso. Y sintió en el acto dos garras que lo asían de los hombros y lo zarandeaban, al mismo tiempo que una voz le gritaba en los oídos:

—¡Ahora me paga usted las jaletinas!

Logró ponerse de pie y desasirse, y se volvió de frente hacia la voz.

—¡Me va usted a pagar las jaletinas, o llamo a un gendarme! (1991: 20)

La configuración de *La obligación de asesinar* demuestra, a su vez, un aspecto omitido por la crítica mexicana: la intención que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares elogiaban en los *Seis enigmas para don Isidro Parodi* de Bustos Domecq por “combatir el frío intelectualismo en que han sumido este género” (Borges-Bioy, 1984: 10) los autores ingleses al convertir el relato criminal en una comedia de enredos, se manifestó en el policial mexicano de medio siglo como una sonora carcajada, es decir, como una

imitación identificada con la vulgarización cercana al pastiche-satírico y al travestimiento. Esta ambivalencia nos obliga llevar a cabo una adecuación de la teoría genettiana.

El crítico francés se ocupa de la imitación en la literatura. Por tanto, su concepción del género literario resulta demasiado amplia para los fines del presente estudio. A partir de la teoría hipertextual es factible identificar cómo surgen los géneros literarios: un tema, un estilo, un asunto o un relato pueden ser transformados a tal grado que configuren un género nuevo. Ejemplos de esto sobran en la literatura: entre el relato mitológico y el relato literario existe una transformación: el cambio de protagonista; entre la tragedia griega y el drama isabelino existe una transformación: la sustitución del destino por el libre albedrío; entre el héroe medieval y el héroe del renacimiento existe una transformación: la inversión de valores (el feudo, la inocencia y la virginidad dan paso al capital, el ingenio y la sexualidad). Ahora bien, a partir de la teoría hipertextual es prácticamente imposible advertir cómo evolucionan los géneros literarios. Sucede que Gérard Genette no tenía en mente, al formular esta teoría, que los modelos literarios pueden alterarse (transformarse o imitarse) sin que esto signifique una alteración en su configuración genérica. Por tal motivo, es necesario que hagamos una acotación sencilla. En este estudio empleamos la distinción *transformar e imitar* en su sentido más estricto, es decir, en el interior del género policial. Esta decisión obedece a una necesidad práctica y, principalmente, a un principio académico: el marco teórico debe adecuarse al objeto de estudio. A continuación, intentaré demostrar la necesidad de esta adecuación.

Es evidente que Téodulo Batanes, el afable viejecito que protagoniza “De muerte natural” (1946) de Rafael Bernal, está hecho a imagen y semejanza del candoroso padre Brown creado por Chersteron. Esa semejanza no implica que el relato se configure como un pastiche. La *semejanza* propia del pastiche deviene *diferencia* propia de la parodia, el pastiche-satírico y el travestimiento. Si bien Téodulo Batanes presenta el talante religioso

que caracteriza a su modelo, éste es disímil: “como buen mexicano adherido al catolicismo, [...] prefiere al concepto de una justicia abstracta, los dictados vengadores de la divinidad” (Bermúdez, 1955: 17). Esta primera diferencia anuncia la auténtica transformación. El personaje mexicano no es un sagaz intelectual que resuelve crímenes en su tiempo libre; es alguien que en tres ocasiones ha perdido su empleo “por meterse a averiguar cosas que nadie lo llamaba a averiguar” (Bernal, 1955: 42). Es cierto que la personalidad del detective parece construir un pastiche satírico: “Eso es lo que he osado o atrevido a decir, y no insinuar, como erróneamente ha asentado usted. Alguno de los aquí presentes, disfrazándose de practicante de ese hospital o sanatorio, penetró en el cuarto ocupado por la enferma u operada doña Leocadia, ahora difunta, que haya paz su alma, y la asesinó...” (Bernal, 1955: 53) La dificultad de identificar al relato como una imitación cómica es que la verborrea burlesca y la vulgarización no impiden que el personaje mexicano sea capaz de llevar a cabo su misión de héroe restaurador. Claro está que el éxito en la empresa radica en cualidades disímiles.

En “El martillo de Dios”, el candoroso padre Brown demuestra que su juicio no se halla obnubilado por la fe. Conforme a las exigencias del género, su conducta corresponde a la de un paladín de la razón enfrentado a un enigma lógico: “El herrero se equivoca, no quizás en asegurar que se trata de un acto divino, sino en imaginarse que es un milagro. Aquí no hay milagro, doctor, si no es que el hombre mismo, dotado como está de un corazón extraño, perverso y, con todo semiheroico, es un milagro” (1959: 132). En contrapartida, Teódulo Batanes confía el éxito de su empresa a los designios divinos: “Por lo menos así lo cree el interesado y medita en los extraños caminos que sigue Dios para castigar y premiar siempre” (Bernal, 1955: 41). De manera que la razón y el frío cálculo que caracterizan a la novela inglesa son sustituidos en la versión mexicana por la diosa fortuna: “Si esa aguja hipodérmica nueva no le hubiera caído materialmente en las

manos desde una ventana del sanatorio, don Teódulo Batanes no hubiera averiguado nada, y un criminal se hubiera quedado sin el castigo debido en justicia” (Bernal, 1955: 41). A pesar de esto, sería equívoco designar a este relato como un pastiche-satírico; en realidad, el texto ofrece los elementos necesarios para ser considerado como una transformación. El aspecto fundamental de su conformación literaria es la propia del travestimiento: “la transformación estilística con función degradante” (Genette, 1989: 37), en la que “se modifica el estilo sin modificar el tema” (Genette, 1989: 33).

Una vez demostrada la variedad de modalidades de la imitación presentes en el relato policial mexicano es necesario adelantar que en las otras etapas ocurre un fenómeno análogo. Por tal motivo, encaminaremos nuestro análisis a las etapas siguientes.

#### LA TEORÍA DE LAS TRES ETAPAS

Acaso el principal aspecto que ha impedido una cabal formulación de la imitación en el policial mexicano es la supeditación de la imitación a la noción temporal (las tres etapas) y, por ende, a la homologación con otros fenómenos detectivescos de la literatura en lengua española. En este sentido, la narrativa neopolicial ha sido la más afectada. Merced a su aparición en la época de surgimiento de la novela negra argentina (Giardinelli, 1996: 200), española (Galán, 2008: 62) y cubana (Martí, 1980: 6), se le ha identificado (Torres, 2003: 13) como una corriente caracterizada por adaptar la poética *hard boiled* norteamericana al escenario mexicano de la novela negra. Es necesario, por tanto, demostrar este error.

En primer lugar, como ha señalado Gerardo de la Torre (1996: 12), la narrativa neopolicial no se reduce a la adaptación del policial negro. La configuración de *Crímenes sin faltas de ortografía* (1986) de Malú Huacuja, novela centrada en el asesinato de un

profesor de literatura de la UNAM, evidencia que esta intriga se organiza en torno al caso de recinto cerrado, un esquema propio del policial blanco.<sup>6</sup>

Se comentaba que la doctora era antigua amiga de la familia; que visitaba con frecuencia esa casa y que en más de una ocasión había sorprendido a la sirvienta tratando de quedarse con el cambio del dinero que la señora Sepulcro le daba para ir a al mandado. Se sospechaba que, por eso, Lucha había decidido matar a Isabel Nieto, aunque la suposición no era muy convincente.

De cualquier modo, a partir de entonces, ese crimen empezó a denominarse “el inexplicable asesinato del maestro Sepulcro Barragán y de su médico de cabecera”, cometido en apariencia por Lucha, aunque yo sé [que] no ocurrió así (1986: 31).

La parte final del discurso demuestra una cuestión importante en la identificación de este relato como una imitación de *El asesinato de Roger Ackroyd* (1926) de Agatha Christie. Motivada por el deseo imperioso de “adelantársele a la otra mujer, ya que no desea darle la oportunidad de escribir la novela” (Rubio, 2009: 63), la narradora revela el artificio mediante el cual esta novela-problema transgrede la concepción tradicional del relato policial como la aventura de un héroe en busca de una verdad: ella es la asesina.

En segundo lugar, es necesario asentar que la identificación de la saga de Héctor Belascoarán Shayne como parte de la literatura policial negra está fundada en un criterio endeble: la contemporaneidad con las aventuras de los detectives duros Pepe Carvalho (España), Heredia (Chile), Cayetano Brulé (Chile) y Mario Conde (Cuba). “Paco Ignacio Taibo II: Post-colonialism and the detective story in Mexico” (2001) de Jorge Hernández Martín representa, en este sentido, el caso paradigmático de esta equívoca concepción. Para este crítico, Belascoarán es un héroe semejante a los norteamericanos cuya

---

<sup>6</sup> *Crímenes sin faltas de ortografía* no es un caso aislado. *Segunda persona* (1984) y *El rumor que llegó del mar* (1986) de Eugenio Aguirre, *La fiera de piel pintada* (1986) de Edmundo Domínguez Aragonés, *Los crímenes en la calle del Seminario* (1987), *Los amores de una mujer decente* (1991) y *Los secretos del Paraíso* (1994) de Guillermo Zambrano también son relatos identificables con el policial blanco.

hispanidad —única diferencia importante— se revela en el hecho de que el detective chilango mantiene una cercana relación con sus hermanos. (2001: 161) Hernández Martín parece ignorar que, en “The adventure of the greek interpreter”, “The final problem”,<sup>7</sup> “The adventure of the empty house”<sup>8</sup> y “The adventure the Bruce-Pattington planes”,<sup>9</sup> Sherlock Holmes solicita la ayuda de su hermano mayor, Mycroft Holmes, un personaje aun más brillante que el genial detective. La relación familiar, por consiguiente, tiene un significado distinto al atribuido por la crítica. No es éste el único error ni la única alusión literaria<sup>10</sup> omitida por la crítica tradicional. Además de la ayuda familiar, es preciso resaltar que (1) la resurrección,<sup>11</sup> (2) la presencia del fiel escudero y (3) la gigantomaquia intelectual son elementos propios de la literatura detectivesca clásica, no de la narrativa negra.

Es cierto que, acorde a la poética del policial negro —una poética caracterizada por el hecho de que “el detective, antes que descubrimiento, produce pruebas” (Piglia, 2003: 80)— *Días de combate* presenta una intriga centrada en la violencia, la persecución y la corrupción política. Héctor Belascoarán Shayne debe perseguir y atrapar a un asesino serial.

Se había metido en una taquería cuando el frío había apretado. Mientras mascaba mecánicamente la comida, el tren sobre el riel comenzó a descarrilar. Un asesino que repite seis veces la misma mecánica, que mata seis veces a mujeres que probablemente no conoce. En una ciudad como México. El primer crimen hace un mes, luego a los diez

---

<sup>7</sup> *Las aventuras de Sherlock Holmes* (1892-1893).

<sup>8</sup> *El regreso de Sherlock Holmes* (1903-1094).

<sup>9</sup> *Recuerdos de Sherlock Holmes* (1908-1913).

<sup>10</sup> La alusión, una de las formas básicas mediante la cual se expresa la intertextualidad genettiana, es definida por el teórico francés como “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”. (1989: 10)

<sup>11</sup> Sherlock Holmes muere en 1893 en “El problema final” (*Las aventuras de Sherlock Holmes*). Ocho años después, Watson da a conocer una aventura inédita del genial detective, *El sabueso de los Baskerville* (1901-1902). Su auténtica resurrección, sin embargo, ocurre en *El retorno de Sherlock Holmes* (1903-1904). Por su parte, Héctor Belascoarán Shayne muere al final de *No habrá final feliz* (1989), pero reaparece en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989).

días otro, y diez días más tarde el tercero. Después, el tiempo entre acción y acción había disminuido; los tres últimos se habían amontonado en la última semana. Las manchas rojas en el calendario de Héctor, a lo lejos parecían una línea: martes-jueves-viernes. (1986: 19)

El vínculo de la saga de Héctor Belascoarán con la novela negra norteamericana se fundamenta en una sola similitud: el protagonista es un detective que puede ser definido como la contraparte de la corrupta policía mexicana. (Hernández Martín, 2001: 173) Existe, sin embargo, un aspecto fundamental en esta imitación al que la crítica da una importancia menor. El caso del asesino serial es típico de la etapa detectivesca (Poe, Gaboriau, Conan Doyle), porque en ésta se descubre que la “lucha entre dos puras inteligencias —la del asesino y la del detective—” (Foucault, 2002: 74) es la forma definitiva del género. El Cerebro de *Días de combate* es la versión neopolicial del personaje llamado D... que roba la epístola en “La carta robada” de Edgar Allan Poe, y, por supuesto, del profesor James Moriarty, genio del mal cuya primera aparición ocurre en “El problema final” —*Las aventuras de Sherlock Holmes*—. Una vez identificado el hipotexto correctamente, es momento de dilucidar cuál modalidad de la hipertextualidad se verifica en esta novela.

La identificación de la práctica hipertextual presente en la saga de Héctor Belascoarán resulta tan difícil como la de los ejemplos antes estudiados. Entender este relato como un pastiche satírico resulta imposible debido a que el héroe no sufre mella alguna en sus potestades como héroe de un relato policial. El principal objeto de escarnio es el genio del mal, no el detective. Por otra parte, es evidente que en esta novela domina el tono vulgarizante propio del travestimiento. Ejemplo de ello es que, mientras Mycroft Holmes es un hombre aun más inteligente que su genial hermano, una suerte de Isidro Parodi londinense que resuelve enigmas extraordinarios sin moverse de su sillón en el Club de Diógenes, Carlos Belascoarán —la versión mexicana del hermano-detective—



es un activista político ocupado en una “guerra ideológica” contra una banda de grafiteros: “Yo pinto arriba de sus pintas. Salgo en la noche con mi bote de spray y pinto arriba de las de ellos. Es la guerra” (Taibo II, 2003 23).

Con la finalidad de demostrar que la vulgarización del modelo imitado configura la principal característica del relato neopolicial, y que este aspecto lo distingue de la novela negra latinoamericana contemporánea, compararemos la actitud hacia el modelo clásico en la saga de Héctor Belascoarán Shayne con la actitud hacia el modelo en la saga del detective catalán creado por Manuel Vázquez Montalbán.

Pepe Carvalho es un eficaz detective privado signado por el escepticismo y las conductas bizarras, la típica soledad desencantada del detective duro del relato negro se manifiesta en *Los mares del sur* —novela donde el héroe debe hallar a un aristócrata lector de Pavese— como la paulatina quema de libros, signos de su pasado perdido.

Llamó a Biscuter por si hubiera habido alguna novedad en el despacho. “Ha llamado una chica que se llama Yes”. “¿Qué quería?”. “Hablar con usted”. “Mañana será otro día. Cogió Carvalho el coche y subió por las rampas del Tibidabo camino de su casa en Vallvidrera. Tiró al cubo de la basura toda la correspondencia comercial que halló en el buzón, encendió la chimenea con *La filosofía y su sombra* de Eugenio Trías, calculando que debía dosificar un poco la lenta quema de su biblioteca. (1998: 71)

La saga catalana puede ser entendida, por tanto, como una parodia estricta —la “desviación de texto por medio de un mínimo de transformación” (Genette, 1989: 37)—. El asunto, el tema, el motivo, el héroe y el tono de la narración revelan la intención de construir un relato policial acorde y respetuoso del canon norteamericano. La única diferencia —o desviación— respecto al canon es el escenario.

En contrapartida, la saga de Héctor Belascoarán revela un talante irreverente y burlesco. En la representación del genio del mal llevada a cabo en *Días de combate*,

debemos resaltar un aspecto puntual. La diferencia entre el héroe de la novela-problema y el de la novela negra radica en que este último “ha dejado de encarnar la razón pura” (Piglia, 2003: 80). Ahora bien, esta transformación no ocurrió en la novela negra simplemente porque el “doble malvado” del héroe desapareció del esquema. De esta manera, que el genio del mal ya no sea la personificación de la razón pura maligna ni la corrección ortográfica, no puede ser considerado un asunto menor. Se trata de un aspecto particular del relato neopolicial.

La carta tenía la dirección mecanografiada. En su interior una hoja de papel de mala calidad con siete letras grandes desiguales y mal escritas:

“CEREVRO”

Un pequeño escalofrío subió por la pierna herida. Aparentando una tranquilidad inexistente, apartó la carta a un lado, cuidadosa, casi cariñosamente. (1986a: 114)

En lo relativo al héroe, el tono burlesco e irreverente también es notorio. Héctor Belascoarán, un personaje de ficción plenamente consciente de “ningún detective de película sería compartiría el despacho con un experto en drenaje profundo, un tapicero y un plomero” (1999: 25) que ha obtenido su cédula profesional mediante un curso por correspondencia (Taibo II, 1986a: 16), redacta, en respuesta al ofrecimiento de adiestrarlo en las artes de la dactiloscopia mediante un curso por correspondencia, “una notita en la que informaba a la academia argentina que él se encontraba en la línea de los detectives, cuasimetafísicos, de carácter impresionista, al que le valen verga las huellas digitales” (1986a: 114).

Fácil es advertir que la imitación llevada a cabo en *Los mares del sur* —una parodia estricta— y la efectuada en *Días de combate* es de distinta índole. El problema es definir la modalidad en la que se inserta la novela mexicana. Es cierto que podría ser identificada como un travestimiento —el tema noble tratado en forma vulgar—; sin

embargo, no resulta muy claro que exista una degradación —elemento fundamental en esta práctica hipertextual— en el héroe. Para advertir la particularidad de la imitación mexicana es imprescindible atender a la configuración de *El complot mongol* de Rafael Bernal.

La narrativa policial cubana ha sido entendida como una corriente eminentemente trasgresora. El motivo de esta clasificación no es equívoco. Como asienta Agenor Martí en el “Prólogo” a *Varios cuentos policiales cubanos* (1980), la realidad impone a este policial la necesidad de una variación. En el relato de espionaje, explica Umberto Eco en “James Bond: una combinatoria narrativa”, el antagonista se identifica por oposición a James Bond<sup>12</sup> y, por consiguiente, “reúne de hecho los valores negativos que habíamos identificado en algunas de las parejas de oposiciones, en particular en los polos Unión Soviética y países no anglosajones”. (1985: 84) De ahí que la novela de espionaje se manifieste en Cuba como la apología del pueblo luchando contra las malévolas intenciones de los países imperialistas:

En la narrativa policial de los países capitalistas está siempre presente la supuesta defensa de la legalidad, mediante la acción —eficaz, inteligente y hasta violenta— de un detective o investigador privado. Pero se trata de la defensa de la legalidad *burguesa*.

Con el surgimiento de la literatura policial en los países socialistas, surge también una acción policial o investigativa de nuevo tipo. Un matiz decisivo le imprime a esta literatura su atractivo y su valor ideológico: la investigación del pueblo en la lucha contra la delincuencia. En otras palabras: esa acción policial inteligente y aplastante que detectives como Sherlock Holmes o Hércules Poirot llevaban a cabo contra el delincuente,

---

<sup>12</sup> La descripción completa que Eco hace del antagonista en la saga de James Bond, iniciada con *Casino Royal* (1952), es la siguiente: “El malo nace en una zona étnica que va de Europa central a los países eslavos y al Mediterráneo. Generalmente tiene mezcla de sangre y sus orígenes son complejos y oscuros. Es asexual u homosexual; en todo caso, sexualmente no es normal. [...] (la condena racista recae particularmente sobre los judíos, los alemanes, los eslavos, y los italianos, siempre considerados como ‘metecos’), la codicia elevada al rango de paranoia, la programación como metodología tecnificada, el lujo satrápico, la naturaleza excepcional física y psíquica, la perversión física y moral, la deslealtad radical”. (1985: 84)

esa actividad que desarrollaban el comisario Maigret y el abogado Perry Mason, adquiere ahora otra dimensión.

Se trata ahora de la defensa de la justicia, no ya sólo de la legalidad. Porque lo que está en juego es la defensa de la justicia social, de las conquistas del pueblo a través de la Revolución. (Martí, 1980: 6)

En los cuentos cubanos, el criminal se caracteriza por sus intenciones de destruir el régimen socialista imperante en la isla a partir de la Revolución. Todo el sistema de valores propugnado por el relato de espías hegemónico se halla, por consiguiente, trastocado. Donde antes era preciso advertir un héroe (europeo/capitalista), ahora es preciso identificar a un delincuente. El cubano es un relato policial contrahegemónico, no porque los villanos resulten victoriosos, sino porque los héroes clásicos ocupan el lugar del antagonista y un nuevo héroe ocupa el sitio de honor.

En “El caso del neumático pinchado” de Juan Ángel Cardi, la inversión de valores propuesta por el policial cubano resulta evidente. La intriga se centra en cómo la policía logrará desarmar una banda de criminales patrocinados por la Casa Blanca. El personaje representativo del capitalismo, el solitario e individualista espía cuya misión responde a intereses particulares, posee las mismas características que lo identificaban en el relato hegemónico, pero ahora cumple el papel contrario.

—Por ahí anda lo que ha fallado, Liorno. Para realizar el allanamiento necesitábamos detener a uno de la banda, para nosotros aprovecharnos de su señal convenida y tocar a la puerta de la casa donde se va a realizar la reunión. Teníamos señalado para ese fin al tal Companys; pero ayer se volcó con su auto y está ingresado en el hospital de Jagüey, en grave estado. Como ellos deben saberlo, su señal no nos sirve. Cuando estudiábamos cómo sustituirlo por otro bandido, deteniéndolo con un buen pretexto, se presenta la ocasión de la visita de Henares a la casa de la Tercera. Ahora bien, si pudiéramos probarle que estuvo allí, lo procesaríamos por complicidad con un infiltrado de la CIA, al que, realizada la operación, podríamos presentar en seguida, porque él, como sabes, es el jefe y va a estar allí. (1980: 17)

El policial cubano realiza una inversión en la axiología policial que, al convertir a los antiguos héroes en antagonistas y a los clásicos villanos en protagonistas, parece legitimar su identificación como una literatura trasgresora. Ahora bien, ese talante no es del todo cierto, pues el policial cubano no trastrueca la esencia del relato detectivesco: la defensa del Estado ante la amenaza extranjera. No es diferente del modelo clásico; es contrario. Como su modelo, enfatiza que “el bien necesita triunfar para que se restablezca el orden quebrantado por el crimen que es un orden estable y bueno”. (Vázquez de Parga, 1981: 21) El único aspecto que ha variado es la definición de ese orden estable y de ese crimen. El policial cubano resulta, por tanto, ser una parodia estricta.

En contrapartida, *El complot mongol* de Rafael Bernal reformula la concepción de la intriga internacional. La diferencia atañe, principalmente, a la actitud frente al Estado. A diferencia del espía canónico (incluido al contra-espía cubano), quien se muestra absolutamente respetuoso del accionar de sus superiores, Filiberto García presenta la actitud irónica que caracteriza al relato neopolicial. Cuando su jefe militar lo elogia por el trabajo realizado en las labores de inteligencia, García reflexiona en silencio.

Sí. La labor fue buena. Maté a seis pobres diablos, los únicos seis que formaban el gran cuartel comunista para la liberación de las Américas. Iban a liberar las Américas desde su cuartel en las selvas de Campeche. Seis chamacos pendejos jugando a los héroes con dos ametralladoras y unas pistolitas. Y se murieron y no hubo conflicto internacional y los gringos se pusieron contentos, porque se pudieron fotografiar las ametralladoras y una era rusa. Y el Coronel me dijo que esos cuates estaban violando la soberanía nacional. ¡Pinche soberanía nacional! (1992: 15)

A esta diferencia es necesario agregar otra igual de importante. En la narrativa neopolicial no existe ninguna intención por homologar al héroe con el paradigma. Es cierto que la actuación de Filiberto García durante la entrevista en la que es informado del complot

—“García tomó la tarjeta. Estaba en blanco, con un número de teléfono escrito a máquina. La vio unos momentos, la puso sobre el cenicero y la quemó. El hombre sonrió satisfecho” (1992: 18)— corresponde al canon; sin embargo, pronto la *semejanza* deviene *diferencia*. Filiberto García se ocupa de demostrar lo absurdas que resultan las estrategias propias del relato de espionaje en una novela ubicada en un país donde las intrigas políticas se arreglan a balazos y, por tanto, no hay necesidad de construir intrincadas estratagemas para asesinar a un presidente: “Hay demasiada gente en el asunto, señor del Valle. Para un atentado en contra del presidente de los Estados Unidos, no se necesita tanta lana. Basta con uno o dos fanáticos bien dirigidos. Y tampoco se necesita tanto dinero”. (1992: 151) Además, Filiberto García no es una suerte de James Bond que ha cambiado el smoking por un sombrero de charro y el Martini por una botella de Tequila; *El complot mongol* es protagonizado por un matón sobreviviente de la Revolución Mexicana obligado<sup>13</sup> por las circunstancias a ejercer sus malas artes en una intriga que no comprende.

O capaz que ando fuera de mi manada. ¡El gringo, el ruso y Martita! Todos de otra manada. Muy profesionales, de mucha Mongolia Exterior y de a mucha intriga internacional. Y yo que no soy más que industrial, fabricante de muertos pinches. Y Martita. ¡Jíjole! Ora sé que hasta los de huarache me taconeán. Y yo sin agarrar la onda. Como que ya no entiendo nada de lo que pasa. Me lo tienen que decir todo bien clarito. ¡Éntrele viejo pendejo, no se ande con puras palabritas! Pero luego, tanto amor de Martita como que me huele a gato encerrado. ¡Pinche Martita! (Bernal, 1992: 106-107)

Dicha construcción podría legitimar la clasificación de *El complot mongol* como un pastiche satírico. Nada más alejado del sofisticado y glamoroso espía internacional de *El hombre que fue jueves* (1908) de Chesterton que un rudimentario y vetusto matón al que

---

<sup>13</sup> Como señala Ed Christian en la introducción a *The postcolonial detective*, la literatura policial escrita en los países subalternos se caracteriza porque “the ways these detectives approach their cases differ from the conventions of the genre, how they respond to class and ethnic structures”. (2001: 3)

la Revolución no le ha hecho justicia y que, por tal motivo, realiza vulgares ajustes de cuentas “a lo nacional, que es como decir a la antigüita. Ya ven que somos medio subdesarrollados. A pura bala” (1992: 57). Ahora bien, que la personalidad del héroe no corresponda con la configuración europea —Filiberto García, “no es un experto en intriga internacional. En verdad, ni siquiera es un experto en investigaciones policiacas”, (1992: 151) porque, como él mismo asienta, no es “más que industrial, fabricante de muertos pinches” (1992: 106-107)— no implica que sea incapaz de “llevar a cabo crímenes sin móviles pasionales ni económicos ni de ninguna otra índole” (Mustafa, 2003: 424). Filiberto García ciertamente carece de la sofisticación esperada en un espía internacional; sin embargo, como bien lo recuerda el hombre encargado de enlistarlo en las filas de la inteligencia nacional, posee una vasta experiencia en el área de la violencia institucionalizada.

—Yo creo, García, que usted es un hombre leal a su gobierno y a México. Estuvo en la Revolución con el General Marchena y luego, después de aquel incidente con la mujer, ingresó en la policía del Estado de San Luis Potosí. Cuando el General Cedillo se levantó en armas, usted estuvo en su contra. Ayudó al Gobierno Federal en el asunto de Tabasco y en algunas otras cosas. Ha trabajado bien en la limpieza de la frontera y su labor fue buena cuando los cubanos pusieron ese cuartel secreto. (1992: 15)

Los casos de *Días de combate* y *El complot mongol* demuestran un punto fundamental para este estudio: la identificación cabal de su práctica hipertextual, es decir, de la estrategia imitativa empleada, resulta una acción en extremo complicada. Si bien es cierto que presentan aspectos propios del travestimiento o del pastiche, que la configuración vulgar del héroe no implique una degradación vuelve imposible catalogarlo de esta forma. La calificación teórica ideada por Genette tampoco alcanza, pues, a explicar con claridad la idea de la imitación en la literatura policial mexicana. Prueba de esto es que la narrativa policial nortea resulta incluso más alejada de este tipo de prácticas.

La interpretación del policial norteño como una corriente identificada con la pretensión referencial ha impedido la realización de un estudio profundo de la poética conformadora de esta *sui generis* corriente policial. El primer argumento que debemos contravenir es, precisamente, el de la pretensión referencial. La imitación es una estrategia literaria perfectamente identificable en esta literatura. Incluso, resulta factible afirmar que dicha concepción literaria resulta dominante. Revisemos algunos ejemplos.

*Algunos crímenes norteños* de Francisco José Amparán, conjunto de relatos policiales ubicados en la comarca lagunera, ciertamente no son protagonizados por un detective amateur a quien su fama de astuto solucionador de intrincados enigmas criminales le ha valido la confianza de las autoridades o por un detective privado que establece una oficina en las calles céntricas de una gran ciudad porque ha identificado en el detectivismo una profesión acorde totalmente a su fatal tendencia a la soledad y la violencia. Eso no significa que se trate de una serie de narraciones ajenas a la noción tradicional del género. Si bien es cierto que la personalidad de Francisco Reyes Ibáñez no parece corresponder a la idea tradicional del héroe-restaurador, también lo es que se trata de un personaje capaz de solucionar enigmas propios del relato policial clásico. En “El caso del industrial buscatesoros”, resuelve el típico caso en el cual un personaje maléfico y ambicioso consigue, a partir de construir una intrincada estratagema criminal, que un homicidio sea declarado legalmente como suicidio.

—Al tío Neto lo mataron. Lo mató Treviño —dijo Cecilia, secamente.

—¿Que qué? —exclamó Alejandra, atónita.

—A ver, a ver, ¿cómo estuvo eso? —dije yo, más ecuánime. De histerias femeninas no hay mucho que contarme—. ¿Dices que Treviño mató a tu tío... a su tío? Cecilia asintió en silencio.

—¡Pero si murió de un ataque al corazón! —repuso Alejandra. Estaba evidentemente desconcertada.

—Vamos por pasos —impuse calma— ¿Qué te hace pensar eso? (1992: 33)



La configuración del héroe y la índole del enigma en torno al cual se organiza el relato revelan que *Algunos crímenes norteros* es un texto donde predomina la pretensión paródica. Es más, parece sencillo identificarlo como un texto inserto en la práctica hipertextual del pastiche-satírico. El héroe es un profesor del ITESM *campus* Laguna, cuya “entrada al mundo detectivesco y de indagación es fortuito” (Rodríguez Lozano, 2005b: 167).

*El festín de los cuervos* de Gabriel Trujillo Muñoz, saga protagonizada por un abogado de la Comisión de Derechos Humanos que defiende legalmente a “los campesinos de Colima frente a un latifundista camuflajeado por varios prestanombres, y que utilizaba guardias blancas para asesinar a los líderes agrarios que le daban problemas” (Trujillo, 2002: 154), no parece participar de la imitación incluso cuando en su intriga parezca corresponder a la poética del policial negro toda vez que se “nutre de violencia y además presenta denuncias sociales” (Torres, 1982: 5). Pero este alejamiento de la tradición es ilusorio. Una lectura somera revela el auténtico hipotexto. Al estilo de Perry Mason, el abogado creado por Erle Stanley Gardner que luchaba “contra la policía, empeñada en culpar de un delito a personas inocentes; después contra el fiscal, que hace lo que puede para que esas personas sean legalmente condenadas” (Vázquez de Parga, 1981: 169), Miguel Ángel Morgado<sup>14</sup> se enfrenta a la corrupción policial en su afán de defender a los miles de menesterosos que pretenden cruzar la frontera.

—Le voy a decir una cosa —añadió el judicial—. Olvídense de los güeros. Mientras un gringo muerto no sea un policía o un agente de la DEA, es sólo eso: un muerto y no una causa pública. Y los muertos mexicanos son cuestión nuestra, asunto privado.

---

<sup>14</sup> Miguel Ángel Morgado incluso es descrito por Miguel G. Rodríguez Lozano, en franca alusión al caballero Dupin, como “un *flâneur* descubridor de los espacios urbanos de la frontera” (2005b: 67).

Morgado pensó, mientras jugaba con una llave *steelson*, que todos los judiciales que conocía contaban con esa misma visión de la muerte. Cada cadáver tenía su fosa común esperándolo, cada muertito su palada de olvido.

—¿Sabe? —le susurró al agente de la Procuraduría—, desde que estoy en este caso todo me parece una obra de teatro en la que soy el único espectador. Y eso me encabrona (Trujillo, 2002: 317).

A partir de estos dos ejemplos, la cualidad trasgresora que la crítica ha atribuido al policial norteco parece carecer de sustento. La única diferencia con las generaciones anteriores atañe al escenario. El Distrito Federal ha dejado de ser el centro de la actividad detectivesca mexicana. Es necesario aceptar que el policial norteco está dominado por la pretensión paródica y que, por tal motivo, no es tan ajeno a la tradición mexicana. A partir de esta concepción es posible advertir cuál es el talante trasgresor de esta corriente. Como hicimos en el caso del relato neopolicial, la comparación con la literatura policial contemporánea —la actitud hacia el tópico sobrenatural— permitirá vislumbrar el auténtico cariz del policial norteco.

*La mariposa de obsidiana* del español Juan Bolea tiene un mérito primordial: utiliza el tópico sobrenatural, un vestigio exótico de la época en que los detectives respetaban a cabalidad las normas de etiqueta y los criminales eran una suerte de adolescentes terribles empeñados en llamar la atención de las figuras de poder, para configurar una novela negra. Se trata, por consiguiente, de un texto cuya idea de la imitación resulta tan compleja como la advertida en relatos como *El complot mongol* —una novela de intriga internacional protagonizada por un héroe propio de la novela de tema revolucionario—.

El hallazgo de un cadáver en la piedra de sacrificios azteca expuesta en un museo, cuyas puertas y ventanas fueron halladas cerradas por dentro, obliga a que la detective Martina de Santo enfrente el esquema policial por antonomasia: el tópico sobrenatural.

Como su ilustre y lejano antecesor, el *chevalier* Auguste Dupin, la detective se muestra totalmente escéptica de las explicaciones fantasmales. Fundamentada en la clara certeza de que el crimen fue cometido por un hombre, acude a un especialista en historia mesoamericana a fin de entender el simbolismo de la escena del crimen.

—El cadáver de la vigilante apareció cerca de una estatua del dios Xipe Totec —le recordó Martina—. ¿Quiere hablarme de esa talla?

—Corresponde a la segunda mitad del siglo XV, a la época de esplendor azteca. Fue elaborada en terracota. Debió de estar policromada, pues todavía se pueden apreciar restos de pintura roja y azul, a base de pigmentos y arcillas. Xipe Totec es una deidad netamente azteca, si bien su nacimiento mítico hay que rastrearlo en Teotihuacán, cuna de los principales dioses mesoamericanos (Bolea, 2006: 181-182).

En plena concordancia con la poética policial, la investigación realizada por la detective termina por demostrar que el aspecto falazmente sobrenatural había sido propiciado por una superstición: la víctima fue desollada para que una demente estrella de la farándula pudiese permanecer incólume al paso del tiempo. La confluencia de poéticas y tópicos (una novela negra centrada en un caso de recinto cerrado) permite advertir que *La mariposa de obsidiana* ejemplifica a cabalidad a la transposición genettiana. No se trata de la imitación reverencial de un esquema o un estilo (esencia del pastiche); es una imitación seria cuya aspiración última es la de perfeccionar el esquema imitado.

En el caso del policial norteño, una poética embelesada en demostrar que “el detective analítico de sillón no tiene ninguna oportunidad frente a los cuernos de chivo, los R-15, las Suburban y los cajuelazos” (Ramírez y Fernández, 2005: 15), el tópico sobrenatural tampoco parece tener cabida. Existe, sin embargo, un caso análogo al de la *Mariposa de obsidiana* en el policial fronterizo mexicano. En *Balas de plata* de Élmer Mendoza, todos los elementos propios del policial negro (narcotráfico, violencia, corrupción política) están presentes. Eso no impide, por otra parte, que la intriga esté

centrada en un caso de recinto cerrado.

El Zurdo Mendieta, agente de la policía sinaloense que transcurre sus días enfrentando a los carteles del narcotráfico, no puede darse el lujo de perseguir fantasmagorías como las ocurridas en la rue Morgue. En un ambiente signado por la violencia y la corrupción, no existe cabida para crímenes ingeniosos. Los delincuentes perseguidos por el Zurdo no se toman la molestia de construir intrincadas escenas del crimen. Si alguien resulta molesto o peligroso para el negocio de la droga, bastan dos balas para terminar con el problema. En uno de esos ajustes de cuentas ocurre un hecho que revela la actitud irreverente del policial mexicano hacia los tópicos fundamentales del género. Cuando Mendieta llega a la escena del crimen, todo parece transcurrir con normalidad, y, sobre todo, ajustarse al típico procedimiento de la novela negra.

Los técnicos habían bloqueado con cinta amarilla el lugar y dos ayudantes del doctor Montaña, el forense, trabajaban sin mucho entusiasmo. A lo lejos un remolino indicaba que si febrero era loco, marzo otro poco.

La cobija era café y se hallaba empapada, con un alce entre riscos estampado en el centro, sobre el que yacía el cuerpo del hombre, cuarenta y cinco a cincuenta años, calculó el detective, uno ochenta de estatura, camisa Versace, descalzo, castrado y con un balazo en el corazón. Uno de los polis que inspeccionaba el lugar regresó con una bota vaquera de piel de avestruz, Mendieta hizo una mueca. Pasemos el caso a Narcóticos, mandó a su pareja, varios celulares sonaban. No necesitamos su nombre para saber a qué se dedicaba. No sólo lo han castrado, también le cortaron la lengua, aclaró Gris, no hemos localizado casquillos, lo que hace pensar que lo mataron en otro lugar y lo trajeron aquí. Es igual, cualquier asunto con narcos de por medio ya ha sido resuelto, llama a Pineda para que se entienda con Ortega que no tarda en llegar y nos vemos en la oficina (Mendoza, 2008: 20).

El hecho que produce el extrañamiento sucede cuando el forense informa a Mendieta que la bala con la cual fue ajusticiado el occiso no es tan común: “oye, mi gente localizó el casquillo y el proyectil y no me lo vas a creer, Canizales fue asesinado con una 9

milímetros, Smith & Wesson y la bala es de plata” (2008: 41). Acorde con la poética policial norteña, dicha mención no sorprende a nadie. Lejos estamos de los tiempos en que ese dato hubiese obligado a los presentes a clavar una estaca en el pecho de la víctima. En vez de adoptar el solemne tono racionalista dupiniano, en vez de elucubrar explicaciones políticas al estilo de Sam Spade, el Zurdo se limita a responder sarcásticamente: “A lo mejor era vampiro el güey” (2008: 41). Sin enigma que racionalizar, el detective no puede ser ya el adalid de la razón; el Zurdo Mendieta debe interpretar ese signo como lo que es: un mensaje en clave construido por un ser de carne y hueso.

