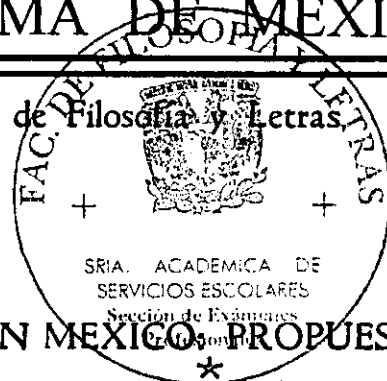




# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras



## NOVELA NEGRA EN MEXICO PROPUESTA DE UNA LECTURA POLITICA.

T E S I S

Que para obtener el grado de  
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

p r e s e n t a

MIGUEL ANGEL GALVAN PANZI



DIRECTOR DE TESIS: DOCTOR CARLOS CERVANTES



México, D. F.

2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS:**

**NOVELA NEGRA EN MÉXICO: PROPUESTA DE  
UNA LECTURA POLÍTICA.**

**PRESENTADA POR:**

**MIGUEL ÁNGEL GALVÁN PANZI  
EGRESADO DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA  
Y LETRAS**

**DIRECTOR DE TESIS:**

**DOCTOR CARLOS CERVANTES**

**MÉXICO**

**2000**

UNAM

FFyL

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

NOVELA NEGRA EN MÉXICO: PROPUESTA DE  
UNA LECTURA POLÍTICA

Tesis para obtener el grado de Licenciado en  
Lengua y Literaturas Hispánicas

MIGUEL ÁNGEL GALVÁN PANZI

México, octubre de 2000

**Agradezco la participación voluntaria  
e involuntaria de las siguientes personas:**

**Juana Escobar  
Ana Stellino  
Diana Contreras**

**Agradezco las observaciones hechas por  
la Mtra. Françoise Perus**

**Para Rosa María Panszi  
Martín Galván Stellino  
Lhía Membrillo Cid  
Araceli Galván Panszi  
Ricardo Galván Panszi**

## ÍNDICE

	Páginas
Introducción	I - IV
1. Orígenes del género	
1.1- Caracterización del periodo histórico	1 - 2
1.2. ¿Los alegres veinte?	2 - 7
1.3. Los tristes treinta: del crac al New Deal	8 - 10
1.4. Diferencias y aspectos comunes con otros géneros	
1.4ª. Notas acerca de la conformación del género	11 - 18
1.4b. Vinculaciones de la novela negra con otros géneros	18 - 24
1.5. Valoración crítica que constituye al género desde una tradición literaria	24 - 27
Notas	27 - 29
2. Orígenes del género en México	
2.1 Caracterización del periodo histórico	
2.1.a Un balance global de los años setenta	30 - 33
2.1b Los años que vivimos en peligro (1970-1982)	33 - 41
2.2. Escritura y observaciones críticas	41 - 52
2.2.1 Conformación del género	52 - 58
2.3 Primera digresión acerca de la conformación del género	58 - 61
2.4. Segunda digresión acerca de la conformación del género	61 --64
2.4.1 Un breve colofón	64 - 67
2.5. Tercera digresión acerca de la conformación del género	67 --69
2.5.1. Un poco de historia	69 -73
2.6. Tradición crítica con respecto al género	73 -77
Notas	78--80
3. El complot mongol	
3.1 a- La estructura	81 - 83
3.1.b. La figura del narrador. Voces y recursos narrativos	83 -86
3.1.c. Lenguaje e ironía	86 -87
3.1.d. Núcleos narrativos	88 -91
3.2.a Ficción narrativa: Sistema de relaciones existentes entre los personajes	91 - 95
3.2b. El proceso narrativo: núcleos semánticos	95 - 109
3.3. Propuesta de una lectura política de El complot mongol	109 - 117
Notas	118 -- 119

4. No habrá final feliz	
4.1.a. La estructura	120 – 121
4.1.b La figura del narrador. Voces narrativas	121 – 125
4.1.c. Recursos narrativos	126 –127
4.1.d. Lenguaje. El humor como gag	128 – 129
4.1e. Núcleos narrativos	129 - 133
4.2. Ficción narrativa	
4.2.a. Sistema de relaciones existentes entre los personajes	133 – 138
4.2b. Núcleos semánticos	138 - 152
4.3. Propuesta de una lectura política de No habrá final feliz	152– 161
Notas	162
Conclusiones	163– 167
Notas	168
Bibliografía	169 - 172
Hemerografía	173 -

## *Introducción*

La perspectiva de la que partimos en nuestro trabajo supone la posibilidad de realizar una lectura política sobre el género negro en nuestro país. Nos interesa abordar, en primera instancia y en términos generales, los orígenes de esta narrativa que se corresponden con procesos culturales evidentemente vinculados con el desarrollo de condiciones socioeconómicas particulares dentro de los Estados Unidos. De esta manera establecemos una concepción sobre el género y sus alcances, centrándonos en los años veinte y treinta, pues consideramos que estas serán las décadas en las que la novela negra norteamericana logrará consolidarse.

En un segundo momento nos acercamos a la situación específica que ha tenido el género negro en nuestro país. Trazamos líneas, a nuestro parecer significativas, con respecto a sus antecedentes dentro del género policiaco tradicional y encuadramos el periodo en que la narrativa negra adquiere sus rasgos de conformación y de consolidación. Los años que van de 1969 a 1982 marcan esta primera etapa en México. Bajo el mismo procedimiento explicado anteriormente, con respecto a la novela negra norteamericana, intentamos relacionar los vínculos que establece el género con los elementos sociales, económicos y culturales más relevantes, desde nuestro punto de vista.

Nuestra visión se apoya en dos vertientes: por una parte pretendemos hacer un seguimiento de las repercusiones ejercidas por el poder en el ámbito estrictamente político, nos apoyamos en la teorización hecha por Michel Foucault, quien define al poder como una "multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización: el juego que por medio de luchas y enfrentamientos las transforma, las refuerza, las inventa; los apoyos que dichas relaciones encuentran las unas en las otras, de modo que formen cadena o sistema, o al contrario, los



corrimientos, las contradicciones que aíslan unas de otras.”<sup>1</sup> Este seguimiento pretende ver cuál es el carácter de la relación establecida entre los contenidos propuestos y desarrollados por el género y el poder. Asimismo, intentamos encontrar dentro de algunos aspectos biográficos de los autores de las novelas elegidas (Rafael Bernal y *El complot mongol*; Paco Ignacio Taibo II y *No habrá final feliz*), las significaciones pertinentes que nos permitan dar cuenta de su posición frente a este proceso.

Por otra parte, creemos que el género negro se integra a un corpus identificado como Literatura popular. Seguimos la idea de Geneviève Bolleme, quien plantea que “*popular* unido a *literatura* sería el signo o reconocimiento de la elaboración de una estrategia.”<sup>2</sup>

El problema de la indefinición de lo popular no es gratuito, la ambigüedad que ha perseguido históricamente al término, forma parte de un proceso que abarca distintas instancias, todas ellas atravesadas por lo político. “Declarar popular una literatura o un objeto, es tener en cuenta una relación y comprometerse así en un discurso político (y en una política del discurso), saber que ello supone tomar partido en detrimento de otro discurso posible que, si nosotros quisiéramos reconocerlo, nos liberaría de la elección que habíamos hecho.”<sup>3</sup>

Estas palabras de Bolleme ilustran nuestra postura. Tanto Bernal como Taibo II se encuentran dentro de esa perspectiva. Con menor visión e intensidad en el caso del primero; con una actitud plenamente consciente y contestaria en el segundo

En otro orden de ideas, aseguramos que la aparición del género negro en México se corresponde con un momento histórico particular, que deriva de la ruptura auspiciada por el movimiento del 68. Nuestra hipótesis de trabajo intenta demostrar que esta ruptura deviene en la transformación de distintos marcos culturales e ideológicos, que permiten la asunción de este tipo de narrativa. Por supuesto que estamos conscientes de las deudas que la novela

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, T.I, p.27

<sup>2</sup> G. Bolleme, Prólogo: Pensar lo popular, en *El pueblo por escrito*, p.19

<sup>3</sup> G. Bolleme, *op cit.*, p. 20

negra asume frente al género policiaco tradicional; no es casual que este último presente un desarrollo intermitente y cuestionable, sobre todo por el hecho de no haber adquirido una dimensión *original* que lograra apartarlo de los modelos extranjeros. Además, tal y como lo planteamos a lo largo de nuestro análisis, la narrativa policiaca tradicional no logró consolidarse jamás dentro del imaginario nacional. Las observaciones hechas por Carlos Monsiváis acerca de la imposibilidad de concreción del género, son recogidas y expuestas como una parte central de nuestra tesis.<sup>4</sup>

Esta observación implica, desde nuestra perspectiva, una concepción que no es únicamente ideológica sino política. El carácter de la Institución policiaca en México lo demuestra con amplitud. La novela policiaca tradicional no puede afianzarse en el vacío. La propuesta de un héroe institucional, ligado a la figura del policía mexicano es simplemente inverosímil. Los procedimientos seguidos por este tipo de narrativa resultan improcedentes en un país como el nuestro, en el que la investigación policial ha sido generalmente sustituida por la tortura, la legalidad ha sido sometida por el poder económico, y la justicia por la impunidad.

El género negro supone una inversión frente a este tipo de procedimientos narrativos, a pesar de que, como lo sostenemos en nuestro trabajo, no haya modificado estructuralmente modelos genéricos. La inversión, es obvio, se da en otras direcciones: la crítica social, la caracterización del poder policiaco, y la caracterización también del poder político y de las formas que asume.

La novela negra encuentra su existencia porque rebasa la concepción de la novela policiaca tradicional, porque inserta la violencia como una actividad cotidiana en la ciudad de México: su escenario; porque identifica al aparato policiaco como ineficaz y corrupto, y

---

<sup>4</sup> Vid C. Monsiváis, "Ustedes que nunca han sido asesinados", en "Revista de la Universidad", Vol. XXVIII, núm.7, pp.1-11

porque, además, las formas discursivas literarias que articulan los textos adquieren un carácter de verosimilitud con relación a una lectura que pretende ser política.

Queremos subrayar, por último, las dificultades relacionadas con el desarrollo de algunas partes de este trabajo: en primera instancia, la escasa bibliografía crítica con respecto al género, aspecto que vuelve a mostrar la ambigüedad imperante frente a los géneros señalados como populares y la indiferencia a la que se les somete. Asimismo, la prácticamente inexistencia de textos críticos y de análisis sobre la Institución policiaca en México. Dificultades ambas que, sin embargo, resultaron un aliciente más para el desarrollo de nuestra tesis.

## 1.- Orígenes del género

### 1.1.- Caracterización del periodo histórico

Durante los primeros años de la década de los ochenta da inicio, bajo una perspectiva diferente e inédita en nuestra lengua,<sup>1</sup>el debate sobre la valoración estética del género negro. Dentro de esta discusión se establecen dos líneas complementarias: por una parte, la novela negra es considerada como el resultado de una transformación de la narrativa policiaca tradicional, sustentada por condiciones sociales y culturales específicas; por la otra, la novela negra privilegia en sus contenidos la necesidad de una lectura política, entendida ésta como la *traducción* de una serie de contradicciones que operan en el texto y que conforman una visión, particularmente crítica, de los mecanismos de poder. Es, a través de estas pautas, que orientamos nuestro trabajo. De la misma manera, intentamos aportar elementos que contribuyan a ampliar el debate sobre los alcances, la caracterización y la valoración del género.

Hemos considerado el periodo de los años veinte como el momento en que el género surge, dentro de los Estados Unidos, vinculado a un movimiento de grupo promovido por la revista *Black Mask*, y por otras publicaciones semejantes<sup>2</sup>. No es nuestra intención trazar todo el itinerario posterior recorrido por la novela negra pero sí creemos pertinente caracterizar el periodo comprendido entre los años 1920-1932. Como es sabido, los últimos tres años -del 29 al 32- se significan por una profunda crisis económica que conduce finalmente a la "agudización de la competencia interimperialista (...) que devino en una confrontación político militar entre 1939- 1945."<sup>3</sup> En relación con la novela negra el periodo del 20 al 32 representa por un lado la conformación literaria del género; por otro, durante esta época, la novela enunciará los contenidos que la sustentarán como una novela de carácter político. Por último, hemos creído necesario referirnos también, de manera general, a la evolución que sufre la novela negra en el periodo de la Segunda Guerra mundial. Al finalizar

la guerra la novela negra norteamericana empezará a ser publicada en Francia por Marcel Duhamel.

### 1.2 ¿Los alegres veinte?

Los años veinte norteamericanos -ideología de por medio- han sido objeto de infinidad de valoraciones; desde las puramente nostálgicas: el frenesí del charleston, el escándalo de la moda, la propagación del cine mudo y sus mitos, pero también y desde el otro extremo: la irrefrenable corrupción, la prohibición alcohólica, el principio de la depresión económica. Entre estos dos extremos, los años veinte son algo más que el espíritu de la mitificación o del *revival* industrial.

La década no tuvo un principio muy prometedor: la depresión de 1920-21 redujo los precios de los costos agrícolas y dejó, en cambio, los costos altos. Sin embargo, y bajo una perspectiva capitalista, esta fase puede ser calificada como muy vigorosa dentro del sistema económico norteamericano: el número de empresas manufactureras aumentó entre 1925 y 29, así como también aumentó el índice de la producción industrial de la Reserva Federal.

Esther Fano ha precisado que

“... mientras el boom del período de la guerra se había alimentado con la demanda indiscriminada de materias primas y productos industriales por parte de los países beligerantes el boom del periodo de los años veinte en los Estados Unidos recibió en gran parte un considerable estímulo de las inversiones en construcción y en desarrollo de la industria del automóvil (...) Las inversiones en la construcción de carreteras impulsaron a las destinadas a la construcción residencial ; (hay una) relación de complementareidad que estos movimientos tuvieron con la producción y la venta masiva de los automóviles privados...”<sup>4</sup>

Fundamentalmente, se trata de una época de concentración. El rasgo distintivo de este tipo de concentración fue que se unificaron sociedades que no se hacían la competencia entre sí, sino que producían los mismos bienes pero en diferentes comunidades.<sup>5</sup>

En el caso de las sociedades de servicios públicos (transporte, agua, electricidad) las *holdings* aparecen como el instrumento capaz de centralizar la administración de las empresas

fusionadas. En el caso de empresas tales como tiendas, cines y teatros, fueron las cadenas generales corporativas las encargadas de la centralización. Ambos tipos de sistemas asumieron el control de las empresas y ejercieron su fascinación basándose en el apetito especulativo de la época y en su capacidad para emitir títulos. El último eslabón de esta cadena fueron los *trusts* de inversión inmobiliaria, según Galbraith, "la pieza más notable del mecanismo especulativo de finales de los veinte."<sup>6</sup>

Este desarrollo económico sin precedentes definirá las pautas sociales de la época, que estarán marcadas por el "estallido de una sociedad masiva y de un comportamiento urbano liberado."<sup>7</sup> A este respecto, se presume que desde 1914, la población urbana rebasaba a la rural,<sup>8</sup> lo que da origen al florecimiento de una cultura urbana y, por ende, de una entidad particularmente contradictoria: el habitante de la ciudad. Esta creación poderosa y ambigua, ha sido reproducida constantemente dentro del imaginario: la ciudad vista como un territorio hostil en el que todo está permitido, y en el que el ser humano es apenas una pieza más que se adapta o no al engranaje. La imagen memorable del Chaplin de *Tiempos modernos*, como el hombre devorado por la máquina, es al mismo tiempo metáfora y afirmación de la época. Bajo esta mirada puede también contemplarse el desarrollo tecnológico, especialmente significado por el automóvil: emblema y blasón de la sociedad norteamericana, ilusión de libertad y poder, demostración más que contundente de las bondades del *american way of life*.

Hay que añadir que en el lapso comprendido entre 1921-24 son promulgadas las Leyes Quota, con la intención de restringir la inmigración (restricción que, por otro lado, sigue en vigencia, con algunas variantes como la reciente Ley 187).<sup>9</sup> Lo que ponen en claro la promulgación de las Leyes Quota son, por una parte, el temor anglosajón a perder en poco tiempo su carácter dominante, incluso racial, dentro de la sociedad norteamericana y, por otra parte, siguiendo a Esther Fano:

“Estas leyes redujeron a dimensiones cuantitativamente poco relevantes la cantidad absoluta de las inmigraciones, así dejó de existir la provisoreidad y la fragmentación étnica de la fuerza de trabajo, que había sido típica del período anterior de la guerra mundial; surgió, en cambio, una población obrera ya americana de nacimiento, relativamente arraigada y agrupada alrededor de los polos de formación industrial que el boom bélico y posbélico había hecho surgir.”<sup>10</sup>

El aumento de la productividad fue resultado de los nuevos métodos de racionalización que la Industria impuso sobre la producción y la fuerza de trabajo. Como lo hace notar Maurice Dobb: “...el crecimiento del producto por asalariado en la industria de los Estados Unidos se estimó en un 43% para los diez años que van de 1919 a 1929.”<sup>11</sup>

La nueva división del trabajo, junto con el control sobre la clase obrera, a través de un movimiento sindical amañado, es el centro de este aumento de la productividad. En la década siguiente, al agudizarse la crisis del movimiento sindical norteamericano, las medidas de Roosevelt por medio del *New Deal*, serán asumidas por el proletariado, incapaz, entonces, de enfrentarlas.

Durante los veinte se agudiza también la desigualdad del ingreso. Como ha sido analizado, los años veinte fueron “alegres” tan sólo para un mínimo sector de la población; los obreros fueron sistemáticamente excluidos.<sup>12</sup> Una extraña mezcla de ingenuidad, corrupción y enajenación conforman el espectro global de la clase obrera de la época.

Tal y como el desarrollo industrial había permitido la aparición de una industria de bienes de consumo, aparece una industria cultural, destinada a manipular el tiempo libre y a orientar, bajo *slogans* casi idénticos, el consumo de la población y su formación política,<sup>13</sup> (los testimonios de la época hacen notar la “informalidad” de las “charlas junto a la chimenea” de Roosevelt, transmitidas por la radio; años después constataríamos la espectacular irrupción de la televisión en la escena de la propaganda política). El surgimiento, bajo las características particulares de cada uno de los distintos aparatos, es una aportación de los veinte norteamericanos. La radio, el cine, el imperio Hearst, la afluencia de un sinnúmero

revistas populares, e incluso la explotación de una música como el jazz, confluyen en la creación de esta industria que alcanzará, como es claro en Estados Unidos, una creciente importancia ideológica y política. Tan sólo la expansión de una industria como la de la radio que, en su comienzo durante los veinte, hacia 1929 tenía más de seiscientas emisoras y más de diez millones de aparatos privados, serviría para ilustrar el proceso. La imaginación popular intentará ser conformada bajo la uniformidad que proponen los medios.

Hacia 1919 es aprobada la Ley Volstead, que prohíbe la fabricación e importación de bebidas alcohólicas. Esta ley que, entre otras razones, fue producto de una reacción puritana avalada y promovida por el sistema y sus sectores dominantes, impulsó lo que había intentado prohibir.<sup>14</sup> Paralelamente apareció una organización que reveló, de una manera insospechada, su capacidad y sus recursos: la organización gangsteril. Esta Organización Nacional del Delito, como ha sido llamada, responde al grado de desarrollo social y tecnológico alcanzado por los Estados Unidos, y su eficacia se deriva de la habilidad lograda por la organización para enfrentarse y /o conciliar con el sistema y sus aparatos (políticos, ideológicos y represivos).<sup>15</sup>

Socialmente, la figura del gangster rebasa la visión impuesta por el discurso oficial norteamericano, que intenta considerarla como parte de una conspiración nacional e internacional contra el sistema. Mucho más contundente que la paranoia norteamericana, es la visión que encuentra en el gangster una "creación original" del sistema y de su estructura clasista. Lo que va del bandido siciliano al gangster norteamericano se funda:

"En relación a dos tipos diferentes de civilización y cultura (...) pero en su origen la protesta es la misma, así como es igual el cuestionamiento de un tipo de equilibrio, del cual, quien se halla excluido por condición se siente marginado, y del cual quiere entrar a formar parte a cualquier precio."<sup>16</sup> En estos términos, y como ha sido reconocido por algunos liberales norteamericanos, la delincuencia puede ser vista como "un modo de vida norteamericano."<sup>17</sup>

Este último aspecto se vincula profundamente con la historia de la inmigración en los Estados Unidos y con las condiciones de vida a las que son arrastrados determinados



grupos étnicos. Hacia el período comprendido entre 1905 y 1914, más de diez millones de personas ingresan a Estados Unidos. Se trata de una inmigración que proviene principalmente de Italia y de países del este de Europa. Frank Pearce ha explicado la relación de la inmigración con la delincuencia:

“la sucesión de grupos étnicos entre los gangsters (ha) tendido a seguir las oleadas de la inmigración (...) Los caminos de enriquecimiento legítimo estaban reservados en la época en que llegaron los italianos, con lo cual los más emprendedores hicieron buen empleo de las nuevas oportunidades originadas por la empresa criminal por la prohibición. Después de la prohibición siempre se hicieron tentativas de pasar a los negocios legítimos, pero las oportunidades siguieron siendo limitadas...”<sup>18</sup>

La organización gangsteril, además de su campo “natural” -tráfico de alcohol y otras drogas; prostitución; control de apuestas- invade también el ámbito de la vida sindical al principio en calidad de rompehuelgas, después ofrecerán sus servicios como garantes contra cualquier tipo de molestias, derivadas de otros sindicatos, de otras industrias o de las bombas.<sup>19</sup>

La imagen del gangster como la de cualquier otro *selfmade man* no difiere mucho de la de los triunfadores amparados en la legalidad de la época y del sistema. La historia reciente de la inmigración en Estados Unidos, ha venido a mostrar como otros grupos étnicos han venido a “tomar el relevo”. La manera en que, por ejemplo, la Industria cinematográfica ha sido capaz de asimilar el fenómeno, lo muestra una película como *Scarface: The Shame of a Nation*, filmada en 1932 por Howard Hawks, a partir de la novela de Armitage Trail. Esta versión ubica a los personajes como gangsters de origen italiano, durante la época de la prohibición. Hacia 1982 aparece una nueva versión: los personajes ya no son italianos dedicados al consabido tráfico de whisky, ni se trata tampoco de la época de la prohibición, los gangsters son ahora, y para el filme, cubanos afincados en Miami y dedicados al tráfico de cocaína. La segunda versión de *Scarface*, dirigida por Brian de Palma, en su momento fue objeto de censura por parte de la comunidad cubana que vive en Estados

Unidos. El personaje principal sale de Mariel en 1981 y llega a Estados Unidos dispuesto a ascender socialmente en el menor tiempo posible. Más allá del espíritu moralizante que campea en los dos filmes y que casualmente se reduce a la sentencia de “el crimen no paga”, o incluso, más allá de las connotaciones políticas más obvias de la segunda versión, la película deja ver un hecho relevante: el crimen sigue siendo una de las vías de acceso a la movilidad social norteamericana. Lo que pone de manifiesto la Organización Gangsteril Norteamericana, como producto de los veinte, y como una presencia continua dentro del *american way of life*, son los estrechos márgenes existentes entre poder legal y poder ilegal. El Estado norteamericano, como un estado puesto al servicio del capital, ha tolerado y alentado a una organización de esta naturaleza. A través de los nexos que el “hampa organizada” ha tenido con el Estado, y que permiten encontrar una serie de intereses políticos y económicos en común (desde la ya mencionada ingerencia gangsteril en el ámbito sindical; los servicios de espionaje en Italia y Estados Unidos durante la Segunda Guerra; los lazos fraternales con la Cuba precastrista, o la participación directa de la política exterior norteamericana, mediante el hampa local en Vietnam, hasta las evidencias actuales de las relaciones nada oscuras con el narcotráfico), debe comprenderse que el “hampa organizada” es un instrumento del Estado que “será tolerada únicamente en la medida que resulte útil para la clase dominante y ejercerá su influencia dentro de los límites señalados justamente por el capital monopolista.”<sup>20</sup> Todos estos elementos confluyen, desde nuestro punto de vista, en una visión extraordinariamente ambigua sobre la figura del gangster. Dentro del imaginario, el gangster ha sido visto desde una perspectiva casi trágica; la del hombre sin otra salida más que la que su propio medio le impone. Sin embargo, y aquí la ambigüedad, se le admira y se le repele. La violencia que, originalmente, le confiere un papel como víctima, lo transforma, al paso del tiempo, en victimario: tributarios de esta visión han sido y, al parecer lo seguirán siendo, la literatura y el cine.