La actitud de El Zurdo Mendieta vuelve imposible identificar a *Balas de plata* con una de las prácticas hipertextuales señaladas por Genette. Fundamentalmente, porque en la teoría genettiana no existe una identificación de la ironía, el sarcasmo y el tono burlesco como constructores de un hipertexto serio. El tono burlesco del pastiche-satírico construye un hipertexto lúdico; por otra parte, el travestimiento no incluye necesariamente al discurso irónico. Como sucedía con la narrativa neopolicial y la narrativa policial, la *sui generis* literatura policial mexicana escapa de las clasificaciones tradicionales.

En este primer capítulo hemos dado cuenta de la incapacidad de los criterios tradicionales para dar cuenta de la particular poética policial mexicana. La teoría de las tres etapas y la ingenua teoría de la imitación formuladas por la crítica son incapaces de explicar la amplia gama de modalidades narrativas empleadas en nuestra tradición. Es preciso, por tanto, que este estudio formule una teoría adecuada a su objeto de estudio. Hasta el momento solamente nos hemos ocupado de lo que podemos nombrar, a partir de una adecuación de la teoría de la imitación en Hutcheon y en Genette, como el relato policial

mexicano imitativo con intención paródica. Resta, pues, ocuparnos de las demás modalidades.

PRETENSIÓN REFERENCIAL  
Y  
PRETENSIÓN PARÓDICA NO IMITATIVA

CAPÍTULO II

## INTRODUCCIÓN

En la crítica mexicana existe una teoría profesional de la imitación, es decir, una teoría ajena a prejuicios y errores teóricos. En el prólogo al *Cuento policial mexicano*, Vicente Francisco Torres explica que la literatura policial mexicana puede ser entendida a partir de tres modalidades: la “detectivesca” alude al texto basado en la resolución de un enigma por parte de un detective (amateur o privado), un policía (explícito o disfrazado) e incluso un héroe improvisado construido conforme a los dictados de la tradición, pues lo fundamental no es la figura del detective —como parece sugerirlo el nombre— sino la aparición de la *detection*. (1982: 5) En la “narrativa negra”, modalidad donde el enigma aparece difuminado, el aspecto nuclear es que la intriga se “nutre de violencia y además presenta denuncias sociales, etcétera, etcétera”. (1982: 5) Finalmente, la literatura “criminológica” alude a la obra donde la relación de un asesinato adquiere una importancia mayor que la del héroe encargado de investigarlo. (1982: 5)

A partir de este criterio es factible sortear los escollos latentes en la teoría de las tres etapas. El problema con el planteamiento de Torres es que su concepción del género resulta demasiado estrecha: “no podemos decir que un relato sea policial si no intervienen policías”. (1982: 5) Además, las categorías de su sistema resultan análogas a la clasificación canónica europea y norteamericana. En este ambiente, la literatura policial es entendida como un género conformado por tres modalidades: el policial blanco —o novela-problema o novela de enigma—, el policial negro —corriente en la que se inserta la literatura *hard boiled* norteamericana de la década del veinte— y el *thriller*. En contrapartida, la narrativa policial mexicana, como habremos de demostrar en este capítulo, presenta un crisol de probabilidades mayor que esta triada.



La teoría de Vicente Francisco Torres presenta, además, un problema relativo a la teoría de la imitación. Su sistema es incapaz de advertir las particularidades de la imitación mexicana que hemos señalado en el capítulo anterior. Al reducir todo el espectro policial a tres posibilidades únicas, el análisis de la imitación literaria se reduce a la adscripción a una de las subcategorías del género policial. El origen del problema en el sistema de Vicente Francisco Torres es que, si bien el suyo es un criterio teórico-literario, aún está supeditado a una serie de argumentos fraguados en la época de menor solidez teórica de la crítica mexicana. Por tal motivo, el presente capítulo está dedicado a resarcir este error en el análisis del relato policial mexicano.

#### EL RELATO POLICIAL POPULAR

La crítica tradicional latinoamericana (Yates, 1964: 6; Torres, 2003: 146) ha afirmado que la narrativa policial latinoamericana inicia durante la década del cuarenta merced a revistas como *Selecciones Policiacas y de Misterio* —dirigida por el mexicano Antonio Helú— y colecciones como *El Séptimo Círculo* —creada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares para la editorial Emecé—. En los últimos años, sin embargo, estudios elaborados con el rigor académico necesario han logrado demostrar que esta afirmación es absolutamente falsa.

La crítica académica ha revelado, por ejemplo, que a principios de siglo apareció en el Perú una novela policial colectiva titulada *El meñique de la suegra* (1911-1912) y que el chileno Alberto Edwards publicó “La catástrofe de la Punta del diablo” (1914) un par de años después. Incluso ha sido posible hallar indicios fehacientes de la narrativa policial latinoamericana e ibérica en la literatura decimonónica. Sandra Gasparini (2000: 99) descubrió que en el folletín argentino del siglo XIX ya se trataban los temas y tópicos que darían forma al policial argentino del siglo XX. Ricardo Landeira ha llegado a afirmar

que “en las letras españolas del siglo diecinueve se da la narrativa policial tanto en autores como autoras, tanto en prosa como en verso, tanto en el Romanticismo como en el Realismo” (2002: 773).

El caso emblemático de esta literatura policial lo conforma *La huella del crimen* (1877) de Raúl Walleis. Como lo señala Roman Setton en *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina* (2012), dicha obra no es un antecedente del relato policial del siglo XX ni una imitación tropical. En la misma época en que Emile Gaboriau<sup>15</sup> continúa la escritura de Poe, Walleis publica una novela detectivesca donde están presentes todos los elementos del género: ambiente criminal citadino (Paris, Avignon, Marsella), aparatos modernos (la cámara fotográfica, el telégrafo, la locomotora) empleados por el héroe para hallar al criminal, el detective racionalista, etcétera.

—El barón había venido a Avignon a asuntos de negocios y, necesitando salir durante el día, me dejó sus papeles para que los entregase a un notario que debía venir por ellos. Yo los leí. Estaban en regla. Así lo dije hace unos días, cuando me lo preguntaron a nombre del procurador de la república.

—¿Y esos papeles?

—Como el notario no vino, el barón los recogió y los llevó.

—Ese barón Campumil, ¿era este? —preguntó L’Archiduc mostrando, por medio de un vidrio de aumento, al hombre que aparecía en el balcón de la fotografía comprada en Marsella.

—El mismo —contestó el posadero.

L’Archiduc había terminado sus investigaciones.

Fuese a la oficina del telégrafo y envió un despacho al juez, aun más conocido y terrible que los anteriores.

“Mandad prender al asesino”

El juez no lo hizo, sin embargo. (Walleis, 2009: 182)

---

<sup>15</sup> *El caso Lerouge* (1863), *El legajo 113* (1867), *El crimen de Orival* (1867), *Monsieur Lecoq* (1869) y *La cuerda al cuello* (1873)

A partir de estos ejemplos resulta evidente que inquirir por la existencia de una tradición detectivesca mexicana anterior a la década del cuarenta no es una cuestión frívola. La causa de que dicho cuestionamiento no haya tenido eco en la crítica policial mexicana obedece al empecinamiento de los intelectuales dedicados al estudio de esta corriente literaria por ubicar el origen de nuestra tradición en el medio siglo y a la oculta intención por demostrar que este género resulta inapropiado para nuestra idiosincrasia. A partir de argumentos francamente irracionales —por ejemplo, que “la mentalidad cartesiana exigida por cierta literatura policial, no se aviene con impaciencia de una todavía general mentalidad mágica, a quien apasiona la cantidad de sangre vertida por sobre la lúcida reconstrucción de los hechos” (Monsiváis, 1973: 11)—, la crítica tradicional ha pretendido saldar la discusión e impedir toda polémica. El resultado de esta actitud plenamente anti-académica no podría ser otro que el de la equívoca concepción del género y, por ende, el de la errada interpretación de la literatura policial mexicana.

La aparición, a finales del siglo XX, de una crítica académica interesada en estudiar el relato policial mexicano propició que los endebles argumentos mediante los cuales se interpretó esta literatura fuesen paulatinamente derribados. No era necesario, ciertamente, una gran dosis de profundidad. *El Libro rojo* de Manuel Payno y Vicente Riva Palacio, una historia de México construida a partir de los crímenes más emblemáticos acaecidos en nuestro país, evidencia que la racionalidad del delito no es ajena a nuestra cultura. Tampoco el gusto por las historias de intriga criminal era, por cierto, una cuestión ajena a nuestra tradición. En *El libro rojo* se incluye, por ejemplo, la “causa célebre” seguida en la ciudad de México a los españoles don Felipe Aldama, don José Joaquín Blanco y don Baltasar Quintero —ejecutados el 7 de noviembre de 1789— por el asesinato de la familia Dongo.

Entre cuantos ejemplares de excesos y delitos ha manifestado la experiencia desde la creación y fundación de esta imperial corte mexicana, no se ha experimentado otro más atroz, más alevoso ni más desproporcionado, así por sus cualidades y circunstancias, como por las extraordinarias disposiciones de la ejecución, que el que sucedió la noche del día 23 de octubre de 1789, en esta ciudad, en la calle de los Cordobanes, en la casa de uno de los republicanos de mejor nota, vecino honrado de este comercio, prior que fue del real tribunal del consulado, don Joaquín Dongo, por tres personas europeas, de noble y distinguido nacimiento, quienes en un proviso fueron la destrucción suya, y de toda su familia, sin reserva, limitación ni excepción alguna, robándoles su vida y hacienda con la mayor inhumanidad (Payno y Riva Palacio, 2006: 275).

Son varios los ejemplos que permiten revelar los equívocos históricos en la crítica mexicana ocupada del relato policial. La idea de que nuestra literatura criminal solamente puede expresarse a partir de la imitación, un argumento fundado en el supuesto de que el relato policial es una invención propia de las sociedades industrializadas (Bermúdez, 1955: 16), resulta francamente insostenible cuando se advierte que *El automóvil gris* (1919), el filme<sup>16</sup> donde Enrique Rosas que recrea la historia de la famosa banda de asaltantes que durante 1915 realizó más de ochenta atracos en la ciudad de México, es anterior al cine negro norteamericano.

La crítica tradicional pretendió ocultar la existencia de una narrativa policial mexicana anterior al medio siglo a partir de sostener que, si bien esta literatura se organiza en torno a un hecho criminal, su poética corresponde a géneros distintos del inventado por Edgar Allan Poe en el siglo XIX. El argumento es simple. Dado que para la crítica tradicional, el relato policial se caracteriza por separar “al crimen de su motivación social” (Piglia, 2003: 79), es obvio que su poética, aunque centrada en un crimen, “desdeña, incluso, los delitos más o menos frecuentes: el robo de una cartera, una mujer arrojada a

---

<sup>16</sup> La pertinencia de este dato se sustenta en la atinada afirmación de Daniel Link acerca de que el género policial no se limita a la literatura, sino que está constituido por “películas y series de TV, de crónicas policiales, de noticieros y de historietas” (2003: 11).

las vías del tren, una masacre política, el robo de un pasacasete o de un electrodoméstico” (Link, 2003: 15).

El éxito de esta concepción quedó demostrado con la interpretación que Ángel Rama hiciera de *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh. Para el crítico uruguayo, esta obra configura una versión popular del crimen: el “policial para pobres” (Rama, 1983: 210). Rama califica a *Operación masacre* como una “escritura reparadora que no sólo coloca en el centro de la escena al enigma, en torno de los autores materiales y el móvil de los crímenes, sino que pone al descubierto la naturaleza de un sistema perverso” (Castillo, 2008: 5) como una parodia que utiliza “elementos originarios de las literaturas cultas que han sido abandonadas a las capas inferiores de la sociedad” (Rama, 1983: 210).

El error de Rama consiste, básicamente, en omitir la diferencia entre el texto con pretensión paródica y el texto con pretensión referencial. A partir de este equívoco es imposible comprender cuál es auténtico hipotexto de esta novela verídica que —por cierto— antecede en nueve años a la famosa *A sangre fría* de Truman Capote. Para Ángel Rama es obvio que el modelo imitado es la literatura policial burguesa, porque pasa por alto un aspecto fundamental: la relación autor-texto.

Es cierto que en la literatura policial negra los detectives “se oponen a la policía, se enfrentan abiertamente a ella y denuncian sin tapujos la corrupción policial”, (Vázquez de Parga, 1981: 28) porque los “autores duros” norteamericanos eran “típicos estadounidenses liberales reveladores de la falsedad del *american dream*” (Giardinelli, 1996: 84) cuya escritura “condena en particular las estructuras del poder: el gobierno y la policía que, juntos, forman la ‘pseudodemocracia bárbara’” (Braham, 2005: 88). Esto no significa, sin embargo, que los crímenes narrados en la literatura *hard boiled* posean una pretensión referencial. Además, quizás sea cierto que los detectives postcoloniales “frequently proceed from the interrogation of suspects to the interrogation of society.

Individual crime comes to be seen as a symptom of, result of, or reaction to basic flaws in the political, social, and industrial systems” (Christian, 2001: 2); sin embargo, es evidente que *Operación masacre* resulta ajena a esta concepción. Rodolfo Walsh es una suerte de contracara de Miguel Barnet en *Biografía de un cimarrón* (1966) pues, mientras en la novela-testimonio cubana el autor “se vuelve, o finge volverse, Esteban Montejo”, (González, 2000: 41-42) Walsh decide convertirse en una suerte de detective, es decir, en alguien que investiga un crimen.

Parece que aquí va a terminar el caso, porque no hay más que contar. Dos sobrevivientes, y los demás están muertos. Uno puede publicar el reportaje a Giunta y volver a aquella partida que dejó suspendida en el café hace un mes. Pero no termina. A último momento Giunta se acuerda de una creencia que él tiene, no de algo que sabe, sino de algo que ha imaginado o que oyó murmurar, y es que hay un tercer hombre que se salvó (Walsh, 2000: 10).

Ángel Rama pasa por alto una cuestión crucial. *Operación masacre* —como después ocurrirá con *El Caso Satanowsky* (1958) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1969)— no es producto de una imaginación desenfrenada que se complace en ubicar una trama violenta y sórdida en una sociedad “corrompida y en descomposición” (Giardinelli, 1996: 15); es la investigación llevada a cabo por Rodolfo Walsh de un pasaje oscuro de la historia argentina acaecido la noche del 9 de junio de 1956. Mientras

jugaba ajedrez en un café de La Plata cuando escuchó un tiroteo. Al volver a su casa la encontró ocupada por soldados. En seguida se enteró de que la insurrección había dejado un saldo de 34 muertos, muchos de ellos eran civiles como los fusilados en el basural de José León Suárez, provincia de Buenos Aires. Algunos lograron sobrevivir. Walsh decidió investigar y pedir justicia. De esa interpretación, de esa búsqueda de justicia, nació *Operación masacre*, una de las primeras “novelas verídicas” escritas en español. (Pacheco, 1985: 4-5)

También es falso que esta literatura no encontrase una continuación en la literatura mexicana del siglo XX. Prueba de ello es que, en 1933, Eusebio de la Cueva publicó *Los crímenes de la calle Aramberri* (1933), novela-reportaje que reconstruye, “un mes después del crimen” (Moreno, 2005: 113), uno de los sucesos de sangre —cometido el 5 de abril de 1933— más famosos en la historia de Monterrey. Además, el vínculo entre esta literatura policial anterior a la década del cuarenta y el policial mexicano de finales de siglo tampoco es difícil de advertir. *Los crímenes de la calle Aramberri* (1994) de Hugo Valdés convierten a su autor en una representación idónea de “la definición que Platón da del artista: un hacedor de tercer grado, puesto que él imita lo que es ya la copia de una esencia” (Barthes, 1970: 98), toda vez que se trata de una reescritura de *Los crímenes de la calle Aramberri* de Eusebio de la Cueva.

Para comprender por qué la tradición literaria oculta la existencia de esta narrativa de tema criminal anterior al medio siglo es necesario indagar en los archivos de la educación pública mexicana. En “Degeneracionismo e higiene mental en el México Postrevolucionario (1920-1940)”, Beatriz Urías Horcasitas explica que una de las principales medidas adoptadas por el Estado postrevolucionario —en la cual se “destacaba el carácter a la vez moral e higiénico de las políticas que tanto la Secretaría de Educación Pública como el Departamento de Salubridad estaban llevando en materia de higiene mental” (2004: 63)— era la prohibición de la narrativa detectivesca. En el siguiente párrafo —tomado de *El Servicio de Higiene Mental Escolar* (1937) de Ramírez Moreno— dicha prohibición se hace explícita:

La Secretaría de Educación Pública ha unido su esfuerzo a la labor realizada por el Departamento de Salubridad Pública, en la campaña contra el alcoholismo y los estupefacientes, contra las enfermedades infecciosas; aconseja por todos los medios la higiene física general: alimentación adecuada, aseo, condiciones de vida; señala por elementos principalmente de carácter ambiental que puedan favorecer las alteraciones

psíquicas, tales como por ejemplo la influencia de las costumbres de la época, la novela pornográfica o detectivesca, el cinematógrafo, el teatro folklórico, la nota roja de los periódicos, etc. (Urías, 2004: 63)

Obviamente, la literatura policial considerada nociva para el “correcto” desarrollo de la cultura mexicana no era la moderna novela-problema cultivada en Europa por autores de prestigio internacional. Se trataba, por ende, de otro tipo de literatura detectivesca. A este respecto es necesario comprender que dicha prohibición parece estar motivada por al auge de la “literatura folletinesca de carácter masivo en las incipientes clases medias, hijas del crecimiento urbano y ávidas de bienes simbólicos que responden a las nuevas expectativas sociales dadas por el crecimiento de la sociedad” (Pizarro, 1987: 149), es decir, por la aparición de una “nutrida literatura que reconstruye la vida rural o suburbana desde una perspectiva modernizada y, sobre todo, ya claramente urbanizada” (Rama, 1983: 11) durante las primeras décadas del siglo XX. La escasez de pruebas documentales impide demostrar con solidez la circulación de esta literatura; sin embargo, está muy bien documentado la existencia de *Vida y obra de Pancho Reyes, detective mexicano*, un cuadernillo de 17 páginas cuya escritura debe datar de las primeras décadas del siglo XX (Torres, 2003: 23). Este dato, aunado a la prohibición oficial documentada por Urías Horcasitas, debe bastar para demostrar la existencia de una narrativa policial mexicana anterior a la aparición del policial de medio siglo.

La narrativa policial mexicana anterior a la formación del canon detectivesco durante la década del cuarenta demuestra que, como señalase Todorov, “no hay en nuestra sociedad una sola norma estética, sino dos” (2003: 64): la rama culta y la rama popular. En el caso de la literatura policial mexicana podemos afirmar que no existe una sola norma detectivesca, sino dos: el policial culto —construido a imagen y semejanza del policial europeo y, por tanto, caracterizado por la pretensión paródica— y el policial



popular —construido a imagen y semejanza de la nota roja y, por ende, caracterizado por la pretensión referencial—.

Una vez identificada esta dicotomía es necesario señalar cuál es el velado equívoco teórico que ha permitido a la crítica tradicional acaparar la interpretación del relato policial mexicano.

## EL EQUÍVOCO HISTÓRICO

La descalificación que María Elvira Bermúdez hiciera de *La cabeza de la hidra* (1979) debido a que Carlos Fuentes, quien aprovecha el ambiente corrupto y violento del México post-revolucionario para crear una novela a medio camino entre la literatura policial y la novela de tema revolucionario,<sup>17</sup> “se había apartado de los modelos más tradicionales”, (Martínez Carrizales, 2009:18) demuestra que en la crítica mexicana existe una clara idea del canon. El problema es que esta idea está basada en un error.

La concepción tradicional del género policial se formó durante la década del cuarenta en el interior de una élite culta cuya máxima pretensión era modernizar la cultura nacional. Entender cómo se formó esta concepción, qué motivaciones la configuraron y en cuál es su fallo teórico, permitirá demostrar la necesidad de reformular la idea —y, por tanto, la historia— del relato policial escrito en nuestro país.

En “Sobre el género policial”, Alfonso Reyes define al género policial como una literatura lúdica con la cual “descansa el corazón, y trabaja la cabeza” (1981: 457). La intriga de este tipo de relatos, aunque organizada en torno a un crimen, tiene como única finalidad el proponer un enigma que debe ser resuelto mediante el pensamiento deductivo. Reyes acepta que el esquema del género resulta repetitivo; recuerda atinadamente que

---

<sup>17</sup> En *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, Max Aub explica que, si bien la novelística de Carlos Fuentes ya no pertenece a esta corriente, utiliza “en su retórica elementos de esas raíces”. (Aub, 1985: 64)

“siempre siguió una preceptiva de hierro la tragedia griega y no se la desestima por eso” (1981: 459). A través de este texto, un género identificado como una literatura menor adquiere en nuestra literatura un aval que permitió el surgimiento de una crítica dedicada al estudio del género.

El primer ejemplo de esta nueva crítica es el prólogo que Xavier Villaurrutia hiciera a *La obligación de asesinar* (1946) de Antonio Helú. En ese texto, el poeta define al relato policial como una literatura lúdica (Villaurrutia, 1991: 10) cuyo máximo atractivo reside en su conformación esquemática. Además, señala que, en una época identificada con la experimentación vanguardista, el relato policial presenta una virtud: “con relación a la novela-ensayo, a la novela-biografía, a las biografías-novelas, las novelas policiacas tienen la ventaja de ser, al menos, policiacas” (1991: 9).

Evidentemente, la visión de Alfonso Reyes y Xavier Villaurrutia resulta reductora —el género policial está limitado a la novela-problema—; la cuestión que debemos resaltar es que dicha opinión corresponde plenamente a la de su época. En “Sobre la popularidad de la novela policiaca” —*Artículos de literatura (1934-1945)*— Bertolt Brecht entiende que “el hecho de que una característica de la novela policiaca sea la variación de elementos más o menos fijos, es incluso lo que le confiere a todo el género su nivel estético. Es uno de los rasgos de una rama culta de la literatura” (1984: 341-342). Incluso, el teórico europeo afirma que la novela policial es una literatura capaz de satisfacer “las necesidades de los hombres de una época científica incluso más que las obras de vanguardia” (1984: 343) debido a que “tiene por objeto el pensar lógico y exige del lector un pensar lógico” (1984: 341). La novela policial, para Gramsci, no presenta más “la lucha entre el pueblo bueno, simple y generoso y las fuerzas oscuras de la tiranía [...] sino únicamente a la lucha entre la delincuencia profesional del orden legal, privadas o públicas, sobre la base de la ley escrita”. (1976: 316) Por su parte, Walter Benjamin

apunta que el origen del relato policial se halla en la intención burguesa por recuperar “la vida privada en la gran ciudad” (1998: 61) y, por ende, entiende que el relato policial es un género destinado al solaz de una clase social despreocupada por las connotaciones sociales del crimen. En suma, los intelectuales de la primera mitad del siglo XX comparten la visión del relato policial como una literatura lúdica destinada al solaz de la razón. Por tal motivo, esta literatura resulta absolutamente desprovista de cualquier pretensión referencial.

La perspectiva “intelectual” del relato policial —“una narrativa de entretenimiento que respondía a una decisión literaria aristocrática, lúdica y de desafío a la inteligencia del lector” (Giardinelli, 1996: 64) donde “el lector se ve profundamente implicado como coautor” (Mc Luhan, 2003: 49), porque se plantea como un relato organizado en torno a “un signo privilegiado (la muerte violenta de alguien) y un proceso de comprensión de ese signo” (Link, 2003: 15)— parece ignorar que durante la década del veinte, “Hammet extrajo el crimen del jarrón veneciano y lo depositó en el callejón” (Chandler, 1986: 211). En esta visión, legada a la crítica mexicana a través de los textos de Reyes y Villaurrutia, se omite que a partir de la publicación de *Cosecha roja* (1926), la primera novela de Dashiell Hammett, el género policial incorpora a su poética “la lucha por el poder político o económico, la ambición sin medida, el sexismo, la violencia y el individualismo a ultranza” (Giardinelli, 1996: 15). De manera que, víctima de su aceptación de las ideas europeas, la élite mexicana instauradora de la concepción del género policial en nuestra tradición durante la década del cuarenta comete un equívoco rara vez advertido: emplear el término “literatura policiaca” para aludir exclusivamente “a un tipo muy determinado de relatos criminales que excluyen toda aventura tangencial y se limitan a la resolución de un problema” (Vázquez de Parga, 1981: 11), es decir, a la novela-problema.

La principal repercusión de este error teórico es la reducción de la tradición policial mexicana a la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI. Esto no significa, empero, que el policial anterior a la década del cuarenta haya sido la única literatura excluida del *corpus* por una cofradía intelectual identificada con la perspectiva europea del relato policial.

#### EL RELATO POLICIAL DE NOTA ROJA

La identificación de la novela de aventuras criminales decimonónica como un antecedente del relato policial es una cuestión recurrente incluso en la crítica más ortodoxa. Bertolt Brecht señala que la narrativa policial se inserta en la novela de aventuras porque “los aventureros de nuestra sociedad son criminales” (1984: 343). Para Hovyeda, la literatura de aventuras criminales “explica y anuncia la llegada de la novela policiaca” (1967: 29). Villaurrutia señala enfáticamente que el relato policial es la versión moderna de la novela de aventuras (1991: 9). Paco Ignacio Taibo II incluso identifica a la literatura neopolicial como la “nueva literatura policiaca de aventuras” (1997a: 8). Lamentablemente, dicha intuición no ha propiciado una apertura en la concepción del género. A continuación, intentamos demostrar cuáles son las repercusiones fundamentales de esta relación.

Durante décadas, autores identificados con la narrativa neopolicial han intentado demostrar que una de las principales características de esta corriente literaria es su aspiración a competir “con el periodismo, la sociología o la historia” (Taibo II, 1997a: 10) a través de construir relatos policiales cuya motivación esencial es el “desentrañar los resortes más profundos de la nula impartición de justicia y de la corrupción policiaca” (Ronquillo, 1997: 14). Obras surgidas durante la década del setenta —época de surgimiento de la narrativa neopolicial— como *Larva* de Guillermo Zambrano, la historia

de un multiasesino recluido en la cárcel de Santa Martha Acatitla a quien el autor entrevistó durante su etapa como periodista de nota roja, y *Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia, novela que recrea el caso de las “Poquianchis” guanajuatenses capturadas en 1964, parecen demostrar que la literatura mexicana de tema criminal se plantea como una suerte de contra-escritura tanto de las notas periodísticas oficialistas como de las investigaciones gubernamentales y que, por tal motivo, se inserta en las nuevas tendencias de la literatura latinoamericana:

En esta circunstancia tuvo un enorme peso el hecho de que la experimentación narrativa haya abrazado la causa de un código al alza: el periodismo. Por una parte, los hombres de letras adoptaron la función pública, los relatos y los temas propios del periodista; por otra, atrajeron hacia sí los géneros y los recursos expresivos propios de la escritura periodística. (Martínez Carrizales, 2005: 77)

No obstante, el relato policial mexicano basado en una nota roja es excluido de la narrativa policial mexicana a partir de un argumento evidentemente supeditado a la errónea concepción del género antes mencionada: “la crónica policial precede al género policial, pero el género policial no procede de la crónica sino de la dinámica interna de la serie literaria” (Link, 2003: 10). La exclusión se sustenta, además, con la negativa de los propios autores a que sus obras sean identificadas en el género policial e incluso en la propia literatura. El ejemplo más claro de esta situación es *Asesinato. El doble homicidio de los Flores Muñoz* de Vicente Leñero. Como señala el propio autor en el prólogo, este relato no pretende imitar ningún modelo europeo o norteamericano; pretende reconstruir un caso criminal cuya vinculación con los entretelones de la actividad política permiten advertir el nexo entre el delito y el Estado mexicano. La obra es una investigación periodística del homicidio de Gilberto Flores Muñoz, gobernador de Nayarit entre 1946-

1951, y su esposa, la escritora María Asunción Izquierdo, cometido el 6 de octubre de 1978 en su residencia de Avenida de Las Palmas en la ciudad de México.

Reportaje o novela sin ficción —y sin literatura, quizás— este libro quiere ser el análisis detallado, minucioso, de un crimen ocurrido en la ciudad de México en octubre de 1978 y cuyas características, antecedentes y repercusiones permiten iluminar áreas significativas de la sociedad mexicana en esta segunda mitad del siglo veinte.

En un empeño por mantener el máximo grado de objetividad, todos los datos consignados a lo largo del libro tienen un apoyo documental que se ha hecho público de algún modo o que de algún modo consta en escritos de diversa especie. El autor no ha querido tomarse libertad alguna para imaginar, inventar o deducir hechos; ni siquiera ha utilizado materiales provenientes de entrevistas o investigaciones personales que no se encuentren avalados por una constancia escrita. Sólo los datos existentes en documentos o testimonios públicos forman parte de esta historia; con ello se pretende evitar cualquier sospecha de difamación o deformación de acontecimientos y personas contraria a los propósitos descriptivos de la investigación (Leñero, 1985: 5).

La negativa a incorporar al relato surgido de una nota roja en la literatura policial mexicana revela —una vez más— que en nuestra tradición coexisten dos posturas antitéticas: una visión intelectualista del género supeditada a la concepción europea de la primera mitad del siglo XX donde se afirma que, mientras la narrativa de nota roja explota la tendencia connatural a los seres humanos —tendencia apuntada por Aristóteles en la *Poética* (IV, 148b)— para hallar placer en las imágenes grotescas —las “imágenes realizadas con máxima exactitud las contemplamos gozosos, como ocurre, por ejemplo, con las formas de animales más repulsivos o con cadáveres” (2002: 39)—, el sofisticado relato policial “articula de una manera espectacular las categorías de conflicto y enigma” (Link, 2003: 11); y una visión popular, descendiente directa de la literatura realista decimonónica, donde se comprende que “lo policiaco debe entenderse como una provincia de la escritura que depende de ámbitos más vastos, como el relativo a la pobreza y la marginación social propias de la sociedad urbana en México, ámbito pródigo en actos

violentos, seres agresivos y subversión de normas de convivencia” (Martínez Carrizales, 2005: 82).

El problema es que no se trata —como lo pensó Ángel Rama al interpretar la novela-sin ficción de Rodolfo Walsh— de una tradición literaria conformada por dos corrientes —el policial culto y el policial popular— cuya perspectiva resulta absolutamente contraria; el problema es que la exclusión del “relato popular” de la tradición policial mexicana —acto cometido por la “fracción culta”— está fundamentado en un error teórico. Cuando Carlos Monsiváis pretende justificar su opinión acerca de la imposibilidad de construir una tradición policial mexicana, postula enfáticamente que el género policial —una literatura propia de la aristocracia cultural— y la nota roja —una narrativa propia de los estratos menos instruidos intelectualmente— son dos géneros distintos: “abandonada la ilusión del *thriller* y perdida la fe en los *puzzles* de una literatura policial mexicana, volvemos a la nota roja, a la desprestigiada, deplorada y vital nota roja. Allí cubrimos un sustrato más verdadero de nuestra relación con la vida humana, de nuestro azoro al descubrir la existencia ajena” (1973: 11). Tal separación omite que, como señalase el editor de “El misterio de Marie Rogêt” en una nota al pie, la configuración de este relato obedece a que, “fingiéndolo narrar el destino de una *grisette* parisiense, [Edgar Allan Poe] siguió con todo detalle los hechos esenciales (parafraseando los menos importantes) del verdadero asesinato de Mary Rogers. Así, todos los argumentos de la ficción se aplican a la verdad, pues su objeto era la investigación de esa verdad” (Poe, 1972: 459).<sup>18</sup> A partir de esta revelación resulta evidente que la crítica tradicional

---

<sup>18</sup> Curiosamente, la interpretación ortodoxa de “El misterio de Marie Rogêt” se ha basado en la atribución de la pretensión referencial. El hecho de que Mrs. Loss —la madame Deluc del relato— confirmase —en palabras del editor— “plenamente no sólo la conclusión general, sino *todos* los detalles hipotéticos principales por los cuales dicha conclusión había sido alcanzada” (Poe, 1972: 459), fue considerado como la prueba irrefutable de la superioridad intelectual del caballero Dupin. Investigaciones recientes como “Poe and the Beautiful Segar Girl” (2000) de Josef Škvorecký se han ocupado de revelar que, años después de publicado el relato, Mrs. Loss confesó “on her deathbed that an unidentified medical doctor had performed an abortion on the cigar girl in the tavern she owned in Hoboken, wich went wrong, and the girl died” (2000: 4).

mexicana sostiene un absurdo: la obra de Edgar Allan Poe, el escritor que “fija las leyes esenciales del género” (Borges, 1983: 7), no forma parte de la literatura policial.

La incongruencia en la perspectiva de la crítica tradicional mexicana tiene su origen, como señalamos antes, en la supeditación a los dictados de la crítica europea de la primera mitad del siglo XX. El resultado de esto es que, cuando en la crítica mexicana se alude a los “clásicos del género”, al canon o al “relato policial original” se hace referencia a la novela-problema europea, no al architexto —“el relato que orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector, y por tanto la recepción de la obra” (Genette, 1989: 14)— del género: la obra de Edgar Allan Poe. De este equívoco se desprende todo el caudal de errores teóricos en la concepción de la imitación literaria de que hemos dado cuenta en el capítulo anterior. Es momento, pues, de demostrar este equívoco.

#### LA IMITACIÓN REDUCTORA

En “Los crímenes de la calle Morgue” de Edgar Allan Poe, el homicidio de una anciana y su hija en un apartamento parisino no parece tener otro motivo que la mundana obtención del dinero que una de las víctimas había retirado del banco el día anterior. Por consiguiente, la policía parisina actúa conforme al manual de instrucción: asegura el área, interroga a los testigos, postula hipótesis, etcétera. Como asientan los diarios, la imposibilidad de hallar una respuesta coherente propicia que una explicación fraguada en la conciencia atávica resulte más certera: “No se ha obtenido ningún otro dato de importancia, a pesar de haberse interrogado a varias otras personas. Jamás se ha cometido en París un asesinato tan misterioso y tan enigmático en sus detalles... si es que en realidad se trata de un asesinato. La policía está perpleja, lo cual no es frecuente en asuntos de esta



naturaleza. Pero resulta imposible hallar la más pequeña clave del misterio” (1972: 434-435).

La incapacidad de la policía para hallar una explicación racional que resuelva el doble crimen provoca la aparición del halo sobrenatural que identifica al caso del recinto cerrado tal y como lo concibió Poe. Que todas las puertas y ventanas se encontraran cerradas por dentro, impide formular otra respuesta que no sea la surgida de las creencias más atávicas. A tal grado llega a ser esto inevitable que el amigo de Dupin exclama al ver una huella en la ventana: “no es la de una mano humana” (1972: 448). A diferencia del héroe de la novela-problema, quien alcanza su optimación cuando es capaz de distinguir de entre los doce personajes reunidos en una mansión quien ha tenido la gentileza de proporcionar un impoluto cadáver, el héroe poetiano solamente alcanza su optimación cuando es capaz de aclarar las sombras de lo sobrenatural. Por tal motivo, Dupin comenta a su amigo-anónimo: “Supongo que bien puede decir que ninguno de los dos cree en acontecimientos sobrenaturales. Madame y mademoiselle L'Españaye no fueron asesinadas por espíritus” (1972: 441).

Paladín del racionalismo, el caballero Dupin se conduce ante la explicación sobrenatural con la absoluta certeza de que la inteligencia humana surgida de la Ilustración es más extraordinaria que cualquier misterio fraguado en la conciencia primitiva: “En una palabra, la facilidad con la cual llegaré o he llegado a la solución de ese misterio se halla en razón directa de su aparente insolubilidad a ojos de la policía” (1972: 438). Gracias a sus dotes superiores de observación, las cuales le permiten advertir que una de las ventanas contaba con un dispositivo automático de cierre, Dupin logra resolver el enigma —“El orangután debió de escapar por la varilla del pararrayos un segundo antes de que la puerta fuera forzada. Sin duda, cerró la ventana a su paso. Más tarde fue capturado por su mismo dueño, quien lo vendió al *Jardin des Plantes* en una

elevada suma” (1972: 456)— y, de esta forma, exorcizar a los demonios que amenazan el mundo racional. Ahora veamos la versión del caso de recinto cerrado planteado por el policial mexicano.

*Diferentes razones tienen la muerte* de María Elvira Bermúdez está organizada en torno a un asesinato misterioso cometido en el interior de una biblioteca cuyas puertas se hallaron cerradas por dentro, es decir, a partir del caso de “recinto cerrado”. Ahora bien, el crimen —tal y como lo refiere el policía encargado de resolver el homicidio—, carece de cualquier talante sobrenatural. En ningún momento, el oficial de la policía muestra alguna duda acerca de la naturaleza del asesino.

Una vez firmadas las declaraciones, el Delegado despejó su garganta, lanzó una mirada global a sus interlocutores y tomó la palabra:

—Ustedes saben que mi deber es aprehender al asesino, sea quien fuere. Para eso estoy aquí. Creo que todos ustedes habrán de reconocer que este caso es muy claro: aparece un cadáver apuñalado con una plegadera; el móvil no pudo ser el robo porque en la habitación se encuentran el dinero y alhajas; el asesino no pudo llegar de fuera porque la puerta de la casa está atrancada por las noches y las ventanas tienen fuertes rejas; el asesino tiene que ser alguien de la casa. No es lógico suponer que haya sido uno de los criados porque el móvil, repito, no fue el robo. Tiene que ser pues uno de ustedes. Existe además la circunstancia de la reyerta que casi todos ustedes presenciaron entre el occiso y su esposa... Esperen, no me interrumpan por favor. Hay otro dato más importante aún: en la plegadera se encontraron las huellas digitales de la señora... (1987: 109)

*Diferentes razones tiene la muerte* ciertamente parece cumplir a cabalidad con los requisitos impuestos por el caso de recinto cerrado. El crimen fue cometido dentro de una habitación —la biblioteca— cuyas puertas y ventanas se hallaron cerradas por dentro. Ahora bien, esta imitación adolece del aspecto fundamental del esquema imitado: el tópico sobrenatural. Sin el halo ultramundano que identifica a “Los crímenes de la calle Morgue” de Edgar Allan Poe y a *El sabueso de los Baskerville* (1901-1902) de Arthur

Conan Doyle, “el espectáculo de la razón luchando contra lo desconocido” (Boileau y Narcejac, 1968: 43) que configuró a la narrativa policial como un género literario, se convierte en la mundana y superficial “violación del orden preestablecido que ha de ser forzosamente restaurado mediante la superhumana actuación de un personaje más o menos gris, para que las leyes de los poderosos sigan imperando” (Vázquez, 1981: 20).