### *1.3 Los tristes treinta: del crac del 29 al New Deal*

En el último año de la década de los veinte, el proceso de crecimiento del capitalismo entra en crisis. La paz, si bien había representado para los Estados Unidos, un boom económico, tuvo distintas repercusiones en los países europeos que habían participado en la guerra: inflación en Alemania, desocupación en Inglaterra, fascismo en Italia o los conflictos cambiarios en Francia.<sup>21</sup>

Los desequilibrios del mercado internacional que culminan con el estallido de la crisis, pueden resumirse en dos órdenes fundamentales: "...el que se refiere al aparato productivo y el que se refiere al circuito monetario y al sistema particular de pagos."<sup>22</sup> En Estados Unidos el crac de la bolsa de valores, en octubre de 1929, está precedido por la disminución en el índice de producción industrial de la Reserva Federal; disminuyen la producción de acero y el volumen de transporte por ferrocarril. La industria de la construcción, que había entrado en crisis algún tiempo atrás, termina por venirse abajo.

La mayor parte de los análisis del periodo coinciden en señalar el papel jugado por la producción industrial en crisis, ya que "inicialmente, habría excedido las posibilidades de demanda del consumidor y de inversión."<sup>23</sup> Las secuelas de esta situación están marcadas por la mecánica del espíritu capitalista: almacenamiento y especulación: reducción de compras: retroceso en la producción

Por otra parte, como ya lo mencionamos, la productividad del trabajador aumenta durante el periodo 1919-1929, pero los salarios y los precios permanecen relativamente estables:

"El resultado fue el aumento de los beneficios, que sostenían el tren de vida de los opulentos (...), en parte también habrían alimentado algunas de las expectativas que

sostuvieron el auge de los mercados de valores. Pero la masa de dichos beneficios se dedicó a estimular un alto nivel de inversiones de capital.”<sup>24</sup>

Lo que evidentemente se halla en el centro de la crisis es el control oligopólico del mercado, ejercido por las grandes empresas; la *trustificación* y el imperio de las *holdings*. La Historia se ha encargado de demostrarlo: “las concentraciones e intensificaciones productivas (...) en los Estados Unidos preparaban el terreno a involuciones sin salida (...); en la misma dirección operaban los movimientos internacionales de capitales.”<sup>25</sup> La crisis del 29 al 32, y el periodo posterior a estos años, el inicio de la Segunda Guerra, ha hecho coincidir, al menos en su superficie, distintos análisis: Las imágenes de la época han sabido captar el desaliento al que condujo la depresión: inacabables filas de desempleados acogiéndose a la caridad del Estado, los suicidios de una buena cantidad de individuos que vieron derrumbarse no sólo sus industrias, sino sus propias vidas; la transformación de comunidades prósperas en *ghettos* miserables, incluso aspectos aparentemente insustanciales, como la moda, sufrieron transformaciones: de la libertad supuesta por las faldas cortas y los colores chillantes, se pasa a la austeridad del gris y de los vestidos *midi*. La angustia fue el signo de la época y, con ella, la confirmación de la visión shakesperiana sobre el mundo: “los hombres somos como moscas que los dioses se complacen en aplastar.”

Se ha calculado que en los años del 29 al 32, los costos de la mano de obra llegaron a descender entre un 30 o 40%.<sup>26</sup> La existencia de un inmenso ejército industrial de reserva, y con él la garantía del abaratamiento de la mano de obra, así como la incapacidad de respuesta de la clase obrera organizada, permitieron activar el mecanismo de la sobreexplotación ya que, como anota Maurice Dobb, incluso durante este periodo hay un aumento del producto por asalariado considerado en 24%<sup>27</sup>. La depresión no sólo marcó aún más las diferencias entre la burguesía y las otras clases, sino que impulsó también las divisiones entre el sector de la clase obrera que, a pesar de todo, mantenía su trabajo, y con él una situación de

“privilegio” frente al creciente sector de trabajadores de las industrias golpeadas por la crisis y, más evidentemente, frente al inmenso bloque de desocupados.

Hacia 1931 se publica el informe Wickersham acerca de la aplicación de la prohibición alcohólica; en 1932 la prohibición es revocada. La depresión es el principal motivo de esta decisión,

“...El desorden impulsado por la prohibición, amenazaba ahora difundirse con el desempleo masivo (...) Los mismos empleadores que habían apoyado la decimoctava enmienda diez años antes (...) abogaban ahora por la derogación para protegerse de sus obreros. Esperaban que la cerveza legal aliviaría algunas de las tensiones sociales de la época y reduciría el odio de clases...”<sup>28</sup>

La finalización de la Ley Seca impuso no sólo el ingreso gangsteril a otros ámbitos sino que, como lo hace notar Javier Coma, durante la época surgen pequeños grupos en las zonas rurales, de asaltantes a mano armada.<sup>29</sup> La celebridad alcanzada (y reconstituida después por, y a pesar de la industria de la cultura de masas) por Bonnye y Clyde, John Dillinger o Ma Baker, por citar los casos más difundidos, no es gratuita. Las zonas agrícolas fueron llevadas por la depresión a extremos de pobreza absoluta; el delito dejó de ser, con más claridad que nunca, un medio de acceso al poder para convertirse en ley de supervivencia.<sup>30</sup>

Las contradicciones del período se sintetizarán en el giro adoptado por el capitalismo a nivel mundial, para intentar revitalizar su proyecto: papel que desempeñará el Estado (y el gasto público) con la pretensión de asegurar el nivel elevado del producto y la ocupación: En los Estados Unidos, la administración de Roosevelt, a través de la instrumentación del *New Deal*, integrará el proyecto al estilo norteamericano; pero esto sería terreno para otra caracterización

#### 1.4 Diferencias y aspectos comunes con otros géneros

##### 1.4.a Notas acerca de la conformación del género

Al situar la aparición de la novela negra en Estados Unidos y considerar el periodo del 20 al 32, como el lapso durante el cual el género adquirirá su conformación, advertimos que la novela negra surge vinculada a un movimiento de grupo formado en la revista *Black Mask*. El surgimiento de esta revista es producto de la expansión de la Industria de la Cultura de Masas. *Black Mask*, en los veinte, continúa, a través de los *pulps magazines*, la línea que años atrás iniciaron las *dime novels*. Los *pulps*, editados en el papel más barato del mercado, devorados por un público empeñado en consumir casi cualquier cosa, recogieron también las especializaciones temáticas de las revistas antecesoras: ciencia ficción, novela de aventuras, novela del oeste, novela sentimental y novela policiaca, por citar las más representativas.<sup>31</sup> La historia de *Black Mask* es la historia típica de una gran cantidad de revistas semejantes de la época: La gran diversidad en la oferta hizo llegar la posibilidad de elegir. Al nacer, en 1920, bajo la dirección de Henry L. Mencken y George Nathan, *Black Mask* financiaba a otra revista de mayores pretensiones culturales: *Smart Set*. Seis meses después de fundarla y, a pesar de que, como lo relata Herbert Ruhm<sup>32</sup> *Black Mask* había sido un éxito, la revista cambia de dueños, y es adquirida por Warner Publishing Company; la dirección de la revista queda a cargo de George Sutton. Desde finales de 1922 hasta 1924, año en que es sustituido por Phil Cody, Sutton publica a autores como Carrol John Daly, Early Stanley Gardner y Dashiell Hammet. Cody, según el reconocimiento general, habría promovido aún antes de ser director del *pulp*, la publicación de dichos autores. Las narraciones aparecidas durante este

período evidencian ya elementos de cambio frente a la narrativa policiaca tradicional. La figura mítica en la dirección de *Black Mask* , es indudable, fue Joseph "Captain" Shaw. De 1926 a 1936, la figura central alrededor de la cual se agrupó una generación. Los autores más célebres: Hammet, Chandler, Mc Coy , forman parte de ella, fundamentalmente a través de la escritura y de la apropiación que ésta supone sobre la realidad: Es en este sentido, como escribe Coma que "es necesario considerar que la evolución de *Black Mask* durante la segunda mitad de los años 20 parte directamente de Hammet."<sup>33</sup>

La escritura de un discurso de ficción, que va a acercarse peligrosamente a cierta realidad (incluso bajo la apropiación de un habla determinada, de un *slang*) , encuentra en Hammet un punto de partida. Repasemos el espectro político en Norteamérica: una nación que emerge triunfante de la primera Guerra Mundial y que, simultáneamente desarrolla una enorme maquinaria, hecha a su imagen y semejanza, de corrupción. Un anticomunismo feroz,-recordemos el caso Sacco y Vanzetti en el 27, deja ver el rostro verdadero del capitalismo norteamericano y de sus fórmulas de redención: el terror a lo rojo es real, y con él la apropiación de un sentimiento propagado por toda la nación, a través de todos los medios: la adecuación de una nueva moral más acorde a los tiempos que corren.

Lo que recoge la novela negra, situándonos en un primer acercamiento, es la atmósfera de inseguridad que vive el hombre dentro de una sociedad capitalista; la violencia de las instituciones y, por ende, de los grupos humanos; el poder descarado de una policía puesta al servicio del dinero. La ciudad es contemplada como un espacio por conquistar, un territorio en el que sólo puede sobrevivir el más fuerte. El miedo, hay que señalarlo, es distinto de la idea del terror remitida a lo insólito, a lo fantástico. El miedo, en la novela negra, es una presencia referida a una realidad concreta: la calle, el poder, la violencia de los hombres. Creemos encontrar aquí uno de los soportes del género; si bien, hay que precisar que la acción, la vertiginosidad de las secuencias en las que el conflicto se desarrolla y, sobre

todo, la violencia (contenida o en expansión) de la que están “impregnados” los textos pertenecientes al género, son también elementos de definición. A través de la creación de un tipo de héroe, y de su evolución (*hard-boiled-tough-héroe negro*) será mostrada la ambigüedad de una moral que desvirtúa los paradigmas de lo bueno y lo malo; el héroe estará inmerso en una sucesión de acontecimientos que lo obligarán a actuar, antes que a reflexionar. Con él, se deslizan (más que escribirse) connotaciones políticas que rebasan el punto de vista oficial norteamericano; pero tampoco hay algo mucho más radical que, en los mejores casos, una defensa *personal* de las instituciones, un alegato individual contra el poder y, en ocasiones también, un nihilismo que liquida cualquier lectura desapasionada.