Principalmente, la ausencia del tópico sobrenatural revela que el hipotexto de la narrativa policial mexicana no es el paradigma o architexto del género, es decir, los tres relatos protagonizados por el caballero Dupin —“Los crímenes de la calle Morgue”, “La carta robada” y “El misterio de Marie Rogêt”—; el modelo imitado por la narrativa policial mexicana de medio siglo es la novela de enigma europea —también llamada novela-problema o policial blanco—, corriente detectivesca donde la intriga, plagada de pistas falsas e indicios destinados a provocar el equívoco —“el sospechoso, al que todos acusan, es siempre inocente” (Piglia, 2003: 79)—, tiene como única intención el que “quede preservado siempre el misterio que sólo se desvelará en el último acto”. (Gubern, 1979: IV). En resumen, la concepción del relato policial como un crucigrama ideado para que el lector despeje el tedio tratando de descubrir quién de los doce personajes invitados a una mansión ubicada en la campiña inglesa tuvo la gentileza de proporcionar un impoluto cadáver, no era el esquema ideado por Edgar Allan Poe. Esto demuestra que el error básico de la concepción tradicional radica en confundir al género con la especie, es decir, al género policial con el policial blanco.

A partir de esta revelación es factible, además, entender en dónde radica la incapacidad de la crítica tradicional para construir una teoría de la imitación apropiada para la narrativa policial mexicana. El policial blanco, una literatura protagonizada por “aristócratas o gente de buena educación”, (Boileau y Narcejac, 1968: 61) convierte al relato policial en “una ciencia, en un juego de ingenio” (Vázquez de Parga, 1981: 114).

Por tal motivo, no lleva a cabo —tal y como lo afirma la crítica tradicional— una sofisticación del esquema ideado por Edgar Allan Poe. Todo lo contrario. Al excluir del caso de recinto cerrado al tópico sobrenatural, el policial blanco ilustra a cabalidad la modalidad de la hipertextualidad denominada por Gérard Genette como la “imitación reductora”: “para transformar un texto, puede bastar con un gesto simple y mecánico (en el límite, arrancando algunas páginas: es una transformación reductora); para imitarlo, en cambio, es preciso adquirir un dominio al menos parcial” (1989: 15-16) de la técnica narrativa imitada.

El embeleso por la literatura europea propició que la concepción del relato policial en México estuviese plagada de equívocos y, principalmente, de omisiones. La intención por legitimar e incluso imponer una perspectiva particular —la fraguada en la literatura europea de la primera mitad del siglo XX— obligó a la crítica tradicional mexicana a defender una concepción del género absolutamente equivocada. Las repercusiones de esta imposición —como hemos asentado hasta este momento— pueden ser advertidas en dos puntos primordiales: la anómala interpretación de la imitación literaria en el policial posterior a la década del cuarenta (corriente caracterizada por su pretensión paródica) y la exclusión tanto del policial anterior a la década del cuarenta (corriente caracterizada por su pretensión referencial) como del policial basado en una nota roja (corriente también caracterizada por su pretensión referencial). Es momento de revelar, una vez asentado el origen de estos equívocos, otra de las repercusiones de la equívoca concepción tradicional del relato policial mexicano: la omisión a los relatos policiales mexicanos no imitativos de modelos europeos o norteamericanos que poseen una pretensión paródica.

## EL POLICIAL NO IMITATIVO

La característica esencial que Ed Christian atribuye al policial ajeno a las tradiciones hegemónicas (inglesa, francesa y norteamericana) demuestra que la concepción del género policial como una literatura propia de los países industrializados ha provocado que la crítica asuma sin cortapisas que todo relato ajeno a ese ámbito solamente puede configurarse como una imitación.

The crucial distinction are that pos-colonial detective are always indogenous to or settlers in the countries where they work; there are usually marginalized in some way, which affects their ability to work at their full potential; they are always central and sympathetic characters; and their creators interest usually lies in an exploration of how these detectives approaches to criminal investigation are influenced by their cultural attitudes. (Christian, 2001: 2)

No obstante, la posibilidad de una literatura policial mexicana no imitativa con pretensión paródica no es una novedad. Ha sido formulada, entre otros, por Federico Campbell. El escritor y crítico mexicano postula, en un pequeño artículo periodístico publicado en la década del ochenta, que el relato policial mexicano bien podría construirse a partir de una “identidad intercambiable entre policías y delincuentes. O mejor: los criminales serían los policías y no habría nadie que los persiguiera porque el hampa misma estaría en la administración de la justicia...” (1995: 55) Para este relato a mitad de camino de la literatura de aventuras criminales, el relato policial y la novela-reportaje, Campbell ideó el nombre de “policial rojo”. Los vuelcos de la vida hicieron posible que el bajacaliforniano, no sólo viese concretada aquella intuición suya, sino que él mismo tuviese una influencia importante para su surgimiento al interior de la literatura policial fronteriza de finales de siglo. Entre los “relatos policiales rojos” que conforman *En la línea de fuego. Relatos policiacos de frontera*, compilación realizada por Leobardo Saravia, se halla “De caminos” de Federico Campbell.

El auge y predominio del “policial rojo” en la literatura mexicana de las últimas tres décadas puede demostrarse fácilmente. Como hemos señalado en el primer capítulo, el aspecto que ha permitido a la crítica identificar a esta corriente como un tercer estadio de nuestra tradición es, precisamente, el alejamiento de la imitación en su sentido convencional (pastiche, parodia, travestimiento, etc.)

En “La energía de los esclavos” de Gabriel Trujillo Muñoz, los protagonistas no son policías empeñados en imponer la ley y el orden; son criminales que encuentran en la violación de la legalidad la única vía de escape a la marginación social y la pobreza: “Pensó en los policías del grupo Delta que los habían sorprendido cruzando indocumentados por Tijuana seis días atrás y los habían puesto a trabajar, a sus primos y a él, a su servicio. En vez de pollos, el cargamento era más peligroso... y lucrativo. En vez de trabajar por la libre, ahora eran prisioneros pasando mota de un lado a otro”. (Trujillo, 1997: 89) “La energía de los esclavos” demuestra a cabalidad que el “policial rojo” se distingue de sus contrapartes clásicas —el policial blanco y el policial negro— a partir de que individuos anónimos cuya profesión los enfrenta a la corrupción estatal y al crimen organizado representan el papel tradicionalmente desempeñado por el detective amateur (Dupin), el policía oficial (Maigret) o el detective privado (Marlowe). En este caso, la encargada de restablecer el orden y la justicia es la directora del hospital donde, herido de muerte, el protagonista es atendido después de una extraordinaria fuga: “En este hospital yo soy la que manda y tengo entrenamiento en derechos humanos” (Trujillo, 1997: 88).

En la literatura policial latinoamericana e ibérica existe una corriente policial que podríamos denominar como “policial histórico” toda vez que se ubica en los intersticios de la narrativa policial, género del cual toma el manejo de la intriga — organizada en torno “de una pregunta cuyo develamiento se espera” (Link, 2003: 11)—, y de la novela

de la violencia en sus diversas manifestaciones, género del cual toma la indagación de un suceso acaecido en la realidad empírica. En España, país donde se coligió que el ambiente de corrupción y violencia característico del franquismo provocó “la aparición de la novela negra española” (Galán, 2008: 62), esta literatura funciona para construir “una crónica de y reflexión sobre la historia nacional” (Schlickers, 2000: 284). *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, obra donde se relata la historia ficcional ahíta de corrupciones de las élites catalanas en la España de los años precedentes a la Guerra Civil es uno de los casos más renombrados.

La historia que me refirió el comisario Vázquez había comenzado treinta y tantos años antes, cuando el estafalario y multimillonario holandés Hugo van der Vich vino a España, invitado por unos aristócratas catalanes, para tomar parte en una expedición de caza mayor en la sierra del Cadí. Formaba parte del grupo un joven abogado llamado Cortabaynes, el cual, en el curso de una conversación mantenida en uno de los descansos —y en la que, como es de rigor, se habló de tipos y marcas y escopetas—, convenció al holandés de la conveniencia de crear una fábrica de armas de caza en Barcelona (Mendoza, 2006: 425-426).

Es importar recalcar que el “policial histórico latinoamericano” resulta por demás ajeno a la identificación de nuestra tradición como una adaptación de los modelos europeos y norteamericanos. Como señala Ricardo Viguera Fernández en la presentación a *Breve introducción a la novela policiaca latina* (2009), el concepto “policial histórico” alude, en las literaturas europeas y norteamericana, al texto “híbrido entre las convenciones de la novela policiaca, por una parte, y de la novela histórica, por otra” (2009: 20). Entre los principales ejemplos de esta corriente encontramos a *La venganza de Nofret* (1944) de Agatha Christie, novela-problema escenificada en el Antiguo Egipto, *Aristotle detective* (1978) de Swansea Margaret Doody, intriga detectivesca ubicada en la antigua Grecia y,

obviamente, a *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco, una novela-problema ubicada en un monasterio medieval.

El “policial histórico latinoamericano” presenta otra concepción. A partir del auge de la novela negra durante la década del setenta, el relato policial fue entendido como un género idóneo para configurar aquellos textos que “pretendem narrar la Historia a través do género policial ao mesmo tempo que se afastam conscientemente de alguns do seus tópicos” (Briones, 1998: 270). Uno de los ejemplos más recientes de esta corriente es el relato peruano *La muerte se escribe sola. Una historia basada en el crimen de Cochabamba* (2006). Como puede advertirse fácilmente en el texto de la periodista peruana Cecilia Valenzuela que funge como prólogo, el esquema policial es por demás útil a la hora de construir investigaciones periodísticas centradas en crímenes cuya trascendencia social y, principalmente, irresolución judicial, han signado la historia del continente.

La convicción de que no podemos seguir endosándole a esa justicia divina parte de los problemas más graves de nuestra sociedad —la inequidad, la indolencia, el abuso, la injusticia— fue motivo suficiente para que el equipo de periodistas que conforma [www.agenciaperu.com](http://www.agenciaperu.com) decidiera invertir tiempo y esfuerzo en investigar casos del pasado, extremadamente vigentes por sus efectos y sus defectos, como el crimen de Challapampa para instar a reflexionar a través del género más popular, intrigante y creíble, que expresa la constante lucha entre el bien y el mal: el género negro. (Valenzuela, 2006: 13)

En México, el ejemplo por excelencia de esta corriente es *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia. En esta novela, a diferencia de lo ocurrido en la narrativa policial europea y norteamericana, el autor no inventa un enigma que deberá ser solucionado mediante la lógica más racionalista; es un investigador que utiliza los datos aportados por las investigaciones policiales y periodísticas para construir una narración donde los aspectos



más sórdidos de la historia adquieren una significación distinta a la presentada por el Estado. A partir de estas diferencias es posible enfatizar que el “policial histórico latinoamericano” —corriente cercana al policial-verídico ya tratado anteriormente— no presenta estrategias propias del policial imitativo con pretensión paródica y, por tal motivo, la clasificación hipertextual formulada por Genette resulta incapaz de dar cuenta de este fenómeno. Evidentemente, escapa también de la clasificación ortodoxa más acabada (la de Vicente Francisco Torres).

El policial no-imitativo con pretensión paródica se distingue del policial no-imitativo con pretensión referencial (el policial de nota roja) en lo relativo al pacto de lectura. Cuando los documentos y testimonios no alcanzan a describir la totalidad del suceso, el narrador se toma la libertad de completar el cuadro a partir de otras informaciones. El narrador —tal y como ocurre en *Las muertas*— supone, pero no inventa:

Podemos imaginar la emboscada: dos campesinos llegan a la cañada —que parece desierta— con unos costales para cosechar su hierba; el susto: comprenden que están rodeados de federales; el tormento; algo muy sencillo, como el dedo roto, o el pie tostado de Cuauhtémoc. No son heroicos. Dicen el nombre del aparcerista que les da la semilla y les compra la producción.

El siguiente paso no está documentado. No se sabe cómo el capitán Bedoya supo que Humberto Paredes, el denunciado, era hijo de Arcángela Baladro, ni qué instinto lo condujo a visitar a la madre en vez de avisar a la policía para que apresara al hijo (Ibargüengoitia, 1987: 40).

En el policial mexicano existe una corriente detectivesca particular en la que se verifica una sofisticación de la novela policial protagonizada por un héroe improvisado, un tópico de la novela europea y norteamericana. Dado que la poética detectivesca no impone que el protagonista deba ser un profesional, Agatha Christie —una escritora famosa por haber

creado al inspector Hércules Poirot—, utilizaba este tipo de héroes cuando la lógica del relato exigía que, para justificar el conocimiento adquirido por el personaje, éste no fuese parte ni de la policía oficial ni un detective privado. Ejemplo de ello es que en *Crooked house* la función de detective es ejercida por el novio de la hija desheredada.

Yo gozaba de cierta reputación por haber trabajado con la Sección Especial de Scotland Yard en los primeros tiempos de la guerra.

Claro que el asunto que nos ocupaba era completamente distinto, pero mis anteriores actuaciones me habían procurado por decirlo así, cierto renombre oficial.

—Si queremos tener alguna posibilidad de resolver este caso —dijo mi padre—, tenemos que conseguir que cante alguien de la casa. Tenemos que saber todo lo que se refiere a la familia. Tenemos que conocer *desde adentro*, no desde afuera. Tú eres la persona indicada para conseguir esto (Christie, 1993: 28).

En contrapartida, el “héroe improvisado” mexicano lejos está de ser un detective profesional o un aristócrata genial disimulado tras la apariencia de un hombre común cuyo trabajo se encuentra totalmente alejado del mundo detectivesco. El héroe improvisado del policial mexicano es alguien a quien una encrucijada inesperada le hace desempeñar un papel —el de héroe restaurador— para el cual no tiene la menor habilidad ni la más nimia instrucción.

En *Quizás otros labios* de Juan Hernández Luna el inicio del relato no crea expectativa alguna en torno a la existencia de lo criminal. La narración se limita a presentar a un taxista apodado el Cuervo observando, desde un puesto ambulante situado a la orilla de la calzada, la representación carnavalesca de la batalla entre moros y cristianos en el carnaval de Huejotzingo.

La primera descarga fue atronadora. El desfogue de todo un año esperando la fiesta se desbordó por fin. La pólvora se unió con los gritos de los adolescentes que corrían

eufóricos por la fiesta. La marea de ruidos, danzantes y espectadores recaló justo por donde el Cuervo intentaba pasar.

Aquel remolino de gente creció al ritmo de las descargas de pólvora. El Cuervo buscaba no perder de vista el espectáculo, parado ante un batallón de *cristianos* que le impedía el paso (Hernández Luna, 1994: 16-17).

El elemento criminal aparece sorpresivamente. Aprovechando el estallido de los cohetes festivos, uno de los disfrazados asesina a un miembro de los “cristianos”. El Cuervo, en su calidad de espectador, logra percibir que “alguien aseguraba haber visto un muerto” (1994: 17). Esa casualidad, aunada a la fatal curiosidad del héroe, propicia la escena no desprovista de ironía donde el hombre anónimo deviene detective. El Cuervo interroga al testigo, un maestro de artes plásticas en una secundaria, ante la presencia de otros comensales en un puesto de tacos:

—No fue un accidente y sí era un gringo.

—Y moro —agregó el Cuervo con tono burlón. La mirada del pintor le hizo callar.

—Yo vi al que lo mató.

—¿Quién? —preguntó.

—Un cristiano.

La señora llegó con las cervezas (1994: 19).

El héroe improvisado mexicano, al igual que el protagonista de la tragedia griega, es producto de una peripecia (la muerte de alguien); el texto es la relación de su camino hacia la anagnórisis. El héroe debe comprender que su suerte está marcada por el sino y convertirse en el defensor de los desprotegidos —empezando, claro está, por él mismo—. En el caso de *Quizás otros labios*, el cariz fortuito de dicha transformación es inobjetable. Tras conversar con el Pintor sobre el asesinato, una rubia con claras muestras de tortura aparece en su auto. Tal situación le hace comprender su papel en la historia: “No. No iba a decir de qué se trataba. A nadie contaría que por una rubia le habían perseguido y

disparado. No. Escasas, sino es que nulas, eran las oportunidades que aquella ciudad brindaba de jugar al héroe” (1994: 65).

*Quizás otros labios* demuestra que el policial mexicano protagonizado por un héroe improvisado no puede ser entendido como el hipertexto de una obra clásica. El Cuervo no es —como sucedía con los héroes del relato policial imitativo con pretensión paródica (Armando H. Zozaya, Héctor Belascoarán Shayne, Miguel Ángel Morgado)— la tropicalización —respetuosa, peyorativa o vulgarizante— de un prototipo fraguado en la imaginación europea o norteamericana. El policial mexicano con héroe improvisado cumple con los requisitos del género —“producción en la cual el delito no es tratado como un episodio o una motivación, sino como tema básico, del cual se derivan o con el cual están relacionados, en uno y otro grado, todas las acciones, dramas y conflictos humanos”. (Galán, 2008: 59)— y, por tanto, debe ser considerada una obra con pretensión paródica; sin embargo, es preciso recalcar que no se trata de un texto imitativo. Se trata, en realidad, de una corriente no-imitativa con pretensión paródica que perfecciona un aspecto presente en el paradigma del género.

El análisis realizado en este capítulo nos ha permitido demostrar que en la literatura policial existen corrientes detectivescas excluidas erróneamente y que existen corrientes detectivescas ajenas a la idea de la imitación cuya poética no ha sido adecuadamente identificada merced a la equívoca conformación del canon mexicano. Ahora bien, a partir de los conceptos formulados durante el primer capítulo —la pretensión paródica y la pretensión referencial—, es factible completar el esquema básico de las corrientes detectivescas mexicanas. En este capítulo hemos advertido la existencia de un policial no-imitativo con pretensión referencial (*Asesinato. El doble crimen de los Flores Magón*) y un policial no-imitativo con pretensión paródica (“La energía de los esclavos”, *Las*

*muertas y Quizás otros labios*). Estas modalidades se suman al policial imitativo con pretensión paródica que hemos analizado en el primer capítulo. Una vez identificado este amplio crisol, es momento de formular una teoría más profunda.

LA RE-ESCRITURA

LA OPTIMACIÓN DEL AMIGO-NARRADOR

## INTRODUCCIÓN

Varios son los factores que permiten ubicar a *Una muerte muy saludable* (1996) de Orlando Ortiz en el policial norteño. El autor es tamaulipeco, la intriga sucede en una población norteña, el asunto gira en torno a la errática y corrupta conducta de un judicial y un agente del Ministerio Público. Ahora bien, por estos mismos motivos, *Una muerte muy saludable* resulta idónea para demostrar la equívoca concepción del policial norteño como una tercera etapa en la historia del relato policial mexicana, como una corriente absolutamente ajena a nuestra tradición y, principalmente, como una literatura signada por la ausencia total del talante imitativo.

Son tres los aspectos principales en los que habremos de enfatizar. En primer lugar, en la pretensión paródica que revela la configuración narrativa de esta novela; en segundo lugar, en la vinculación de *Una muerte muy saludable* con la tradición policial (tanto mexicana como clásica); y, finalmente, en la particular estrategia imitativa que revela a este relato como una sofisticación del esquema imitado.

## FICCIÓN Y MÍMESIS

*Una muerte muy saludable* narra la historia de Pablo Mistral, periodista chilango a quien su fatal tendencia por indagar en los entreveros de la política nacional traslada al norte de México. Las aventuras que conforman el texto presentan, ciertamente, todos los elementos que la crítica identifica como la esencia del policial norteño: escenario rural, denuncia social, representación de la corrupción estatal, inexistencia de los elementos propios del relato policial (principalmente, del héroe restaurador). Es necesario, empero, llevar a cabo una lectura más atenta.

La descripción que Pablo Mistral realiza de su primer encuentro con el judicial Palemón Cabrales parece demostrar que *Una muerte muy saludable* se plantea como un

relato con pretensión referencial que emplea al pastiche-satírico como estrategia narrativa, es decir, que utiliza el esquema detectivesco “para contar nuevas ciudades, para contar nuevas formas de lo criminal, para hablar de corrupción y de abuso del poder, para buscar en la vieja tradición de la novela de acción su vitalidad y ponerla al servicio de la narración de las nuevas aventuras”, (Taibo II, 1997a: 10). Al llegar a la delegación, el periodista presencia una escena dantesca: “Luego aparecieron los dos tipos que sujetaban de los sobacos a un tercero —evidentemente torturado y exánime casi— y lo arrastraron hacia otra de las puertas. Me sentí una especie de Viernes Santo Surrealista” (1996: 17).

Un segundo pasaje del relato permite demostrar que esta perspectiva domina la trama. Al final de una de las aventuras, el protagonista discurre con un testigo los motivos por los que una banda criminal resultó intacta luego de ser resuelto un crimen. Como es de esperar en un relato centrado en un homicidio cometido en un ambiente caracterizado por la corrupción y la impunidad, el testigo comenta al héroe que los nexos entre el Sindicato del Crimen y la policía explican por qué el caso fue resuelto de una manera poco cristalina.

...soy escéptico a este respecto, porque jamás se atreverían a hacer nada contra Los Hijos de Astaroth. Son como de la misma familia —concluyó sardónico.

—Le concedo la razón en la primera parte; pero por más brutos, brutales y crueles que sean nuestros amigos, jamás les he detectado simpatías diabólicas.

—Cuando dije “como de la familia” no me refería a eso, sino a que el cabecilla de la secta es ni más ni menos que el hijo de connotado ex diputado varias veces, ex subsecretario, ex procurador de justicia estatal, ex senador y actual gobernador del Estado que alberga la comuna demoniaca. Digamos, pues, que son de la misma familia: la familia en el poder (1996: 150).

Ahora bien, la representación del clima de corrupción e impunidad imperante en el México de finales de siglo no implica que el relato se presente como una narrativa



referencial sin vínculo alguno con la tradición. El pasaje donde se refiere el éxodo del protagonista y su posterior llegada al norte del país revela que en *Una muerte muy saludable* existe la característica propia del relato con pretensión paródica: “la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico” (Kristeva, 1969: 3). De otra forma dicho, la apariencia realista de la trama es un artificio narrativo, no una pretensión literaria por construir un relato referencial. Veamos el porqué.

*Una muerte muy saludable* puede ser entendida como la historia de un destierro. Pablo Mistral y su esposa se ven obligados a abandonar su hogar para vivir en una población norteña absolutamente alejada de la civilización.

Al abandonar las planchas metálicas de la plataforma, Toña me detuvo y me señaló algo. En un tubo enterrado en el suelo había una lámina de acero de aproximadamente un metro y medio por setenta centímetros, en la que el óxido y el cochambre apenas dejaban leer: “Bienvenido a Gatos Pardos”. Sigo pensando que es un nombre extraño —me comentó— ; y yo sigo pensando lo mismo que tú —respondí—; sus fundadores debieron ser fanáticos de las películas en que Pedro Infante hacía el papel de norteño y decía ser de Perros Bravos, Nuevo León —me dijo cuando estábamos por llegar a nuestro autobús (1996: 14).

La descripción del lugar, la dinámica del relato —persecución política de un matrimonio, exilio obligado, llegada a un ambiente rural— revela que el escenario no corresponde a una cuestión referencial. Tal configuración evidencia la “relación de copresencia entre dos o más textos” (Genette, 1989: 10) que caracteriza a la transtextualidad. El pasaje es una alusión a *Dos crímenes* (1979) de Jorge Ibarguengoitia, novela donde una pareja de chilangos debe emigrar al interior del país a causa de una investigación policiaca: “El momento más triste del día llegó al ver la cara de la Chamuca a través de la ventanilla cuando el autobús se echaba en reversa para tomar la salida. Ella recorrió el vidrio y vi que estaba llorando, después el autobús viró y la perdí de vista. Me quedé parado ante el

andén vacío, después me di cuenta de que en la mano llevaba el jorongo de Santa Marta” (Ibargüengoitia, 2008: 19-20). La imitación de *Dos crímenes* permite intuir que *Una muerte muy saludable*, lejos de ser un texto cuya finalidad sea la denuncia social, se plantea como un relato imitativo con pretensión paródica, pues está configurado “como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1969: 3). Ahora bien, esta alusión es tan sólo un atisbo de lo que el texto depara.

Cuando Pablo Mistral da cuenta del motivo de su llegada a Gatos Pardos, tal hecho no parece extraordinario. En el México de finales de siglo XX es común que los periodistas capaces de descubrir las relaciones turbias entre el poder y el crimen sean desaparecidos y, con fortuna, exiliados en poblaciones ignotas donde su actividad no tenga repercusión alguna. No obstante, es necesario señalar que el destierro de Pablo Mistral, su llegada a Gatos Pardos para trabajar como reportero de nota roja y la relación de amistad entablada con el judicial y el Ministerio Público, los encargados de imponer la ley y el orden en el poblado, tiene una significación totalmente alejada a la propia de un relato con pretensión referencial.

Pues bien, el caso es que por motivos laborales trato cotidianamente con el comandante Juan Cabrales Aquilino y creo que éste ha llegado a cobrarme cierta confianza y afecto porque le he dado no pocas ideas y tips que le han sido bastante útiles para dilucidar algunos casos. La confianza ha llegado al grado de que cuando la cosa está tranquila, nos encerramos en su despacho para echarnos una copa, que a veces se convierte en varias — siempre tiene una botella de Chivas en un cajón de su escritorio— y a platicar chismes, rumores y noticias que circulan por la comunidad de Gatos Pardos pero no recogen los periódicos (1996: 61).

Tales datos revelan que *Una muerte muy saludable* pretende desandar los pasos de Edgar Allan Poe, quien ubicó “El misterio de Marie Rogêt” (1842) en “la sugestiva atmósfera parisina” (Vázquez, 1981: 37) debido a que las ciudades norteamericanas del siglo XIX

carecían del glamur inherente a la París de *Las flores del mal* (Benjamin, 1998: 55-62), y ubicar el esquema donde “un investigador astuto, ayudado por un amigo de pocas luces, tras una deducción larga, compleja y perfecta, logra solucionar el caso” (Giardinelli, 1996: 55), en una población ficcional situada en el norte de México.

La imitación de la detectivesca clásica llevada a cabo en *Una muerte muy saludable* permite demostrar que en el policial nortero se presenta —al igual que en las generaciones anteriores— el talante imitativo. El vínculo con la tradición policial mexicana es aun más enfático cuando el análisis de la literatura mexicana está libre de la perspectiva tradicional, perspectiva que —como hemos señalado en los capítulos anteriores— limita la identificación del hipotexto al policial blanco, el policial negro y el *thriller*. En suma, la crítica tradicional deja a un lado el esquema original —el architexto— del género policial.

#### RE-ESCRITURAS MEXICAS DE LA DETECTIVESCA

La imitación del esquema clásico de la literatura detectivesca (Poe, Gaboriau, Conan Doyle) es una constante en la narrativa policial mexicana. En cada una de las generaciones que conforman nuestra tradición es factible encontrar adaptaciones de dicho esquema en las que sus elementos fundamentales son adecuados, deformados o sofisticados. Es en esa tradición caracterizada por la pretensión paródica y —como veremos ahora— la imitación cercana al travestimiento y al pastiche-satírico que es preciso ubicar a *Una muerte muy saludable*.

*Las aventuras de Péter Pérez, el genial detective de Peralvillo*, de Pepe Martínez de la Vega, han sido erróneamente identificadas, merced a su aparición durante la época de auge de la narrativa policial mexicana, como un pastiche del policial blanco inglés, poética donde los detectives privados poseen una capacidad extraordinaria de análisis e

interpretación de datos por demás confusos. Ahora bien, es preciso señalar que el esquema protagonizado por un detective amateur al que sus éxitos en la solución de extraordinarios casos criminales le ha valido la confianza de las autoridades encargadas de imponer la ley y el orden en la ciudad moderna no es una invención de la novela-problema europea de la primera mitad del siglo XX; en realidad, es el esquema propio de la detectivesca clásica cultivada durante el siglo XIX.

El segundo punto que es necesario aclarar atañe a la actitud hacia el modelo. Mencionar que “a través del humorismo populachero de Péter Pérez se transparenta ese desdén tan mexicano hacia todo lo que signifique precisión, nimiedad, rutina” (Bermúdez, 1955a: 17), sin advertir que esa configuración implica una trasgresión a la formulación canónica, demuestra la superficialidad del análisis tradicional mexicano. *Las aventuras de Péter Pérez, el genial detective de Peralvillo* han sido clasificadas como un pastiche —en los términos de la teoría de Genette— o una parodia-homenaje —en los términos de Linda Hutcheon—. Ambas identificaciones resultan, a todas luces, incorrectas. Adoptar un esquema previo no implica que la actitud hacia el modelo sea respetuosa ni que la intención sea la de rendir un homenaje ni que la aspiración última de dicha imitación consista en poder repetir tan difícil artilugio narrativo. Como hemos señalado en el primer capítulo de este estudio, la imitación literaria puede presentar motivaciones absolutamente contrarias, es decir, que la imitación puede ser peyorativa o burlesca; la intención, totalmente crítica; y la aspiración última, la sofisticación narrativa. Veamos uno de los aspectos que impiden identificar a *Las aventuras de Péter Pérez* como un pastiche o como una parodia-respetuosa.

La intriga de “El muerto era un vivo”, relato incluido por María Elvira Bermúdez en su famosa antología, se centra en el típico caso de la detectivesca donde un homicidio

torpemente identificado como suicidio es correctamente interpretado por un genial detective amateur como un homicidio doloso.

Y, ante el atónito periodista, el maravilloso detective, orgullo de su barriada, explicó:

—De lo primero que me percaté fue de que el muerto era un vivo. Porque muy vivo se necesita ser para que un analfabeto como él gane tanto dinero...

—¿Analfabeto? ¿Quiere usted decir que no sabía leer, ni escribir? —preguntó con sorna Vélez.

—Exacto, amigo, exacto... Eso de que era agente de negocios es cuento. Se trata, indudablemente, del coyote de algún funcionario de polendas. Vea usted qué muebles, y qué casa, y qué mujer.

Péter echó una mirada a la viuda y se relamió los labios.

—Al grano, al grano —urgió el sargento (1955: 70).

El primer punto que debemos demostrar es su vínculo con la detectivesca clásica, es decir, su equívoca identificación como una imitación del policial blanco. Es cierto que la actuación del detective amateur mexicano permite esclarecer el homicidio y librar del injusto castigo a un inocente; sin embargo, esto no implica que el relato se limite a la solución de un enigma criminal, el aspecto típico del policial blanco. Dado que el occiso es uno de los beneficiarios de la corrupción, es factible identificar en este relato el cariz social propio de la literatura detectivesca clásica, corriente donde el detective se plantea como un defensor de los menesterosos. El mejor ejemplo de este cariz ocurre en *El señor Lecoq* de Emilie Gaboriau. La novela culmina con el discurso donde Tabaré Lecoq, un humilde policía parisino, asienta su intención por revelar la personalidad aristocrática del criminal:

El tío Tabaret elevó los brazos.

—¡Infeliz! —exclamó—; ¿piensas en ir a detener al duque de Sairmeuse...? Ese hombre, libre, es casi todopoderoso, y tú, ¡serías aplastado como un vaso! ¡Cuidado!, ¡no te metas con el duque, no respondería de tu vida!

El joven policía asintió con la cabeza.

—¡Oh! No me engaño... Ya sé que en este momento el duque está fuera de mi alcance... Pero lo tendré en mis manos el día que haya adivinado su secreto... (Gaboriau, 1958: 249)

Ese movimiento hacia la *semejanza* propio del relato con pretensión paródica está acompañado por el movimiento hacia la *diferencia* propio de la parodia. La personalidad coloquial del héroe y la significación del delito indican que “El muerto era un vivo” no es un pastiche. El lenguaje coloquial empleado tanto por el narrador extradiégetico (“orgullo de su barriada”) como por el propio detective (utilizar “vivo” como sinónimo de “sagaz”) y la actitud pícaro ante la dama en apuros (contrapuesta a asexualidad en el héroe clásico) contrastan totalmente con la configuración tradicional del relato detectivesco. Por tal motivo, es preciso identificar que *Las aventuras de Péter Pérez* configuran una imitación de la detectivesca clásica cercana a la parodia-peyorativa —Hutcheon— y al travestimiento —Genette—.

Publicado entre dos generaciones, la novela *Los albañiles* (1963) de Vicente Leñero ha sido estudiada como un fenómeno particular. Gracias a esta aparición intersticial, los prejuicios y las concepciones erróneas que caracterizan al análisis tradicional parecen no haber hecho mella en su interpretación. El relato no ha sido identificado ni como un pastiche —al estilo de la novela policial de medio siglo— ni como un travestimiento —al estilo de la narrativa neopolicial—. Ahora bien, este alejamiento de la tradición policial mexicana ha impedido la revelación de su talante imitativo. Poco se ha advertido que esta novela se muestra como una re-escritura o adaptación del caso policial por antonomasia: el caso del recinto cerrado. Claro está que dicha imitación presenta todos los signos del travestimiento. El asunto noble (el asesinato de un aristócrata en una casa en la campiña inglesa) es tratado en forma vulgar (un asesinato de un velador en una construcción).

—¡Fue él... ¡Fue él! Don Jesús dijo que Jacinto iba a venir a matarlo una noche. Yo lo vi. Ahí estaba.

—¿Dónde estabas?

—Estábamos en la bodega y oímos un ruido arriba y don Jesús me dijo que me quedara allí mientras él iba a ver y fue y yo nada más me asomé y oí voces y subí y Jacinto le gritaba no sé qué y le dio un empujón y luego otro empujón y don Jesús le decía que por favor no lo matara pero Jacinto decía que lo iba a matar porque era un viejo condenado... (Leñero, 1999: 154)

Debemos enfatizar que la imitación de Leñero no se limita a la inversión de estatus social —característica del travestimiento—. Un aspecto particular demuestra la intención de sofisticar literariamente este esquema. Al construir la intriga a partir de “los cambios de registro verbal que señalan la ambigüedad del punto de enunciación narrativa” (Martínez Carrizales, 2005: 72), Leñero construye un texto mucho más complejo que el ideado en Europa durante la primera mitad del siglo XX. La imitación mexicana resulta, pues, totalmente ajena a los conceptos clásicos de la imitación.

Como hemos señalado en el primer capítulo, afirmar que la narrativa neopolicial es la versión mexicana de la novela negra es un grave error. A diferencia de sus contrapartes latinoamericanas e ibérica, la literatura policial mexicana posterior a la generación del medio siglo no se limita a la imitación de la poética norteamericana. *Tijuana dream* (1998) de Juan Hernández Luna demuestra que las alusiones intertextuales del neopolicial también refieren a la detectivesca clásica. Tony Zepeda, periodista defeso cuyas correrías por la frontera con los Estados Unidos lo enfrentaron a las bandas del narcotráfico, solicita ayuda de sus compañeros cuando es perseguido por un grupo de sicarios. Obligados por las circunstancias a actuar en una intriga policial, los ayudantes del héroe en apuros recurren a la concepción popular de la detectivesca para cumplir su papel con el debido decoro.

Él fue quien dijo que ninguna gabardina luce si no se acompaña de una buena pipa escocesa, así que fuimos a *Liverpool* a comprar un par de pipas que el cabrón pagó con unas reseñas que recién cobró en *El Universal*. Y yo por mi parte, para hacerla más chida, me volé una lupa del departamento de linotipia de acá del *Unomásuno*, sólo una porque el Zárate no quiso, para qué diablos le sirve, es capaz de darse un madrazo, como nada más tiene un ojo...”

—¿Quién tiene un ojo?

—El Zárate, el cuate del que te hablo, es articulista. ¿No lo recuerdas? Una vez estuvo con nosotros en Nochebuena. Es panzón, usa greña larga y un parche en el ojo, estilo Catalina Creel.

—¿Y tú crees que un cuate con un solo ojo sirve de ayuda?

—Pues yo digo que sí, porque tiene cara de maldito. Cuando estos cabrones lo vean me cae que te dejan en paz. (Hernández Luna, 1998: 94)

La errática conducta de los personajes —confundir una intriga propia del policial negro con la representación de los detectives clásicos— parece construir un travestimiento o imitación degradante. Los sofisticados detectives de la novela clásica o los violentos detectives privados de las obras norteamericanas son sustituidos por periodistas sin capacidad alguna para llevar a cabo la función básica del héroe: perseguir y atrapar criminales brillantes o peligrosos.

La alusión a la novela de enigma (la lupa y las gorras escocesas) demuestra un rasgo que distingue —y, por tanto, justifica el nombre— al neopolicial: la alusión intertextual (burlesca) a la tradición detectivesca. Dicho aspecto es totalmente ausente en la imitación de la novela negra norteamericana verificada en las otras literaturas policiales escritas en el continente y en la península. El otro aspecto importante de la poética neopolicial que revela el pasaje de *Tijuana dream* es que la alusión intertextual (gabardina) a la novela negra norteamericana, interpretada conjuntamente con la alusión



a la cultura de masas mexicanas —el “parche en el ojo”<sup>19</sup> al estilo de Catalina Creel—, permite entrever la estrategia típica de la narrativa neopolicial: la vulgarización o coloquialismo del paradigma. *Tijuana dream* se plantea, por tanto, como un relato imitativo con pretensión paródica cuya estrategia hipertextual resulta cercana al travestimiento.

“El muerto era un vivo”, *Los albañiles* y *Tijuana dream* permiten afirmar que la imitación de la detectivesca clásica es una constante en la literatura policial mexicana. Al mismo tiempo, revelan un aspecto crucial para entender la particularidad de la tradición mexicana: todos ellos llevan a cabo una imitación con pretensión paródica identificada con el travestimiento, es decir, que tratan un tema noble o serio de una manera coloquial y burlesca cercana al pastiche-satírico.

Antes de identificar esos rasgos en *Una muerte muy saludable* es preciso saldar una deuda histórica en la crítica del relato policial mexicano: revisar la idea de la imitación como una estrategia subalterna. Por tal motivo, es necesario dar cuenta de la imitación en el policial europeo y norteamericano.

## IMITACIONES EUROPEAS Y NORTEAMERICANAS

La crítica tradicional ha impuesto la idea de la imitación como una estrategia propia de las literaturas carentes de un referente contextual apropiado; sin embargo, la historia del relato policial demuestra lo contrario. Si bien el policial “no podría darse sin los componentes más determinantes de la vida”, (Campbell, 1995: 30) es claro que este género no se identifica solamente con la pretensión referencial. La historia del relato

---

<sup>19</sup> El “parche en el ojo” representa metonímicamente a Catalina Creel, la villana de *Cuna de lobos*, telenovela mexicana transmitida por la cadena Televisa entre 1986 y 1987, creación del dramaturgo chiapaneco Carlos Olmos. Pero también es una alusión intertextual a Héctor Belascoarán Shayne, el héroe creado por Paco Ignacio Taibo II. La doble significación intertextual del “parche” demuestra que la detectivesca mexicana se construye como un mosaico de citas.

policial europeo y norteamericano demuestra que la imitación es una estrategia recurrente e incluso dominante en el género. En realidad, no podría ser de otro modo. En un género en el que, como señalase Tzvetan Todorov, se afirma que “la novela policial por excelencia no es aquella que transgrede las reglas del género, sino la que se conforma a ellas” (Todorov, 2003: 64), es evidente que la pretensión paródica se plantea como una estrategia dominante.

Víctima de la equívoca concepción del relato policial durante la década del cuarenta, la crítica policial latinoamericana ha sido incapaz de advertir el talante paródico incluso en corrientes literarias supuestamente identificadas con la pretensión referencial. El talante realista de la novela negra norteamericana demuestra, según explicó Ricardo Piglia en la introducción a *Cuentos de la serie negra*, que el policial negro no formaba parte de la literatura policial, porque descende de “cierta tradición típica de la literatura norteamericana (lo que podríamos llamar el costumbrismo social que viene de Ring Lardner y de Sherwood Anderson)” (Piglia, 2003: 82). En *El género negro*, Mempo Giardinelli entiende que, en tanto no existe “elemento de la novela negra que no sea espejo (adaptado al siglo XX y a otra realidad) de situaciones ya tratadas por la literatura de la conquista del Oeste” (1996: 34), el relato *hard boiled* no es no la actualización de las aventuras dupinianas, sino la versión moderna de la literatura del *Far West*. El Marshall de los relatos decimonónicos, un héroe solitario y estoico cuya obligación laboral implica librar a los poblados del Lejano Oeste de los peligros ocasionados por bandas organizadas de delincuentes, devino un solitario y estoico detective privado cuando la modernidad convirtió a las poblaciones rurales surgidas durante la fiebre del oro en modernas metrópolis amenazadas por el Sindicato del Crimen.

La perspectiva de Piglia y de Giardinelli demuestra una cuestión importante: el relato policial negro es una actualización de un género literario y, por tanto, una corriente

identificada por su pretensión paródica, no por la pretensión referencial. Ahora bien, ambos críticos erran al señalar que la literatura *hard boiled* es una tradición ajena a la narrativa policial. Víctimas de la confusión latinoamericana del policial blanco como el paradigma del género, los dos críticos omiten que en la detectivesca clásica domina la idea de la persecución que habría de caracterizar al relato policial negro.

En *La piedra lunar* (de Wilkie Collins, Richard Cuff, sargento de la Brigada de Investigaciones de Scotland Yard, lleva a cabo una investigación-persecución. El informe que el sargento redacta a manera de epílogo así lo demuestra.

Sólo quiero recordarle, antes de dar término a este informe, que existe la probabilidad de poder echarles el guante a los hindúes y de recuperar la Piedra Lunar. Estos se hallan actualmente camino (según hay motivos para suponer) de Bombay, a bordo de un buque mercante de las Indias Orientales. El barco, de no mediar ningún accidente, no habrá de tocar otro puerto que ése durante su trayecto y las autoridades de Bombay (puestas ya sobre aviso mediante carta despachada por vía terrestre) se hallarán listas para abordar la nave en cuanto entre la misma a puerto (Collins, 1983: 614).

El aspecto que denota a la narrativa *hard boiled* como una transposición del policial blanco es la descripción que uno de los principales autores de la literatura policial norteamericana hiciera de dicha poética. En *El simple arte de matar* Raymond Chandler explica el surgimiento de la narrativa *hard boiled* como una desautomatización de la novela de enigma inglesa.

Hammett 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 sólo hecho de proporcionar un cadáver. Y con los medios de que disponían, y no con pistolas de duelo cinceladas a mano, curare y peces tropicales. Describió a esas personas tales como son, y las hizo hablar y pensar en el lenguaje que habitualmente usaban para tales fines. (Chandler, 1986: 211-212)

La narrativa negra no es la única corriente policial donde es visible el uso de la imitación literaria. Edgar Allan Poe, muerto apenas cinco años después de publicar la tercera aventura del detective Auguste Dupin, no pudo imaginar que en 1887 un humilde folletinista escocés que por la primera aventura de Sherlock Holmes —*A study in scarlet*— recibiese la copiosa cantidad de veinticinco libras esterlinas (Bermúdez, 2006: XV), osaría imitar su obra en un estilo totalmente alejado del pastiche o de la parodia-respetuosa.

—Y ahora que lo oigo, creo que no puede darse nada más sencillo —le contesté sonriendo—. Me recuerda usted el Dupin de Edgar Allan Poe; pero nunca creí que tales seres pudieran existir más que en la novela.

Sherlock Holmes se levantó, y encendiendo su pipa me dijo:

—Cree usted halagarme comparándome con Dupin, y en mi opinión Dupin era un hombre vulgar. Su único mérito consistía en penetrar el pensamiento de su interlocutor, pero al cabo de un cuarto de hora de silencio absoluto y de haber hecho ciertas observaciones. Ese es un sistema sencillísimo y que puede rebatirse sin gran esfuerzo. Poseía evidentemente condiciones analíticas; pero de eso a presentarlo como un fenómeno, según pretende Poe, hay una gran diferencia.

—¿Ha leído usted las obras de Gaboriau? —le pregunté—. Para usted, Lecoq debe ser el perfecto policía.

Sherlock Holmes me contestó irónicamente.

—Lecoq era simplemente un enredador; no tenía de bueno más que su energía. Nada más. Es un libro detestable. ¿Se trataba, por ejemplo, de identificar a una persona desconocida? Pues lo que a mí me hubiera costado veinticuatro horas, a Lecoq le costaba seis meses. Yo haría que conocieran esa obra todos los inspectores y agentes de policía, para que supieran lo que no deben hacer.

Me molestaba que tipos que me complacía en admirar fueran criticados con tal saña. Me levanté y me fui a la ventana, para ver la calle con su animación acostumbrada. “Este muchacho (me dije) no dudo que valga; pero está poseído de sí mismo” (Conan Doyle, 2006: 18).

*El estudio escarlata* demuestra que las similitudes entre texto imitado o hipotexo y texto imitador o hipertexto, requisito absoluto de la narrativa con pretensión paródica, no implican obligadamente un homenaje. Como hemos señalado en este estudio, una de las posibilidades de la hipertextualidad es que el relato imitado sea objeto de una vulgarización. En la obra conandoyleana, el aristócrata amigo dupiniano da paso a un médico graduado en la Universidad de Londres que participó en la segunda campaña inglesa en Afganistán —“al incorporarme a los *Berkshires*, con cuyo batallón tomé parte en la fatal acción de Maiwand, y en la cual fui herido de un trabucazo en la espalda” (Conan Doyle, 2006: 3)—; el aristócrata que se interesa en el crimen como un coleccionista en una obra de arte (Boileau y Narcejac, 1968: 49), a un detective consultivo —Sherlock Holmes confiesa a Watson ejercer una “profesión especialísima, tan especial, que dudo haya otra en el mundo. Soy, valga la frase, un ‘policía consultivo’” (Conan Doyle, 2006: 17)—.

Debemos enfatizar en un aspecto puntal. En la escritura conandoyleana, la vulgarización del hipotexo está acompañada por una imitación burlesca. En *A study in scarlet*, el doctor Watson describe el asombro que la ignorancia del genial personaje despertó en él.

Pero al lado de su saber profundo en algunas cosas, para otras era una verdadera nulidad. Tanto en literatura como en filosofía o política ignoraba hasta lo más rudimentario. Habiéndole citado un día a Tomás Carlyle, me preguntó con la mayor ignorancia que quién era y qué había hecho; pero no fue aquello lo que más me chocó; cuando mi asombro subió de punto fue el día en que por casualidad me enteré que ignoraba en absoluto la teoría de Copérnico y desconocía la explicación del sistema solar. Que hubiera en pleno siglo XIX un ser civilizado que no supiera que la tierra giraba alrededor del sol me pareció inconcebible, no podía creerlo (Conan Doyle, 2006: 12).

Emplear el tratamiento vulgar de un tema noble conjuntamente con la representación burlesca del héroe enfatiza que la saga de Sherlock Holmes se presenta como una obra a mitad de camino entre el travestimiento y el pastiche satírico.

El aspecto que demuestra la recurrencia de la imitación en el género policial es que la saga de Sherlock Holmes —un hipertexto de la obra de Poe— se convirtió también en objeto de imitación. En *The blonde lady* (1906) y *The jewish lamp* (1906) Maurice Leblanc enfrenta al ingenioso y aristocrático Arsène Lupin con un detective llamado Herlock Sholmes. Por otra parte, en “Sherlock Holmes llega demasiado tarde”, también de Maurice Leblanc, el genio de la ley y el genio del crimen se topan sin reconocerse a las puertas de la mansión donde vive el acaudalado cliente del detective. Momentos después, cuando Sherlock Holmes retorna a Londres, la aparición de un valioso objeto evidencia el cariz lúdico del robo realizado por Lupin. El triunfo de Lupin, el caballero ladrón, demuestra que la imitación de Sherlock Holmes debe ser identificada como un pastiche-satírico. No se trata, evidentemente, de un homenaje.

—Lea usted: *Para el señor Sherlock Holmes, de parte de Arsenio Lupín.*

El inglés abrió el paquete: era un reloj.

—¡Cómo, el reloj de usted! ¡Arsenio Lupín le devuelve el reloj! Pero si se lo devuelve es porque se lo quitó.... ¡Le quitó a usted el reloj! ¡Tiene una gracia tremenda! ¡El reloj de Sherlock Holmes sustraído por Arsenio Lupín! (1959: 120)

La imitación de la saga conandoylena también presenta el cariz contrario: la parodia estricta —Genette— o la parodia-respetuosa —Hutcheon—. A partir de la aparición de los borradores watsonianos —supuestos textos que legitiman la publicación de obras como *El sabueso de los Baskerville*—,<sup>20</sup> existe en la tradición policial una amplia gama

---

<sup>20</sup> En el exordio a *El sabueso de los Baskerville*, el doctor Watson explica el origen de esta historia: “Hojeando los infinitos apuntes referentes a más de setenta casos en los cuales pude estudiar los diversos procedimientos analíticos y deductivos de mi amigo Sherlock Holmes, he hallado muchos trágicos,

de aventuras de Sherlock Holmes no escritas por Arthur Conan Doyle a las que es fácil identificar como *forgerie* o apócrifos según la clasificación propuesta por Gérard Genette en *Palimpsestos*. La lista de estos relatos incluye a *The exploits of Sherlock Holmes* (1953) de Adrian Conan Doyle y John Dickson Carr, *A study in terror* (1966) de Ellery Quern, *La vida privada de Sherlock Holmes* (1970) de Michael y Mollie Hardwick, *The return of Moriarty* (1974) y *The revenge of Moriarty* (1975) de John Gardner, *The adventure of the Peerles Peer* (1974) de Philip José Farmer, *Elemental, Dr. Freud* (1975) y *Terror en Londres* (1976) de Nicholas Meyer, *Adiós, Sherlock Holmes* (1978) de Robert Lee Hall y *Tres pastiches victorianos* (1981) de Santiago R. Santerbás.

Los relatos hasta aquí aludidos evidencian tres puntos importantes para el análisis de *Una muerte muy saludable*: primero, que la imitación es una estrategia lógica y por demás recurrente en la narrativa policial; segundo, que la imitación de la detectivesca clásica es una constante en toda la historia del relato policial; tercero, que dicha imitación no demuestra una falta de capacidad narrativa. Incluso cuando esa imitación se expresa como una imitación respetuosa —el pastiche—, la repetición del artilugio implica una alta destreza literaria. Como señalase Gérard Genette, para poder imitar un relato “preciso adquirir un dominio al menos parcial” (1989: 15-16) de la técnica narrativa imitada”.

## LA VULGARIZACIÓN DE LA RUE MORGUE

*Una muerte muy saludable* lleva a cabo una serie de alteraciones en el esquema ideado por Poe que encajan a la perfección con la idea del travestimiento, pues éstas consisten en

---

algunos cómicos, no pocos sencillamente curiosos, pero ni uno solo que fuera vulgar. Y esto tiene su razón de ser en que Sherlock Holmes no emprendía nunca ningún asunto o empresa sin cerciorarse antes muy bien de su importancia y excentricidad; y de entre todos estos casos curiosísimos, ninguno, tan original ni tan emocionante como el referente a la familia Royloot, de Stoke Moran.

Los incidentes a que dio lugar las peripecias que la compusieron, y que ahora me propongo narrar fielmente, tuvieron efecto durante los comienzos de mi amistad con Holmes, cuando, solteros ambos, vivíamos justo en Baker Street”. (Conan Doyle, 2006: 234)

representar los aspectos más cosmopolitas y nobles del hipotexto de una manera vulgar o coloquial. La primera inversión atañe al escenario. En la versión norteña, el personaje-narrador abandona una gran ciudad para incorporarse a un ambiente rural. “Los crímenes de la calle Morgue” de Edgar Allan Poe inician con el arribo de un aristócrata a una moderna metrópoli. El “pasaje de la llegada” es sucedido por el “pasaje del encuentro entre el detective y su amigo”. El extranjero, quien relata las acciones en primera persona desde un punto posterior a la acción, conoce a un genio de la ley: “Mientras residía en París, durante la primavera y parte del verano de 18..., me relacioné con un cierto C. Auguste Dupin. Este joven caballero procedía de una familia excelente —y hasta ilustre—, pero una serie de desdichadas circunstancias lo había reducido a tal pobreza que la energía de su carácter sucumbió ante la desgracia, llevándolo a alejarse del mundo y a no preocuparse por recuperar su fortuna” (Poe,1972: 422). En cambio, *Una muerte muy saludable* inicia con la llegada de un extranjero a un poblado rural.

La segunda alteración atañe a la personalidad del personaje-narrador. El amigo anónimo que acompaña al caballero Auguste Dupin era un escritor que declara claramente su estatus de artista. En el exordio de “El misterio de Marie Rogêt” menciona: “Los extraordinarios detalles que me toca dar a conocer constituyen, por lo que se refiere al tiempo, la rama principal de una serie de *coincidencias* apenas comprensibles, cuya rama secundaria o final reconocerán todos los lectores en el reciente asesinato de Mary Cecilia Rogers, en Nueva York” (Poe,1972: 459). En contrapartida, el extranjero que arriba a Gatos Pardos es un obrero de las letras cuya vida corresponde más a la literatura picaresca que a la policial.

No niego que me pasó por la cabeza explicarle que en verdad no era de los Mistrales de ningún pueblo, que mi apellido descendía directamente de Gabriela Mistral, la poetisa chilena, mas no por consanguinidad sino por gusto y deformaciones profesionales: mi madre es maestra de literatura de secundaria allá en el pueblo, yo soy hijo natural y como



ella es fanática de la Mistral, se le ocurrió apellidarme así en honor de la barda (¿admitirá este giro la Academia de la Lengua?) y en cuanto al Pablo, es consecuencia de otro de sus grandes amores (literarios desde luego, porque de los carnales nunca he sabido gran cosa, ni ella me ha platicado), por cierto también chileno y premio Nobel también. Presiento que mi madre soñó con que su hijo fuera poeta, pero le resultó prosista y para colmo periodista de pueblo... (1996: 19)

La tercera vulgarización atañe al personaje en función de detective. El caballero Auguste Dupin era una suerte de poeta romántico que, conforme lo explica el amigo-anónimo, ama la oscuridad, la soledad, lo antiguo, todos aquellos símbolos que refieren la nobleza perdida por la modernidad

Dado lo que yo buscaba en ese entonces en París, sentí que la compañía de un hombre semejante me resultaría un tesoro inestimable, y no vacilé en decírselo. Quedó por fin decidido que viviríamos juntos durante mi permanencia en la ciudad, y, como mi situación financiera era algo menos comprometida que la suya, logré que quedara a mi cargo alquilar y amueblar —en un estilo que armonizaba con la melancolía un tanto fantástica de nuestro carácter— una decrepita y grotesca mansión abandonada a causa de supersticiones sobre las cuales no inquirimos, y que se acercaba a su ruina en una parte aislada y solitaria del Faubourg Saint Gernain (Poe, 1972: 423).

En la versión mexicana, el héroe carece precisamente de todas las virtudes identificables en el modelo poetiano. El judicial Juan Cabrales Aquilino es un (anti)héroe carente de cualquier destreza detectivesca —inteligencia superior, gran capacidad de análisis e interpretación, etcétera— y, principalmente, un policía cuya formación es absolutamente ajena a las técnicas modernas de la ciencia criminalista.

—¡Exacto! Localizar al autor intelectual.

—Eso mismo estaba pensando yo, en localizarlo.

—Y podemos hacerlo por deducción.

—Ps no queda de otra, Pablito, eso mismo digo yo; la seducción es lo principal, pero se quedó adentro la güerita que nos contó la historia de los hechos acontecidos —acotó desganado, pues ya habíamos salido de la casa club—; además como que a ti era al que le daba más jalón y no a mí...

—Porque usted estaba muy distraído, comandante, de seguro asociando subconscientemente que Lucano Mendivil trabajó para el actual procurador de Justicia del Estado y todo el mundo consideraba que le era más fiel que un perro; por eso causó extrañeza que de buenas a primeras lo corriera con cajas destempladas (Ortiz, 1996: 96).

Estas tres vulgarizaciones dan la impresión de que *Una muerte muy saludable* configura un pastiche-satírico o un travestimiento. La imposibilidad de clasificar de este modo a la novela de Orlando Ortiz radica —como habremos de mostrar a continuación— en el hecho de que la vulgarización del modelo no implica —tal y como explicamos al ocuparnos de *El complot mongol* en el primer capítulo— un deterioro de sus capacidades.

#### LA EFICACIA INTACTA

La vulgarización de que es objeto el judicial Palemón Cabrales —la versión mexicana del caballero Dupin— parece demostrar que *Una muerte muy saludable* se plantea como una imitación burlesca donde el héroe carece de todos los atributos presentes en el modelo y, por tal motivo, su conducta resulta errática e incluso cómica. La ignorancia geográfica del comandante Cabrales —una alusión directa a la ignorancia que Sherlock Holmes tiene del sistema copernicano— no parece dejar lugar a dudas a este respecto.

—¿Qué dudas tiene?

—No me lo vas a creer, pero apenas pude dormir por estarle dando vueltas al asunto ése que me trae asoleado, cabrón. Porque a ratitos me digo una cosa, pero luego pienso que eso no puede ser y me digo otra y otra... Por eso quiero que me lo digas con toda sinceridad... ¿de dónde son las polacas?

Me le quedé mirando a la cara. No detecté la menor señal de guasa. Miré a mi alrededor, tamborileé en la mesa con los dedos y me convencí de que era cierto. No estaba soñando (Ortiz, 1996: 57).

Es notorio que Palemón Cabrales no es un detective dotado con una mente brillantísima y una capacidad de observación superior; sin embargo, también resulta innegable que es absolutamente capaz de obtener los mismos resultados que los héroes europeos. Si el caballero Dupin “se jactaba, con una risita discreta, de que frente a él la mayoría de los hombres tenían como una ventana por la cual podía verse su corazón, y estaba pronto a demostrar sus afirmaciones con pruebas tan directas como sorprendentes del íntimo conocimiento que de mí tenía” (Poe, 1972: 243), el comandante Cabrales se muestra igualmente orgulloso de su técnica: “Ya con esta calentadita —comentó el Verdugo, enjuagándose el sudor de la frente con los dedos de la mano derecha, que por cierto traía vendada, al igual que la otra, como los boxeadores cuando van a calzarse los guantes— segurito va a cantar hasta las de Juan Gabriel y muy entonadito” (Ortiz, 1996: 18). La representación burlesca propia del régimen lúdico de la hipertextualidad —el pastiche-satírico y el travestimiento— ningún efecto negativo tiene en las aptitudes del héroe. El comandante Cabrales es un héroe ciertamente atípico; sin embargo, el relato sigue estando organizado en torno a sus aventuras y, principalmente, en torno a sus éxitos detectivescos.

*Una muerte muy saludable* mantiene intacto otro aspecto presente en el hipotexto: el aspecto didáctico que convierte a la trilogía dupiniana en una suerte de *bildungsroman* donde el amigo del héroe “se esfuerza por comprender, pero [...] siempre resulta engañado” (Boileau y Narcejac, 1968: 58-59). La relación que establecen Auguste Dupin y el amigo anónimo es claramente la de mentor y alumno. Las preguntas formuladas por el detective amateur conforman una especie de examen: “Dupin rehusó toda conversación vinculada con los asesinatos, hasta el día siguiente a mediodía. Entonces, súbitamente,

me preguntó si había observado alguna cosa ‘peculiar’ en el escenario de aquellas atrocidades” (Poe, 1972: 437). En *Una muerte muy saludable*, un relato signado por la vulgarización, es obvio que la dinámica pedagógica presenta otros tintes. Si bien el periodista exiliado en Gatos Pardos es continuamente aleccionado por el comandante Cabrales, la diferencia atañe a la información recibida. En vez de que el maestro muestre al alumno los caminos más eficaces para vencer al crimen, le adoctrina en las artes de la corrupción institucionalizada.

—El legista me dijo que fue paro cardíaco, o sea muy natural, ora sí que saludable, ¿no?, y el tanque no tenía nada de venenos, ni oxígenos, ni esas zarandajas de novela que se te ocurrieron.

—Ya me lo suponía.

—¿Cómo?

—Me lo dijo una renuncia.

—Oye, pérate —saltó de inmediato el comandante—, no comiences a imaginarte cosas, ni a suponer que si fulanito esto y zutano aquello y suponer...

—No se inquiete, comandante. Yo no supongo nada; ya aprendí que luego por andar suponiendo las suposiciones acaban en supositorios.

—Eso digo yo, eso mismo digo yo (Ortiz, 1996: 98-99).

Estos dos aspectos permiten demostrar que *Una muerte muy saludable* se plantea como una imitación absolutamente inversa del hipotexto. El problema es que dicha inversión no implica —como sucede en el pastiche-satírico y el travestimiento— una reducción en su eficacia. Se trata, por tanto, de una imitación distinta de las tradicionalmente estudiadas por la teoría literaria. En este sentido resulta por demás importante el analizar cómo se lleva a cabo la imitación del caso del recinto cerrado en *Una muerte muy saludable*.

La aparición de un asesino serial en Gatos Pardos despierta en el imaginario popular la sospecha de lo ultramundano. Apodado “La Bestia” a causa de que sus

crímenes parecen referir aspectos teológicos (seis heridas de arma blanca y grabar el triple seis con ácido en la frente de la víctima), el enigmático criminal anuncia el surgimiento del tópico sobrenatural que identifica a “Los crímenes de la calle Morgue”. Un nuevo homicidio cometido por la Bestia permite que el personaje en función de detective formule un discurso totalmente apropiado a las expectativas del género: el asesino no es ningún demonio; es un hombre cuya ambición e inteligencia lo ha llevado a rodear sus delitos de un halo fantástico. Personaje burlesco, el comandante Cabrales no se distingue por la sobriedad de su discurso; sin embargo, su actuación resulta por demás ortodoxa. Es un detective que, tras los indicios obtenidos de su análisis de la escena del crimen, refuta toda explicación sobrenatural:

El cuerpo de la víctima no estaba precisamente en la sacristía sino en una habitación anexa, posiblemente el dormitorio del sacristán o del encargado de velar por la seguridad del recinto; la mujer yacía en un camastro rústico, desnuda y con muestras de líquido seminal en la vulva y entrepierna. Las sábanas del lecho lucían limpias y bastante ordenadas, con sólo las rugosidades y humedad natural posteriores a la cópula.

—Esta pinche bestia ya enseñó el cobre —aventuró Cabrales—, no es más que un vil violador, un ángel de maldad tan mortal como el más mortal de los mortales y tan birriando como cualquier hijo de puta (Ortiz, 1996: 138-139).

A partir de esa certeza, las indagaciones de Cabrales apuntan a una cuestión de amores ilícitos entre la joven occisa y el cura del pueblo. Al estilo de los detectives ortodoxos, Cabrales avanza por entre las falaces pistas sobrenaturales para construir una explicación, si bien menos romántica, mucho más lógica. Pablo Mistral, al igual que su ilustre antepasado —el amigo anónimo de Dupin—, resume no sin humor la confesión del sacerdote que confirma las especulaciones del sagaz detective.

...podríamos decir que la historia del padre Othón era bastante corta y ordinaria: casualmente conoció a la mujer, se enamoró de ella y ella de él, pero las circunstancias lo

condenaban a la clandestinidad; él no tuvo fuerzas suficientes para dominar las tentaciones de la carne; ella tampoco tenía en su matrimonio la “carne” suficiente como para no sentir tentaciones; y en cierta ocasión en que estaba confesándola en la sacristía, sin saber cómo los arrebató el torbellino de las pasiones (perdón por los manidos giros) y acabaron pecando en la habitación del sacristán (Ortiz, 1996: 141).

Más allá de la evidente personalidad coloquial de cada uno de los personajes, sería equívoco identificar que la falta de solemnidad impide al relato cumplir con las expectativas. Quizás los detectives sean menos glamorosos que los representados en las ficciones europeas, tal vez el amigo mexicano es más irónico que el poetiano, acaso el adulterio resulta demasiado vulgar y común; todo ello no significa que el relato no cumpla a la perfección con los cánones más ortodoxos. No es posible, por tanto, asumir que *Una muerte muy saludable* es una imitación burlesca o pastiche.

Para comprender cuál es el aspecto que identifica a la estrategia imitativa de este policial mexicano es preciso advertir la modificación efectuada en el modelo.

## LA ALTERACIÓN

En *Una muerte muy saludable*, la actuación de los personajes corresponde plenamente a la esperada en un relato policial organizado en torno al caso del recinto cerrado. La trasgresión del canon comienza cuando el esposo de la víctima llega a la escena del crimen. En medio de la ironía del narrador y de los juegos lingüísticos característicos de los personajes, la escena da cuenta de que el relato imita cabalmente al tópico sobrenatural.

El crimen ciertamente adquiere un cariz burlesco cuando el esposo de la víctima acusa a los Hijos de Astaroth de haber cometido ese homicidio.

—¿Por qué lo hicieron? —murmuro el hombrecillo.

—¡No, qué va! —exclamó Cabrales en forma precipitada—, si cuando llegamos ya estaba así, muerta y todita violada, nosotros no le hicimos nada.

—Fueron ellos —insistió el hombrecillo, con voz apagada pero enérgica, como si no hubiera escuchado al comandante—. ¡Ellos lo hicieron, para vengarse!

[...]

—¿Quiénes son “ellos”, mi estimado y doliente señor Romero?

—Los Hijos de Astaroth.

—¿Ése es el nombre o el apellido del padre de esos hijos? —interrogó Cabrales.

—Astaroth, compadre —puntualizó Cernícalo con voz contenida—, es uno de los múltiples nombres que se le da al diablo.

—¡Ayjuela...! ¿Entonces...? ¿A poco sí...? ¿De verás ustedes le creen que el chamuco...? (Ortiz, 1996: 146)

Que sean los detectives quienes caen presas del miedo al misterio irracional implica una *diferencia* absoluta con respecto al modelo. La reacción del comandante Cabrales funciona para establecer su ingenuidad —contraria a la sagacidad del periodista— y, por tal motivo, plantear la posibilidad de una imitación trasgresora donde la lógica propia de la escritura poetiana sea trastrocada.

Es por demás notorio que *Una muerte muy saludable* desacraliza el artilugio del relato policial: la solemnidad. La escena del crimen es relatada como un auténtico *mare magnum* donde la clásica consternación de los parisinos en la rue Morgue se convierte en morbo y ambiente festivo:

El comandante de la policía local y el agente del Ministerio Público, al seguir la trayectoria de mi mirada se dieron cuenta de que la pieza estaba llena de gente: policías, reporteros, camilleros, el sacristán, una comisión de mujeres “macacas” (así llamadas porque pertenecen al MACACO, o sea al Movimiento de Acción Católica, Apostólica, Cristiana y Omnipotente), acólitos, pordioseros, dos vendedores de estampitas y escapularios; una novia con séquito de familiares, padrinos, madrinas, pajecitos e invitados (la boda de ambos debería celebrarse a las 8 de la noche), los músicos para la ceremonia nupcial y un tipo con una cubeta de lámina galvanizada que voceaba pepitas y cacahuates (Ortiz, 1996: 146-147).

Pero este aspecto resulta menor cuando lo comparamos con el auténtico rasgo trasgresor. A partir de la imitación burlesca del tópico sobrenatural, *Una muerte muy saludable* trastrueca la relación entre el detective y el amigo-narrador. Recordemos a este respecto que en el relato clásico la jerarquía del relato es muy clara. El relato policial presenta a “un investigador astuto, ayudado por un amigo de pocas luces” (Giardinelli, 1996: 55). Por tal motivo, el encargado de solucionar el caso ante la atónita mirada de los presentes en la escena del crimen es el genial detective. En contrapartida, en el policial norteño es el amigo del detective quién resuelve el misterio ante la sorpresa e incredulidad del personaje en función de detective.

Esta inversión se muestra nítida en la escena donde el héroe advierte, ante la mirada atónita del policía oficial y los testigos, que el juzgado como un suicidio es, en realidad, un homicidio hábilmente disfrazado. Mientras en el esquema tradicional era el detective amateur quien demostraba su superioridad en relación con el torpe policía oficial al advertir la relación entre las pistas, en *Una muerte muy saludable* es el amigo quien descubre la verdad oculta por las pistas desordenadas:

—Bueno, pues, llama a los de la canasta.

El médico legista se puso de pie y lanzó un chiflido de arriero. No pude quedarme callado.

—¿De veras creen que una persona que conoce de armas y las tiene a su alcance, utilizaría un calibre tan pequeño para tratar de suicidarse, cuando podría haber usado la Parabellum que está allá, o cualquiera de las .45 o .38 de su colección?

—Ps a lo mejor usó la .22 pensando que iba a dolerle menos; como hacen un agujero tan chiquito...

—Y hablando de orificios —insistí casi indignado—, ¿cómo explican que el fogueo del disparo que supuestamente se hizo, pegándose la pistola a la cabeza, no le haya chamuscado el pelo del área ni dejado incrustaciones de pólvora en la piel?... ¡Esto no fue suicidio, señores, fue un vil asesinato! (1996: 25)



Esta particularidad permite demostrar que, a través de la imitación del caso del recinto cerrado, *Una muerte muy saludable* explota una de las posibilidades provistas por el esquema poetiano que los distintos hipertextos —incluido, claro está, el elaborado por Conan Doyle— no osaron trasgredir: el papel del amigo-narrador. Tal intención permite postular que la imitación llevada a cabo en este policial norteño, aunque similar, resulta distinta de las propuestas en el pastiche-satírico y el travestimiento.

#### EL ESCUDERO TRADICIONAL

Para la crítica tradicional, la única función del amigo en la detectivesca clásica es la de “relatar la historia sin entorpecer la acción con observaciones propias que pudieran empañar las del protagonista” (Vázquez de Parga, 1981: 38). La única aportación que este personaje es capaz de realizar se limita a que su actuación “simplifica la labor del autor e intensifica el halo de admiración que rodea al detective” (Hoveyda, 1967: 27). Quizás por este motivo, en las distintas imitaciones que se realizaron en el policial europeo y norteamericano —el policial blanco y el policial negro— este personaje fue entendido como un elemento accesorio plenamente susceptible de ser eliminado. En la literatura latinoamericana e ibérica tampoco existe una alta estima por este personaje. Biscuter (la saga de Pepe Carvalho), el plomero Gómez Letras, el experto en drenaje profundo Gallo Villareal y el tapicero Carlos Vargas (la saga de Héctor Beláscoarán), personajes que fungen evidentemente como el escudero fiel del héroe, limitan su actividad a apoyar moralmente al héroe.

La eliminación del escudero de la narrativa policial está fundamentada en una anómala comprensión de la poética poetiana. Para la crítica tradicional, el personaje en función de Watson era un compañero presto, aunque incapaz, para aprender los secretos

de la ciencia detectivesca. Si bien el amigo anónimo de Dupin acepta que “en los últimos tiempos la observación se ha convertido para mí en una necesidad” (Poe, 1972: 426), es el escudero fiel del detective a quien éste solicita apoyo cuando las acciones se tornan peligrosas. El “pasaje de las armas” que ocurre tanto en la obra de Edgar Allan Poe como en la de Arthur Conan Doyle así lo demuestra.

En “Los crímenes de la calle Morgue”, Dupin idea una celada para atrapar al responsable del doble asesinato: publicar un anuncio en el periódico para atraer al criminal a la mansión dupiniana. El peligro latente en el encuentro con el desconocido dueño del orangután propicia que Dupin solicite apoyo a su amigo: “Cierto que puede no venir, pero lo más probable es que llegue. Si así fuera, habrá que retenerlo. He ahí unas pistolas; los dos sabemos lo que se puede hacer con ellas cuando la ocasión se presenta” (Poe, 1972: 438). Un pasaje idéntico tiene lugar en *A study in scarlet*. Sherlock Holmes tiene la misma idea que Dupin y publica en el periódico un aviso donde indica al dueño de un anillo extraviado —objeto que el detective ha encontrado en la escena del crimen— la dirección donde puede reclamarlo: el famoso departamento ubicado en el 221-B de Baker Street. La posibilidad de que el desconocido presente un ánimo violento obliga a Sherlock Holmes a pedir ayuda al Doctor Watson:

—¿Y entonces?... —pregunté.

—Entonces... entro yo. ¿Tiene usted armas?

—Sí, mi revólver de ordenanza y algunas balas.

—Bueno, pues cárguelo usted; quizás nos encontremos ante un hombre que luche desesperadamente antes de rendirse, y aunque confío en descubrirle por sorpresa, más vale estar prevenidos (Conan Doyle, 2006: 39).

La concepción del escudero como un ayudante en los momentos de mayor peligro es el único rastro que sobrevive en la literatura mexicana. En *Quizás otros labios* (1994) de Juan Hernández Luna ciertamente los ayudantes del héroe “toman una relevancia en la

trama de la novela para seguir las pesquisas que llevan a resolver el asesinato y el porqué de los sucesos de la historia” (Rodríguez Lozano, 2009: 74). La historia plantea la pugna entre un hombre común —un taxista apodado el Cuervo— y una banda criminal apoyada por las élites políticas poblanas. La aparición de una rubia con claras muestras de tortura aparecida en su auto obliga al héroe improvisado a comprender su papel en la historia. A partir de ese suceso extraordinario, la novela presenta una intriga donde un “taxista abandonado por su esposa; amante de canciones sosas y hasta imbéciles; visitante ineludible de Huejotzingo y su carnaval, aunque éste fuera proveedor de rubias culpables de que en un Datsun lo persiguieran para darle saludos con una pistola capaz de romper un parabrisas” (Hernández Luna, 1994: 49), debe enfrentar una organización criminal cuya actuación implica al gobierno estatal y a las cúpulas de la sociedad poblana ayudado por “siete enanos pero sin Blanca Nieves” (1994: 27) dueños de un circo, taxistas poblanos que en el momento álgido de la trama “continuaban llegando en lugar de irse a trabajar para poder comprar siquiera una pistola decente con que salvar la película” (1994: 128).

Estas imitaciones demuestran que la narrativa policial posterior a Poe fue incapaz de advertir la compleja configuración del personaje en función de escudero. El relato policial, señala Tzvetan Todorov, “no contiene una historia sino dos: la historia del crimen y la historia de la investigación” (2003: 65). La historia del “crimen, cuenta ‘lo que efectivamente ocurrió’, en tanto que la segunda, la de la investigación, explica ‘como el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos’” (2003: 66). Este artificio narrativo implica que al menos uno de los personajes representa un doble papel. En la historia de la investigación funge como un buscador de pistas; en la historia del crimen, como un relator de esa investigación. El problema es que la crítica tradicional, embelesada con personalidad extraordinaria del detective, no advirtió quién desempeñaba ese papel.

La doble personalidad del amigo-narrador es nítida en el pasaje de “La carta robada” donde éste explica: “Por mi parte, me había entregado a la discusión mental de ciertos tópicos sobre los cuales habíamos departido al comienzo de la velada; me refiero al caso de la rue Morgue y al misterio del asesinato de Marie Roget. No dejé de pensar, pues, en una coincidencia, cuando vi abrirse la puerta para dejar paso a nuestro viejo conocido G..., el prefecto de la policía de París” (Poe, 1972: 514). En el presente de la acción el amigo-narrador es un personaje sumergido en hondas cavilaciones que acompaña a Dupin. Situado en un presente posterior a esta escena y en un espacio desconocido, une ambas historias en su discurso. Esta configuración evidencia un aspecto fundamental para comprender el esquema poetiano: la trilogía dupiniana no es obra de Edgar Allan Poe, sino del amigo anónimo: “Cuando en un relato titulado *Los crímenes de la calle Morgue*, publicado hace un año, traté de poner de manifiesto algunas notables características de la mentalidad de mi amigo, el *chevalier* C. Auguste Dupin, no se me ocurrió que volvería jamás o ocuparme del tema” (Poe, 1972: 459-460).

*Una muerte muy saludable* ciertamente no restituye al escudero fiel sus potestades originales. La actuación del personaje en función de escudero corresponde plenamente al modelo. Pablo Mistral, el amigo del comandante Cabrales, cumple a cabalidad su papel como adyuvante del héroe. Es un útil acompañante en las empresas policiales que auxilia al personaje en función de detective cuando la urgencia del caso así lo exige.

...Eran las diez y cuarto. Cernícalo le respondió que salíamos de inmediato y antes de colgar le recomendó que por ningún motivo abandonara el despacho, era cosa de vida o muerte. Extendió su brazo a todo lo largo e hizo un amplio ademán indicándonos a Cabrales y a mí que los siguiéramos, mientras gritaba casi con heroica entonación:

—*¡Alea jacta est!*

—¡Qué zale ni que la chingada —reventó Cabrales—, vamos en mi patrulla y con la sirena puesta (Ortiz, 1996: 180-181).

Si bien los motivos que provocaron la llegada de Pablo Mistral a Gatos Pardos están vinculados a la escritura —“de la capital me corrieron cuando me quise sentir reporte honesto y metí las narices donde no debía y descubrí cosas y para colmo intenté publicarlas” (Ortiz, 1996: 19)—, en ningún momento el personaje exiliado da señal alguna de pretender escribir un relato periodístico en el cual dé cuentas de las fechorías consuetudinarias del comandante Cabrales. Pablo Mistral, el escudero fiel en este policial norteño, carece por completo de las aspiraciones literarias de sus ilustres antecesores. Ahora bien, la vulgarización del amigo del detective adquiere en este momento un significado distinto. La configuración innoble del personaje mexicano, aunque resulte cercana a la representación burlesca, permite advertir posibilidades latentes en el esquema imitado.

Tanto la trilogía dupiniana como la saga conandoyleana son la historia de un extranjero en una ciudad cosmopolita. El detective, personalidad surgida a partir del pasaje en el cual entra en contacto con el protagonista, es una figura secundaria. La crítica tradicional olvida que el esquema clásico plantea que el protagonista inicial (el amigo-anónimo y el doctor Watson) abandona parcialmente el escenario —adoptando la función de escudero en la historia de la investigación— porque, como ha entrevisto Salvador Vázquez de Parga, ese ocultamiento es el germen de una intención escritural.

Estas preguntas y aclaraciones le hacen aparecer como poco brillante y escasamente inteligente, por lo que se le ha atribuido una mentalidad roma y un lento raciocinio. Pero esto, ¿es cierto? ¿No será que Watson es tan listo como Holmes pero se escuda tras una sombra para evitar responsabilidades y perfeccionar su oficio de escritor? Watson soporta las excentricidades de Holmes, no las juzga, sólo las expone, pero, ¿y las suyas? Como buen narrador se limita a relatar lo que le conviene (Vázquez de Parga, 1981: 54).