*Black Mask* le abre el paso a un realismo dictado a través de algunos símbolos de la época, y a través de algunos de sus protagonistas: Lo que fácilmente se adivina es el éxito que sobreviene a continuación. Lo negro desplaza la noción de seguridad que existía en la novela policiaca tradicional, pero “la industria de la literatura popular norteamericana no podía permitir la revolución de la novela negra”,<sup>34</sup> puntualiza Roman Gubern. La explicación es, tal vez, más compleja, e implica la aparición en escena de otros elementos y, sobre todo su traducción a términos políticos; el alcance ideológico de la Industria de la Cultura de Masas; la noción, justamente, de Industria dentro del contexto económico social en los Estados Unidos y, por último, la relación entre propietarios de la Industria - en este caso la revista *Black Mask*-, los escritores y los lectores consumidores de la revista.

La figura del gangster (su “captura” ideológica, sus derivaciones, sus mistificaciones) es asimilada por el género. No hay concesiones, a pesar de que el tema esté de moda. Para ser más precisos, se trata de hechos simultáneos. El gangsterismo engendra, además de obras incontables absolutamente mediocres; de artículos sensacionalistas o de testimonios gozosos de necrofilia, engendra también una literatura. *Black Mask*, a pesar de su filiación industrial, y tal vez por eso mismo, logró reunir a una generación que, ante todo,



conocía su oficio. La supervivencia de la revista, que se extendió hasta 1951, es explicable no sólo en los términos que fijaría el consumo, sino ante todo frente a la calidad de los contenidos que sustentaba. “Fuera del ámbito de *Black Mask* y de los *pulps* la novela negra procedía también de añejos tratamientos narrativos del crimen y del hampa: el best seller de 1927, *Me gangster*, por Charles Francis Coe, revitalizaba tales antecedentes...”<sup>35</sup> En el año que da inicio la depresión, además de que Hammet publica *Cosecha roja*, en la que el gangsterismo es ya una presencia verosímil, aparecen dos novelas que tratarán el fenómeno a través del punto de vista de sus protagonistas: *Pequeño César*, de Burnett, y *Louis Beretti*, *The story of a gunman*, de Donald H. Clarke. Hacia 1930 aparece la ya mencionada *Scarface*, de Trail. Las aportaciones de este grupo de novelas al género negro, además de la evolución significada en el tratamiento del personaje, encuentran una mayor relevancia por el hecho de percibir aun con intenciones moralizantes, la función social que cumple la delincuencia. Esta novelística de la prohibición anuncia un giro ideológico que será desarrollado con mayor radicalidad a partir de la depresión económica: La depresión marca notablemente toda la producción literaria de los años treinta norteamericanos. Introdujo de golpe una visión distinta sobre la realidad: el sueño americano se convertía en pesadilla. A finales de 1929 se publica *El halcón maltés*, de Hammet; aunque años después publicará *El hombre delgado*, el ciclo de Hammet ha concluido: “su carrera de escritor acabó en el momento en el que fue imposible continuar asimilando las opacidades literarias, sociales y morales, las inestabilidades y contradicciones que caracterizan lo mejor de su obra.”<sup>36</sup>

Durante la década de los treinta, el género negro muestra un significativo giro hacia la izquierda; “...el acceso al crimen (reside entonces) en las carencias de la Depresión y no en una codiciosa y ególatra ansia de poder.”<sup>37</sup> Hacia 1934 y 1935 aparecen dos obras de carácter fundamental para el género: *El cartero siempre llama dos veces*, de James Cain; y *¿Acaso no matan a los caballos?*, de Horace Mc Coy. La primera de ellas reproduce literariamente, a

través de un estilo directo y, en ocasiones, brutal, la visión del crimen desde la perspectiva del criminal. La novela deja atrás el ámbito detectivesco, evita los modelos tradicionales y se organiza alrededor de la figura del protagonista. El carácter antiheroico de éste (un *outsider*, un derrotado-dispuesto-a-todo), se corresponde con la imagen real de los marginados que crea la Depresión. Si Cain moviliza el psicoanálisis como uno de los sentidos estructurales de su novela, Mc Coy construye una novela en la que el rigor y la visión marxistas están de alguna manera presentes: no sólo por la filiación política del autor, sino por la caracterización que hay en la novela sobre una sociedad concreta. La sociedad norteamericana es vista a través de un maratón de baile, una diversión atrozmente famosa en los treinta que, por supuesto, aún perdura. Más allá de la metáfora evidente sobre el sentido de la competencia en la vida de los Estados Unidos, está la mirada sobre una sociedad organizada clasistamente, sobre sus procedimientos de absolución o castigo, sobre sus concepciones morales: Al precisar el origen social del delito, Mc Coy, tal vez el más radical de los novelistas de su generación, representa por un lado, una de las líneas más trascendentes en el género y, por otro, descubre abiertamente las posibilidades de una lectura política sobre esta novelística.

Con la aparición de Raymond Chandler se cierra el ciclo de los años treinta. Chandler, un demócrata por convicción, un escritor inteligente que publica su primera novela hasta cumplir los 40 años, indica ya otro tipo de preocupaciones, al volver al personaje del detective y al recurrir a una postura de desencanto muy cercana al pesimismo crónico, Chandler retoma el problema del individualismo y de la moral *personal* frente a la moral en el poder.

La producción literaria de Chandler es bastante homogénea; para muchos se trata de la obra más representativa y más acabada dentro del género. Hay que apuntar, por otra parte, que Chandler también contribuyó notablemente a la fundamentación crítica acerca de la novela negra: Es importante señalar que uno de los valores aportados por la novelística de

Chandler se da en la caracterización (generalmente apoyada en observaciones irónicas) hechas sobre la policía norteamericana y sus procedimientos; Chandler, que argumentaba no estar haciendo una literatura social, sino una literatura de ficción policiaca de corte realista, tuvo la habilidad, mostrada a través de siete novelas largas, publicadas entre 1939 (*El sueño eterno*) y 1953 (*El largo adiós*), de escribir acerca de un mundo familiarmente hostil en el que se inscribe el itinerario del héroe Phillip Marlowe y su búsqueda de una *verdad esencial*. Como ha señalado Coma: "...su visión de la delincuencia se expande por una amplia gama de matices: En lo más alto se encumbra el mundo criminal asimilado al de la clase más influyente a través de su empleo sistemático de métodos totalitarios; la analogía con el fascismo emana entonces de forma casi espontánea..."<sup>38</sup>

Durante los años cuarenta la novela negra se vinculará a la problemática auspiciada por la Segunda Guerra Mundial y, en particular, por la amenaza del fascismo (y la identificación de algunos de sus elementos al interior de la sociedad norteamericana.) La primera mitad de los cuarenta permitió la aparición de textos dentro de la mejor tradición del género: Ross Mc Donald, Jim Thompson recogen y revitalizan los contenidos de la novela. Con el final de la guerra y la irrupción del Macarthysmo, se abre una nueva etapa en la que el género, vía Mickey Spillane, triunfa clamorosamente mediante la explotación de los rasgos exteriores del mismo (proliferación de violencia y sexualidad, lenguaje duro, acciones rápidas narradas con eficacia), adoptando a su vez, un giro total hacia la derecha.

Hacia 1945, en la presentación que de *El pequeño César*, de W. R. Burnett, hace Marcel Duhamel para Editorial Gallimard, se lee:

"El neófito debe tener cuidado: los volúmenes de la 'serie negra' no pueden entregarse a cualquiera. La inmoralidad, generalmente admitida en este tipo de obras con el único fin de servir de contraste a la moralidad convencional, encuentra aquí las puertas abiertas de par en par, así como las grandes virtudes o incluso la amoralidad pura y simple (...) El simpático detective no siempre resuelve el misterio: A veces no hay misterio; otras, ni siquiera detective."<sup>39</sup>

La novela negra rebasa entonces sus orígenes, adquiere estatus. Su publicación en Francia traerá como consecuencia una difusión más amplia; las traducciones a otras lenguas y, de una manera central, su relación con el cine, definirán los límites del género.

Sería imposible no mencionar los nexos que han existido entre el cine y la novela negra.

Como lo ha señalado Boileau-Narcejac:

“El cine muy fácilmente va a servirse de la novela y a producir obras maestras (...) El cine va a asimilar los métodos y el espíritu de Dashiell Hammet y, a su vez las obras que producirá influirán sobre la novela policial. Gracias al cine el público se acostumbrará a la brevedad de la imagen, a la simplicidad del decorado y a la variedad de los personajes. Sobre la pantalla el misterio y la vida se unen, se penetran (...) Es evidente que la unión de la novela policiaca con el cine engendró una clase de espectáculo, mezcla de lectura y de reportaje, que modificó la sensibilidad del público y apresuró la decadencia de la novela problema. Se descubrió sobre todo que el cine policial es una fuente de emociones fuertes, nunca antes experimentadas y mucho más agradables que los (...) estremecimientos nerviosos que provocan los descubrimientos de un detective hábil.”<sup>40</sup>

El cine no sólo absorbió a la novela, también lo hizo con sus autores. Si bien es cierto que Hollywood ha debido recurrir inevitablemente a una gran cantidad de escritores, prestigiados o no, durante todas las épocas (los casos son múltiples: Scott Fitzgerald, Faulkner, Truman Capote, etcétera), también es cierto que los novelistas del género negro, fueron especie de cooptación múltiple:

“La continua conexión entre Hollywood y los escritores de novelas policiaco-realistas tuvo diversas consecuencias. En primer término cortó la dedicación de muchos a la creación literaria propiamente dicha, ciñéndolos a redactar argumentos y guiones de películas. En segundo lugar, coaccionó el estilo narrativo de numerosos novelistas, preocupados por dar a sus obras una fácil adaptabilidad al cine (...) Una tercera consecuencia estribó, por el contrario, en que guionistas ya asentados en Hollywood y trabados en su labor por los rígidos esquemas de producción y censura, vertieran en el campo de la novela sus mejores esfuerzos (...) Por último, cabe tener en cuenta que el núcleo de guionistas de Hollywood de los años treinta, directamente encarado al contraste entre el derrumbe socioeconómico del país y los lujos desbocados del mundo cinematográfico, fue muy sensible a la concienzación (*sic*) ideológica y apoyó, de alguna forma, la progresión en este rumbo de algunos de los especialistas de novela negra.”<sup>41</sup>

Una revisión superficial de la novela negra permite dar cuenta del carácter tributario del cine norteamericano con respecto al género. La consolidación de lo “negro” como un tipo

particular de cine, según Paul Schrader se fija “alrededor de 1949 (cuando) las películas norteamericanas estaban en los estertores de su onda más profunda y creativa. Nunca antes el cine se había atrevido a presentar una visión tan poco halagüeña de la vida estadounidense...”

<sup>42</sup>Schrader reconoce como las dos vertientes fundadoras del cine negro a un grupo de expresionistas alemanes, y a la influencia y al florecimiento de su propuesta fotográfica. Un grupo que incluye a Fritz Lang, Billy Wilder, Douglas Sirk, entre otros. Por otro lado está la “tradicción *hard-boiled*”.<sup>43</sup> La definición de una estilística, propiamente cinematográfica, así como la relación que establecen cine y literatura (en un sentido no meramente anecdótico), son aspectos que rebasan las intenciones de este trabajo. Creemos, como lo hemos mencionado a través de los señalamientos de diversos autores, que la novela negra logra sustentar aún más su popularidad mediante el cine. No pretendemos ignorar que se trata también de una operación comercial, dentro de la que hubo víctimas y verdugos, hay algo más que una simple complicidad entre cine y novela negra. En medio, alrededor de ambos está una industria cargada de especulaciones. El éxito, las derivaciones de lo negro han sabido ser asimiladas, o en casos más duros, aisladas por completo. Sin embargo, la permanencia, la vigencia del género (literario y cinematográfico) está asegurada socialmente. Basta con revisar la vida cotidiana en los Estados Unidos, o en nuestro propio país.