La ausencia de cualquier aspiración literaria en Pablo Mistral posibilita a *Una muerte muy saludable* trastocar profundamente la jerarquía tanto de la *escritura* poetiana como de la

*imitación* conandoyleana. Pablo Mistral, el sagaz ayudante del obtuso detective, no pretende ceder su puesto: “Se me había metido en la cabeza que sólo yo podría descifrar el misterio del caso y localizar al asesino que, si mis cálculos no fallaban, estaba a punto de cometer otro atentado” (1996: 166). A partir de esta actitud irreverente hacia el esquema se revela un vínculo mayor con la tradición. *Una muerte muy saludable* lleva a cabo una alteración semejante a la acaecida en las aventuras del teniente Lecoq —*El caso Lerouge* (1863), *El legajo 113* (1867), *El crimen de Orival* (1867), *Monsieur Lecoq* (1869) y *La cuerda al cuello* (1873)—, escritas por Emilie Gaboriau.<sup>21</sup>

#### LA OPTIMACIÓN DEL ESCUDERO

Para la crítica tradicional, Tabaré Lecoq es la contraparte del caballero Dupin. En esta identificación poco se atiende a que en la obra de Emilie Gaboriau “el protagonismo se desplaza hacia un nuevo personaje que tuvo una fugaz aparición en la primera. Allí se decía de él simplemente que ‘el ayudante de Gévrol era, por aquel tiempo, un antiguo convicto reconciliado con las leyes, hábil en su oficio, fino como el ámbar y celoso de su jefe a quien consideraba mediocre. Se llamaba Lecoq’” (Vázquez de Parga, 1981: 42). Lecoq, un subordinado del jefe de policía Gevrol, poseía una importancia mínima en la trama puesto que nunca demostró tener intención alguna por escribir las aventuras de su superior. En otras palabras, la función que Gaboriau había destinado a Lecoq era la de ser el amigo-escudero. Esta vez, sin embargo, el personaje carece de la modestia propia de su ilustre antecesor y decide ocupar el lugar protagónico.

En este sentido, es preciso señalar que *Una muerte muy saludable* se sitúa a medio camino entre la *imitación* (travestimento) de Arthur Conan Doyle y la *transformación* (transposición) de Emilie Gaboriau. A diferencia del hipertexto imitador, el policial

---

<sup>21</sup> Existe una segunda etapa en las aventuras de Lecoq. *La veillesse de Monsieur Lecoq* (1878) son obra de Fortuné Hippolyte Auguste Boisgobbey

norteño es una historia narrada en primera persona. Pablo Mistral no renuncia a su estatus de personaje protagónico en aras de un supuesto interés artístico. A diferencia del hipertexto transformador, en el policial norteño no existe una alteración en la jerarquía del personaje: Pablo Mistral continúa siendo el escudero fiel del obtuso detective.

La doble actuación de Pablo Mistral —ayudante en la historia de la investigación y narrador en la historia del crimen— se muestra nítida en el pasaje donde el comandante Cabrales pretende presentar los hechos de una manera en la cual su actuación resulta imprescindible.

El comandante, con su peculiar estilo, le expuso su versión de los hechos, en los cuales, desde luego, él se convertía en el sagaz protagonista que había ido descubriendo que “las cosas no son lo que aparentan porque ai tiene que luego aparentan lo que no son y uno se la cree y se queda con lo que ni es”. Pasha lo escuchaba con la mirada fija en él y fumando compulsivamente. Yo no podía dejar de observarla. (Ortiz, 1996: 34).

Pablo Mistral, quien carece de la modestia propia del escudero-narrador, no pretende ocultar en ningún momento que el personaje en función de detective falsea la historia de la investigación. A diferencia del amigo anónimo y de Watson, su intención no es realizar un relato épico donde el detective emerja como una figura heroica capaz de resolver los más extraordinarios enigmas. Por otra parte, Pablo Mistral también carece del protagonismo inherente a Lecoq. Si bien el personaje mexicano aspira a resolver el caso en solitario, en sus planes nunca se menciona la posibilidad de que, merced al éxito en su empresa, llegue a ocupar el puesto hasta ahora ocupado por Cabrales. Por consiguiente, *Una muerte muy saludable* se plantea como una imitación alejada de los tipos clásicos.

La imposibilidad de emplear las nociones fraguadas en la teoría literaria, es preciso acuñar un término apropiado para esta imitación a mitad de camino tanto de la transformación (travestimento) y la imitación (pastiche-satírico) genettiana como de la

parodia-respetuosa y la parodia-peyorativa en Hutcheon. Si tomamos en cuenta que *Una muerte muy saludable* se construye como una imitación cuya intención es similar a la parodia-par, una modalidad de la parodia apenas entrevista por Hutcheon, pues la reproducción del esquema tiene como finalidad el “escudriñar las formas contemporáneas, y juzgarlas a la luz de las exigencias positivas de las estructuras del pasado” (Hutcheon, 1992: 182), el concepto *re-escritura* resulte más apropiado.

La *re-escritura* no se limita a ser un juego literario mediante el cual el autor demuestre el dominio de una forma; la *re-escritura* evidencia una actitud crítica hacia la *escritura* imitada y hacia el canon formulado a partir de ella. La *re-escritura* de Orlando Ortiz no pretende reproducir en un ambiente impropio —un poblado rural mexicano— un esquema clásico; pretende explorar las posibilidades implícitas en la *escritura* poetiana, construir un relato donde el personaje en función de Watson no renuncié al papel protagónico motivado por sus aspiraciones literarias.



LA DES-ESCRITURA

LA INTERTEXTUALIDAD EN EL RELATO POLICIAL

## INTRODUCCIÓN

La atracción que produce la representación de la violencia en la literatura latinoamericana propicia que el análisis de esta literatura se limite a la constatación de los sucesos referidos por ésta. Ejemplo de esta tendencia es que, embelesados por las historias de “jóvenes asesinos asesinados, exentos de las ignominias de la vejez por escandaloso puñal o compasiva bala” (Vallejo, 2003: 11) que conforman la sicaresca colombiana, la crítica ha omitido que *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo adapta a la violenta Medellín dominada por Pablo Escobar, la Égloga II de Virgilio, aquella donde el vetusto pastor Coridón “ardía en vehemente amor por el hermoso mancebo Alexis, delicias de su sueño”. (Virgilio, 1971: 237)<sup>22</sup>

En el caso de la literatura policial mexicana tal perspectiva se ve reforzada por la costumbre de limitar el análisis a la relación con los clásicos del género. La teoría de las tres etapas y la identificación de éstas con una modalidad europea o norteamericana han impedido el cabal revelamiento de las fuentes literarias en las cuales abreva la tradición mexicana. La negativa de la crítica tradicional a aceptar que el relato policial mexicano no se reduce a la imitación reverencial de los esquemas en boga en las literaturas hegemónicas ha sido, quizás, el mayor obstáculo en lo relativo a identificar correctamente la riqueza literaria del policial mexicano.

En el presente capítulo nos ocupamos, por tanto, de analizar la forma en que la literatura policial mexicana de los últimos años se vincula, además de con la tradición detectivesca, con la literatura mexicana.

---

<sup>22</sup> Como señala Genette, la relación transtextual se suscita mediante una alusión paratextual. En este caso, tanto la intriga —la historia de un hombre adulto enamorado de un mancebo— como el nombre del hermoso infante —Alexis— demuestran el vínculo hipertextual que *La virgen de los sicarios* mantiene con la obra virgiliana.

## FICCIÓN Y MÍMESIS

La identificación del policial norteño como una literatura totalmente ajena a la idea de la imitación es —tal y como demostramos en el primer capítulo de este estudio— un equívoco. La narrativa fronteriza surgida a finales del siglo XX dentro de la literatura policial mexicana se caracteriza —como sucedía con buena parte del relato neopolicial— por llevar a cabo una imitación-adaptación de la novela negra. En este sentido, *Asesinato en una lavandería china* (1996) de Juan José Rodríguez no es la excepción. La intriga está ahíta de los aspectos propios de esta corriente policial. “El poder, el dinero, el heroísmo personal, la hipocresía” (Giardinelli, 1996: 79) organizan una intriga centrada en la pugna entre un cartel de la droga sinaloense —“hay otras cosas más profundas antes de ese tráfico que hicimos. El negocio era el de la droga” (2001: 46)— y el tong chino de San Francisco —“La última [aventura] los llevaría San Francisco, terminando mi abuelo en un tribunal de un tong chino y Rafael Yeng en una tumba sin nombre” (2001: 14)—.

*Asesinato en una lavandería china* se ajusta, pues, a la definición que Vicente Francisco Torres (1982: 5) hiciera de la narrativa negra. El relato representa la violencia cotidiana en un ambiente signado por el crimen al tiempo que plantea reivindicaciones sociales. El origen de la disputa entre los dos carteles de la droga —el tópico de la violencia— se suscita en la época del exilio chino de principios de siglo —el tópico de la reivindicación social.

Ha comenzado el gran exilio para los chinos que por tantos años se diseminaron a lo largo de la costa del Pacífico. Ya no se les quiere. El racismo alcanza grandes niveles apoyado por la complicidad gubernamental. Decretos firmados, ataques a sus comercios, llamaradas en las huertas. Los años veinte, color local: enardecidos jóvenes con sombreros de carrete, caravanas de protesta recorriendo el paseo costero a bordo de los Ford modelo T lanzando consignas, mantas sobre la portezuela con insultos y caricaturas en contra de los chinos. Notas en los periódicos con dibujos helenísticos, la reunión del Comité Antichino Pro-Raza en el Edificio Juárez. Sixto Osuna, el dulce poeta de la

Sociedad Mutualista escribiendo artículos encendidos contra los hombres de coleta y rígida sonrisa. Hasta en el carnaval aparece un carro alegórico con el tema de la época, jovencitos vestidos de mandarines en lo alto, coplas contra los chinos, vasos de cerveza, lluvias de confeti (Rodríguez, 2001: 56).

El escenario en el cual se desarrolla *Asesinato en una lavandería china* —los barrios populares de Mazatlán y San Francisco— así como el asunto criminal en torno al cual gira la novela —el narcotráfico— parecieran corroborar la identificación del policial norteamericano como una corriente detectivesca caracterizada por su pretensión referencial. Tanto el exilio chino a la Costa del Pacífico mexicana a principios de siglo XX, como el auge del narcotráfico en esa misma región a finales de esa misma centuria son sucesos históricos perfectamente documentados por la historiografía y otras ciencias sociales. En este sentido, parece inapropiado el clasificar a esta novela como parte de la literatura policial mexicana imitativa con pretensión paródica. No obstante, es preciso señalar que tal apariencia es tan sólo una mascarada. Tras la aparente referencialidad se oculta una amplia gama de alusiones intertextuales —la “relación de copresencia entre dos o más textos. *Sus formas básicas son la cita, el plagio, la alusión*” (Genette, 1989: 17)—.

Es cierto que el tópico del narcotráfico da pie a la creación del escenario, también lo es que la narración del exilio chino en México corresponde a lo estipulado por las ciencias sociales; sin embargo, esa descripción demuestra un vínculo propio de la literatura con intención paródica.

Traficaban seres humanos. Chinos errantes de su país en llamas, chinos que escapaban del odio que despertaban en las ciudades del norte de México. Ellos, unidos a un tal Carlos Goldoni, introducían de contrabando a orientales que con miles de sacrificios reunían dinero para pagar la cuota de la libertad. Ganaron y perdieron mucho, cantidades increíbles desaparecían y surgían de la noche a la mañana... Mi abuelo entró en el mundo de los fumadores de opio y, en las tardes de paz, en ocasiones iban a las casas dedicadas a tal menester, donde se tendían a fumar en un lienzo, en espera de los efectos soporíferos

de la savia de la amapola, frente a un tapiz con dragones bordeados que, a la cuarta pipa, comenzaban a combatir entre sí y a envolverse con el aliento sagrado de sus bocas de fuego.

Algo pasó. El crimen organizado de los orientales de San Francisco no estaba de acuerdo con ellos (Rodríguez, 2001: 15-16).

Ciertos datos desperdigados por este párrafo pueden ayudarnos a identificar el auténtico hipotexto. Principalmente, la alusión a los fumadores de opio no es una cuestión referencial, por más que en la Sinaloa de principios de siglo estos establecimientos clandestinos hayan pululado. La descripción de estos lugares configura una alusión velada a *El complot mongol* de Rafael Bernal, novela sucedida al interior de la comunidad china en la ciudad de México.

En los cuartos de arriba algunos chinos viejos estarían fumando opio. Ese negocio lo manejaba Chen Fong, sólo Dios sabía para quién, pero no podía dejar mucho dinero, porque los fumadores cada día eran más viejos y más pobres. Capaz y que los tienen allí de caridad, como hay monjitas que tiene a viejos lisiados. Y una vez, cuando me tocó la comisión de ir tras de unos traficantes de opio en Sinaloa y me clavé tres latas, sea las di al chino Fong. Desde entonces somos cuates. (Bernal, 1992: 24)

Empecinada en identificar a la novela policial mexicana como una imitación reverencial de los cánones europeos —relatos en los que se ubica supuestamente la vanguardia del género—, la crítica tradicional ha pasado por alto que la conformación de la tradición policial mexicana se demuestra a partir de la recurrente aparición de alusiones intertextuales a los clásicos de la narrativa mexicana.

En *Quizás otros labios* de Juan Hernández Luna —como hemos dado cuenta en el capítulo anterior— existe una representación burlesca de los ayudantes del héroe. Ahora bien, esa representación incluye también una alusión intertextual. El Cuervo, detective improvisado enfrentado a la red de corrupción imperante en Puebla, no

solamente es auxiliado por enanos de circo y taxistas; también recibe la ayuda de un mariachi y una pozolera.

—Me la parten madres qué —pensó en voz alta cuando vio un guitarrón destrozado bajo el peso del Gordo. Había logrado esquivar la embestida. No así el mariachi dueño del guitarrón quien esperaba tal pretexto para unirse a la pelea, seguido a su vez por todos los integrantes del mariachi Onix de Tecali que patearon al Gordo que rodaba entre las astillas del guitarrón.

La gente se había congregado. Algunos subidos en los mostradores y otros en las mesas atendían a la pelea.

Un tirón de la ropa hizo voltear al Cuervo. Reconoció su cara. Sobre todo sus ojos. Le sonreía al tiempo que le ofrecía un cuchillo aún con pedazos de cebolla.

—Tome, joven, pártales la madre (Hernández Luna, 1994: 119).

Esta escena demuestra que la vulgarización típica del relato neopolicial no atañe solamente al héroe. El papel que en el policial clásico asumían el aristocrático amigo anónimo de Dupin y el médico veterano de guerra que acompaña a Sherlock Holmes, lo ejercen personajes anónimos a los que la casualidad ha puesto en una encrucijada. El aspecto que la crítica tradicional no alcanza a vislumbrar es que el pasaje es un homenaje intertextual a uno de los relatos más significativos en la obra de Paco Ignacio Taibo II: “Doña Eustolia blandió el cuchillo cebollero” (1982).

El tipo me empujó e hizo ademán de sacar una pistola que traía en la parte de atrás de la cintura, metida entre el pantalón y los calzones y bajo el saco. [...]

—¿Qué le anda diciendo a Paquito, pendejo? —dijo doña Eustolia que blandía en la mano un cuchillo cebollero y lo apuntaba a la panza del charro montaperros.

—Cálmese, señora. Yo vine a aclarar... —dijo el charro retrocediendo.

—Lo pico, a este güey lo pico —aulló doña Eustolia ante mi más abrumadora felicidad.

El charro retrocedía cuando a un paso de él cayó un ladrillo arrojado con más mala fe que puntería por doña Catalina (Taibo II, 2006: 29).

La relación intertextual con los clásicos del relato policial mexicano —*El complot mongol*— no es la única referencia que contribuye a configurar *Asesinato en una lavandería china*. En esta novela es factible identificar, además, dos vínculos más: la novela gótica y la novela de la revolución mexicana.

#### LA DES-ESCRITURA DEL RELATO GÓTICO

Fundamentada en la idea de que “los nuevos estilos, los nuevos modos de representar la realidad jamás surgen de una dialéctica inmanente a las formas artísticas aunque se vinculen siempre a formas y estilos del pasado” (Lukács, 1977: 42), la crítica tradicional pretende explicar que la novela policial es la expresión exclusiva de la modernidad burguesa surgida de la Revolución Industrial. Dicha identificación —como hemos señalado en este estudio— ha impedido a la crítica tradicional advertir que el relato policial se caracteriza por su talante hipertextual. Se olvida, en suma, que “lo literario de la literatura está condicionado no sólo sincrónicamente por la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico, sino también diacrónicamente por la oposición a lo existente previamente en el género y a la forma anterior en la serie literaria” (Jauss, 2000: 156).

Tal perspectiva no sólo comete el equívoco teórico de subordinar los “fenómenos culturales a equivalentes económicos, sociales o de clase” (Jauss, 2000: 14), principalmente, elude estudiar a aquellos relatos que realmente ponen a prueba la “teoría de la invención”. La crítica tradicional pretende ocultar que la “invención” del género resulta difícil de probar cuando se advierte que el género policial no es la primera literatura que representa el “espectáculo de la razón luchando contra lo desconocido”. (Boileau y Narcejac, 1968: 43) La novela gótica del siglo XVIII —la también llamada novela negra— había construido un relato caracterizado por iniciar “con el miedo a lo invisible y terminar con una explicación” (Hoveyda, 1967: 19), un relato organizado en

torno a un fenómeno estrambótico: un criminal que “se esfuma en el espacio” (Giardinelli, 1996: 15). En otras palabras, el caso del recinto cerrado que protagoniza a “Los crímenes de la calle Morgue” no es un invento de Edgar Allan Poe.

Es cierto que Salvador Vázquez de Parga (1981: 34), Fereydoun Hoveyda (1967: 19) y Mempo Giardinelli (1996: 15) alcanzan a intuir el vínculo entre el relato gótico y el policial; sin embargo, también lo es que son incapaces de identificar las implicaciones de tal relación. Algo similar ocurre con Vicente Francisco Torres, quien certeramente apunta que el relato policial “armoniza las exigencias intelectuales que heredó el siglo XVIII, el siglo de las luces, la edad de la razón, con un conjunto de elementos caros a los escritores románticos, como el interés por lo misterioso y por los seres que viven fuera de la ley” (Torres, 2003: 10); pero no alcanza a identificar cómo se organizó este conglomerado, es decir, cómo surgió el relato policial.

Quienes mejor han comprendido este nexo son los franceses Pierre Boileau y Thomas Narcejac. En *La novela policial* sostienen que es el miedo racionalista hacia el misterio, y no la vocación crucigramática moderna, el origen de estos relatos. La sospecha de que, a pesar del desarrollo de la ciencia positiva, aún existen recovecos inmunes a la razón explica la creación del policial, porque el miedo “crea una intensa necesidad de explicación” (Boileau y Narcejac, 1968: 54) pero la “investigación hace desaparecer el miedo” (Boileau y Narcejac, 1968: 18). El análisis de “Los crímenes de la calle Morgue”, un relato centrado en el caso del recinto cerrado (heredado de la literatura gótica), permite comprender que el relato policial, tal como lo concibió Poe, es la evolución del relato gótico y, por tanto, que el género policial es una literatura predominantemente hipertextual. La “invención de Poe” residiría en haber advertido que, si el gótico planteaba “enigmas que se solucionaban por medios sobrenaturales” (Vázquez de Parga, 1981: 34), era preciso que el nuevo género revocase esa idea a partir de un héroe capaz de dotar de



“sentido a la realidad brutal de los hechos, transformando en indicios las cosas, correlacionando información que aislada carece de valor, estableciendo series y órdenes de significados que organiza en campos” (Link, 2003: 12), es decir, el detective. Poe descubrió que, si la organización misteriosa del relato gótico podía funcionar para ocultar el crimen, entonces también podía servir para revelarlo. Solamente era cuestión de reorganizar las piezas, convertir el caos en cosmos. Por tanto, la supuesta “invención” de Poe es, en realidad, el producto de una estrategia literaria que Gérard Genette denomina como transposición. Dicha estrategia responde al hecho de que la evolución literaria es producto de un “proceso de cambios bruscos, rebeliones de nuevas escuelas y conflictos de géneros en competencia” (Jauss, 2000: 156). La historia del relato policial demuestra que, conforme lo explica la teoría de la evolución literaria, los nuevos géneros surgen cuando un aspecto que “no era obligatorio en el [género] anterior” (Todorov, 2003: 68), adquiere una preeminencia inusitada en el texto imitador o hipertexto.

*El sabueso de los Baskerville* de Arthur Conan Doyle resulta, en este orden de ideas, un caso ejemplar. Evidencia la forma en que el género policial evoluciona al exterior de sus fronteras genéricas como una transposición del relato gótico y al interior de éstas como una parodia del esquema ideado por Edgar Allan Poe. El elemento que desencadena la trama es el asesinato de sir Charles Baskerville. El cadáver, hallado en medio del páramo, despierta los antiquísimos terrores que un manuscrito redactado en 1742 perpetúa mediante la escritura. El texto relata los misteriosos y sobrenaturales acontecimientos que rodearon la muerte de Hugo Baskerville:

La luna alumbraba perfectamente aquel claro, y allí, en el centro, yacía el cuerpo de la infeliz muchacha, muerta del miedo y de fatiga. Pero no fue la vista de aquello, ni tampoco la del cadáver de Hugo Baskerville, tendido un poco más allá, lo que dejó helados de espanto a aquellos tres perversos. Fue que junto a Hugo vieron un animal muy negro, una

bestia enorme, de la forma de un dogo sabueso, aunque muchísimo mayor, como jamás se ha visto en el mundo, y tan horrible, que parecía haber salido del mismo infierno.

Pasmados de terror quedaron un momento, viendo que el animal arrancaba a pedazos la garganta de Hugo; pero cuando con ojos que echaban chispas de fuego y manando la sangre de las quijadas volvió la bestia hacia ellos, dieron media vuelta y comenzaron a correr lanzando gritos de desesperado terror (Conan Doyle, 2006: 11).

Las similitudes entre la muerte de sir Charles Baskerville y la descrita en el manuscrito llevan a Henry Baskerville, el heredero del título, a solicitar la ayuda de Sherlock Holmes. En forma extrañamente inusual en una saga donde Watson tiene siempre un rol secundario, el genial detective decide enviar a su ayudante a la escena del crimen y permanecer en Londres, supuestamente ocupado en otros asuntos. El desarrollo de la intriga permite al doctor adoptar el rol protagónico y encabezar la investigación; sin embargo, tal y como había sucedido con el amigo anónimo en “Los crímenes de la calle Morgue”, el amigo de Sherlock Holmes termina creyendo vehementemente en la leyenda sobrenatural. Cuando todo parece perdido, la figura del detective emerge de entre las sombras. Sherlock logra resolver el enigma re-organizando los signos sobrenaturales que su ayudante le ha transmitido por carta y los que él, disfrazado de ermitaño, ha podido reunir. La explicación final demuestra que el hecho sobrenatural era causado por un ente maligno pero humano: un heredero avaricioso:

Es posible que Stapleton no supiera que existía otro heredero en el Canadá; pero se enteró muy pronto por el doctor Mortimer, así como también de todos los detalles referentes a la llegada de sir Henry.

Creo que la primera idea de Stapleton fue que el joven heredero recibiera la muerte en Londres mismo, sin que fuese siquiera a Devonshire; pero desconfiaba de su mujer desde el día en que se negó a ayudarle a traer a sir Charles, y no se atrevió a dejarla sola; por eso la obligó a venir a Londres con él. He sabido que se hospedaron en el Hotel Mexborough, precisamente uno de los que visitó un agente mío, y que allí tuvo encerrada a su mujer, mientras que él disfrazado con una barba negra, siguió al doctor, primero a

Baker Street, luego a la estación y después al Hotel Northumberland (Conan Doyle, 2006: 120).

Quizás la mejor forma de comprender el origen del relato policial sea la que expone Rodolfo J. M. en la introducción a *Negras intenciones. Antología del género negro* (2010), compilación del policial mexicano último. En dicho texto, el crítico enfatiza que el relato policial no es producto de una pretensión referencial; es un híbrido extraño en el cual es posible identificar características de los géneros más diversos. Principalmente, dicha introducción intenta hacer evidente que el género surgió a partir de

Dos tradiciones que a partir de un momento no muy lejano de la historia moderna se fusionaron en algo que no es precisamente detectivesco ni policiaco, aunque detectives y policías suelen ser recurrentes en esas historias. Algo a lo que tampoco podemos definir como criminal, aunque el crimen y el misterio suelen estar presentes en la mayoría de los casos. Algo que toma un poco de las tradiciones ya mencionadas, pero además también de la literatura gótica y del relato de aventuras, así como elementos del cine y el periodismo. (J.M., 2010: 8)

La identificación del relato policial como la actualización o, mejor dicho, transposición del relato gótico permite configurar una explicación académica del surgimiento del relato detectivesco. En otras palabras, al estudiar a la literatura policial con base en los criterios propios de la teoría literaria es posible advertir con nitidez que la pretensión paródica signa a este género. Es momento de valorar, por tanto, la imitación llevada a cabo en el policial norteamericano.

Conforme al canon policial, la trama de *Asesinato en una lavandería china* se organiza en torno a la aparición, repentina y mortal, de un aniquilador profesional que, pagado por la mafia china, ha comenzado a ultimar a los miembros del clan sinaloense. Como le relata el jefe del cartel sinaloense al protagonista de la historia, su llegada

coincide con el estado de alarma provocado por los recientes ajustes de cuentas: “Alguien nos está matando. Es una venganza personal, hacia mí, pero este asesino es un místico que no sabemos cómo enloqueció [...] Este personaje del que te hablo es un iniciado, un oscuro alquimista del alma humana. Él sabe cómo matarnos de una manera que nos hace sufrir horriblemente, retorciéndonos de dolores y alucinaciones horripilantes que nos impiden suicidarnos dentro de nuestro delirio” (Rodríguez, 2001: 45-46).

La apariencia referencial del relato experimenta una variación importante cuando Lisandro, el jefe del cartel mazatleco, inicia al protagonista en los misterios de su origen: “Contra todo lo que podría esperarse, los vampiros estamos muy alejados de esas cosas que la gente y la literatura nos han adjudicado” (2001: 40). Lisandro da, pues, una disertación sobre el vampirismo donde explica a Alejandro Medina su verdadero estatus existencial a partir de la puesta a prueba de un “manuscrito”.

Las coronas de ajos no nos asustan y es totalmente risible la posibilidad de que nos convirtamos en roedores alados. En cambio, si un ser ha comido mucho ajo, la sangre no nos sirve, aunque tampoco nos aleja de la persona, aunque se lo unte en el cuello. No sé por qué: alguna toxina del ajo nos afecta... Bram Stoker, ese irlandés atormentado, recogió muchas cosas que la gente decía y eso nos ha servido, ya que muchos creen aquello como cierto y así podemos pasar desapercibidos. Naturalmente nos reflejamos en un espejo: sólo los muertos tienen esa capacidad, solían decirme. Una estaca y una bala de plata matan a un vampiro pero, desde luego, también a cualquier ser humano, si se fija usted bien. La estaca la usaban en Transilvania para que los muertos no se pudieran levantar de sus tumbas y la práctica no se descuidaba con gente como nosotros... Los vampiros podemos viajar, cruzar agua corriente, entrar a una iglesia, algunos hasta creen en Dios y vemos como un pecado el suicidio. Existió un vampiro suicida que era escritor: Jan Potocki, noble polaco, que el 8 de marzo de 1815 se metió una bala de plata en la cabeza ¿Ha leído usted el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*? Un libro fascinante (Rodríguez, 2001: 42-43).

A partir de esta revelación, es posible comprender que *Asesinato en una lavandería china* transita, en sentido inverso, el derrotero que culminó en la conformación del género policial. Si la literatura detectivesca se ideó como una transposición del relato gótico donde las explicaciones míticas del vampirismo funcionaban para legitimar la aparición de esos monstruos de ultratumba, ese antiguo artilugio permite ahora explicar la aparición de una intriga centrada en el narcotráfico y la inmigración china al Pacífico norteamericano: “Mi hermano pertenece a una extraña hermandad. Tu padre y tu abuelo hace muchos años tuvieron que ver con ella, aunque tu padre renegó a pesar de que él estuvo más enterado de nuestros secretos y se casó con una de nosotras” (Rodríguez, 2001: 36).

La “imitación inversa” del relato gótico llevada a cabo en *Asesinato en una lavandería china* impide, obviamente, clasificarla como una parodia-respetuosa —Hutcheon— o un pastiche —Genette—; sin embargo, también vuelve imposible identificarla como una parodia-peyorativa —Hutcheon— o un travestimiento —Genette—. Al igual y como había sucedido con *Una muerte muy saludable*, la novela de Juan José Rodríguez plantea una concepción de la imitación literaria ajena por completo a la perspectiva tradicional de la crítica policial mexicana—la imitación cercana al pastiche— y a la perspectiva de la teoría literaria. Por tal motivo, una vez entendido que *Una muerte muy saludable* constituía una *re-escritura* de “Los crímenes de la calle Morgue” debido a que ubicaba el mismo esquema en una población norteña mexicana —semejanza propia de la pretensión paródica— al tiempo que exploraba las posibilidades de dicho esquema, es factible colegir que *Asesinato en una lavandería china*, la imitación del tópico sobrenatural en un sentido inverso, constituye una *des-escritura* del género policial.

La *des-escritura* policial mexicana debe ser entendida, por tanto, como parte de la literatura latinoamericana cuya ambición última es desarticular “el poderoso andamiaje científico mediante el cual se narró la América Latina del siglo XIX al demostrar la relatividad de sus conceptos más apreciados o al volver literales las metáforas en las que se apuntala ese conocimiento” (González, 2000: 42). Para demostrar dicho vínculo es preciso identificar con claridad su vínculo con la narrativa latinoamericana del siglo XX.

#### EL HIPOTEXTO GARCIAMARQUIANO

En la literatura policial, afirma Tzvetan Todorov, existe una ley no escrita: “Quien quiere ‘embellecer’ la novela policial hace ‘literatura’, no novela policial” (2003: 64). Evidentemente, el teórico europeo se refiere exclusivamente al policial blanco, una corriente en la que el interés se reduce a que “quede preservado siempre el misterio que sólo se desvelará en el último acto” (Gubern, 1979: IV).

La historia del género policial demuestra, en contra de lo afirmado por Todorov, que el género presenta cuestiones teóricas que la literatura descubre tiempo después. El principal ejemplo de esta vanguardia de la literatura policial atañe a “la muerte del autor”, concepto que en la literatura policial se ha denominado el “fair play”. Ésta idea consiste, básicamente, en una limitación en las potestades del autor. El relato policial establece, como un principio de su poética, que “el lector no es engañado, se le somete todo el material antes de que el detective resuelva el enigma” (Brecht, 1984: 342). Es cierto que el artilugio empleado por la literatura policial convencional consiste en utilizar un narrador extradiegético —el cual no es sino una extrapolación del autor— para solventar esta dificultad técnica; sin embargo, también es evidente que otras corrientes detectivescas han ideado estrategias por demás brillantes.

En el caso del policial mexicano, la existencia de un relato policial por demás sofisticado ha sido ocultada por los mismos motivos que hemos tratado en los capítulos anteriores: la intención de una élite cultural por imponer una versión particular del relato policial como el modelo único del género. Dicha intención no impide identificar que en *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco, una novela organizada en torno a un ajuste de cuentas, “el plano ficcional se entreteje con uno metaficcional, en el que el autor implícito presenta las posibilidades que tiene para escribir la historia de eme y de Alguien” (Carrillo, 2003: 442). La comprensión cabal de esta novela exige que el lector sea capaz de comprender el significado de que uno de los personajes “amontonaba periódicos a medio leer y de sus pocos libros volvía siempre a los mismos pasajes: la destrucción de Jerusalén, el Santo Oficio, los campos de exterminio, las represiones nazis en la Europa ocupada. Alguna vez pensó en consagrar tanta inmovilidad a escribir sus memorias” (Pacheco, 1977: 138), ya que éstas son las historias que configuran el relato donde eme y Alguien se persiguen sin dar a conocer cuál es el perseguido y cual el perseguidor.

La exclusión de estos relatos obedece, tal y como lo refleja el razonamiento de Todorov, a que resultan demasiados sofisticados para ser identificados como la imitación de algún texto europeo o norteamericano. A partir de este criterio —un criterio evidentemente carente de toda justificación—, el vínculo —intertextual— entre la literatura policial mexicana y otros géneros literarios cultivados en nuestro país ha permanecido oculto. Sólo hasta la última época, merced a estudios como “Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)” de Diego Tréllez Paz, ha sido posible el advertir que la literatura policial escrita en nuestro continente presenta los mismos “rasgos formales de la ficción contemporánea en Hispanoamérica” (Tréllez, 2006: 82). En el caso de *Asesinato en una lavandería china*, el vínculo con la narrativa latinoamericana se

plasma a partir de la intertextualidad. La configuración de Alejandro Medina, el héroe improvisado que ha descubierto su linaje vampírico al ingresar a un cártel de la droga mazatleco, es la llave de acceso a la comprensión cabal de las relaciones intertextuales que configuran a este relato como una *des-escritura* policial vinculada a la narrativa latinoamericana.

El protagonista de *Asesinato en una lavandería china* está absolutamente alejado de la idea del héroe restaurador: “Tengo veintiún años y nunca he sido buenos para los golpes” (Rodríguez, 2001: 34)—. Dicha caracterización parece corresponder a la evolución del héroe detectivesco en la literatura mexicana, corriente donde la vulgarización del género ha propiciado que la figura del detective se haya vuelto accesoria. La historia del relato policial mexicano demuestra que, a partir de la década del noventa, las historias de quienes “son habitantes del lado oscuro de la vida, son los perdedores, los que resisten, los que se doblan pero no se rompen, los otros, a quienes la vida cobra una cuota demasiado alta” (Ronquillo, 1997: 14) sustituyen a las historias de detectives racionalistas como Armando H. Zozaya y Téodulo Batanes y a las de detectives duros como Héctor Belascoarán e Ifigenio Creel. En “La muerte de un artista” (1997) de Mauricio José Schwarz, el asesinato de un malabarista callejero no propicia la aparición de un héroe restaurador. La narración se limita a mostrar, a través del discurso de un colega de profesión, la trágica historia de una víctima del desempleo y la pobreza: “Por eso mataron al Figaredo. Por galán y por buen malabarista. Y porque el Enano Maldito quería su esquina. Ya sabes, nomás hay lugar para un artista en cada esquina. Y nomás hay lugar para un artista en el corazón de una vieja, aunque sea medio pendejo malabareando” (Schwarz, 1997: 155).

La similitud de Alejandro Medina con los protagonistas típicos del relato policial mexicano de finales de siglo XX resulta innegable. Ahora bien, su configuración



responde, en un sentido más profundo, a un tipo literario ajeno al canon policial. La clave para identificar cuál es el auténtico vínculo intertextual de *Asesinato en una lavandería china* es preciso detenernos en el pasaje donde Alejandro Medina recuerda cuál era su actividad preferida tras la muerte de su padre.

Por ese tiempo, en los ratos de ocio que me daba el taller de relojería, había empezado a leer, con mil dificultades y auxiliado por un diccionario eclesiástico, las páginas del diario de mi padre, escrito en su accidentado latín de mal seminarista, en busca de la explicación de lo que nos había sucedido y el por qué de su huida de la ciudad y de toda nuestra familia (Rodríguez, 2001: 8).

El pasaje demuestra un aspecto pocas veces advertido en la crítica del relato policial mexicano: el vínculo con la tradición. El desciframiento de un manuscrito cifrado en una lengua antigua cuya intención es la de comprender el destino de una familia no es un dato inútil aportado por una narración ingenua. Tal pasaje revela que Alejandro Media está hecho a imagen y semejanza de Babilonia, el último de los Buendía que, encerrado en el antiguo taller de su abuelo, pasaba la vida intentando traducir los manuscritos de Melquiades, sabedor de que en ellos se hallaba escrito el destino de Macondo. De esta manera, *Asesinato en una lavandería china* demuestra que la afirmación de Paco Ignacio Taibo II acerca de que la narrativa policial mexicana se caracteriza por utilizar “la visión de la ciudad de Carlos Fuentes, Dostoievski, la novela picaresca del siglo de oro, el nuevo periodismo de los años 60, el cotidianismo de Maigret, el folletón de Fantomas, la carga política de la literatura de Howard Fast, el naturalismo de Baroja” (Taibo II, 1997: 8) para crear una tradición policial propia es totalmente certera.

Ahora bien, sería injusto señalar que *Asesinato en una lavandería china* presenta una estrategia narrativa novedosa —la imitación de la narrativa latinoamericana—. La historia del relato policial mexicano permite demostrar que dicha idea aparece

recurrentemente. Fácil es advertir que *Ensayo de un crimen* de Usigli, novela centrada en las fantasías criminales de un burgués ilustrado, es una suerte de tropicalización de *El asesinato como una de las Bellas Artes* (1827) de Thomas De Quincey. El aspecto que la crítica ha omitido es que dicha novela “reproduce la mezcla entre lo carnavalesco y la ‘perturbadora relación entre escritura y castigo’ que llega desde los primeros delincuentes literarios de la picaresca, alcanza a Cervantes, en España, y a Fernández de Lizardi, en México” (Fuente, 2003: 94). En otras palabras, la interpretación de la novela usigliana ha pasado por alto que ésta se inserta en una tradición literaria cercana a la picaresca.

También se había sentido a gusto en la Penitenciaría, olvidándose de su proceso ante la atracción que ejercían sobre él los innumerables y variados reos, los criminales emboscados o adormecidos en los celadores y guardianes, y aun en algunos de los oficiales. Aunque su caso no estaba todavía definido, pudo sentirse clasificado inmediatamente entre los grandes señores del crimen. Percibió la admiración, con delicioso olor a incienso, y la curiosidad de los criminales, la envidia de los ladrones y rateros... (Usigli, 1986: 96)

En la literatura neopolicial de finales de siglo —corriente contemporánea del policial norteamericano— es aun más evidente que la narrativa detectivesca mexicana aprovecha “las inmensas posibilidades del calor, del surrealismo, las palmeras, la locura de nuestras tierras originales, vinculadas a la furia y la rabia, las fuertes cargas de pasiones políticas y personales” (Taibo II, 1997: 9) para crear una literatura policial ajena a la idea de la imitación. El caso emblemático de esta corriente es el relato breve donde un judicial encuentra el castigo a sus prácticas corruptas, “Los maravillosos olores de la vida” (1997) de Paco Ignacio Taibo II.