#### *1.4b Vinculaciones de la novela negra con otros géneros*

La novela negra se conforma literariamente, a partir de dos líneas principales que representarán, en relación con las tradiciones narrativas que recoge, aspectos de continuidad y ruptura. La primera línea se significaría por la continuidad manifestada al interior de la novela negra por la novela del *far west*. Esta observación, anotada por diversos críticos<sup>44</sup> ha sido desarrollada acertadamente, y con cierta amplitud por Mempo Giardinelli en su libro *El género negro*. Giardinelli hace mención de varios paralelismos entre la novela del *far west* y

la novela negra; entre ellos la incorporación que hace esta última del carácter épico de la narrativa del Oeste, carácter que puede ser observado en la creación de los escenarios en que ambas se desarrollan; en la semejanza entre las situaciones narradas, e incluso entre los temas que desarrolla cada novelística; con relación al protagonista, el traslado que hay del luchador solitario del Oeste (y de sus valores) al héroe negro: ambos ocupan una posición de desventaja ante el mundo y sus leyes; pero las aportaciones más interesantes de Giardinelli consisten y se resumen en la analogía que establece entre los dos géneros<sup>45</sup> a través de las distintas etapas del desarrollo capitalista a las que aluden y, por otro lado al origen popular del que ambas participan. Aparecidas en distintas épocas, durante el auge de los *dime novels* y los *pulps*, la relación que cada género adquiere con las leyes del mercado y del consumo es muy semejante; por último, la valoración crítica sobre la novela del Oeste, ha sido por lo menos tan ambigua como la dedicada a la novela negra.

La línea de continuidad que proviene de la novela del *far west* ha incidido en la literatura norteamericana en términos generales: desde Bret Harte hasta Jack Kerouac; desde Mark Twain hasta Jerzy Kosinsky. Nos parecen bastante ilustrativas las ideas de Turner, recogidas por Burchell y Gray, acerca de este punto:

“Turner sugiere que la frontera era la ‘línea más eficaz y rápida de la americanización’ y, como tal, casi fue la única responsable de un nuevo *producto americano*. Los críticos literarios argumentan (...) que lo que a su vez hace que la *literatura americana* tenga características propias es la conciencia de la frontera, o para explicarlo con más sencillez, que todas las novelas norteamericanas en realidad son ‘westerns’.”<sup>46</sup>

La valoración de la narrativa del Oeste ofrece varias dificultades; no puede ser analizada sino en función de lo que significa el Oeste dentro de la conciencia social norteamericana y de las modificaciones que ha ido sufriendo dicha conciencia a través de distintos momentos históricos. La manera en que su influjo ha tocado a la literatura norteamericana, y a otras literaturas, adopta posibilidades muy amplias: referencia, homenaje,

parodia o metáfora, su presencia constante en la literatura contemporánea, más que un hecho recurrente, es simplemente un hecho.

Hacia los años veinte, bajo el dominio del realismo (o de un determinismo naturalista más frecuente), la narrativa norteamericana se corresponde, bajo la influencia de la Primera Guerra Mundial y bajo un desarrollo particular del capitalismo, que ya hemos caracterizado, con una necesidad testimonial que los escritores ejercieron, al principio por convicción, al final por comodidad o agotamiento. Como se ha señalado con insistencia, la literatura norteamericana del período abordó la historia a través del mito<sup>47</sup> La literatura se plegó a la fuerza del símbolo.

“*Main Street*, (1920) de Sinclair Lewis y *This side of paradise* (1920), de Scott Fitzgerald son los trabajos de mayor importancia con los que la nación percibió sus nuevas sensaciones al principio de los años 20. Ambas novelas expusieron los modelos sociales estadounidenses que sus lectores necesitaban desesperadamente para comprender...”<sup>48</sup>

Las novelas de guerra escritas por Hemingway o por Faulkner; la experimentación narrativa de Dos Pasos en *Manhattan Transfer*; las siguientes producciones de Fitzgerald, muestran el corte que la Generación decide hacer con la literatura anterior, ya que ha probado, bajo una experiencia directa o diferida, lo que es la guerra; más aún, lo que significa ser el vencedor en ella. Irónicamente, no habrá una asunción de la figura del vencedor, sino la prueba de la mezquindad de su triunfo, o de una irreversible realidad que termina aniquilando a todos por igual

Lo negro aparece entonces como un fondo adecuado para poner en escena esa apropiación de la realidad. Al calor de las relaciones casi incestuosas entre la novela de prestigio (*mainstream*) y la novela negra, los límites entre ambas se estrechan. La conversión de un autor como Hemingway al *gusto popular*, o la dedicación con la que un grupo de intelectuales franceses -Malraux, Gide, Camus- acogió los textos de Dashiell Hammet,

permiten ver la artificialidad y la irrelevancia de los criterios aristocráticos acerca de lo que debe ser la literatura.

No obstante, consideramos conveniente retomar la propuesta hecha por Javier Coma, ya que nos parece válida para delimitar la pertenencia o no al género de cierta producción novelística. Esta área de conformación de la novela negra está "...determinada por la *especialización de los novelistas* (...) Novelas célebres con sólidas implicaciones negras (*Santuario, Tener o no tener*, etcétera) quedarían fuera del género en virtud de sus mayores vínculos con las producciones específicas de sus respectivos creadores."<sup>49</sup>

La segunda línea, que se corresponde con la novela policiaca tradicional, se significa por la ruptura que la novela negra representa al interior del género policiaco: Aunque lo policiaco (y lo negro) ha rondado a la literatura con frecuencia, y haya sido presencia o evocación en ciertos textos "mayores", usaremos la noción de novela policiaca tradicional, refiriéndonos a aquella que encuentra su conformación como género durante el siglo XIX, bajo el empleo de procedimientos narrativos más o menos comunes, y bajo concepciones ideológicas que reproducen de manera global una visión específica del mundo. La novela policiaca tradicional adquiere un carácter y un desarrollo significativos dentro de algunos países capitalistas avanzados: Inglaterra, Francia, o Estados Unidos.

"Es indudable que antes de la Revolución Industrial el crimen ya había entrado en la literatura, pero su unión había sido puramente episódica. Es difícil encontrar una obra anterior al siglo XIX que haga del crimen de ficción su contenido primordial. No faltan, desde luego, anécdotas criminales e incluso detectivescas en obras anteriores, desde la Biblia hasta Las mil y una noches, desde La Odisea hasta El Quijote, pero todas ellas carecen de la esencialidad necesaria para *configurar una novela criminal y sobre todo les falta el sentido de género*, que sólo aflorará a partir de los relatos de E. A. Poe con difusos antecedentes en la novela gótica y en los folletines del romanticismo. La revolución industrial, con el maquinismo, la emigración a las ciudades y la aglutinación del proletariado, favoreció sin duda toda manifestación de la cultura popular masificada: Del folletín como la plasmación de esta nueva forma de cultura, se pasará suavemente a la novela criminal, sin perjuicio de que más adelante se eleve el nivel cultural de ésta y de que sus objetivos, fines secundarios y contenidos evolucionen al compás de los tiempos y al ritmo que le marquen los cambios sociales."<sup>50</sup>



Esta larga cita de Vázquez de Parga logra establecer algunas líneas de precisión sobre el género policiaco. Habría que añadir que fuera de la polémica inútil que ha intentado rastrear los orígenes de la literatura policiaca, ésta deviene como tal, a través de la modernidad del siglo XIX y del origen de sus instituciones. La creación de un cuerpo policiaco, entendido desde la perspectiva que actualmente le conferimos, surge en Inglaterra hacia 1829. Con él, el estado capitalista encontrará una sustentación de su poder basada en el control y la represión. Al tiempo que el derecho burgués fundamenta su legalidad por medio de los tribunales, la policía protegerá la posición hegemónica del Estado al que sirve, cumpliendo funciones específicas de vigilancia, persecución y castigo.

La novela policiaca aparece, como la novela negra, amparada por el sello de lo popular. Y, como la novela negra, será objeto de valoraciones contradictorias. A pesar de ser calificada como una *literatura de la seguridad*, quisiéramos extendernos un poco sobre este aspecto. La novela policiaca tradicional recoge una serie de procedimientos narrativos semejantes o idénticos, en relación con los textos que son considerados parte del género: el enigma, como núcleo de la narración, acoge diversas variantes, determinadas por la mayor o menor complejidad estructural de las obras y, en algunos casos, por la habilidad de los autores para ampliar el sentido del discurso.

Sin embargo, las variantes se condensarán en la pregunta final de quién lo hizo (para los norteamericanos whodunit). Lo que los ingleses han llamado *detection*; la detección, como lo han advertido los estructuralistas, se convierte en la hermenéutica del texto y, al mismo tiempo, en una propuesta de conocimiento sobre la realidad, o más bien, sobre lo que los autores de novela policiaca consideran como la realidad. Nos parece conveniente señalar que la novela policiaca tradicional no es una novela realista, sino que gran parte de su eficacia deriva de lo fantástico. La advertencia que ha llamado la atención acerca del carácter lógico del pensamiento plasmado dentro del género, es, a estas alturas, risible. La lógica que

impregna el pensamiento de los personajes (Dupin, en Allan Poe; Sherlock Holmes en Conan Doyle, o Poirot en Agatha Christie) no tiene nada que ver con un proceso realmente lógico de pensamiento. Incluso cuando la época del *fair play* se adueña del género, la fusión con la realidad sigue siendo endeble: Es frecuente encontrar en la narración un despliegue costumbrista que se entretiene (y nos entretiene, a veces) con largas descripciones: de ambientes, de paisajes, de personajes; intentos por conseguir retratos psicológicos; sin embargo, no está nada lejos del tipo de novela propio del siglo XIX, que emplea los mismos recursos estilísticos, o que persigue incluso los mismos fines. La novela policiaca, como novela burguesa, y como sobreviviente de la revolución del 48, reconstruye la imperfección de sus relaciones con la ideología dominante, pero sólo esporádicamente. Se vale de la creación de un personaje que es más un estereotipo, y de la ficción de la realidad en la que el protagonista (bajo su condición heroica) determinará la validez de una escala de valores que, no hay paradoja, son apenas una distorsión de los valores de la clase dominante: Boileau-Narcejac al referirse a Sherlock Holmes ha visto en él la encarnación del mito de la omnipotencia intelectual: "Holmes sólo tiene la realidad de un símbolo: es el genio del bien que se opone al mal."<sup>51</sup> Por su parte Gramsci, en su ensayo *Literatura popular*, ha especificado que la novela policiaca al devenir de la novela de aventuras, se halla "depurada de todo elemento de ideología democrática o pequeñoburguesa: no se trata ya de la lucha entre el buen pueblo, simple y generoso y las fuerzas oscuras de la tiranía (jesuitas, policía secreta ligada a la razón del Estado o a la ambición de algunos príncipes, etc.), sino de la lucha entre la delincuencia profesional o especializada y las fuerzas del orden legal, privadas o públicas, sobre la base de la ley escrita."<sup>52</sup>

A pesar de estar de acuerdo, en lo general, con el señalamiento de Gramsci, encontramos más precisa la división de Symons, quien "propone seis etapas en la evolución del género. Una primera (...) que considera el crimen como una forma de protesta social (Goodwin, Lytton, Balzac); el criminal entonces es un héroe o una víctima de la injusticia social. Una segunda etapa que ve a los detectives como protectores de la sociedad o como

intelectuales superhombres (Poe, Gaboriau, Collins). Una tercera fase en que ese detective superhombre sólo opera fuera y por encima del proceso legal (desde Sherlock Holmes). Un cuarto momento que enfatiza la necesidad de preservar el estado existente de la sociedad e incluso se dictan 'reglas' para llegar a ello. Una quinta etapa de ruptura de esas 'reglas' porque los productos que de ellas derivan son aburridos o estúpidos (Iles, Hammet, Chandler). Y un último periodo de diversificación total del género en distintos subgéneros."<sup>53</sup>

Las etapas propuestas por Symons se corresponden con distintos momentos históricos; sería necesario precisar el hecho de que estas tendencias han coincidido, en ocasiones, en el tiempo y se han constituido como dominantes a partir de condiciones determinadas.

La visión conservadora que domina la mayor parte de la producción del género policiaco tradicional, e incluso de parte del género negro, ha sido facilitada por la avidez de la industria de la Cultura de masas. La repetición de fórmulas, el deterioro de la verosimilitud, el letargo de la acción y la defensa de un mundo que ya no existía, y que no ha existido nunca, condujeron a la novela policiaca tradicional (a su escritura) al plano de lo irrelevante.

La novela problema, que sólo se apoyaba en la especulación y en la recreación de un acertijo, terminó su ciclo, se confinó al juego. Aunque, por otra parte, no puede pensarse que carezca de un grupo de lectores, y que siga siendo objeto de creación literaria. La polarización entre escritores/lectores de novela policiaca tradicional y novela negra forma parte del debate que sostiene la crítica, con respecto a la valoración de los dos géneros.

### *1.5. Valoración crítica que constituye al género dentro de una tradición literaria*

Hemos hecho referencia, en algunas partes de este trabajo, al acercamiento poco riguroso o bien, rodeado de prejuicios, que la crítica literaria ha hecho en relación con el género negro. No sólo esto, sino que además de una manera sistemática ha ignorado la producción del mismo. Pensamos que se trata, en cierta forma, de un problema común a los géneros marcados por el estigma de *lo popular*. Como efectivamente ha sido visto, la novela negra,

junto con sus antecesoras más evidentes: la novela policiaca o la novela del *far west*; así como también la novela de ciencia ficción, la novela rosa, etcétera, integran un enorme aparato de literatura de consumo, regido por mecanismos empresariales y constreñido a las reglas de oferta y demanda de determinados periodos históricos.

En el caso de la novela negra, la línea editorial de *Black Mask* sobre la que hemos hecho mención, permitió la formación de un grupo y, por ende, la producción de textos literarios con características particulares. La publicación -en forma de libro- de una buena cantidad de los textos que habían aparecido en *Black Mask*, confirma el éxito de la revista y otorga un nuevo estatus a los escritores. Sin embargo, situaciones como la de Hammet o la de Chandler son sintomáticas: tal parece que la novela negra será incapaz de desprenderse de su origen popular y con él, de una lectura tendenciosamente aristocrática que la ha confinado al infierno de la subliteratura. Mencionamos a Hammet y a Chandler porque, en general, se dio una indiferencia crítica hacia sus obras, a pesar de ser reconocidos fuera de los Estados Unidos como escritores importantes, no sólo para el género negro, sino también para la llamada literatura de prestigio. Aunque este prejuicio indudablemente existe, es evidente, por otra parte, que la crítica literaria tanto norteamericana como francesa, inglesa o italiana ha hecho aportaciones muy valiosas para la comprensión del género. Estas aportaciones han abierto, con justicia, un espacio para la novela negra, ya que han rebasado la concepción tradicional de la crítica, y han hecho propuestas globales de lectura sobre los contenidos de esta novelística.

Por lo que a este trabajo respecta, hemos hecho mención de un grupo de intelectuales españoles interesados en una lectura sociológica sobre los contenidos del género. Este grupo ha intentado precisar el proceso de conformación del género a través de distintos textos y/o ensayos<sup>54</sup> y su evolución en torno a diversos momentos históricos; asimismo ha retomado dos debates fundamentales: uno de ellos, del que ya hemos hablado, referido al origen

popular del género, y de algunas de las significaciones que esto conlleva; el otro implica la definición y la caracterización de la novela negra. Es en este segundo punto donde nos interesa detenernos un poco. Coma ha definido el género como “una contemplación crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno criminológico por narradores habitualmente especializados.”<sup>55</sup> Una de las confusiones alrededor de la novela negra ha sido propiciada por la vastísima producción que *aparentemente* está vinculada al género. Pensamos específicamente en autores tan populares como Mickey Spillane, perpetrador de novelas como *Yo, el jurado*, o de *El día de las pistolas*, y de personajes como Mike Hammer o Tiger Mann. Este tipo de textos que si bien conservan las características exteriores del género, no son sino literatura de consumo, fabricados en serie y con claras connotaciones fascistoides. Desde esa perspectiva, la novela negra no sería más que un abigarrado conjunto de obras en las que la violencia, la brutalidad y el cinismo constituirían sus rasgos esenciales. Sin que intentemos sobrevalorar la producción de esta novelística, ya que resulta obvio que dentro de ella caben lo mismo obras mediocres, intrascendentes, así como de gran calidad literaria, podríamos afirmar de acuerdo con Coma, que lo que caracteriza al género es precisamente la postura crítica asumida dentro de ellas en relación con la sociedad capitalista. Esta afirmación cuestionaria, por lo menos, la pertenencia al género de una serie de textos que sólo responden, como en el caso de Spillane, a una clara intención de consumo.

Por último, queremos hacer mención de la discusión que, en años recientes, ha enfrentado a la novela policiaca tradicional con la novela negra. Como intentamos establecerlo en el apartado anterior, ambas novelísticas responden a momentos históricos concretos y a visiones del mundo específicas. Nos parece inútil refrendar los valores de un género a partir de la depreciación de otro, pero creemos también que, como lo ha demostrado la Historia (y no únicamente la Historia de la Literatura), existen ciclos y tendencias que, frente al tiempo, adquieren efectividad. La novela policiaca tradicional, vista desde la perspectiva del hombre

contemporáneo, no es más que un divertimento, un juego que puede resultar más o menos apasionante o más o menos estúpido. Lo que está en el centro de la lectura del género negro es el encuentro del ser humano con una problemática que no le es ajena, sino que le pertenece y lo abrumba: su propio entorno social, su propio tiempo y con ello todas las implicaciones que esto representa. Como ha escrito Ludovic Janvier, y en relación con ello creemos encontrar una justa revaloración de ambos tipos de novelística:

“La novela policiaca lleva inscrita su metafísica en su propio aspecto físico: la forma como el detective contempla el mundo que se ofrece a su investigación demuestra toda una concepción del mundo: la de la sospecha generalizada. Antes de poner de manifiesto la culpabilidad de un sólo individuo de entre el grupo que constituye el área de sus indagaciones, el encargado de la investigación esparce su mirada acusadora sobre (el) mayor número de personas y durante el mayor tiempo posible (...) La buena novela policiaca nos enseña que todo el mundo tiene algo que esconder y que cada uno de nosotros, aunque no sea de un crimen, siempre es culpable de algo.”<sup>56</sup>

## NOTAS

1.-Hacemos referencia, principalmente, a un grupo de intelectuales españoles que, a finales de los setenta y durante los ochenta, han tratado de encontrar las vinculaciones que tiene esta novelística con su entorno social, desde una perspectiva marxista. Al respecto puede verse al artículo “Novela Negra y Marxismo”, que reproduce el debate sostenido entre J. Coma, Miguel Barroso, R. Gubern y otros. “Dossier Novela Negra” en “El Viejo Topo” No.42; pp. 41-53.

- 2.-Creemos conveniente puntualizar este criterio bajo las observaciones hechas por J. Coma, al referirse a la "demarcación histórica que centra a la novela negra en Estados Unidos", Comas establece que: "no sólo el género nace y crece en aquel país, circunscribiendo en él sus relatos más representativos, sino que incluso, cuando surgen en el ocaso de los años treinta los relatos de los primeros imitadores europeos (...) éstos prefieren utilizar inicialmente ambientación y personajes norteamericanos (...) Posteriormente, diversos ámbitos geográficos occidentales acogen aclimataciones diversas..." J. Coma, *La novela negra*, pp.12-13
- 3.-R. Ramírez Brun, *Estado y acumulación de capital en México, 1929-1983*, p. 27
- 4.-Esther Fano, *La crisis del capitalismo en los años '20*, pp. 128-129
- 5.-J.K. Galbraith, *El crac del 29*, p. 83
- 6.-Para ilustrar el funcionamiento de los trusts, Galbraith escribe:...el trust de inversión se convirtió, de hecho, en una sociedad anónima de inversión, que vendía sus valores al público (...) cuyas rentas invertía de nuevo en caso que la administración lo creyese oportuno. Cualquier posible tendencia por parte de los tenedores de acciones ordinarias a intervenir en la administración era cortada (...) mediante la medida de vender a los tenedores sin derecho a voto, o bien encuadrando sus derechos de voto a un grupo electoral controlado por la administración." J.K. Galbraith, *op cit*, p. 87
- 7.-J. Coma, *La novela negra*, p. 12
- 8.-B. Lee y R. Reinders, "La pérdida de la inocencia", en *Estados Unidos*, p. 230
- 9.-Hay, sin embargo, una importante acotación hecha por el investigador Richard Barnet en relación con la inmigración judía: "...desde 1897 los judíos norteamericanos estaban organizados políticamente de manera suficiente como para impedir la aprobación de leyes destinadas a eliminar el flujo de inmigración judía. Cuando el acta sobre inmigración fue (...) aprobada en 1924, sus provisiones discriminatorias fueron expandidas de tal manera que no singularizaron a los judíos." R. Barnet, *op cit*, p. 518
- 10.-E. Fano, *op cit*, p. 127
- 11.- Maurice Dobb, *Estudios sobre el desarrollo del capitalismo*, p. 397
- 12.-Vid E. Fano, *op cit*, p. 135
- 13.-Para aclarar un poco esta idea, retomamos lo planteado por Humberto Eco: "La cultura de masas no es típica de un régimen capitalista. Nace en una sociedad en que la masa de ciudadanos participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consumo, en el disfrute de las comunicaciones: nace inevitablemente en cualquier sociedad de tipo industrial." H. Eco, *Apocalípticos e integrados a la cultura de masas*, p. 51
- 14.-"La implantación de una prohibición nacional en 1920, cuando entró en vigor la Ley Volstead, fue la terminación exitosa de una agitación de muchos años (...) Lo que finalmente hizo triunfar la prohibición fue la influencia de los dos partidos en las condiciones de patriotismo exacerbado de la primera guerra mundial. Se vinculaba la bebida con la influencia extraña, la degeneración racial y el bolchevismo (...) La prohibición nacional surgió de la creencia paternalista de la clase media rural de que tenía derecho a intervenir en la vida presuntamente desorganizada de la clase trabajadora urbana (...) Sólo fue eficaz cuando contó con el apoyo del capital." Frank Pearce, *Los crímenes de los poderosos*, pp.176-177 (subrayado nuestro)
- 15.-Cfe. Mary Mc Intosh, *La organización del crimen*, p. 15
- 16.-Francesco Rosi, *Lucky Luciano*, p. 11
- 17.-Daniel Bell citado en Frank Pearce, *op cit*, p. 170
- 18.-R. A. Burchell y E. Homberger, "La experiencia de la inmigración", en *Estados Unidos*, p. 170
- 19.-F. Pearce, *op cit*, p. 85
- 20.-*Idem*