En primera instancia podría parecer que el relato tiene una pretensión referencial. La narración da cuenta de las aventuras criminales de un judicial norteamericano amparado por la red de corrupción imperante en el país. Tal percepción comienza a alterarse cuando la

narración da cuenta de un hecho extraño: “Desde Chihuahua a Ciudad Juárez, todo el pinche camino completito, las manos le vinieron oliendo a muerto, le apestaban a difunto”. (Taibo II, 1997: 57) La anormalidad del suceso propicia que el personaje realice un relato retrospectivo de su accionar último con la finalidad de hallar, en la memoriosa recapitulación de sus aventuras, la clave de la maldición. La cantidad de atrocidades cometidas por el personaje le impide identificar al culpable de su desgracia; pero esos datos permiten colegir al castigo como un acto reivindicativo. El extrañamiento surge de la posibilidad, evidente para el personaje, de que sea un fantasma el causante de todo:

¿A quién había matado él que le había dejado el olor detrás? Se preguntaba en las mañanas desesperado. Había matado a una docena de cristianos, a más, si contaba con los que se murieron sin dejar el cuerpo, los que murieron una semana después, lejos de él, con un balazo en la pierna a mitad de la sierra de Chihuahua. Había matado a tres mujeres y a una vieja, había matado a un indio tarahumara y al gerente de una fábrica de quesos. Había matado nomás por matar, porque el que es más cabrón mata de vez en cuando para que se sepa que puede, nomás para guardar la fama; había matado en peleas de borrachos y en trabajos sucios de la policía. Había matado a competidores de un narco por encargo, y había matado por accidente. Era su trabajo, ¿no? ¿Entonces por qué chingaos uno de los muertos venía de regreso con el pinche olor, a estarlo chingando? Había sido suerte, como la ruleta. También lo podían haber matado a él, ¿no? (Taibo II, 1997: 66)

La narración pronto descubre el artilugio mediante el cual una extraña justicia emerge triunfante, un artilugio propio de la poética del realismo-mágico: el olor es producto de un sortilegio, un hechizo elaborado por una bruja fronteriza a petición de un enano maltratado continuamente por el judicial.

Una vez asentado que el vínculo establecido por *Asesinato en una lavandería china* con la literatura mágico-realista la inserta en una larga tradición hipertextual mexicana, es momento de señalar el segundo de los hipotextos de esta *sui generis* novela nortehña.

## EL HIPOTEXTO RULFIANO

*Asesinato en una lavandería china* ciertamente presenta todos los elementos propios de una novela negra: un “peculiar mecanismo de intriga, el realismo, un cierto determinismo social y el tener un lenguaje propio, brutal y descarnado” (Giardinelli, 1996: 14). El protagonista no es un detective; es alguien que debe resolver el misterio porque en ello le va la vida: un héroe improvisado. Impulsado por el ruego de su madre moribunda, Alejandro Medina debe hallar a una pariente lejana habitante de las zonas antiguas del puerto de Mazatlán.

Era difícil negarse a esa voz acribillada: crepitaba entre las sábanas, detrás de los frascos de medicina y las fotos antiguas, estallando a media conversación en una tormenta de toses y jadeos que resonaban igual a papel de estaño, como las piedras de su existencia se estremecieron dentro de su cuerpo, gastadas y temerosas. Me dio la dirección y explicó minuciosamente cómo llegar a aquella casa. De joven, antes de conocer a mi padre, ella había vivido por esos rumbos y recordaba muy bien el laberinto de aquello callejones (Rodríguez, 2001: 7).

Ahora bien, cuando Alejandro Medina relata el origen de su periplo por las intrincadas redes del narcotráfico, la información no se reduce a una mera orientación geográfica. Dicha descripción esconde una segunda lectura. Como señala Julia Kristeva, tales construcciones demuestran que “en el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble” (Kristeva, 1969: 3). La narración del protagonista de *Asesinato en una lavandería china* revela que dicho pasaje es una parodia-respetuosa —Hutcheon— o parodia estricta —Genette— al pasaje de *Pedro Páramo* donde Juan Preciado —en la tumba con Dorotea— explica el origen de su infausta aventura.

Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo. “No dejes de ir a visitarlo —me recomendó—. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte”. Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aún después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas (2000 7).

Es preciso señalar, en este orden de ideas, que la alusión a *Pedro Páramo* en una novela policial tampoco es una novedad. *Beltenebros*) del ibérico Antonio Muñoz Molina explora la posibilidad —marcada por una parte de la crítica rulfiana— de que el viaje de Juan Preciado estuviese motivado por aquel “cóbraselo caro” con el que Doloritas, “con una dirección mal dada y sin Esfinge a quien matar llegando al antro de Comala de paso por Tebas” (Roa, 2003: 207), envía a su hijo a Comala. El *incipit* de la novela negra española es muy claro al respecto: “Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca” (1997: 9).

Por otra parte, el vínculo entre la novela policial mexicana, corriente en la cual es obligado ubicar a *Asesinato en una lavandería china*, y la novela de la Revolución Mexicana, corriente en la cual es posible ubicar a *Pedro Páramo*, tampoco es una novedad ni un descubrimiento. Diversas novelas detectivescas mexicanas emplean tópicos, escenarios, personajes e intrigas propias de la literatura de tema revolucionario. Recordemos que, en *Ensayo de un crimen*, “un recuerdo más fuerte y más determinante” (Mustafa, 2003: 20) sucedido en la época revolucionaria — el asesinato del padre — signa el destino de Archibaldo de la Cruz.

Recordó una calle de su provincia, sola en la mañana —no, en la media tarde—, y recordó que tenía ocho o nueve años solamente, y recordó que lo llevaba de la mano hacia el parque un militar, y recordó que el militar vestía camisola, botas y sombrero tejano y tenía unos bigotes a la Kaiser. No sabía bien por qué iba con aquel hombre; pero recordó su ciudad invadida por los revolucionarios, y recordó que su padre era amigo de ellos, y

pensó que quizás su padre había pedido a aquel militar que cuidara de su hijo, por quien sabe qué circunstancia, y lo llevara a alguna parte. Y recordó el olor del cuero de las botas chillonas del hombre y escuchó su voz áspera, quebrada por una especie de rictus sonoro de risa.

—Mira, muchacho, para que te diviertas un poco.

Oyó la entonación de nuevo —nuevamente vio caer la figura negra de un viejo en la otra acera— y de nuevo sus ojos dorados vieron al militar enfundar su pistola (Usigli, 1986: 17).

El vínculo con la narrativa de la Revolución Mexicana es aun más nítido a partir del surgimiento de la literatura neopolicial. Como asentamos anteriormente, el protagonista de *El complot mongol* no es ningún detective o espía internacional; es un matón revolucionario —“Eso fue en tiempos de mi General Obregón y tenía yo veinte años. Y ora tengo sesenta y tengo mis centavos, no muchos, pero los bastantes para los vicios” (Bernal, 1992: 10)— cuya personalidad y actitud resultan totalmente ajenas al género. *Sombra de la sombra* de Paco Ignacio Taibo II, una novela ubicada también en la época postrevolucionaria, “se levanta contra el fondo de otros realismos, como el ‘socialista’ y el ‘mágico’, y plantea una alternativa ante éstos” (Vital, 2005: 134) porque, como había realizado Carlos Fuentes en *La cabeza de la hidra*, actualiza el tema propio de la Novela de la Revolución Mexicana<sup>23</sup> utilizando el esquema detectivesco. La novela, organizada alrededor de una mesa de dominó donde personajes olvidados por la Revolución transcurren sus días tratando de comprender el porqué de su fracasada historia, “incorpora la actitud crítica y la abierta oposición que los jóvenes intelectuales de la época establecieron contra la filosofía dominante en el periodo porfiriano” (Cano, 2006: 78-79). *Sombra de la sombra* se plantea, en síntesis, como una interminable discusión en torno al significado del movimiento armado.

---

<sup>23</sup> En *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* (1967) Max Aub explica que, si bien la novelística de Carlos Fuentes ya no pertenece a esta corriente, utiliza “en su retórica elementos de esas raíces” (Aub, 1985: 64).

—¿Somos mexicanos de segunda o qué? De tercera, diría yo, porque los de segunda se dedican a limpiarle las botas a los de primera. ¿Quiénes perdieron la Revolución según usted? ¿Los porfirianos? Ésos ya están casando sus hijas con los coroneles de Obregón. La perdieron los parias. Los campesinos que la hicieron. La perdimos nosotros sin hacerla —dice el periodista.

—Sin hacerla lo dirá usted, yo bien que cabalgué con Villa para ganarme mi honra —dice el poeta.

El periodista se abre lentamente el chaleco y luego la camisa. Una cicatriz blancuzca le cruza el pecho, la toca como si fuera algo ajeno.

—¿Vale también las que ganó uno como mirón?

—Valen —dice el poeta. (Taibo II, 1986: 27)

Incluso en el policial norteño —en un aspecto que refuerza nuestro argumento en relación con que esta corriente no resulta ajena a la tradición mexicana— es factible identificar el vínculo entre historia detectivesca y literatura de tema revolucionario. El padre de Miguel Ángel Morgado, el protagonista de la saga fronteriza *El festín de los cuervos* de Gabriel Trujillo Muñoz, es un senil y arruinado combatiente al que —como se relata en *Mezquite road*, aventura incluida en *El festín de los cuervos*— la Revolución no hizo justicia. Por tal motivo, el antiguo revolucionario transcurre sus días en un asilo de Mexicali recordando el día en que “el general Cárdenas vino y nos escuchó tocar. Aplaudió mucho y nos mandó una olla de pozole en agradecimiento” (Trujillo, 2002: 71).

El vínculo con la novela de tema revolucionario permite re-incorporar a la discusión en torno a la poética policial mexicana un tema tratado en el primer capítulo: la existencia de una tradición policial popular mexicana, una tradición cuyo ocultamiento ha estado motivado por el prestigio de los intelectuales que durante la década del cuarenta impusieron una concepción parcial —y, por tanto, equivocada— del género policial.

## EL RELATO POPULAR DE TEMA CRIMINAL

Al explicar la poética de la novela lírica escrita por los miembros de Contemporáneos, Juan Coronado explica que éstos “fueron poetas exquisitos para no tener que cantar sonetos rancheros” (Coronado, 1988: 13). En el mismo sentido, nosotros podríamos afirmar que los narradores adscritos a policial mexicano de medio siglo fueron escritores exquisitos para no tener que escribir asesinatos rancheros. Una revisión somera de la historia literaria mexicana demuestra que durante la década del cincuenta conviven sin mezclarse ni influirse mutuamente la novela de la Revolución Mexicana, corriente donde el autor “siente que su función exacta consiste en denunciar la injusticia, defender a los explotados y documentar la realidad de su país” (Fuentes, 1969: 12), y la novela policial, una corriente donde ciertos autores —por cierto, los más influyentes— consideran que la cultura nacional les impide desarrollar una narrativa policial apropiada. Como señala María Elvira Bermúdez en la introducción a su connotada antología,

el latino, el hispano-americano y sobre todos, el mexicano, se distinguen [...] 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. Para el mexicano, revancha es sinónimo de justicia; y la revancha sólo de sí mismo puede dimanar y convertirse en acto. Por ese motivo, es él en persona quien venga los agravios que le han sido inferidos; y también por esa causa, le tiene sin cuidado la persecución de la justicia. Si es pobre, huye de ella, pero no se molesta en fraguar coartadas ni se preocupa de borrar sus rastros; si es rico, trata de comprarla; en todo caso se atiene a las consecuencias de sus actos, remedando el fatalismo estoico de sus antepasados (Bermúdez, 1955a: 15).

La separación tajante entre relato policial —género identificado con la sofisticada realidad europea— y relato de tema revolucionario —género identificado con la primitiva narrativa testimonial surgida a partir del movimiento armado— ha impedido advertir el origen de la narrativa policial popular mexicana, es decir, del policial mexicano renuente



a asumirse como una parodia-respetuosa o un pastiche. Ahora bien, en la misma lógica manejada por Ricardo Piglia en la introducción a *Cuentos de la serie negra*, texto donde el crítico argentino asienta que “es imposible analizar la constitución del *thriller* sin tener en cuenta la situación social de los Estados Unidos hacia el final de la década del 20” (2003: 81), nosotros podemos intuir que resulta imposible comprender el surgimiento de una narrativa policial mexicana no imitativa de los clásicos europeos y norteamericanos sin tener en cuenta la ficcionalización del crimen en la novela de tema revolucionario.

En este orden de ideas es preciso detenerse en un aspecto aparentemente insustancial: el mismo año en que María Elvira Bermúdez publica *Diferentes razones tiene la muerte* (1953), aparece *El llano en llamas* (1953), serie de relatos donde Juan Rulfo “recrea en términos de sangre los más atroces sucedidos” (Chumacero, 1998: 66) en los Altos de Jalisco. La co-existencia de estos relatos y, principalmente, los artilugios narrativos empleados por Rulfo, permiten demostrar que la literatura policial mexicana de finales de siglo está más vinculada a esta tradición popular que a la “moderna” novela policial cultivada en nuestro país durante la década del cincuenta.

Uno de los casos más sofisticados de la literatura popular de tema criminal es “La cuesta de las comadres” de Juan Rulfo. La intriga, centrada en un crimen misterioso, resulta extrañamente acorde con la poética del relato policial. En la historia del misterioso asesinato de los hermanos Torrico, relatada por el vetusto anciano con el cual lindaba su propiedad, se advierten nítidamente los aspectos básicos que configuran al relato policial: el robo motivado por la ambición, el asesinato a sangre fría y el inexorable triunfo de la justicia.

Luego volvían los Torricos. Avisaban que venían desde antes que llegaran, porque sus perros salían a la carrera y no paraban de ladrar hasta encontrarlos. Y nada más por los ladridos todos calculaban la distancia y el rumbo por donde irían a llegar. Entonces la

gente se apuraba a esconder otra vez sus cosas.

Siempre fue así el miedo que traían los difuntos Torricos cada vez que regresaban a la Cuesta de las Comadres.

Pero yo nunca llegué a tenerles miedo. Era buen amigo de los dos y a veces hubiera querido ser un poco menos viejo para meterme en los trabajos en que ellos andaban. Sin embargo, ya no servía yo para mucho. Me di cuenta aquella noche que les ayude a robar un arriero (Rulfo, 2001: 119).

A partir de su discurso, el anciano que da cuenta de la infausta suerte de los criminales revela que, contrariamente a lo supuesto por los indicios aportados por el relato, la muerte de los dos hermanos no ocurrió de manera simultánea. Odilón Torrico fue muerto por justiciera mano anónima mientras su hermano se hallaba ausente de la Cuesta de las Comadres. Las ansias de venganza surgidas en Remigio le hacen pensar que el decrepito vecino cometió el crimen amparado en la confianza dispensada por los maleantes. Es entonces cuando un artilugio propio del relato policial —ocultar un acto criminal mediante otro asesinato— permite al narrador-personaje confesar su falta: “Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé” (Rulfo, 2001: 122-123). El revelamiento del asesino de los hermanos Torrico al final del relato demuestra que la afirmación en torno a que solamente la novela policial entiende el carácter misterioso del crimen es una absoluta falacia. El crimen en la novela de tema revolucionario también está rodeado por el misterio. El aspecto que distingue a la narración policial de la narración revolucionaria es la figura del detective. Mientras en la novela policial el detective es “un moderno deshacedor de entuertos que se arma caballero al emprender la cruzada contra el crimen” (Bermúdez, 1955: 13) y el delincuente, una amenaza pública, en la obra rulfiana el papel de héroe restaurador es desempeñada por el propio asesino.

## LA RE-ESCRITURA DE *PEDRO PÁRAMO*

El aspecto que distingue a *Asesinato en una lavandería china* de los otros relatos que han visto en la obra rulfiana un modelo apropiado para desarrollar una intriga propia del relato policial es que el vínculo no se reduce a una frase. *Asesinato en una lavandería china* no es solamente la des-escritura del tópico sobrenatural; principalmente, es la *re-escritura* de *Pedro Páramo*.

Impulsado por el ruego de su madre, Alejandro Medina busca a una pariente lejana en las zonas antiguas del puerto de Mazatlán. El fracaso en su búsqueda le permite conocer a una enigmática joven que le obliga a esconderse en un velorio —precisamente el de aquella mujer que había ido a buscar— para escapar de la policía. Alejandro Medina y Yolanda, acostados en el frío piso de una habitación en penumbras donde yace el cadáver de una mujer vinculada en el pasado al padre de aquél, se ocultan de la ley.

Me pregunto a gritos qué estoy haciendo aquí y cómo llegué a involucrarme en todo. Resuenan mis latidos en los oídos y la mano izquierda se me estremece. Se alejan. Una voz a mi lado me susurra y me sobresalto, creyendo que la mujer muerta ha cobrado vida para decirme con voz suave: *No te muevas todavía. Deben estar esperando en la entrada del callejón. No puedes salir, ten paciencia.*

Ahora estamos Yolanda y yo juntos, tirados en el suelo. Se ha acercado a mí en la penumbra de manera silenciosa (Rodríguez, 2001: 23).

El simple recuento de los elementos descritos en este pasaje de *Asesinato en una lavandería china* permite demostrar que el pasaje es una re-escritura del pasaje donde Juan Preciado revela que toda su elocución —“Vine a Comala...”— no ha sido sino el discurso memorístico mediante el cual relataba a Dorotea la historia de su frustrada aventura en Comala. Juan Preciado y Dorotea, acostados en el frío piso de un cajón mortuario recientemente enterrado en el cementerio donde la ultramundana Susana San Juan delira de amor, se cuentan su triste historia de amores y venganzas imposibles.

—¿Eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?

—¿Quién, yo? Me quede dormida un rato. ¿Te siguen asustando?

—Oí a alguien que hablaba. Una voz de Mujer. Creí que eras tú.

—¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño (Rulfo, 2000: 100).

El vínculo entre *Pedro Páramo* y *Asesinato en una lavandería china* no se limita a una cuestión superficial o anecdótica. Tampoco se limita a la imitación de ciertos pasajes o, incluso, a la concatenación de éstos. Principalmente, este *sui generis* policial norteco protagonizado por vampiros narcotraficantes imita el estilo narrativo con el que Rulfo construyó esta “extraña novela”, como la llamó Alfonso Reyes.

El discurso retrospectivo de Juan Preciado a Dorotea (presente del relato) donde éste relata su llegada a Comala (pasado de la enunciación) era interrumpido para referir el discurso de la madre (un pasado anterior al pasado de la enunciación). La elección de Rulfo de utilizar cursivas para ese discurso hace aún más enfática esta confluencia de voces narrativas.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: “*Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche*”. Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre (Rulfo, 2000: 63-64).

Fácil es advertir que en *Asesinato en una lavandería china* opera la misma estrategia discursiva. Alejandro Medina recuerda (presente del relato) la escena donde su enferma madre recibe, a través de una llamada telefónica, el encargo de buscar a una pariente de

su antiguo esposo (pasado de la enunciación). Cuando es necesario rememorar el mandato de la madre (el pasado anterior al pasado de la enunciación), la re-escritura de Rodríguez emplea las cursivas en forma idéntica a la *escritura* de Juan Rulfo.

Mi madre recibió aquella llamada con la misteriosa súplica. Me lo dijo cuando volví de la relojería: *Tienes que ir a buscar a una mujer que es pariente de tu padre. Son familiares muy lejanos, yo ni los recuerdo, pero debemos hacerles ese favor porque viven lejos del puerto. Les urge localizar a esta persona lo más pronto posible. Tienes que ir a encontrarla.* No debió aceptar. Si yo hubiera respondido esa llamada, seguramente no habría hecho caso a esa petición, pero la respuesta era suya y desde la enfermedad su palabra era ley en la casa (Rodríguez, 2001: 7).

La imitación de un estilo —las cursivas que refieren una temporalidad y sujeto de enunciación distinto en *Asesinato en una lavandería china*— es entendido, en la teoría tradicional de la imitación literaria, como el elemento característico del pastiche. Evidentemente, al tratarse de una narco-novela protagonizada por vampiros orientales, resulta imposible clasificar a este relato como un pastiche —incluso como un pastiche-satírico— de *Pedro Páramo*. Como había sucedido en el capítulo anterior, las categorías tradicionales de la teoría literaria son incapaces de dar cuenta de fenómenos tan *sui generis*. Ahora bien, si tomamos en cuenta el espíritu de estas teorías, es decir, si adecuamos su sentido profundo al objeto de estudio, el policial norteño no resulta inexplicable. *Asesinato en una lavandería china* representa, en este orden de ideas, el ejemplo idóneo de aquella práctica hipertextual denominada por Gérard Genette como “práctica mixta”. Ésta ocurre, explica el teórico francés en *Palimpsestos*, porque “un mismo hipertexto puede, a la vez, por ejemplo, transformar un hipotexto e imitar a otro” (Genette, 1989: 43).

La doble relación intertextual que configura a *Asesinato en una lavandería china* demuestra que la concepción de la imitación literaria en el relato policial mexicano no se limita a la parodia-respetuosa o pastiche —percepción de la crítica tradicional— ni a la parodia-peyorativa —percepción de la crítica de los años ochenta y noventa—. Se trata, tal y como lo demuestra su doble vínculo hipertextual, de una idea de la parodia por demás sofisticada a la que resulta imposible encasillar en las categorías tradicionales de la imitación literaria elaboradas por la crítica más reconocida.

En el caso de *Asesinato en una lavandería china*, dicha sofisticación se revela en la doble vinculación transtextual —al relato gótico y a la literatura latinoamericana— y, fundamentalmente, en la doble actitud presente en esa imitación. Por un lado, este policial norteño lleva a cabo una *des-escritura* de la novela policial al reconvertir el significado de lo sobrenatural en este género; por la otra, realiza una *re-escritura* de escenas, pasajes y estilo narrativo de clásicos de la literatura popular latinoamericana.

## LA ESCRITURA

### EL TÓPICO DEL MANUSCRITO PERDIDO

## INTRODUCCIÓN

*La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* de César López Cuadras resulta idónea para identificar cuáles son las características que constituyen al policial ajeno a la tradición poetiana, es decir, a la *escritura* policial mexicana. En primer lugar, porque la figura del héroe restaurador —objeto de vulgarización tanto en la re-escritura como en la des-escritura— simplemente no existe; en segundo, porque las alusiones a los clásicos del género policial —fundamento de la pretensión paródica— no son perceptibles. Una somera lectura de este policial norteño demuestra que ni siquiera es posible afirmar que el asunto central de la novela tenga relación alguna con la literatura policial. Si bien la intriga gira en torno a un crimen violento vinculado con el narcotráfico, ni la actuación de un genial detective capaz de hallar al culpable —fundamento de la detectivesca (Torres, 1982: 5)—, ni la extraordinaria solución de un enigma complejísimo —fundamento del policial blanco (Torres, 1982: 5)— ni la violenta investigación de un violento homicidio —fundamento del policial negro— organizan el relato. La preponderancia que estas dinámicas poseen en el relato policial convencional lo ostenta, en *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca*, la escritura. La novela no es, por tanto, la historia de un crimen; es la historia de la escritura de un crimen.

## FICCIÓN Y MÍMESIS

*La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* transcurre en el escenario identificado con la narcocultura: la Sinaloa de fines de siglo XX. El motivo del relato es el asesinato sin resolver de Bernardino Casablanca, el dueño del cabaret más afamado de la región: “La víctima era un tratante de blancas duro y decidido, pero de buenas maneras. Había sido dueño del único burdel de la localidad, mantenía relaciones conflictivas con el narcotráfico y era extorsionado por la policía y por un funcionario fiscal, con los que



había problemas durante los meses previos a su muerte” (López, 1994: 11-12). A partir de lo analizado en los capítulos anteriores, fácil sería el afirmar que la novela de César López Cuadras lleva a cabo una vulgarización del esquema clásico. El acaudalado burgués asesinado en el interior de su biblioteca o el poderoso mafioso del Sindicato del Crimen acribillado en un callejón oscuro de alguna ciudad moderna da paso al dueño de un cabaret asesinado a las afueras de un parque de pelota rural justo cuando el *umpire* canta el *out* veintisiete; el papel del aristócrata culto que viaja a París para aislarse del populacho en una mansión romántica o el violento y sagaz detective privado que recorre los bajos fondos de Nueva York o las zonas más acaudaladas de California es desempeñado por un profesor rural con aspiraciones literarias. La identificación de *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* como una re-escritura de la novela europea donde opera una vulgarización del modelo —el fundamento del travestimiento— estaría fundamentada en una errónea clasificación de los personajes. El protagonista del relato ninguna semejanza guarda con el héroe restaurador de la literatura detectivesca y la narrativa negra. Narciso Capistrán, un humilde maestro rural que pretende escribir una novela sin-ficción, no es un detective improvisado que pretende resolver un misterioso caso criminal.

—Ahorita sólo estoy investigando y tomando notas —respondió Narciso, dando la impresión de que se encontraba en la etapa inicial de ascenso a una montaña gigantesca, y cuya cúspide las nubes le ocultaban a la vista. Había iniciado su tarea pocas semanas después del asesinato. Reunió primero la información vertida en los periódicos; entrevistó a algunos miembros del personal del bar Casablanca, el burdel de Bernardino; procuró la amistad del licenciado Peñuelas, de quien recibió la escasa información que él mismo —Peñuelas— poseía (más dudas que evidencias); intentó también acercarse al comandante Palemón Rivera, pero éste, ni por asomo quiso abordar el tema (López, 1994: 30).

La novela ciertamente recrea el ambiente de la Sinaloa de finales de siglo; sin embargo, es preciso recordar —como comenta Jesús Eduardo García— que la única población norteña llamada Guasachi “se ubica en la sierra de Chihuahua” (2009: 87). Este dato permite intuir que la apariencia realista de la escritura de César López no es producto de una habilidad retratista por parte el autor; se trata de un artilugio narrativo —artilugio al que Roland Barthes denominó como la “ilusión referencial” (1970: 100)— producido por una pluma adiestrada en su oficio.

Debemos resaltar, antes de cualquier otro punto, que las alusiones literarias de *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* no apuntan a la tradición poetiana. Cuando Narciso Capistrán interroga al sacerdote local se suscita un fenómeno intertextual semejante al identificado en capítulo anterior: la referencia es ajena a la tradición policial. El pasaje recuerda la actitud del padre Rentería en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, quien opta por confesarse con el cura de Contla sabedor de que sus actos también lo convierten en un pecador.

—Hace poco —continuó sonriente Narciso— logré sacarle una confesión sobre el asunto. Me comentó que durante la misa encontró una vaga justificación a su proceder en las palabras de Jesucristo: “Yo no he venido a llamar justos, sino pecadores”, pero pensó después que a él se le había pasado la mano. Como quedara con la conciencia perturbada, en cuanto concluyó el oficio partió a Culiacán a desahogar su culpa con el obispo (López, 1994: 26).

El vínculo intertextual con la literatura mexicana ciertamente presenta poca importancia; sin embargo, el vínculo con la novela policial es aun menor. El aspecto preponderante en la intriga es la analogía con la novela-sin ficción o novela-reportaje. Debido a que sus anhelos literarios lo encauzan hacia la investigación de tipo periodística, Narciso Capistrán invita a Truman Capote a pasar una temporada en Guasachi. El maestro rural

espera que su amigo —había conocido al escritor norteamericano durante una aventura neoyorkina— se convierta en su mentor literario.

Ocho días después de su llegada a Guasachi, Truman Capote partió para Nueva York. Narciso lo llevó a Mazatlán; allí tomó un vuelo con destino a Dallas, en donde haría el enlace hacia la insólita metrópoli.

Con el fin de despedirlo, la noche anterior a la partida de Capote, Carmelo organizó con esmero desmedido una fiesta en la que, tal como lo prometiera, hubo de todo (López, 1994: 246).

La inexistente pretensión referencial y la ausencia de un vínculo intertextual con la novela policial permiten sostener que *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca*, a pesar de desarrollarse en el ambiente *art narcó* del policial norteño y de organizar su trama en torno a un asesinato sin resolver, no forma parte de la narrativa policial mexicana. Además, dado que los aspectos que caracterizan a la *re-escritura* y a la *des-escritura* policial mexicana están ausentes en esta obra, resulta cuestionable su identificación como parte del policial norteño. A estas objeciones es menester aunar que *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* no es —como debe serlo toda obra de este género— la historia de un crimen; es la historia de la escritura de un crimen. Como advierte Jesús Eduardo García, a través de las discusiones literarias de Capote y Capistán, la novela “trasciende el asunto detectivesco, y se convierte en una reflexión sobre el proceso creativo” (2009: 87), es decir, se vuelve una discusión sobre la poética del género policial.

—¿Qué otra cosa se puede hacer aquí, aparte de tomar cerveza todo el día? —preguntó Capote intrigado.

—Nada — le contestó Narciso.

—¿A qué se dedican tus paisanos, entonces? —inquirió de nuevo.

—Siembran, juegan béisbol, toman cerveza como demonios, y hablan de la gente todo el día; *that's all*.

—*Fine* —dijo Capote en voz baja, y se sumió de nuevo en la contemplación del horizonte—. Es como en Holcomb —dijo al cabo de un instante de silencio—: infinitas praderas y pueblos ricos de vida miserable.

—Sólo que aquí tienes que quitar al Dios de tus protestantes y colocar la cerveza en medio de su existencia —comentó irónico Narciso (López, 1994: 95).

Que la novela trascienda el asunto detectivesco parece legitimar su exclusión del *corpus* policial mexicano —recordemos a este respecto que “quien quiere “embellecer” la novela policial hace ‘literatura’, no novela policial” (Todorov, 2003: 64)—. Ahora bien, la configuración de *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* parece indicar que esta obra se inserta en una de las corrientes posmodernas de la narrativa policial latinoamericana.

#### LA DETECTIVESCA POSMODERNA

La exclusión de *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* del género policial solamente es posible si aceptamos que este género se reduce a ser un hipertexto de las aventuras dupinianas. Porque si tomamos en cuenta que el relato policial es “aquella producción en la cual el delito no es tratado como un episodio o una motivación, sino como tema básico, del cual se derivan o con el cual están relacionados, en uno y otro grado, todas las acciones, dramas y conflictos humanos” (Galán, 2008: 59), entonces debemos sospechar que este relato acaso configura una modalidad posmoderna del género. El núcleo de nuestra sospecha es sencillo. Al ser *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* la historia de la escritura de una novela criminal, la autorreflexión y la metaficción —las características que identifican a la literatura posmoderna (Rodríguez y Williams, 2002: 23)— se presentan como los aspectos fundamentales de esta obra.

Aparecieron entonces una serie de elementos misteriosos, propios de la novela como el desconocimiento del móvil; después, las pugnas entre Palemón y Peñuelas, la huida de la viuda, todo un cuadro complicado.

— Y te sentiste Dashiell Hammett en Guasachi.

—No. Capote en Guasachi.

—Yo no escribo novela policiaca.

—No. Pero escribiste *A sangre fría*.

—Que no es una novela policiaca (López, 1994: 118).

La configuración de *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* permite identificarla como parte de las corrientes policiales latinoamericanas e ibéricas a las que es imposible identificar como imitaciones (re-escrituras o des-escrituras) de los relatos europeos y norteamericanos. Fundamentalmente, su poética parece corresponder a lo que Kseniya A. Vinarov ha denominado como la novela detectivesca posmoderna de metaficción.

La novela detectivesca posmoderna de metaficción se caracteriza por explotar un aspecto sustancial del relato policial señalado por Daniel Link: “la verdad pertenece al mismo universo de las acciones que el relato cuenta. Ninguna verdad, parecería, puede leerse en otro nivel textual que no sea la verdad de los hechos. [...] detrás del texto, nadie habla” (Link, 2003: 12). En este tipo de relatos es evidente que “el juego intertextual dentro de la novela, sus nexos con otros textos literarios, las relaciones entre los textos y el lector, y el nuevo papel del lector como investigador del crimen oculto dentro de los textos” (Vinarov, 2006: 23) configura una especie particular del relato policial donde los elementos básicos del género —delito, misterio, investigación— experimentan una reformulación. El lector, quien en la conformación clásica es una suerte de para-detective cuya misión es solucionar el caso con los datos aportados por la narración —las palabras de Simenon ejemplifican cabalmente esta dinámica: “si se quiere asombrar todavía al lector ya no queda otra salida que demostrarle que él es el asesino” (Nogueiras, 1982:

24)—, se ve obligado a “dejar de buscar el crimen entre los acontecimientos de la obra, al criminal y al detective entre los personajes, [y] ver como crimen todo el texto escrito, como criminal al escritor y como investigador a sí mismo” (Vinarov, 2006: 30). No es necesario enfatizar demasiado en que dicha corriente se plantea como una sofisticación del relato policial poetiano y, por tal motivo, está más cercano a la idea de la *transposición* en la teoría de Genette que a la de la parodia respetuosa o peyorativa de Hutcheon.

Las obras paradigmáticas de esta corriente son —en opinión de Vinarov— *Nombre falso* (1975) del argentino Ricardo Piglia y *Buffo & Spallanzani* (1985) del brasileño Rubem Fonseca. *Nombre falso* se centra en el hallazgo de un manuscrito supuestamente elaborado por Roberto Artl: “Me lo trajo, una mañana, un hombre de edad, tímido y afable: era un obrero ferroviario jubilado y se llamaba Andrés Martina. Había sido director de una biblioteca socialista en Banfield durante la década del 30: allí conoció a Roberto Artl. A fines de 1941 Artl le alquiló un galpón de su casa en Lanus e instaló un laboratorio donde experimentaba con su invento de las medias engomadas” (Piglia, 2002: 101). *Buffo & Spallanzani* de Rubem Fonseca relata la historia de Gustavo Flavio, un escritor profesional perseguido por un “Javert de callejón, el policía Guedes” (2009: 127), que ha decidido viajar a una finca cercana a Río de Janeiro para escapar del acoso policial y “descansar un poco antes de comenzar a escribir mi nuevo libro, *Buffo & Spallanzani*” (2009: 25).

No cuesta demasiado el advertir que el artilugio narrativo que organiza la intriga de estos dos relatos proviene de la literatura no-policial.<sup>24</sup> El manuscrito de *Nombre falso* es la versión posmoderna de los cartapacios escritos en árabe por Cide Hamette Benengeli, los papeles escritos en sánscrito por Melquiades y el segundo tomo de la

---

<sup>24</sup> La escritura es uno de los tópicos principales en la obra de Ricardo Piglia. En *Respiración artificial*, por ejemplo, “la no reproducción de textos también encierra una significación en cuanto confirma la posibilidad de la escritura, desde el punto de vista de la intriga, y a la vez, devela la escritura de una ausencia o silencio formal” (Pons, 1998: 97).

*Poética* aristotélica hallado por Guillermo de Baskerville, es decir, del tópico del “archivo perdido” (González, 2000). Esta estrategia literaria es recurrente en la obra del argentino, pues en *Respiración artificial* “la no reproducción de textos también encierra una significación en cuanto confirma la posibilidad de la escritura, desde el punto de vista de la intriga, y a la vez, devela la escritura de una ausencia o silencio formal” (Pons, 1998: 97). En *Nombre falso* ese tópico adquiere una nueva formulación que lo vincula con la tradición poetiana ya que —como señala Casarín—, la literatura de Ricardo Piglia implica que el héroe debe “descubrir los rastros de lo que está oculto y mostrarlo; además, es necesario explicar los descubrimientos. Otras veces, lo que hay que descubrir no está oculto, está a la vista y a la mano, como la carta robada de Poe. Piglia no sólo encuentra cartas robadas, sino que además, las lee y las interpreta” (Casarín, 2007: 107).

*Buffo & Spallanzani* emplea un artilugio narrativo que recuerda tanto al pasaje donde el melancólico príncipe Hamlet lee (acto segundo, escena segunda) una obra de teatro protagonizada por un príncipe temeroso, como al pasaje unamuniano donde el personaje discute a su creador la fatalidad de su destino. La novela se organiza, por tanto, en torno al tópico de la “novela fantasma” (Colina, 1998: 23), el cual funciona como una pista que el escritor/criminal maquina para confundir a la policía.

—En uno de sus libros el señor sostiene que la fidelidad es un concepto burgués, y que la honra de una mujer no tiene nada que ver con su conducta sexual.

[...]

—Pues le voy a decir una cosa: el punto de vista, la opinión, las creencias, las presunciones, los valores, las inclinaciones, las obsesiones, las concepciones, etcétera, de los personajes, aun de los principales, incluso cuando se escribe en primera persona como en el caso de *Los amantes*, no son necesariamente los mismos del autor. Muchas veces el autor piensa exactamente lo contrario de su personaje (Fonseca, 2009: 44).

La configuración de *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca*, una obra centrada en la escritura de una novela-reportaje cuyo objeto de investigación es el asesinato de un delincuente, parece corresponder plenamente a la idea básica de la narrativa detectivesca posmoderna de metaficción. Al igual que en *Nombre falso*, el tópico del libro perdido organiza la intriga. Sólo que, esta vez, es uno de los personajes quien encuentra y lee el manuscrito: “Ah que la chingada —se dijo—; ya nos cachó el profe”. Metió los papeles en la carpeta, los guardó bajo llave, tomó su sombrero y abandonó la oficina apresuradamente” (López, 1994: 288). Además, al igual que en *Buffo & Spallanzani*, la novela se plantea como la escritura de una novela, la novela que precisamente tiene el lector en sus manos. La narración se centra en las discusiones literarias en las que Narciso Capistrán intenta explicar a Truman Capote el desarrollo de la historia elegida (la vida y muerte de Bernardino Casablanca), el resultado de sus investigaciones y su plan de trabajo literario.

—No es una novela aún; sólo son los primeros apuntes.

Con buena pronunciación, pero destinando un casillero a cada palabra, Capote preguntó:

—¿Cuál es el tema?

Entre órdenes de ostiones, callo de hacha, patas de mula, camarones e incontables tandas de cerveza, Narciso le expuso su proyecto literario. Se trataba de la reconstrucción de un misterioso asesinato ocurrido hacía unos meses en el pueblo. La víctima era un tratante de blancas duro y decidido, pero de buenas maneras. Había sido dueño del único burdel de la localidad, mantenía relaciones conflictivas con el narcotráfico y era extorsionado por la policía y por un funcionario fiscal, con los que había problemas durante los meses previos a su muerte (López, 1994: 11-12).

Que *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* presente los elementos esenciales que llevan a Vinarov a identificar a *Nombre falso* y a *Buffo & Spallanzani* como el origen de la novela detectivesca posmoderna de metaficción, no implica que este policial norteno



deba ser clasificado como parte de esta corriente. Principalmente, la negativa a incluir a la novela de López Cuadras en la novela detectivesca posmoderna de metaficción obedece a que la teoría de Vinarov está basada en un par de equívocos.

El aspecto característico de la novela detectivesca posmoderna de metaficción es la transmutación del héroe en intelectual —crítico literario en el caso de *Nombre falso*; novelista en el de *Buffo & Spallanzani*—. A partir de esta reconfiguración del héroe tanto el crimen como la investigación adquieren un matiz particular totalmente alejado de la representación referencial, es decir, totalmente alejado de la violencia y la sangre propias de la novela negra. Es cierto que el misterio propio del policial blanco parece intacto; sin embargo, es claro que sustituir un cadáver por un texto no es una cuestión menor. El problema con la concepción de Vinarov radica en que tal planteamiento está presente en el esquema ideado por Edgar Allan Poe. Vinarov olvida que las aventuras del caballero Dupin y las de Sherlock Holmes eran relatadas por “un amigo del detective, que reconoce explícitamente su propósito de escribir un libro” (Todorov, 2003: 65).

El amigo-anónimo que acompaña al caballero Dupin anuncia explícitamente su papel como biógrafo del aristócrata detective en el exordio de “El misterio de Marie Rogêt”: “No se suponga, por lo que llevo dicho, que estoy circunstanciando algún misterio o escribiendo una novela. Lo que he referido de mi amigo francés era tan sólo el producto de una inteligencia excitada o quizá enferma” (Poe, 1972: 424). Por su parte, el doctor Watson recurrentemente comunica al genial detective su actividad como escritor ocupado en referir las hazañas de su compañero de departamento. Watson, quien comienza anotando en una libreta las virtudes y defectos de Holmes, termina convirtiéndose en el relator de sus aventuras: “Detallado lo llevé todo en mis memorias, y no tardará la gente en saber la verdad de lo ocurrido” (Conan Doyle, 2006: 107). Por lo tanto, construir un relato policial en forma metaficcional nada tiene de novedoso; la

literatura policial se originó precisamente como una narrativa en la que un personaje —el escudero al que la tradición entiende como un accesorio prescindible— escribe las aventuras que el lector tiene en sus manos. El origen de este equívoco crítico es —una vez más— la ausencia de una puesta a prueba de la concepción tradicional del género.

El segundo fallo en la teoría de la novela detectivesca posmoderna de metaficción atañe a la conformación del héroe. Vinarov encuentra novedoso que el héroe de *Nombre falso* y *Buffo & Spallanzani* sea un intelectual. Olvida que tal metamorfosis está en el propio origen del género. Como señalan Boileau y Narcejac, “el detective se introduce en la literatura bajo el aspecto de un ocioso rico que busca una ocupación digna de su capacidad” (1968: 49). Omite, por tanto, que Edgar Allan Poe no pretendía ficcionalizar al policía moderno ni a la realidad del crimen, ya que su intención era *transformar* —en términos genettianos— un género literario anterior: el relato gótico. Para llevar a cabo este acto, Poe ideó una estrategia típica de la transtextualidad: insertar a un héroe propio de un género literario ajeno.

El caballero Dupin nada tiene en común con Eugène François Vidocq (1775-1857), el delincuente francés que tras una transformación se convirtió en el primer director de la Sûreté Nationale (Coria, 2004: 66-69). Como atinadamente advierte Walter Benjamin a partir de identificar que los escenarios donde se efectúan las aventuras del caballero Auguste Dupin resultan por demás semejantes a los que habría de recorrer el poeta-errante de *Las flores del mal* (1957) de Charles Baudelaire —“la víctima y el lugar del hecho (*Une martyre*), el asesino (*Le vin de l'assassin*), la masa (*Le crépuscule du soir*)” (Benjamin, 1998: 58)—, el héroe dupiniano es un poeta romántico cuyas correrías por la populosa París —“Salíamos entonces a la calle, tomados del brazo, continuando la conversación del día o vagando al azar hasta muy tarde, mientras buscábamos entre las luces y las sombras de la populosa ciudad esa infinidad de excitantes espirituales que

puede proporcionar la observación silenciosa” (Poe, 1972: 423)— demuestran que “cualquiera que se la huella que el *flâneur* persiga, le conducirá a un crimen” (Benjamin, 1998: 56). En suma, el paradigma del detective en la literatura policial no es un policía de la realidad empírica, sino un intelectual “aristócrata que se interesa en el crimen como un coleccionista en una obra de arte” (Boileau y Narcejac, 1968: 49).

Las omisiones cometidas por Vinarov propician que la supuesta novedad de la novela detectivesca posmoderna de metaficción sea un total equívoco. Por consiguiente, identificar a *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* como parte de esta corriente resulta un sinsentido. Al postular la existencia de la novela detectivesca posmoderna de metaficción, Vinarov omite que el héroe detectivesco poetiano es un intelectual y que la detectivesca clásica es evidentemente un relato metaficcional. También olvida que en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco —novela publicada seis años antes que *Nombre falso* y dieciséis antes que *Buffo & Spallanzani*— “el plano ficcional se entreteje con uno metaficcional, en el que el autor implícito presenta las posibilidades que tiene para escribir la historia de eme y de Alguien” (Carrillo, 2003: 442) y que la configuración atípica del héroe es una de las características más notorias de la tradición mexicana. Tales omisiones le impiden advertir que obras como *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* son producto de una evolución propia de la detectivesca mexicana. A continuación, revisamos brevemente cuál es la lógica de esa evolución literaria.

El héroe policial mexicano se caracteriza por presentar un talante reflexivo propio de su personalidad crítica. El protagonista de *Quizás otros labios*, sentado en una fonda, reflexiona sobre esta posibilidad: “Historias. Lo que se necesita son historias. Conozco algunas que nadie sabe. Cualquiera día de éstos las voy a contar.”. (Hernández, 1994: 33) Por tal motivo, que la natural tendencia del héroe a la disquisición se exprese como un

discurso hacia otro no puede ser una sorpresa. Esto propicia que, cuando el texto se estructura desde la primera persona, el relato policial mexicano se presente como una inquisición sobre el pasado donde la finalidad del discurso es hallar la respuesta al porqué de la vida criminal. Por ejemplo, el héroe de *Crímenes de familia* de Gregorio Ortega intenta hallar en el discurrir verbal de su memoria las claves que le pasaron inadvertidas: “A ver si conversando contigo doy en el clavo” (1996: 76).

A partir de estos ejemplos bien podría postularse que el relato policial mexicano se plantea como una reflexión del héroe en torno a su *sui generis* construcción, una reflexión salpicada de alusiones intertextuales al modelo clásico que permite entender a esta narrativa como una discusión teórica acerca del género donde el personaje asume un papel preponderante en relación con el autor. Dado que dicho rasgo constituye la característica principal de la literatura posmoderna, la semejanza resulta obvia; sin embargo, es preciso aclarar que tales corrientes obedecen a dinámicas literarias distintas. Mientras las obras estudiadas por Vinarov conforman una re-escritura del modelo poetiano, las narraciones mexicanas son producto de una particular concepción del relato policial en la que la “contaminación genérica”, es decir, el empleo de estrategias narrativas y la aparición de héroes propios de otros géneros, ha terminado por constituir una tradición alejada del canon detectivesco.

El héroe de *El complot mongol* de Rafael Bernal y los cuatro jugadores de dominó que protagonizan *Sombra de la sombra* de Paco Ignacio Taibo II —entre los cuales existe un “poeta”— son personajes propios —y por tanto ajenos a la literatura detectivesca— de la novela de tema revolucionario.

O capaz que ando fuera de mi manada. ¡El gringo, el ruso y Martita! Todos de otra manada. Muy profesionales, de mucha Mongolia Exterior y de a mucha intriga internacional. Y yo que no soy más que industrial, fabricante de muertos pinches. Y

Martita. ¡Jíjole! Ora sé que hasta los de huarache me taconeán. Y yo sin agarrar la onda. Como que ya no entiendo nada de lo que pasa. Me lo tienen que decir todo bien clarito. ¡Éntrele, viejo pendejo, no se ande con puras palabritas! Pero luego, tanto amor de Martita como que me huele a gato encerrado. ¡Pinche Martita! (Bernal, 1992: 106-107)

Incluso Héctor Belascoarán, un héroe al que hemos identificado como la re-escritura de un modelo clásico —Sherlock Holmes—, da muestras de una tendencia hacia la intelectualidad. En *Sueños de frontera*, novela en la cual el detective debe indagar el paradero de una vetusta actriz de televisión a lo largo de la línea fronteriza, el héroe se da tiempo para mostrarse como un profundo conocedor de la historia villista. Al visitar el museo en honor al Centauro del Norte, Belascoarán resuelve con prolijidad el cuestionario formulado por el encargado del local.

En ese mismo mostrador se vende una foto del asesinato de Villa, y el encargado pone a prueba la sabiduría de los consumidores.

—A ver, ¿cuál es mi general?

—El que está detrás del volante —dijo Héctor sin dudarlo—. Villa venía manejando. El cuerpo que se ve en primer plano, caído sobre la puerta, pertenece al coronel Trillo.

El encargado suspiró. A veces se aburría de la presencia de oleadas de *amateurs*. Agradecía de vez en cuando a un profesional del villismo (1999: 61).

La atípica construcción del héroe policial mexicano ha posibilitado la aparición de una corriente semejante a la identificada por Vinarov, es decir, una corriente policial en la cual el héroe es un intelectual. En *El desfile del amor* de Sergio Pitol, una novela en la que “todos y cada uno de los entrevistados aumenta, rectifica o echa por los suelos la versión anterior” (Hurtado, 2005: 103), el protagonista no es detective que interroga hampones armado con una pistola o persigue homicidas por los barrios bajos de la ciudad destrozando puestos ambulantes; es un historiador que se “limita” a cuestionar a ancianas aristócratas sobre cierta fiesta ocurrida cuarenta años atrás:

No lo crea; mejor dicho no lo sé. Estoy tratando sencillamente de investigar una época. Como le dije en un principio, leí una serie de documentos que fueron el punto de partida de este nuevo trabajo; en aquel expediente sobre las actividades de agentes extranjeros en México se aludía a crímenes que tuvieron lugar en el edificio donde usted vivía entonces. Me doy muy bien cuenta del elemento grotesco en esta parodia de investigación policíaca que realizo (Pitol, 2007: 127).

En esa corriente mexicana similar a la novela detectivesca posmoderna de metaficción se presenta una suerte de sofisticación o, más bien, una extrapolación de dicho esquema. Si en la narrativa analizada por Vinarov el detective se vuelve una suerte de detective textual, en la literatura policial mexicana ocurre el fenómeno inverso. *Como la vida misma* de Paco Ignacio Taibo II cuenta cómo un escritor de ficciones policíacas se vuelve el jefe policial en un poblado del norte mexicano asolado por la corrupción y el cacicazgo, y *El miedo a los animales* de Enrique Serna relata las aventuras de Evaristo Reyes, policía judicial encargado de resolver el crimen en torno al cual se organiza la intriga, y su acceso a la fama literaria tras publicar una novela detectivesca. Ahora bien, contrariamente a lo sucedido en la concepción vinaroviana, el héroe de *Miedo a los animales* decide desandar el camino que le convirtió en un intelectual y re-ingresar a la policía enfrentada al narcotráfico al “identificar dentro de sí el germen de lo que abomina” (García, 2003: 79), es decir, al reconocerse como parte de un élite cultural caracterizada por la frivolidad.

El gobierno, que ahora buscaba congraciarse con él, le ofreció becas y puestos en el aparato cultural del Estado, pero él sabía que su camino era otro. Extrañaba la acción. Extrañaba el inframundo policiaco. Extrañaba la realidad. No podía escribir apoltronado en su casa sabiendo que allá afuera impartía justicia un ejército de asesinos. Pidió una entrevista al nuevo procurador, que buscaba rodearse de gente honesta, y le pidió reingresar a la Judicial como jefe de grupo. Extrañado por su decisión, pero satisfecho por reclutar a un buen elemento, el procurador le permitió escoger la plaza donde quería

ser comisionado. Eligió Culiacán, la tierra caliente del narcotráfico, donde los cárteles de la droga tenían comprada a la mitad de la policía (Serna, 2003: 269).

La aparición de esta narrativa policial mexicana protagonizada por intelectuales convertidos en detectives no es un fenómeno que pueda atribuirse —como sucede con la novela detectivesca posmoderna de metaficción— a un afán por sofisticar el esquema clásico poetiano; su existencia obedece a una lenta pero paulatina evolución en la configuración del héroe mexicano cuyo núcleo es la aspiración literaria.

A continuación, daremos cuenta de los aspectos que impiden clasificar a este relato norteño como una *re-escritura* o una *des-escritura* de la obra poetiana.

#### LA TRIPLE TRAMA

Que el protagonista de *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* sea un profesor rural con aspiraciones literarias parece confirmar que la idea del detective como un intelectual cuyas aventuras “pertenecen a un género literario que satisface el postulado baudelairiano” (Benjamin, 1998: 58) no ha experimentado mayor alteración que la propia del travestimiento, es decir, que ha sido objeto de una representación donde el tema noble se presenta en forma vulgar. Esta interpretación sería correcta de no existir una importantísima diferencia formal que impide identificarla como una re-escritura del modelo poetiano: la triple trama.

Al ocuparnos de la novela detectivesca posmoderna de metaficción dimos cuenta de que esta corriente se fundamenta en un sofisticado manejo del tópico del “archivo perdido” y del tópico del “libro fantasma”. Como también señalamos en su oportunidad, tales tópicos ya se hallaban en el esquema ideado por Edgar Allan Poe. “La carta robada” emplea el “tópico de la epístola robada” que organiza a *El barbero de Sevilla* (1775) de Pierre-Augustin de Beaumarchais y *Los ladrones* (1781) de Friedrich Schiller para construir

—como atinadamente señaló Jacques Lacan en su “Seminario sobre ‘La carta robada’” (1957)— un relato cuyo placer último consiste en que “todo el mundo sea burlado” (Lacan, 2003: 32). Dado que el exordio a “El misterio de Marie Rogêt” hace explícito que el autor de las aventuras dupinianas es el amigo-anónimo, resulta evidente que tales narraciones se construyen metaficcionalmente y, por tanto, en torno al tópico del libro fantasma: “Cuando en un relato titulado *Los crímenes de la calle Morgue*, publicado hace un año, traté de poner de manifiesto algunas notables características de la mentalidad de mi amigo, el *chevalier* C. Auguste Dupin, no se me ocurrió que volvería jamás o ocuparme del tema” (Poe, 1972: 459-460).

El tópico del libro perdido y el del libro fantasma aparecen recurrentemente en la narrativa policial porque este tipo de relatos está organizado a partir de dos líneas argumentales: la historia del “crimen, cuenta ‘lo que efectivamente ocurrió’, en tanto que la segunda, la de la investigación, explica ‘como el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos’” (Todorov, 2003: 66). Establecer que *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* lleva a cabo una vulgarización del modelo poetiano implicaría la existencia de dos líneas argumentales. Veamos, pues, sí esto ocurre realmente.

La “historia del crimen” relata las aventuras picarescas de Bernardino Casablanca, su vertiginoso ascenso hacia la riqueza y los instantes que precedieron su muerte. En esa trama, Narciso Capistrán —el profesor de la escuela del pueblo que tiempo después tendrá la ocurrencia de escribir una novela-verídica motivado por el asesinato de Bernardino— es un personaje secundario que forma parte de la población que, acaso sin advertirlo, atestiguó los pasos que convirtieron a un hijo de nadie en uno de los hombres más poderosos de Guasachi.

Bernardino Rentería era un hombre práctico que gustaba de matar el mayor número de pájaros posibles, lanzando el mínimo de pedradas. Complicarse la vida era lo que más



detestaba, y por esta razón, habitualmente no tenía dificultad para solucionar los problemas que afrontaba. Poseía una sensibilidad animal para deshacer nudos conflictivos sin recurrir a espada alguna, y rara vez caía prisionero de ideas obsesivas, a no ser que una mujer que se resistiera a sus propósitos, logrados los cuales —lo que era la norma—, su inquietud se difuminaba en pocos días, volviendo la atención y la energía desviadas a las tareas de la vida cotidiana (López, 1994: 164).

La “historia de la investigación” es la historia de un deseo literario. El asesinato de Bernardino Casablanca despierta en Narciso Capistrán aspiraciones artísticas que parecían haber desaparecido después de que sus aventuras le llevaran a conocer la indigencia en Nueva York. Quizás por este motivo el proyecto del maestro rural es por demás ambicioso. Al advertir en ese homicidio un cariz simbólico, decide investigar los aspectos que expliquen tal desenlace.

Narciso permaneció unos momentos con la mirada perdida sobre la pista del aeropuerto, recordando las notas que había escrito durante la madrugada y que dejó desordenadas sobre su escritorio. Era cierto; no sólo se trataba de una explicación coherente de los dos crímenes de aquella noche de principios de año; era, ante todo, una posibilidad sobre la cual se podría construir toda una historia; una historia diferente a la vida real; quizá en su desenlace; pero una historia en la que él podría incluir, no sólo todo lo que sabía del caso —aquello que con certeza podía llamarse la verdad—, sino todo lo que él conocía sobre sus paisanos, y de la que podía valerse para dotar a los personajes de autenticidad y la historia de verosimilitud, aunque no se tratara de hechos verdaderos. Fue una iluminación. Comprendía ahora que no se trataba simplemente de que la imaginación completara a la realidad ahí donde ésta no podía ser descubierta; sino, más bien, de inventar, de moldear una realidad nueva, a partir, sí, de un hecho particular, como el asesinato de un lenón (López, 1994: 271)

A diferencia de la narrativa policial, un tipo de relato organizado a partir de dos intrigas, *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* inserta una tercera historia. Esa triple trama explica el por qué “no todas las descripciones y narraciones del pasado pertenecen

a Capistrán, pues existen hechos que él no podría conocer; del mismo modo, hay algunos detalles que parecen no pertenecer a López Cuadras, sino a las especulaciones de Capistrán” (García, 2009: 91). A la historia de Bernardino —historia del crimen— y la historia de Capistrán —historia de la investigación—, López Cuadras aúna la “historia de la escritura”. Esta intriga está conformada por los manuscritos o borradores de “La novela de Bernardino Casablanca” escrita por Narciso Capistrán, una novela que pretende escribir una suerte de novela sin-ficción al estilo de *A sangre fría* de Truman Capote. Como el propio aspirante a autor comenta a su mentor, la novela centrada en el misterioso caso del asesinato de Bernardino Rentería es tan sólo proyecto, un montón de papeles sueltos donde Capistrán ha anotado datos dispersos.

—No es una novela aún; sólo son los primeros apuntes.

Con buena pronunciación, pero destinando un casillero a cada palabra, Capote preguntó:

—¿Cuál es el tema?

Entre órdenes de ostiones, callo de hacha, patas de mula, camarones e incontables tandas de cerveza, Narciso le expuso su proyecto literario. Se trataba de la reconstrucción de un misterioso asesinato ocurrido hacía unos meses en el pueblo. La víctima era un tratante de blancas duro y decidido, pero de buenas maneras. Había sido dueño del único burdel de la localidad, mantenía relaciones conflictivas con el narcotráfico y era extorsionado por la policía y por un funcionario fiscal, con los que había problemas durante los meses previos a su muerte (López, 1994: 11-12).

La personalidad del protagonista y la trasgresión del dogma libresco posibilitan a César López Cuadras realizar una paradójica sofisticación a través de la inserción de una tercera trama. Narciso Capistrán no encuentra un libro cuya existencia obrará un giro en la historia literaria ni escribe una novela que le servirá de coartada; el maestro rural que protagoniza este policial norteño intenta, sin éxito, escribir una novela-verídica. El tópico

del archivo perdido y el t3pico del libro perdido experimentan una suerte de vulgarizaci3n propia del travestimiento, pues devienen el “t3pico del manuscrito”.

#### EL ASESINATO DEL AUTOR

Debido a que el “texto enmarcado” es un manuscrito imperfecto, la relaci3n personaje-escritura en *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* tambi3n resulta dis3mil a la planteada en el relato de raigambre poetiana. Narciso Capistr3n no pretende construir una coartada a partir de su novela; tampoco halla y lee el manuscrito que integra la “historia de Narciso”. El lector/descubridor de la escritura enmarcada es un tercero: el judicial encargado de investigar el caso de la muerte de Bernardino Casablanca se descubre un personaje en la historia escrita por el profesor rural.

Absortos en la tarea de tomar cerveza y comer pr3jimo, ning3n vecino advirti3 que, por las tinieblas del callej3n, detr3s de la casona de Narciso, una silueta sigilosa trep3 la barda del inmueble y se descolg3 hacia el patio. [...] Se detuvo en la que vio un escritorio, una m3quina de escribir, libros y papeles. Sobre la cubierta del mueble encontr3 unas hojas sueltas mecanografiadas. Ley3 un poco, y una ligera sonrisa se dibuj3 en la comisura derecha de su boca. Estaban numeradas del uno al cinco, y en la primera figuraba la leyenda “Notas Bernardino No. 18”. Las coloc3 aparte y continu3 su tarea. Revis3 todas las carpetas que estaban a la vista, pero no encontr3 nada de su inter3s. Busc3 entonces en las gavetas del escritorio, a las que no se hab3a echado llave. Fotocopias, programas de estudios, oficios y... m3s hojas escritas a m3quina con el encabezado “Notas Bernardino”, engrapadas en cuerpos de aproximadamente diez p3ginas cada uno y numerados del uno al diecisiete (L3pez, 1994: 284).

La dis3mil configuraci3n de *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* permite que este relato trasgreda una regla no escrita en el policial poetiano, la norma que “postula la inmunidad del detective” (Todorov, 2003: 65). Dado que la “novela de Bernardino Casablanca” es tan s3lo un proyecto, el final de la historia queda inconcluso. El borrador

de Narciso Capistrán hallado por el judicial Peñuelas permanece —de ahí el título de la novela escrita por César López Cuadras— como un manuscrito. Tal configuración pareciera corresponder a la presentada por la novela detectivesca posmoderna de metaficción, corriente donde se elimina “la necesidad de una única solución [y] la posibilidad de una organización armónica dentro del texto” (Vinarov, 2006: 22). Una vez más, dicha similitud es ilusoria. El proyecto de Capistrán termina por ser un proyecto inconcluso debido a que el detective/escritor muere antes de poder terminar su texto.

Capistrán alcanzó a ver en el carril contrario una camioneta *pick-up*, de color y modelo indefinido, carente de molduras y con huellas de impacto; intentó aminorar la velocidad para facilitar la operación y evitar un trance crítico; mas, en el acto, el siniestro vehículo le cerró el camino, y lo arrojó hacia el fondo del barranco. El coche dio varios vuelcos antes de detenerse contra la ladera contraria de la hondonada y quedar con los neumáticos vueltos al cielo, girando inútilmente (López, 1994: 291).

El “tópico del manuscrito” en torno al cual se organiza *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* deviene el tópico del “manuscrito encontrado, leído e inconcluso”. Dicha dinámica solamente ha sido posible porque, como hemos señalado a lo largo de este capítulo, la narrativa de César López Cuadras presenta una configuración totalmente distinta de la esperada en un relato policial. La personalidad vulgar del héroe, la inserción de una tercera trama y la mortalidad del escritor-detective permiten construir una obra en la que el tópico de la “carta robada y encontrada” que configura a la detectivesca de origen poetiano tiene una repercusión diametralmente opuesta a la esperada en un relato policial tradicional.

El alejamiento de *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* de la poética policial no puede ser entendido como una *des-escritura* debido a que en ningún momento existe el movimiento hacia la  *semejanza* propia del policial signado por la pretensión

paródica. Además, es preciso resaltar que, en tanto la gama de alusiones intertextuales presentes en la obra de César López Cuadras apuntan hacia la novela-verídica o la novela sin-ficción, la interpretación de este relato debe incluir una reflexión en torno a la posibilidad de que su hipotexto sea ajeno al género policial.

#### LA VERSIÓN NORTEÑA DE LA NOVELA-VERÍDICA

A diferencia de *Nombre falso* y *Buffo & Spallanzani*, relatos que llevan a cabo una *re-escritura* de la idea poetiana al respetar el esquema original, *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* se caracteriza por trasgredir varios de los aspectos fundamentales del relato policial. Mientras que la novela policial, tal y como señala Todorov, “no se reconoce nunca como libresca” (2003: 66), este relato norteño se presenta precisamente como la historia de una escritura. Narciso Capistrán afirma tajantemente a Truman Capote su intención de escribir una novela en la que él, el autor de *A sangre fría*, lleve a cabo una investigación idéntica a la realizada en Kansas: “quiero hacerte personaje de mi novela, Trury; te haré venir a Guasachi a investigar el asesinato como fuiste a Holcomb, y serás el narrador” (López, 1994: 32). Esta atípica configuración explica el porqué, en *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca*, no siempre es sencillo advertir en “¿Quién narra? ¿Cuál de los autores implícitos está organizando el discurso y se permite esta digresión aclaratoria ‘antes de pasar a otra cosa’”? (García, 2009: 91)

La relación que el héroe mantiene con el texto en torno al cual se organiza el relato evidencia un marcado alejamiento de la poética policial tradicional. A diferencia del autor de relatos policiales, quien “no es un verdadero detective, porque conoce la solución del enigma antes de contar la historia” (Boileau y Narcejac, 1968: 44), Narciso Capistrán es un investigador semejante al autor de la novela-sin ficción: no es alguien que imagina una historia; es alguien que investiga una historia. En otras palabras, el proyecto del profesor

rural no es escribir una novela policial; es escribir una novela-verídica. Es necesario recordar a este respecto que *A sangre fría* es una investigación periodística llevada a cabo por Truman Capote, no una narración surgida en la desenfrenada imaginación de un escritor embelesado en la descripción de la violencia y la sangre. La sustancial diferencia entre la actividad llevada a cabo por el autor norteamericano de la novela sin-ficción y la realizada por el autor de la novela-verídica latinoamericana está propiciada, indudablemente, por la disímil capacidad de la justicia estatal. Dado que el crimen de Holcomb fue resuelto eficazmente por la policía oficial, para escribir *A sangre fría* Truman Capote solamente debió entrevistar a los implicados, reorganizar los datos provistos por la investigación policial y, finalmente, hallar un hilo conductor de esa historia trágica. En contrapartida, Capistrán debe enfrentar la tendencia a la mentira en los entrevistados y, principalmente, la recurrente intención de la policía por inventar explicaciones apropiadas a los fines poco honestos que caracterizan a la élite política mexicana.

Terminó la lectura con el rostro endurecido y absorto. La mirada se le perdió en un plano ubicado más allá de la pared que tenía enfrente, aspiró a profundidad y dejó que sus cachetes inflados liberaran el aire con lentitud, como si fuera una válvula que regulaba una meditación profunda.

“Ah que la chingada —se dijo—; ya nos cachó el profe” (López, 1994: 288).

Los obstáculos a los cuales se enfrenta Narciso Capistrán revelan la importancia de que la novela “trasciende el asunto detectivesco, y se convierte en una reflexión sobre el proceso creativo” (García, 2009: 87). Dicha pretensión implica que la discusión literaria al interior de *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* discurre en torno a la posibilidad de construir un relato sin-ficción en un escenario como la Sinaloa de finales del siglo XX.

Sólo tienes dos caminos: o esperas a que las investigaciones de la policía resuelvan el caso, y puedas así contar con mayores elementos o, a partir de lo que tienes, creas tu propia historia, lo que ya sería algo muy diferente a mi novela, aunque, quizás, más interesante, pues abres un amplio horizonte a la imaginación y a la creatividad.

—Quizás esto último sea lo mejor —dijo Narciso con cierto desánimo— pues también tengo la sospecha que, aun cuando el caso sigue abierto, en lo que compete a la policía, las investigaciones no avanzarán más (López, 1993: 31).

La configuración de *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* como una ficcionalización de la novela-verídica parece corresponder más a cierta literatura norteña ocupada en representar el ambiente de corrupción y violencia imperante en México que a la narrativa policial.

En el segundo capítulo de este estudio asentamos la existencia de una novela-reportaje mexicana anterior a *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. *Los crímenes de la calle Aramberry* de Eusebio de la Cueva, novela publicada en 1933, daba fiel testimonio de uno de los sucesos criminales más emblemáticos en la historia de Monterrey. La exclusión de este relato del *corpus* policial mexicano obedeció principalmente a su pretensión referencial. Ese relato no ostentaba, tal y como habrían de hacerlo los relatos de mediados de siglo, una intención por imitar-adaptar un esquema clásico a la idiosincrasia mexicana. Por tal motivo, resulta interesante que, en pleno auge del relato policial norteño, aparezca en las letras mexicanas una *re-escritura* de esta *escritura* signada por la pretensión referencial. En 1994, Hugo Valdés publicó *Los crímenes de la calle Aramberry*, una novela-reportaje ocupada de investigar el crimen que décadas atrás investigó Eusebio de la Cueva.

Heliodoro acabó por exasperarlos a todos luego de que negara sus declaraciones pasadas. Ya que se trataba de limar las discrepancias enterando a los carentes de sus versiones,

Heliodoro se desdijo al escuchar la más reciente de su primo, quien el día anterior se manifestara ajeno a los hechos y muy lejos de la escena del crimen, tanto en su víspera como en su ejecución: Fernando dijo hallarse en su casa, rodeado de familiares, los días 4 y 5 del presente mes (Valdés, 2008: 151).

Las diferencias entre *Los crímenes de la calle Aramberri* de Eusebio de la Cueva y *Los crímenes de la calle Aramberri* de Hugo Valdés son notorias. En la versión finisecular es notorio que “la voz que narra no siempre coincide con la perspectiva que orienta el relato y además, ésta última puede tomar diferentes posiciones y desde diversos ángulos focalizar la historia para desplegarla desde distintos lugares, con lo cual se enriquecen los efectos de sentido en el texto” (Moreno, 2005: 118) y que, por ende, la concepción de la novela-reportaje ha experimentado una sofisticación narrativa que la acerca más a la literatura que al periodismo. Esto ocurre porque la versión de Hugo Valdés forma parte de una generación ocupada en sofisticar la literatura mexicana de tema criminal a partir de un adiestrado manejo de las técnicas narrativas actuales.

*Los crímenes de la calle Aramberri* no es un caso aislado. En los últimos años ha aparecido una literatura norteña caracterizada por aprovechar los eventos violentos en la historia nacional reciente para formular una explicación literaria que explora las posibilidades omitidas por la versión oficial. *A.B.U.R.T.O.* (2005) de Heriberto Yépez trasgrede la concepción propia de la novela-reportaje para plantearse como una obra fragmentaria compuesta por las notas de un supuesto psicólogo carcelario cuya legitimidad es puesta en duda en nota al pie —“lo más probable es que la totalidad del supuesto analista ni siquiera sea el testimonio de un analista que ha violado el secreto profesional para servir de soplón; lo más seguro es que el presente texto sea una mera fabricación gubernamental o un apócrifo de la prensa” (Yépez, 2005: 165)— y por el supuesto *Libro de actas* que Mario Aburto escribió en la cárcel.



Pero cada vez que alguien pregunta a otra persona *quién fue*, todos opinan que la orden vino de Salinas. Yo soy un escritor. Soy la persona que menos fe tiene en la verdad. No me culpen de las versiones que aquí anoto. Esas versiones no las inventé yo. Son las que cuenta todo un país y yo, acaso, acomodo unas con otras, les saco punta o caricaturizo. No me interesa relatar la verdad. Solamente me interesa dejar en claro que yo también pertenezco, como todos ustedes, al narcorrealismo (Yépez, 2005: 137).

El análisis de esta *sui generis* corriente literaria mexicana ha permitido demostrar que dicha literatura “ha conseguido, hasta cierto punto, separar la obra de su autor”, (Mosqueda, 2009: 135) porque su objetivo es explorar un pasaje oscuro de la historia nacional a partir de una poética notoriamente identificada con las corrientes posmodernas de la ficción literaria. Ahora bien, que esta narrativa haya surgido en la época de auge del relato policial norteno y que el núcleo de su intriga sea la consecución de un crimen ha creado una confusión en lo referente a la apertura del género policial obrada en las novelas que hemos identificado como *des-escrituras* detectivescas. Por tal motivo, es preciso señalar que el vínculo de *Los crímenes de la calle Aramberri* y *A.B.U.R.T.O* con la novela policial se limita a una sola cuestión: ambas se fundan en aquella sospecha que Bertolt Brecht identificaba como el núcleo del relato policial: “Detrás de los acontecimientos que nos comunican sospechamos otros hechos que no nos comunican. Son los *verdaderos* acontecimientos” (Brecht, 1984: 346).

A partir de esta identificación parece sencillo el afirmar que *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* forma parte de la narrativa nortena de finales de siglo XX en la que opera una concepción distinta de la *re-escritura* policial analizada en los capítulos anteriores. Por ejemplo, *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza lleva a cabo “la reescritura de un hecho histórico para cuestionar de manera irónica y crítica no sólo la versión oficial del crimen de Luis Donald Colosio, sino también la relaciones entre la realidad y la ficción, problemática recurrente en la escritura posmoderna” (Moreno, 2009:

142), no la *re-escritura* de un modelo literario como sucede con la narrativa policial mexicana. En este orden de ideas es necesario recordar una cuestión importantísima: No existe registro histórico alguno acerca del homicidio de un hombre llamado Bernardino Rentería ni mucho menos de la existencia de un maestro rural que, apoyado por Truman Capote, haya intentado investigar y escribir esa historia. Por consiguiente, debemos incluir a *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* en el reino de la ficción criminal, es decir, en los relatos de tema criminal signados por la pretensión paródica. La cuestión por dirimir radica, por tanto, en identificar el hipotexto de este *sui generis* relato mexicano situado en los intersticios de la novela policial —un relato signado por la pretensión paródica— y la novela-verídica —un relato signado por la pretensión referencial—.

#### LA ESCRITURA POLICIAL MEXICANA

La actitud de Narciso Capistrán resulta ciertamente semejante a la de los autores policiales mexicanos que “viven convencidos de su necesaria labor de plomeros” (Ronquillo, 1997: 14). Como ellos, el profesor rural se plantea como objetivo último el revelar la mentira de los discursos oficiales. Por tal motivo, se dedica a investigar la vida y obra de Bernardino Casablanca y a cuestionar a todos aquellos que tenían alguna injerencia en dicha historia.

—No; lo que dijo el periódico no es cierto. Alejandro no andaba metido de gomero. Lo que pasa es que, como venía de allá pa’ca, ni modo que dijeran que traía droga, y por eso mejor le pusieron que encontraron todas esas cosas con las que hacen menjurjes de la goma, pues esas sí se llevan p’arriba, p’a la sierra. Y eso de que de los agarró a balazos, tampoco es cierto: él no era de armas. (López, 1994: 237)

Pero la actitud de Narciso Capistrán recuerda aun más a la de los autores mexicanos que durante el siglo XIX utilizaron la publicación periodística de crímenes emblemáticos para construir una literatura cercana a la novela-verídica en la que se relataba las historias de bandidos sociales perseguidos por las fuerzas de la ley (Rosado, 2002: 44-52). Manuel Payno —tal y como ha demostrado Enrique Flores (2005: 24)— utilizó la “causa célebre” seguida a Juan Yáñez —preso el 7 de diciembre de 1835— para construir *Los bandidos de Río Frío*.

Los dos bandoleros se apearon del caballo, entraron a las piezas, vaciaron lentamente sus bolsillos sobre la mesa y empezaron a contar las prendas y dinero.

Como seiscientos pesos de monedas de oro y plata; tres relojes de oro y uno de plata; como diez anillos de oro con algunos brillantes; ropa nueva y el baúl de don Manuel Escandón, que contenía dos pares de gruesos zapatos ingleses, idénticos a los que usaba lord Palmerston; una docena de camisas de tela, finas; unos pantalones y chalecos de lona y un par de sacos cortos de paño y corbatas de color, todo idéntico a lo que acostumbra lord Palmerston; un estuche pequeño de viaje, de metal inglés; calzones interiores, pañuelos, calcetines y pocas cosas más. Evaristo quedó contento, y de ropa interior ya tenía para algunos meses.

Evaristo dio a su segundo la tercera parte del dinero y de las alhajas, y la otra se repartió entre los indios, que quedaron muy contentos y tomaron sabor al robo en grande. Evaristo quería mostrarse generoso, a reserva de que, cuando tuviese mayor influencia y dominio, modificaría en su favor las cuotas. [...]

Resolvieron, en vista de esta prosperidad, dedicarse a la agricultura, pasearse en la feria de Texcoco, donde había gallos y maroma, y dejar pasar tranquilamente la diligencia dos o tres semanas (Payno, 2000: 480).

De manera que, así como Payno aprovechó las posibilidades narrativas provistas por la literatura para re-crear la historia de la famosa banda de asaltantes —sin los límites de la relación judicial, el autor puede describir de manera detallada la personalidad de criminales y víctimas, el ambiente de violencia y corrupción imperante en México y, en suma, configurar una explicación más completa del suceso—, Narciso Capistrán decide

buscar en la memoria colectiva los rasgos que le permitan re-construir la vida y obra de Bernardino Casablanca.

Era hijo de mi comadre Rafaila. Yo se lo bauticé, como quien dice, de caridad. Nomás le pusimos el apelativo de ella. Cuando llegó, nadie la conocía en el rancho, a no ser las gentes que le dieron techo y comida, también de caridad. Llegó de arrimada a la casa de don Aristeo Machado y doña Leonor Armenta, que en paz descansan, cuando Bernardino era apenas una bolita en su barriga. La corrieron de su casa cuando sus padres descubrieron la deshonra (López, 1994: 41).

La conexión entre la narrativa de tema criminal latinoamericana del siglo XX y la narrativa de tema criminal latinoamericana del siglo XIX no es una cuestión ajena a la discusión del relato policial escrito en México y otros países del continente. A diferencia de Ángel Rama, quien vio en *Operación masacre* de Rodolfo Walsh una *re-escritura* popular de la novela policial europea —“más que esas previsibles fuentes nos interesa la elaboración artística a que los somete, como en un ejercicio de bricolage” (Rama, 1983: 210)—, José Emilio Pacheco afirma en la introducción a la *Obra literaria completa* de Rodolfo Walsh que dicho relato descende directamente de “*El águila y la serpiente*, *Los sertones*, quizá el propio *Facundo* y, desde luego, *El matadero* de Esteban Echeverría, que abre la narrativa argentina con un texto plural: cuento, crónica, testimonio”. (Pacheco, 1985: 5) Quizás el aspecto que más legitima esta discusión sea la similar concepción del relato de tema criminal presente en cierta narrativa policial de finales de siglo XX alejada totalmente del canon —ni detective genial ni mansión alejada del mundanal ruido— y la narrativa decimonónica.

En *El amante de Janis Joplin* de Élmer Mendoza, novela donde un hombre común y corriente debe pugnar por su sobrevivencia tras trasgredir una regla impuesta por el narcocacique de la región, los amigos del héroe representan la versión posmoderna del

bandido social. El Chato es un estudiante universitario metido a guerrillero que “había recibido entrenamiento especial en la ciudad de México y estaba por incorporarse a la Liga Comunista 23 de Septiembre” (Mendoza, 2008: 117); el Cholo, un humilde campesino al que la necesidad convirtió en narcotraficante. Como había sucedido con sus ilustres antecesores, estos personajes se caracterizan por su habilidad para trasgredir el orden impuesto por un estado despótico y corrupto, es decir, por dedicarse al contrabando.