- 21.-Para un caracterización más profunda de la situación en estos países durante los años veinte, vease Esther Fano, "Los países capitalistas desde la 1ª guerra mundial hasta la crisis del 29", en *op cit*, pp.91-140
- 22.-E. Fano, *op cit*, pp. 134-135
- 23.-J.K. Galbraith, *op cit*, p. 238
- 24.-*Ibidem*, p. 239
- 25.-E. Fano, *op cit*, p. 238
- 26.-R. Wilwt y J. White, "Los años treinta", en *Estados Unidos*, p. 282
- 27.-M. Dobb, *op cit*, p.394
- 28.-Andrew Sinclair, citado en Frank Pearce, *Los crímenes de los poderosos*, pp 182-183
- 29.-J. Coma, *La novela negra*, p. 50
- 30.-*Idem*
- 31.-"Había pulp magazines dedicados enteramente a los relatos de terror y fantasía, horror y amor, pulp magazines que sólo imprimían historias de indios, zepelines, aeroplanos, boxeo, detectives, deportes, agentes del FBI y enemigos del crimen (...) Las pulp magazines, que pagaban un centavo por palabra eran un mercado, al que valía la pena aspirar." Herbert Ruhm, *Introducción Detective privado, Antología de Black Mask Magazine*, p. 6
- 32.-*Ibidem*, pp 16-17
- 33.-J. Coma, *La novela negra*, p. 22
- 34.-R. Gubern y otros, "Novela negra y marxismo", en "*El viejo topo*", No 42, p. 50
- 35.- J. Coma, *op cit*, p. 26
- 36.-S. Marcus, Introducción, en *El agente de la Continental*, p. 26
- 37.-J. Coma, *op cit*, p. 26
- 38.-*Ibidem*, p. 108
- 39.-M. Duhamel, citado en Boileau-Narcejac, *La novela policial*, p. 111
- 40.-Boileau-Narcejac, *op cit*, p.77
- 41.-J. Coma, *op cit*, pp. 91-92
- 42.-P. Schrader, "El cine negro", en "*Primer plano*", p. 43
- 43.-*Vid* J. Coma, *La novela negra*, pp 11-12; S: Vázquez de Parga, *Los mitos de la novela criminal*, pp. 148-152; Boileau-Narcejac, *La novela policial*, pp. 87-89
- 44.-Cfe M. Giardinelli, *El género negro*, T.I, pp 88-104
- 45.-*Idem*
- 46.-R.A: Burchell y R. J. Gray, "La zona fronteriza del Oeste", en *Estados Unidos*, pp. 156-157
- 47.-Para ampliar esta idea nos remitimos al trabajo de Jacques Cabau, *La prairie perdue*, en especial a los textos dedicados a Faulkner, Hemingway, Scott Fitzgerald y Hammet
- 48.-J. Fear y H. McNeil, "Los años veinte", en *Estados Unidos*, pp. 256-257
- 49.-J. Comas, *op cit*, p. 14
- 50.-S. Vázquez de Parga, *Los mitos de la novela criminal*, pp. 17-18 (subrayado nuestro)
- 51.-Boileau-Narcejac, *op cit*, p. 56
- 52.-"En esta literatura siempre han existido dos corrientes: una mecánica, de intriga; la otra artística: Chesterton es hoy el principal representante del aspecto artístico, como lo fue en su época Poe. A. Gramsci, "Cultura y Literatura", en *Literatura y vida nacional*, p.124
- 53.-J. Symons, citado en Vázquez de Parga, *op cit*, p. 31
- 54.-Vease el artículo ya citado de "Novela negra y marxismo" en "*El viejo topo*", No 42, pp 42-53; así como también Javier Coma, *La novela negra*, y el artículo de R. Gubern en *La novela criminal*.
- 55.-J. Coma, *op cit*, p. 15
- 56.-L. Janvier, *Una palabra exigente: el Nouveau Roman*, p.44



## *2. Orígenes del género en México*

### *2.1. Caracterización del periodo histórico*

#### *2.1 a Un balance global de los años sesenta*

Tres distintas voces críticas han considerado a la novela *El complot mongol*, de Rafael Bernal, publicada en 1969, como el texto con el que arranca el género negro en México. Los trabajos de Vicente Francisco Torres,<sup>1</sup> de Mempo Giardinelli,<sup>2</sup> así como de Paco Ignacio Taibo II<sup>3</sup>, hacen suya dicha apreciación. Nuestra tesis, en lo general, coincide con este señalamiento. En otro sentido, el texto de Ilán Stavans *Antihéroes. la novela policial en México*,<sup>4</sup> de reciente aparición, si bien no considera la novela de Bernal como la iniciadora del

género, por otra parte concluye que *El complot mongol* se constituye como la primera novela policiaca moderna en nuestro país, inscrita dentro de la tradición *hard-boiled* y, además como un producto evidente de las condiciones histórico culturales previas anunciadas por el 68.<sup>5</sup> Hacia 1981 es publicada la novela de Paco Ignacio Taibo II *No habrá final feliz*. Esta novela, tercera dentro del ciclo dedicado a Héctor Belascoarán Shayne, culmina, desde nuestro punto de vista, una primera etapa de desarrollo y consolidación del género negro como una propuesta particular dentro de la escritura de ficción de nuestro país. Encontramos, pues, pertinente, el caracterizar el periodo que va de los años 1969 hasta 1981. Años que, como se ha mencionado, se corresponden con la publicación de ambas novelas. En un principio, es necesario aclarar que, posterior al periodo que analizamos, el género negro ha seguido su evolución *natural*. A ella nos referiremos dentro de las conclusiones de nuestro trabajo.

Como ha sido observado, incluso por algunas versiones oficiales,<sup>6</sup> 1968 significó el reacomodo del aparato estatal y, al mismo tiempo propició la creación o la apertura de espacios invariablemente clausurados por el Estado; no obstante, desde un punto de vista meramente económico "los acontecimientos de 1968 constituyeron una auténtica crisis social cuyas raíces profundas se situaban al nivel de las dificultades crecientes para conseguir la acumulación del capital sobre una base ampliada."<sup>7</sup>

El periodo que va del 56 al 70, conocido como desarrollo estabilizador, apunta a promover el desarrollo de la economía a través de una estrategia de industrialización. En particular, durante los años sesenta, ofreció matices espectaculares: un crecimiento desmesurado del Producto Interno Bruto, el florecimiento de un mercado interno y el predominio de la industria manufacturera dentro del proceso económico: "la economía mexicana conoció un fuerte crecimiento (...) con estabilidad de precios (...). A pesar de (dicha estabilidad), el desequilibrio exterior fue permanente y creciente."<sup>8</sup> Al desgaste de la agricultura, que implicó limitaciones para el desarrollo industrial, se añaden el alto grado de

concentración de la tierra, de los medios de producción, de la industria del país. Todo contribuyó a que para “consolidar altos márgenes de ganancia para la industria (se mantuviera) una política de precios bajos para los productos del campo y, además se deprimieran los salarios reales.”<sup>9</sup> Como se desprende de lo aquí anotado, cualquier semejanza con la actualidad no es producto de la casualidad, sino tan sólo una mera confirmación del proyecto económico que han sustentado los círculos de poder en nuestro país. Una confirmación más: la decisión de sostener el tipo de cambio del peso con relación al dólar, en \$12.50; se prefirió acudir a los capitalistas extranjeros (inversión y crédito externo, por no variar) y tratar de salvar el déficit en cuenta corriente de la balanza de pagos.<sup>10</sup>

Hay dos aspectos relevantes y complementarios que deben ser considerados dentro del período: por una parte, el hecho de que la inversión/penetración extranjera se da, prácticamente, durante las mismas épocas en América Latina y, por otra parte “más que ver este período como el resultado de las decisiones de quienes elaboraron las políticas, el desarrollo estabilizador (debe discutirse) dentro del contexto de las condiciones monetarias internacionales, particularmente con el sistema Bretton Woods.”<sup>11</sup> Este sistema fue establecido fundamentalmente para apoyar a economías más desarrolladas; sin embargo, América Latina se vio atraída hacia él. Las razones son múltiples y resultaría obvio señalarlas; es obvio también, que permiten ver el innegable papel hegemónico que juegan los Estados Unidos en el diseño de las políticas económicas y los proyectos de desarrollo latinoamericanos.

En los años sesenta el modelo aplicado en México es conocido como industrialización sustitutiva de importaciones. El modelo condujo “en último término a una dependencia creciente de las importaciones extranjeras, colocando el objetivo de la independencia económica a una distancia aún más lejana.”<sup>12</sup> El llamado *milagro mexicano* que se produce en la década, aun a pesar de su palpable declinación mostrada a partir del 66,

fue considerado como un éxito en las esferas oficiales, de acuerdo, por supuesto, con los términos fijados por la estrategia del desarrollo estabilizador. Como una más de las inveteradas costumbres que rigen al sistema político mexicano, análisis posteriores dieron cuenta que existieron, más bien, condiciones benéficas en ciertos procesos de la *economía real* que facilitaron el progreso. Más claramente, Miguel Bazáñez ha concluido que "...debido a la falta de autonomía monetaria y presupuestal (se) explica una buena parte de la crisis 1970-1976."<sup>13</sup>

### *2.1b Los años que vivimos en peligro (1970-1982)*

Dentro del período que se vive en estos años, es posible establecer, en términos generales, una línea si no de continuidad, sí de lo que muy mexicanamente llamamos continuismo. El período, tal y como ha sido visto por diversos analistas se significa por representar la última fase previa al neoliberalismo. Tanto Echeverría (1970-76), como López Portillo (1976-82), sustentarán sus respectivas políticas económicas en ejes claramente vinculados, por lo menos en apariencia, a la estatización de diversas empresas.

El período echeverrista hereda las consecuencias del movimiento estudiantil del 68; asume, por otra parte, la política económica conocida como desarrollo compartido. A grandes rasgos, el Estado se propuso alcanzar los siguientes objetivos:

- a.- Aumentar la mano de obra en la producción
- b.- Disminuir el déficit de la balanza comercial y el ritmo de crecimiento de la deuda pública interna.
- c.- Eliminar los desequilibrios regionales.
- d.- Convocar a la llamada "apertura democrática".<sup>14</sup>

El Estado mexicano se sirvió del endeudamiento (interno y externo) para alcanzar sus fines. Se redujo el financiamiento a capitalistas privados, principalmente pequeños y

medianos empresarios: “los grandes empresarios no fueron particularmente afectados ya que pudieron recurrir a los préstamos de la Banca internacional.”<sup>15</sup>

El año de 1971 se significó por la imposición de una austeridad interna. La atonía como “apertura económica” del sexenio respondía “tanto a las condiciones económicas internacionales como a las nacionales.”<sup>16</sup> Como ha sido mencionado, Echeverría intentó abatir el déficit de la balanza comercial; finalmente todas estas circunstancias confluyeron en un estancamiento económico. Por otro lado, dentro del contexto internacional, hay una disminución en el ritmo de crecimiento de los países industrializados y graves procesos de inflación.

En México, este orden de situaciones tendrá un primer detonador político el 10 de junio de 1971, el “jueves de corpus” una manifestación estudiantil será ferozmente reprimida por el grupo paramilitar de los “halcones”. Es inevitable recordar la postura echeverrista frente a los hechos; su intención de autoexculpar al Estado pasó por la farsa pública de prometer desenmascarar a los culpables en un plazo de tres meses. Como parte del ritual sacrificó a Martínez Domínguez (Regente de la ciudad), y a Curiel (jefe de policía); posteriormente, como inefable tercer acto, tanto Martínez Domínguez como Curiel serían nombrados gobernadores de Nuevo León y Nayarit, respectivamente.

El 10 de junio significó también la primera escaramuza entre algunos intelectuales ligados al régimen y Echeverría. Carlos Fuentes, en particular, condicionó su apoyo al Estado bajo la premisa de que los hechos fueran esclarecidos. La pesquisa, como es usual en México, se realizó al paso de los años e involucra directamente al expresidente. La variante represiva adoptada por el Estado mostró finalmente el lado oscuro del sueño echeverrista y además evidenció la mano dura que el sistema político no dudaría en seguir aplicando bajo distintas modalidades. Volveremos sobre esto más adelante.

Hacia 1972 "...la crisis de la economía capitalista internacional comenzó rápidamente a golpear de manera muy severa a ciertos países subdesarrollados a través de una disminución de la demanda y del precio de sus exportaciones de bienes y servicios." <sup>17</sup>En 1973 se mantiene la expansión del gasto público, lo que significará una reanimación de la vida económica del país; se registra una alta tasa de crecimiento en términos reales. A diferencia del 72, hay una creciente elevación de precios pero se mantienen las presiones en la balanza de pagos.