En treinta minutos acomodaron ochocientos ladrillos de mariguana, subieron dos bidones con gasolina y cubrieron la carga con el plástico amarillo. La Acorazado era otra. El Cholo les proporcionó una lámpara sorda, una radio de pilas, un mapa, cocas, tequila, y sacó la estampita del santo patrono de los narcos: Si todo sale bien, Malverde bendito, se dirigió al ánima que cada vez ganaba más terreno como santo de la raza, Cuenta con tus veladoras y una lana en tu capilla... Navegaron sin descanso. El miércoles al amanecer, ateridos y acalambrados, treinta y cinco horas después de haber salido, escucharon por la radio una estación de Puerto Peñasco (Mendoza, 2008: 122).

En la narrativa popular decimonónica también es evidente que el criminal es un héroe popular —el bandido social— enfrentado a un poder corrupto y despótico. *Astucia* (1865) de Luis G. Inclán relata la historia de una banda de traficantes de tabaco enfrentados a los caciques de la región y a los designios nefastos del poder central. Otro tipo de la literatura popular de tema criminal presenta al bandido como un héroe restaurador que imparte justicia en un ambiente dominado por la corrupción estatal y la violencia institucional. *El Zarco* de Ignacio Manuel Altamirano, relato ficcional basado en “Los Plateados”, da cuenta de las acciones justicieras obradas por la banda de asaltantes que durante la década del sesenta del siglo XIX aterrorizó a los poderosos del estado de Morelos

Entretanto, sus crímenes aumentaban de día en día; sus venganzas sobre sus antiguos enemigos de las haciendas eran espantosas y el pavor que inspiraba su nombre había acobardado a todos. Los mismos hacendados, sus antiguos amos, habían venido

temblando en su presencia a implorar su protección y se habían constituido sus humildes y abyectos servidores, y no pocas veces, él, antiguo mozo de estribo, había visto tener la brida de su caballo al arrogante señorón de la hacienda a quien antes había servido humilde y despreciado (Altamirano, 2000: 87).

La causa de que esta perspectiva del relato policial mexicano no haya tenido mayores consecuencias en la discusión en torno a la concepción del género obedece —tal y como señalamos en el primer capítulo— a la identificación de Edgar Allan Poe como el inventor del género policial. Es momento, por tanto, de cuestionar esta idea.

La historia de la literatura demuestra que durante el siglo XIX se verifica una paulatina sofisticación de los relatos de aventuras criminales. *Caleb Williams* (1794) de William Godwin, *Paul Clifford* (1830) de Edward Bulwer-Lytton, novela donde el “protagonista lleva la doble vida de un criminal y un caballero” (Ramírez y Beltrán, 2012: 104), *Papá Goriot* (1834) de Balzac, *Barnaby Rudge* (1841) y *La casa deshabitada* (1851-1853) Charles Dickens, novela donde el inspector Bucket “descubre la intriga que oculta el asesinato del hombre que pretendía revelar los amores ilegítimos de lady Dedlock” (Vázquez de Parga, 1981: 44), son relatos policiales —al menos, relatos protagonizados por un policía— anteriores a las aventuras dupianas. Además, *Los miserables* (1862) de Víctor Hugo y *Crimen y castigo* (1866) de Fiodor Dostoyevski, relatos protagonizados por personajes inspirados en el policía de la realidad empírica, demuestran que esa sofisticación continúa después de la aparición del caballero Dupin. Estos relatos permiten afirmar que la obra detectivesca de Edgar Allan Poe forma parte de una corriente literaria ocupada en representar literariamente las aventuras criminales en un nuevo escenario: la ciudad moderna. Para identificar cuál es el origen de esta narrativa es preciso identificar cuál es su hipotexto.

Michel Foucault afirma en *Microfísica del poder* y *Vigilar y castigar* que el origen del género se halla en el género narrativo no ficcional conocido como “últimas palabras

de un condenado” (Foucault, 2002: 71). Distribuido mediante las famosas hojas volantes en las plazas públicas el día de la ejecución, esta narrativa era —supuestamente— la transcripción fiel de la confesión realizada por el reo en la cual éste daba cuenta de sus aventuras criminales y la justa persecución de que había sido objeto. Que el criminal fuese el encargado de explicar verbalmente las causas que lo impulsaron a violar la ley propiciaba un efecto contrario al esperado por parte de las autoridades. Gracias a que el delincuente tenía la libertad de organizar los distintos pasajes de su vida en un relato, el recuento memorioso de sus increíbles hazañas delictivas llenas de peligro y misterio, sorprendentes escapatorias llevadas a cabo con los medios más estrambóticos e increíbles combates librados en condiciones absolutamente contrarias, lo mostraban como un bandido social injustamente perseguido, capturado, juzgado y ejecutado por un gobierno corrupto y despótico.<sup>25</sup> Así, el héroe popular en pugna “contra la ley, contra los ricos, los poderosos, los magistrados, contra la gendarmería o la ronda, contra la recaudación de impuestos y sus agentes, aparecía como protagonista de un combate, en el que cada cual se reconocía fácilmente. Los crímenes proclamados ampliaban hasta la epopeya unas luchas minúsculas que la sombra protegía cotidianamente” (Foucault, 2002: 71).

Cuando la confesión en el patíbulo fue suprimida del protocolo previsto para la ejecución de reos afamados, surgió la “literatura de cordel”. Mediante este artilugio, la responsabilidad de construir un discurso basado en los datos aportados por las investigaciones policiales recaía en las propias autoridades. Se trataba de una narrativa panfletaria en la cual el criminal era mostrado como una amenaza tanto para la vida del hombre común como para sus bienes materiales. La celebridad alcanzada por determinados criminales y la aparición de los medios masivos de comunicación —el

---

<sup>25</sup> El mito de Jesús Malverde, el bandido social venerado en Sinaloa, representa la versión mexicana de esta dinámica social.

periódico principalmente— propiciaron el surgimiento de las “causas célebres”, hojas volantes en las cuales se reproducían los extractos más importantes del juicio legal del cual había sido objeto el delincuente. Estas obras, obviamente, ya no formaban parte de la literatura oficial.

La “causa célebre” evidentemente no tiene una intención artística o literaria; sin embargo, el deseo del público por conocer datos no incluidos en el proceso legal debido a su intrascendencia para la aplicación de la justicia y el anhelo por comprender las causas profundas que habían culminado en el quebranto de la ley motivo de la querrela —historia del criminal, historia de la víctima, testimonios descartados por las autoridades, sospechas y rumores surgidos en la sociedad—, provocaron que la rígida y primitiva causa célebre se transformase en un relato en el que las estrategias propias de la literatura creaban una narración compleja donde los deseos de un público ansioso por conocer los detalles más intrascendentes eran ampliamente satisfechos. La “causa célebre”, una narrativa referencial surgida de la intención por aleccionar al vulgo culmina su derrotero hacia la ficción al adquirir la forma de la moderna literatura de aventuras criminales.

La existencia de una literatura policial anterior a Poe demuestra que el género policial “se originó a mediados del siglo XIX en tres países simultáneamente: los Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña” (Mandel, 1986: 11). Principalmente, demuestra que el relato policial se origina como una re-escritura de una escritura anterior cuya pretensión era, evidentemente, referencial. En otras palabras, la investigación realizada por Michel Foucault demuestra que el relato policial surge como la sofisticación literaria —una *transformación* en los términos de la teoría genettiana— de una corriente narrativa cuyo origen es la literatura de cordel.

A partir de esta revelación es factible, entonces, identificar con claridad cuál es la tradición detectivesca en la cual es preciso insertar a *La novela inconclusa de Bernardino*



*Casablanca* de César López Cuadras: la *escritura* policial, una corriente paralela, y por tanto ajena, a la tradición poetiana cuyo origen puede ser ubicado en la narrativa mexicana decimonónica ocupada de ficcionalizar los crímenes más emblemáticos de nuestra historia.

## CONCLUSIONES

### TRES IDEAS DE ESCRITURA

La literatura policial mexicana, tradicionalmente entendida como una sucesión de tres estadios, está conformada por tres ideas distintas de escritura. La vertiente más nítida y, por tanto, la más estudiada es la *re-escritura*. Los inicios de esta corriente datan, tal y como lo ha sustentado la tradición crítica, de la década del cuarenta del siglo XX. Esta corriente presenta dos vertientes. Por una parte, existe una re-escritura identificada con la noción de homenaje típica del pastiche (Genette) o de la parodia-respetuosa (Hutcheon); por la otra, una re-escritura cuya finalidad es la de explorar las posibilidades del esquema planteado por la tradición europea y norteamericana. Esta variante de la re-escritura resulta, de esta manera, más cercana a la del pastiche-satírico (Genette) y a la parodia-peyorativa (Hutcheon). El texto que elegimos para demostrar la persistencia de esta idea en la narrativa policial mexicana fue *Una muerte muy saludable* de Orlando Ortiz. Como demostramos en el capítulo 3, este relato se plantea como una suerte de travestimiento del esquema poetiano ubicado en una población norteña mexicana. La inversión de valores resultaba nítida toda vez que el genial personaje no es el detective; es el personaje en el rol del amigo-anónimo.

La des-escritura, corriente cuyo surgimiento es paralelo al de la re-escritura, se identifica más con la noción de la transposición (Genette) debido a su intención por trastocar la tradicional conformación del esquema detectivesco. Si bien este tipo de relatos respeta la mayoría de los cánones del género, se distingue de la re-escritura debido a la aparición de un elemento ajeno al paradigma. Existe, pues, una trasgresión a una norma fundamental. *Asesinato en una lavandería china* de Juan José Rodríguez nos permitió demostrar que la des-escritura se caracteriza por incorporar un elemento ajeno. En este caso, se trata del elemento fantástico empleado en sentido inverso a la tradición, pues el elemento sobrenatural no es —como sucede en “Los crímenes de la calle Morgue”

o *El sabueso de los Baskerville*— el ente maligno; se trata de una explicación “racional” de la antiquísima disputa entre el tong chino de San Francisco y el cártel de la droga sinaloense.

La escritura policial es la vertiente menos conocida y menos estudiada de este género. En gran medida, esto ha ocurrido por la visión reduccionista impuesta por la tradición crítica de mediados de siglo. No obstante, hemos podido demostrar la existencia de relatos de tema criminal en la literatura mexicana desde el siglo XIX. De esa tradición —ajena por completo a la idea de la imitación— surge *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* de César López Cuadras. Esta novela no puede ser identificada como una imitación de algún modelo europeo, simplemente porque nada tiene que ver con esa tradición. En realidad, este relato norteño es una suerte de sofisticación de la novela realista ocupada en referir el ambiente criminal en México.

Existe, además, una cuarta corriente literaria de tema criminal que hemos dejado a un lado. Se trata de la literatura centrada en el crimen verídico, el germen de lo que se conoce como la narrativa sin-ficción. Decidimos ocuparnos solamente de las tres vertientes identificadas con la pretensión paródica, pues esta ramificación resulta ser anterior a la literatura policial. Se trata, en suma, de un género literario anterior a la literatura policial. Ahora bien, lo importante de este estudio no es el planteamiento de una nueva clasificación teórica; es el hecho de que para llegar a ésta ha sido necesario reformular la concepción mexicana del relato policial.

## ORÍGENES DEL RELATO POLICIAL

A lo largo de este estudio hemos demostrado que el relato policial no tiene un origen único. Se trata de una corriente literaria donde, como han mencionado varios críticos, se amalgaman distintas tradiciones. El origen del relato policial, básicamente, puede ser

advertido en el siglo XIX. La sofisticación de la causa célebre —relatos referenciales en los cuales se daba cuenta de los juicios legales a criminales famosos— había creado una literatura realista en la que un crimen ocurrido en la realidad empírica servía como fundamento a la creación de una narrativa centrada en el crimen al tiempo que organizada conforme a los cánones literarios. Se trata, pues, de una literatura basada en la realidad, pero alterada por los intereses literarios; es una literatura signada por la pretensión paródica que pretende re-escribir (mejorar/sofisticar) una escritura anterior: la nota roja. De manera paralela, aparece una literatura que lleva a cabo una sofisticación del relato gótico —en especial, del caso del recinto cerrado—. El aspecto que altera el modelo es la inclusión de la explicación final. Como es fácil advertir, ambas corrientes llevan a cabo una *transposición*, en los términos acuñados por Gérard Genette. Por último, existe una tradición literaria en la que el crimen, ideado como una de las bellas artes, da pie a la formulación del mito del crimen perfecto, es decir, a la noción del relato policial como una novela-problema.

En gran medida, la preponderancia de la figura de Edgar Allan Poe radica en el hecho de que estas tres corrientes encuentran un vínculo en las tres aventuras dupinianas. “Los crímenes de la calle Morgue” representan la evolución del relato gótico debido a la sofisticación del tópico sobrenatural; “El misterio de Marie Rogêt” es la representación fiel de la ficcionalización de la nota roja; “La carta robada”, primer relato donde aparece la gigantomaquia intelectual, se presenta como el paradigma de la novela policial surgida de la estética del crimen. Ahora bien, esto no significa que Edgar Allan Poe haya creado el género policial. Cada una de estas corrientes tiene una evolución particular a lo largo del siglo XIX y del siglo XX, e incluso es necesario incorporar nuevas corrientes —la literatura del Lejano Oeste y la literatura de aventuras criminales, etcétera—. En síntesis,

el género policial surge como la acumulación de distintas tradiciones durante el siglo XIX. No es un género unívoco; es un género con múltiples posibilidades.

#### LA IMITACIÓN LITEARARIA Y EL GÉNERO POLICIAL

La imitación literaria resulta, por tanto, un elemento fundamental para entender a la poética policial. El género inicia como la imitación de una escritura anterior, imitación literaria que adopta la forma de la transposición —el policial gótico—, la *forgerie* o apócrifo de la nota roja —el policial realista— y la parodia estricta —el policial esteticista—. Además, tal y como lo demuestra el hecho de que la saga de Sherlock Holmes y la de Lecoq se plantean como imitaciones (parodia y travestimiento) de la saga del caballero Dupin, la imitación literaria se convierte en uno de los requisitos del género. Por tal motivo, la supuesta inferioridad intelectual del policial escrito fuera del ámbito hegemónico (Europa y los Estados Unidos) es una total falacia.

En el caso del policial mexicano es preciso asentar una primera división. Por una parte, se halla el relato de tema criminal signado por la pretensión referencial, es decir, el identificado como una sofisticación de la nota roja. En los últimos tiempos, relatos como *A.B.U.R.T.O.* de Heriberto Yépez, *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza o *Ruda de corazón. El blues de la mataviejitas* de Víctor Ronquillo, demuestran la persistencia de esta modalidad. Por otra parte, existe una literatura de tema criminal signada por su pretensión paródica, es decir, por su intención de modificar una escritura anterior. En este grupo es preciso asentar tres variantes. La literatura signada por la pretensión paródica respetuosa de los cánones —aunque no necesariamente respetuosa del modelo, tal y como ocurre con *Una muerte muy saludable*— y, por lo tanto, una literatura en la que se utilizan (incluso alterándolos) los elementos propios del género: la re-escritura. Existe, además, otra literatura signada por la pretensión paródica no respetuosa de los cánones —aunque

no necesariamente irrespetuosa del modelo, tal y como ocurre con *Asesinato en una lavandería china*— y, por lo tanto, una literatura en la que se utilizan (incluso de manera canónica) elementos impropios del género: la des-escritura. Finalmente, existe una literatura signada por la pretensión paródica ajena por completa a la literatura policial europea y norteamericana cuyo modelo imitado es la literatura con pretensión referencial. El caso paradigmático es *El crimen de la calle Aramberry* de Hugo Valdés, la *re-escritura* de una novela con pretensión referencial escrita por Mario de la Cueva. En este sentido, *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* representa el caso extremo, pues se trata de una novela con pretensión paródica —el modelo es *A sangre fría* de Truman Capote— en la que un personaje pretende escribir una novela con pretensión referencial. En otras palabras, Narciso Capistrán, el héroe-escritor de relato pretende llevar a cabo una suerte de *Los bandidos de Río Frío* o una versión norteña de *Operación masacre*.

#### HISTORIA DEL RELATO POLICIAL MEXICANO

Entendido el género policial como una tradición múltiple, es preciso asentar que la historia del relato policial mexicano es mucho más amplia. Durante el siglo XIX, tal y como había ocurrido en Europa, surge una literatura con pretensión paródica —incluso llega a tener pretensión referencial— que pretende sofisticar la nota roja. La historia de esta ramificación del género abarca desde *Los bandidos de Río Frío* hasta *Ruda de corazón*, pasando evidentemente por *Las muertas* de Ibarguengoitia y *Asesinato* de Vicente Leñero.

Además, existe una literatura evidentemente paródica surgida durante la década del cuarenta. El error al analizar esta literatura es la reducción de la imitación al pastiche y, principalmente, la reducción del esquema policial al policial blanco. Esta corriente, tal y como demostramos en los primeros capítulos, no se limita a una década particular. A

partir de la década del cuarenta existe una corriente literaria policial identificada por llevar a cabo una re-escritura de los clásicos del género. Las versiones varían, obviamente, a partir de la época y de la actitud. La re-escritura incluye tanto a *Diferentes razones tiene la muerte* —un pastiche de las novelas al estilo Agatha Christie— como a la saga de Héctor Belascoarán —un travestimiento de la saga de Sherlock Holmes—, *Crímenes sin faltas de ortografía* y *Algunos crímenes norteros*, —pastiches-satíricos de la novela de enigma— y la saga de Miguel Ángel Morgado, —una parodia estricta de la novela negra—.

Por último, es preciso advertir la presencia de una corriente literaria surgida a partir de la década del cuarenta que, si bien respeta el paradigma, lo trastruera profundamente. *El complot mongol*, por ejemplo, incorpora un héroe ajeno tomado de otra tradición literaria. Principalmente, la des-escritura implica una desobediencia del canon. Esto ha producido una literatura policial mexicana signada por la pretensión paródica —pretende reproducir una escritura anterior—, pero en la que el respeto hacia los modelos es inexistente. Por tal motivo, es imposible identificarla a partir de las categorías de Genette. No es una literatura con pretensión referencial, pero tampoco es una imitación literaria completa. Se trata, en realidad, de una exploración-ampliación de los cánones del género. En este estudio hemos dado cuenta de cómo *Asesinato en una lavandería china* tiene como hipotexto a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Por tal motivo, es una literatura con pretensión paródica que representa, en todo caso, a la transposición genettiana, dado que su intención es sofisticar el género.

En suma, este estudio ha pretendido demostrar que la literatura policial es una cuestión por demás compleja. Tanto su origen como evolución presenta rasgos muy sofisticados. A partir de nuestro análisis hemos dado cuenta de tres variantes —presentes en la literatura policial mexicana, pero que también pueden ser aplicables a todo el



género— a partir de tres ideas de escritura. El valor de este estudio radica, por tanto, en abrir nuevas líneas de investigación, proponer nuevas perspectivas teóricas que permitan aquilatar relatos tradicionalmente desdeñados por la tradición crítica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, Ignacio Manuel (2000), *El zarco*, México, Siglo XXI.
- Amparán, Francisco José (1992), *Algunos crímenes norteños*, México, Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Aristóteles (2002), *Poética*, traducción de Antonio López Eire, Ediciones Istmo, Madrid.
- Aub, Max (1985), *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, México, FCE.
- Barboza, Martha (2009), “Emergencia y configuración de la novela negra argentina durante los años sesenta/setenta”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, N° 41.
- Barthes, Roland (1970), “El efecto de realidad”, en *AAVV, Comunicaciones. Lo verosímil*, traducción de Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- (2009), “La muerte del autor”, en María Stoopan (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM.
- Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998.
- Bermúdez, María Elvira (comp.), (1955a), *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*, México, Libro-Mex.
- (1955b), “El embrollo del reloj”, en María Elvira Bermúdez (comp.), *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*, México, Libro-Mex.
- (1987), *Diferentes razones tiene la muerte*, México, Plaza y Valdés.
- (2006), “Introducción” a Arthur Conan Doyle, *Aventuras de Sherlock Holmes*, México, Porrúa.
- Bernal, Rafael (1955), “De muerte natural”, en María Elvira Bermúdez (comp.), *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*, México, Libro-Mex.

- (1992), *El complot mongol*, México, Joaquín Mortiz, 1992.
- Boileau, Pierre, y Thomas Narcejac (1968), *La novela policial*, traducción de Basilia Papastamatin, Buenos Aires, Paidós.
- Bolea, Juan (2006), *La mariposa de obsidiana*, Barcelona, Ediciones B.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1983), “Prólogo”, en Wilkie Collins, *La piedra lunar*, trad. de Horacio Laurora, Barcelona, Bruguera, 1983.
- (1984), “Introducción”, en Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Emecé.
- Braham, Persephone (2005), “Las fronteras negras de Paco Ignacio Taibo II y Juan Hernández Luna”, en Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández (comps.), *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México, Plaza y Valdés, 2005.
- Brecht, Bertolt (1984), *El compromiso en la literatura y el arte*, Barcelona, Ediciones Península.
- Briones, Ana Isabel (1998), “Género e contragénero. Tópicos do Romance policial na narrativa portuguesa dos anos oitenta como via de reflexão histórica”, en *Revista de Filología Románica*, Número 15, pp. 267-280.
- Campbell, Federico (1995), *Máscara negra. Crimen y poder*, México, Joaquín Mortiz.
- Cano Velásquez, Luis Carlos (2006), “Novela negra, modernismo y revolución en *Sombra de la sombra*, de Paco Ignacio Taibo II”, en *Co-herencia*, Número 5, Vol. 3, julio-diciembre, pp. 73-88.
- Cardí, Juan Ángel (1980), “El caso del neumático pinchado”, en Agenor Martí, “Introducción”, en Agenor Martí (comp.), *Varios cuentos policiales cubanos*, La Habana, Letras Cubanas.

- Carrilo Juárez, Carmen Dolores (2003), “Morirás lejos: reconstrucción de un testimonio ficcional”, en *Temas y variaciones de literatura*, Número 20, semestre 1, pp. 441-461.
- Casarín, Marcelo (2007), “La escritura de Ricardo Piglia: los rastros de una pesquisa”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 36, pp. 103-109.
- Castillo, Carolina (2008), “Walsh y el uso del enigma en el contexto de los tiempos: de *Variaciones en rojo* a *Quién mató a Rosendo*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Número 38.
- Colina, José de la (1998), “De libros fantasmas”, en *Biblioteca de México*, Número 44, marzo-abril, pp. 19-28.
- Collins, Wilkie (1983), *La piedra lunar*, trad. de Horacio Laurora, Barcelona, Bruguera.
- Conan Doyle, Arthur (2006), *Aventuras de Sherlock Holmes*, México, Porrúa.
- Coria, Javier (2004), “De leyenda: Vidocq, de ladrón a policía”, en *Clío. Revista de historia*, Número 35, pp. 66-69.
- Corona, Ignacio (2005), “Violencia, subjetividad y mediación cultural: un abordaje al neopoliciaco a través de la narrativa de Élmer Mendoza”, en Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández (comps.), *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México, Plaza y Valdés.
- Coronado, Juan (1988), *La novela lírica de los contemporáneos*, México, UNAM.
- Chandler, Raymond (1986), “El simple arte de matar”, en Raymond Chandler, *El simple arte de matar*, Barcelona, Bruguera.
- (2000), *El largo adiós*, México, Gobierno del Distrito Federal.
- Chesterton, Gilbert K. (1959), “El martillo de Dios”, traducción de Agustín Bartra, en Agustín Bartra (comp.), *Cuentos policíacos y de misterio*, México, Editorial Grijalbo.

- Christie, Agatha (1993), *La casa torcida*, traducción de Stella de Cal, Barcelona, Molino, 1993.
- Christian, Ed (2001), “Introducing the post-colonial detective: putting marginality to work”, en Ed Christian (comp.), *The post-colonial detective*, Londres, Palgrave Publishers.
- Chumacero, Alí (1998), “El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo” (1955), en Martínez Carrizales Leonardo (comp.), *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, FCE, México.
- Eco, Umberto (1985), “James Bond: una combinatoria narrativa”, en Roland Barthes *et al*, *Análisis estructural del relato*, traducción de Ana Nicole Vaisse, México, Premia.
- Flores, Enrique (2005), “Causas célebres. Orígenes de la literatura policial en México”, en Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (comp.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM.
- Fonseca, Rubem (2009), *Buffo & Spallanzani*, traducción de Silvio Rascón, México, Cal y Arena.
- Foucault, Michel (1979), *Microfísica del poder*, traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta.
- (2002), *Vigilar y castigar*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Fuente, José Luis de la (2003), “Rodolfo Usigli busca la verdad: *Ensayo de un crimen*, antecedente policiaco mexicano”, en *Altextexto*, número 1, volumen 1, pp. 89-115.
- Fuentes, Carlos (1969), *La nueva novela latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México.
- Gaboriau, Emilie (1958), *El señor Lecoq*, trad. de M.G. Blanco de Sánchez Ventura, México, Editorial Novaro.

- Galán Herrera, Juan José (2008), “El canon de la novela negra y policiaca”, en *Tejuelo*, número 1, pp. 58-74.
- García, Jesús Eduardo (2003a), “El miedo a los animales. Crítica de las falsas apariencias”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, número 21, pp. 81-88.
- , (2003b) “Alegorías del tiempo y espacio en *Materia dispuesta y Miedo a los animales*”, en *La Colmena*, número 40, octubre-diciembre.
- (2009), “La novela inconclusa de Bernardino Casablanca o escribir sobre la frustración: el caso de César López Cuadras”, en Miguel G. Rodríguez Lozano (ed.), *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM.
- Gasparini, Sandra (2000), “Fantasía y ciencia en la literatura argentina del siglo XIX: Eduardo L. Holmberg”, en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 21, enero-junio, pp. 91-104.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- Giardinelli, Mempo (1996), *El género negro*, México, UAM.
- González Echeverría, Roberto (2000), *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, traducción de Virginia Aguirre Muñoz, México, FCE.
- Gramsci, Antonio (1976), *Literatura y vida nacional*, traducción de José M. Aricó, México, Juan Pablos Editor.
- Gubern, Roman (1979), “Prólogo”, en Rai Ferrer, *La novela policiaca*, Barcelona, Onomatopeya.
- Helú, Antonio (1991), *La obligación de asesinar*, México, Conaculta.
- Hernández Luna, Juan (1994), *Quizás otros labios*, México, Ediciones Roca.

- (1998), *Tijuana dream*, México, Selector.
- Hernández Martín, Jorge (2001), “Paco Ignacio Taibo II: Post-colonialism and the detective story in Mexico”, Ed Christian (comp.), *The post-colonial detective*, Londres, Palgrave Publishers.
- Hoveyda, Fereydoun (1967), *Historia de la novela policiaca*, Madrid, Alianza Editorial.
- Huacuja, Malú (1986), *Crímenes sin faltas de ortografía*, México, Plaza y Janés.
- Hurtado, Gerardo (2005), “*El desfile del amor*, de Sergio Pitol”, en Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (comp.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM.
- Hutcheon, Linda (1992), “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en AAVV, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM-I.
- Ibargüengoitia, Jorge (1987), *Las muertas*, México, FCE.
- (2008), *Dos crímenes*, México, Joaquín Mortiz.
- Jauss, Hans Robert (2000), “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La historia de la literatura como provocación*, traducción de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu, Barcelona, Península.
- J. M., Rodolfo (comp.), (2010), *Negras intenciones. Antología del género negro*, México, Jus.
- Kristeva, Julia (1969), “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Semiôtikè*, Paris, Seuil.
- Lacan, Jacques (2003), “El seminario sobre la carta robada”, en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca Editora.

- Landeira, Ricardo (2002), "Primeros pasos del detective en la literatura española", en *Hispania*, Volumen 85, Número 4, diciembre, pp. 773-783.
- Leblanc, Maurice (1959), "Sherlock Holmes llega demasiado tarde", traducción de Agustín Bartra, en Agustín Bartra (comp.), *Cuentos policíacos y de misterio*, México, Editorial Grijalbo.
- Leñero, Vicente (1985), *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*, México, Plaza y Janes.
- (1999), *Los albañiles*, México, Planeta.
- Link, Daniel (2003), "El juego silencios de los cautos", en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- López Cuadras, César (1994), *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Lukács, György (1977), "¿Narrar o describir?", trad. de Cristina Iglesia, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (comps.), *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 157-170.
- Mandel, Ernest (1986), *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, trad. de Pura López Colomé, México, UNAM.
- Martí, Agenor (1980), "Introducción", en Agenor Martí (comp.), *Varios cuentos policíacos cubanos*, La Habana, Letras Cubanas.
- Martínez Carrizales (2005), Leonardo, "Vicente Leñero: los códigos de la escritura", en Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (comp.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policíaca mexicana*, México, UNAM.



- (2009), “*La cabeza de la hidra. Las claves políticas de la novela policiaca*”, en Miguel G. Rodríguez Lozano (ed.), *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM.
- Martínez de la Vega, Pepe (1955), “El muerto era un vivo”, en María Elvira Bermúdez (comp.), *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*, México, Libro-Mex.
- Mc Luhan, Marshall (2003), “Cómo se lee el policial” (1985), en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James* (1993), Buenos Aires, La Marca Editora.
- Mendoza, Élmer (2008a), *El amante de Janis Joplin* (2001), México, Tusquets.
- (2008b), *Balas de plata*, México, Tusquets.
- Mendoza, Eduardo (2006), *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), Barcelona, Seix Barral.
- Muñoz Molina (1997), Antonio, *Beltenebros*, Plaza y Janés, México.
- Monsiváis, Carlos (1973), “Ustedes que jamás han sido asesinados”, en *Revisita de la Universidad de México*, Número 7, marzo, pp. U1-U11
- Moreno Rojas, Ilda Elizabeth (2005), “La perspectiva narrativa en la construcción de la trama, el tiempo y el espacio en *El crimen de la calle Aramberry* de Hugo Valdés”, en Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández (comps.), *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México, Plaza y Valdés.
- (2009) “La reescritura del discurso oficial: *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza”, en Miguel G. Rodríguez Lozano (ed.), *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM.
- Mosqueda Rivera, Raquel (2009), “Parodia del crimen, parodia de la escritura: *El miedo a los animales* de Enrique Serna”, en Miguel G. Rodríguez Lozano (ed.), *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM.

- Mustafa Zúñiga, Elizabeth (2003), “Dos novelas policiacas mexicanas: *El complot mongol* y *Ensayo de un crimen*”, en *Tema y variaciones de literatura*, número 20, semestre 1, pp. 425-438.
- Navarrete Maya, Laura (2005), “*Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli, una propuesta lúdica”, en Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (comp.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM.
- Negrín, Edith (2005), “El azar y la necesidad: las narraciones policiales de Antonio Helú”, en Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (comp.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM.
- Nogueiras, Luis Rogelio (1982), *Por la novela policial*, La Habana, Cuadernos de la Revista Unión.
- Ortega, Gregorio (1996), *Crímenes de familia*, México, Editorial Patria.
- Ortiz, Orlando (1996), *Una muerte muy saludable*, México, Selector.
- Pacheco, José Emilio (1977), *Morirás lejos*, México, Joaquín Mortiz.
- (1985), “Nota preliminar: Rodolfo Walsh en México”, en Rodolfo Walsh, *Obra literaria completa* (1981), México, Siglo XXI.
- Payno, Manuel (2000), *Los bandidos de Río Frío*, México, Conaculta.
- y Vicente Riva Palacio (2006), *El libro rojo*, México, Conaculta.
- Piglia, Ricardo (2002), *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama.
- (2003), “Introducción a Cuentos de la serie negra”, en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- Pitol, Sergio (2007), *El desfile del amor*, México, ERA.
- Pizarro, Ana (1987), “Problemas historiográficos de nuestras literaturas: discurso literario y modernidad”, en *Filología*, año XXII, número 2, pp. 145-156.

- Poe, Edgar Allan (1972), *Cuentos*, traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial.
- Pons, María Cristina (1998), *Más allá de las fronteras del lenguaje, un análisis crítico de Respiración artificial de Ricardo Piglia*, México, UNAM.
- Rama, Ángel (1983), *Literatura y clase social*, México, Folios Ediciones.
- (2004), *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- Ramírez, Cynthia y Francisco Javier Beltrán (2012), “De Poe a Conan Doyle: inicios de la narrativa policiaca”, en Francisco Javier Beltrán y Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza (coord.), *Edgar Allan Poe en Malinalco*, Toluca, UAEM.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos y Salvador C. Fernández (2005), “Introducción”, en Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández (comps.), *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México, Plaza y Valdés.
- Reyes, Alfonso (1981), “Sobre la novela policial”, en *Los trabajos y los días*, tomo IX de las *Obras completas*, México, FCE.
- (2003), “Edición francesa de *Pedro Páramo*”, en Federico Campbell (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México.
- Roa Bastos, Augusto (2003), “Los trasterrados de Comala”, en Federico Campbell (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México.
- Rodríguez, Juan José (2001), *Asesinato en una lavandería china*, México, Conaculta.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. (2005a), “De fronteras asediadas: sobre *El festín de los cuervos* de Gabriel Trujillo Muñoz”, en Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández (comps.), *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México, Plaza y Valdés.

- (2005b), “La narrativa policiaca en el norte de México (Trujillo, Amparán y Parra)”, en Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (comp.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM.
- (2008), *Pistas del relato policial en México. Somera expedición*, México, UNAM.
- (2009), “Quizá un naufragio con tabaco y yodo en Tijuana: el caso de Juan Hernández Luna”, en Miguel G. Rodríguez Lozano (ed.), *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM.
- Rodríguez, Blanca, y Raymond L. Williams (2002), *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Ronquillo, Víctor (1997), “Alguien tiene que hacer el trabajo sucio”, en Paco Ignacio Taibo II y Víctor Ronquillo (comps.), *Cuentos policíacos mexicanos*, México, Selector.
- Rosado, Juan Antonio (2002), “Tres novelas del siglo XIX, hoy: bandidaje y corrupción”, en *Contribuciones desde Coatepec*, número 2, enero-junio, pp. 44-52.
- Rubio Pacho, Carlos (2009), “Algo muy extraño sucedió ahí: *Crimen sin faltas de ortografía* de Malú Huacuja”, en Miguel G. Rodríguez Lozano (ed.), *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM.
- Rulfo, Juan (2000), *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra.
- (2001), “La cuesta de las comadres”, en Juan Rulfo, *El llano en llamas*, Madrid, Cátedra.
- Saravia Quiroz, Leobardo (comp.), (1990), *En la línea de fuego. Relatos policíacos de frontera*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro.

- Schlickers, Sabine (2000), “Los espejismos de la historia y los abismos del deseo: *Beatus ille* (1986), *Plenilunio* (1997) y *Carlota Fainberg* (1999) de Antonio Muñoz Molina”, en *C. I. F.* número XXVI, pp. 273-290.
- Schwarz, Mauricio José (1997), “La muerte de un artista”, en Paco Ignacio Taibo II y Víctor Ronquillo (comps.), *Cuentos policíacos mexicanos*, México, Selector.
- Serna, Enrique (2003), *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz.
- Setton, Roman (2012), *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina*, Madrid, Iberoamericana.
- Škvorecky, Josef (2000), “Poe and the beautiful segar girl”, en Chernaik et al. (eds.), *The art of detective fiction*, Londres, MacMillan Press Ltd., 2000.
- Taibo II, Paco Ignacio (1986a), *Días de combate*, México, SEP.
- (1986b), *Sombra de la sombra*, México, Planeta.
- (1991), *Como la vida misma* (1987), México, Planeta
- (1997a), “¿Hacia una nueva literatura de aventuras criminales?”, en Paco Ignacio Taibo II y Víctor Ronquillo (comps.), *Cuentos policíacos mexicanos*, México, Selector.
- (1997b), “Los maravillosos olores de la vida”, en Paco Ignacio Taibo II y Víctor Ronquillo (comps.), *Cuentos policíacos mexicanos*, México, Selector.
- (1999), *Sueños de frontera* (1990), México, Planeta.
- (2003), *Cosa fácil*, México, Planeta.
- (2006), *Doña Eustolia blandió el cuchillo cebollero. Y otras historias que pasaron en algunas fábricas*, México, Ediciones B.
- Todorov, Tzvetan (2003), “Tipología del relato policial”, en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James* (1993), Buenos Aires, La Marca Editora.

- Torre, Gerardo de la (1996), “La escritura negra en México. Los neopoliciales mexicanos”, en *Casa del tiempo*, volumen 14, época II, número, 49, marzo, pp. 10-21.
- Torres, Vicente Francisco (comp), (1982), *El cuento policial mexicano*, México, Editorial Diógenes.
- (2003), *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, México, Conaculta.
- Tréllez Paz, Diego (2006), “Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)”, en *Aisthesis*, número 40, pp. 79-91.
- Trujillo Muñoz, Gabriel (1997), “La energía de los esclavos”, en Paco Ignacio Taibo II y Víctor Ronquillo (comps.), *Cuentos policiacos mexicanos*, México, Selector.
- (2002), *El festín de los cuervos*, México, Norma.
- (2005), “Conflictos y espejismo: la narrativa policiaca fronteriza mexicana”, en Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández (comps.), *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México, Plaza y Valdés.
- Urías Horcasitas, Beatriz (2004), “Degeneracionismo e higiene mental en el México Postrevolucionario (1920-1940)”, en *Frenia*, Vol. 4, Número 2, pp. 37-67.
- Usigli, Rodolfo (1986), *Ensayo de un crimen*, México, FCE.
- Valenzuela, Cecilia (2006), “Prólogo”, en *La muerte se escribe sola. Una historia basada en el crimen de Cochabamba*, Lima, Santillana.
- Valdés, Hugo (2008), *El crimen de la calle Aramberri*, México, Jus.
- Vallejo, Fernando (2003), *La virgen de los sicarios* (1994), México, Alfaguara.
- Vázquez de Parga, Salvador (1981), *Los mitos de la novela policial*, Barcelona, Planeta.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1989), *Los mares del sur* (1979), Barcelona, Plantea.

- Vigueras Fernández, Ricardo (2009), *Breve introducción a la novela policiaca latina*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Villaurrutia, Xavier (1991), “Prólogo” a Antonio Helú, *La obligación de asesinar* (1957), México, Conaculta.
- Vinarov, Kseniya A. (2006), *La novela detectivesca posmoderna de metaficción: cuatro ejemplos mexicanos*, Ciudad Juárez, UACJ.
- Virgilio (1971), *La Eneida, Georgicas y Bucólicas*, México, Editorial Porrúa.
- Vital, Alberto (2005), “Paco Ignacio Taibo II, un anarquista moderno”, en Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (comp.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM.
- Walsh, Rodolfo (2000), *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.
- Walleis, Raúl (2009), *La huella del crimen*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Yates, Donald A. (comp.), (1964), *El cuento policial latinoamericano*, México, Ediciones de Andrea.
- Yépez, Heriberto (2005), *A.B.U.R.T.O.*, México, Sudamericana.