Esta serie de problemas, de carácter estructural, se origina de hecho desde la década de los sesenta. Lo que será claro, durante el período echeverrista, es la oposición de los grupos empresariales al intento del Estado de reordenar la actividad económica del país, lo que representó vivamente las enormes diferencias al interior de los círculos del poder. La crisis, que tocará al propio aparato político, sobre todo a finales del sexenio, estuvo constituida por tres elementos centrales: el desempleo, la inflación y el peligro de una devaluación. <sup>18</sup>

Los años del 74 y el 75 marcan el acceso relativamente amplio que el país tuvo en relación con los mercados internacionales de capital; 1974 es el año de la "revelación" del petróleo: Durante estos dos años la inflación parece haber contribuido a la sobrevaluación del peso; la iniciativa privada suponía que la intervención del Estado, tal y como se había dado en años anteriores, era la causa fundamental de la caída de la moneda.

Al final del sexenio de Echeverría, la crisis no pudo ser diferida por más tiempo. Al colapso económico se sucede una crisis de confianza en el régimen. Entre otros aspectos, la fuga de capitales adquirió dimensiones impresionantes. La devaluación del peso frente al dólar no esperó más.

Hay que añadir que los seis años de Echeverría en el poder fueron el campo propicio para que, mediante la entonces novedosa propagación de rumores, la credibilidad en el

Gobierno mexicano se fracturara de manera irreversible. Nuevos mecanismos y condiciones renovadas intentarían soslayar, posteriormente, dicha fractura. Miguel Bazáñez, aludiendo a los rumores mencionados, hace un recuento bastante ilustrativo:

"...1.-el estrangulamiento de mujeres en la ciudad de México (1972) (o sea, policía incompetente); 2.- la escasez de alimentos (incompetencia de CONASUPO); 3.- la escasez de petróleo (incompetencia de PEMEX); 4.-la vacunación esterilizante de niños en edad escolar, que provocó gran ansiedad y enojo entre los padres (1974); 5.-la campaña contra los libros de texto: el gobierno desea expropiar las mentes de los niños (1975); 6.-contra la ley de nuevos asentamientos: 'el gobierno acomodará extraños en nuestras casas' (1975); y 7.- el golpe de Estado."<sup>19</sup>

Irónicamente, recordémoslo, la fecha señalada para el golpe de Estado era la del 20 de noviembre. Irónicamente también, los rumores han sido la aportación político cultural más rentable del echeverriato. En una perspectiva general, es claro que los efectos del 68 empezaron a registrarse hasta el periodo de Echeverría. Su grandilocuencia y esa especie de delirio de grandeza no se agotan en la imagen folklórica que sería la más fácilmente evocable durante su administración. Más allá de eso puede descubrirse, sobre todo durante la primera parte del sexenio, una voluntad de transformación política. La apertura democrática atrajo a un sector bastante representativo de la intelectualidad mexicana; removi6, por lo menos discursivamente, actitudes comúnmente beligerantes, y cooptó cuadros jóvenes, casi recién salidos del 68. Su proyecto, sin embargo y como hemos mencionado, fue cuestionado severamente por la represión del 10 de junio, en el caso de los intelectuales y su disyuntiva existencial frente al régimen: "Echeverría o el fascismo". Posteriormente, los grupos empresariales se encargaron de ser más explícitos en relación con la política económica instrumentada por el Estado. El apoyo que Echeverría había logrado a través de la CNC sufre un duro golpe con el asesinato de Alfredo Bonfil, titular entonces de la Secretaría de la Reforma Agraria; lo mismo sucede en torno al sector empresarial, con el asesinato de Garza Sada. Si bien Echeverría había conseguido evitar - Apertura de por medio - una radicalización masiva de la población, no consiguió erradicar la proliferación de grupos guerrilleros.

Durante estos años, y como un efecto más de los sucesos vividos en el 68, aunque no únicamente por ello, estos grupos asumen una perspectiva de enfrentamiento directo con el Estado. La Liga Comunista 23 de septiembre, el Frente Revolucionario de Acción Política; Lacandones; el Partido de los Pobres; el Frente Unido Zapatista, son algunos de los grupos surgidos en la época. Cabe precisar, sin embargo, que durante la administración de López Mateos (1958-64) es que empieza a gestarse el origen de algunos de estos movimientos. La irrupción en la escena política del líder campesino Rubén Jaramillo, así como las circunstancias de cientos de trabajadores del campo morelense permiten la creación de un grupo guerrillero comandado por Rubén. La traición y el asesinato del líder junto con toda su familia, todavía durante la gestión de López Mateos, afirman la vocación represiva del Estado pero también el por qué de la aparición de nuevos grupos que, operando en la clandestinidad, intentarán resistir y minar la fuerza políticomilitar del aparato de gobierno.

La dinámica de los acontecimientos, no obstante, concluirá en los años siguientes. El período López portillista culminará a través de una *guerra sucia*, jamás aceptada por el régimen, con el virtual aniquilamiento de estos grupos. Acontecimientos recientes han desmentido, de cualquier manera, el que estos grupos hubieran desaparecido por completo.

Finalmente, el golpe de gracia del sexenio, ligado al pensamiento popular que hasta hace poco tiempo imperaba, y que veía invariablemente en el régimen saliente la intención de librar de obstáculos al nuevo gobierno, lo da el cierre de *Excélsior*, periódico que había mostrado, con amplitud y constancia, una crítica abierta al Estado. La utilización de un conflicto como el de Paseos de Taxqueña para tal fin, así como la invasión de tierras en Sonora -caso Briebich- fueron ejemplos sintomáticos del desgaste político del régimen. Incluso la aparición y fortalecimiento del Sindicalismo Independiente (la huelga universitaria del 73; la lucha emprendida por la Tendencia Democrática del SUTERM en el 75, por citar



los casos más trascendentes) son factores que apuntan hacia una reconsideración del proyecto político del Estado. El período 76-82, mediante la Reforma Política, fue capaz de advertirlo.

La profunda crisis vivida en el país al final del sexenio echeverrista produjo, como ya lo hemos señalado, una gran desconfianza en el régimen. Esta situación afectó también el proceso de transferencia del poder. Ha sido observado que "... desde la sucesión de Cárdenas no había habido un relevo presidencial más difícil: con enfrentamientos entre el grupo gobernante y la burguesía, y con un grupo gobernante dividido."<sup>20</sup> Las condiciones político económicas frente a Estados Unidos atravesaban por un mal momento y, además, López Portillo carecía de grupo político. Hay dos situaciones que llaman la atención al asumir López Portillo la presidencia del país: por un lado, la imposición al gobierno mexicano de firmar un acuerdo de estabilización por tres años con el FMI ;<sup>21</sup> por el otro, el acercamiento habido entre gobierno y empresarios. El primero mostró una actitud más que conciliadora en relación con las disputas existentes en el período anterior.

Un balance inicial permite ver que, a diferencia de Echeverría quien había considerado a la CNC y al apoyo del campesinado, como el sector popular más importante dentro de la instrumentación de su proyecto, López Portillo coloca al frente a los sindicatos obreros (natural y obviamente a la CTM, dirigida por Fidel Velázquez, sobreviviente de todos los sexenios, incluido el actual, por lo menos, en sus primeros años). López Portillo no pretendía, ni por asomo, un enfrentamiento con los sectores empresariales; la bandera económica del sexenio sería la llamada "Alianza para la producción", convenio que suponía la convergencia de intereses de los distintos sectores productivos del país. Como contrapartida, y siguiendo la vertiente populista, especialmente cara para López Portillo y tan común para el Estado mexicano, se echa a andar COPLAMAR, proyecto piloto de asistencia social y evidente preámbulo de la Solidaridad salinista.

Hacia 1977 “la crisis estructural se refleja en los (...) desequilibrios en el sector externo (...casi 23 000 millones de dólares), desequilibrio en el nivel de desempleo (millón y medio de desempleados), (en la) distribución del ingreso...”<sup>22</sup> Finalmente “1977 terminó con (una de las más) altas de inflación en la historia reciente del país.”<sup>23</sup>

Es en este contexto que se firma el acuerdo con el FMI. Dicho acuerdo contemplaba catorce puntos, que determinaban ciertos objetivos que el gobierno mexicano *debía* cumplir: “...reducción del déficit del sector público, la limitación del endeudamiento externo, la elevación de los precios de los bienes y servicios públicos, la limitación del crecimiento del empleo en el sector público, la apertura de la economía hacia el exterior y la represión de los aumentos salariales.”<sup>24</sup> Es de destacarse la apreciación hecha por el economista mexicano Guillén Romo en el sentido que “con respecto al aumento de salario nominal se señala que éste no debería superar el aumento de los salarios de los países con los que México tiene relaciones comerciales, lo cual significa simple y sencillamente que el acuerdo de estabilización ¡cuestionaba la autonomía nacional de la relación salarial!”<sup>25</sup> En la propuesta se incluían también la ausencia del control de cambios y el control de crecimiento de la masa monetaria. Las medidas reflejan las propuestas clásicas de los monetaristas, sólo que gracias al *boom* petrolero el Estado pudo llevar a cabo una política económica distinta a la diseñada por el FMI.

Los años siguientes concedieron a la economía mexicana la posibilidad de crecer. No obstante, los objetivos del acuerdo con el FMI no fueron alcanzados, ni en lo que se refiere al déficit del sector público, ni en relación tampoco al límite máximo del crecimiento de la deuda exterior.<sup>26</sup> La estrategia gubernamental cambia a partir del 77. El petróleo se convierte en la principal fuente de divisas para el país. La *petrolización* de la economía mexicana no significó para ese momento, ni mucho menos para el actual, una opción ante la crisis.<sup>27</sup>

En los primeros meses de 1980, el Estado da a conocer el Plan Global de Desarrollo, proyecto elaborado por Miguel de Lamadrid, a instancias de López Portillo. Como de costumbre, se asumió que el Plan resolvería los conflictos económicos. También, como de costumbre, el Plan resultó un éxito: para los empresarios; para los trabajadores el salario real, de 1977 a 1981, había descendido en 22%.

El “crecimiento acelerado”, sintetiza José Agustín “se había logrado a base de inflación, desequilibrios internos y externos, y de concentración de la riqueza en cada vez menos manos.”<sup>28</sup>

Se podría señalar que el periodo de López Portillo se sustentó en dos ejes principales: por una parte, la mencionada “Alianza para la producción”: sometimiento del proletariado, invitación a la cordura que se tradujo en solapar y beneficiar al sector empresarial. Por la otra, la puesta en escena de la Reforma política hacia 1977. El proceso abierto por esta Reforma, y por sus posteriores modificaciones, aún no culmina. Lo que aparece como una evidencia durante el periodo Lopezportillista es la habilidad mostrada por el régimen para volver a adaptarse a las circunstancias imperantes. En mayo del 77: huelga en la UNAM, con la inevitable entrada de la policía, el repunte momentáneo del movimiento estudiantil y la creación del STUNAM; en 1978: telefonistas amenazados por el presidente y advertidos de la intervención de ingenieros militares, implantación y reiteración de la requisa; 1979: huelga de los controladores aéreos sofocada por advertencias represivas y concesiones. Al mismo tiempo, el Estado aniquilaba lo que quedaba de la guerrilla, mediante procedimientos nada transparentes. Al menos, creyó haberlo hecho.

Un elemento más: la corrupción alcanzó niveles delirantes que, por supuesto, encontrarían sus chivos expiatorios en el siguiente sexenio. Casualmente, Arturo Durazo, jefe de la policía y amigo personal de López Portillo, sería uno de los elegidos. Inclusive los publicistas de Miguel de Lamadrid escogieron, como uno de los lemas de campaña, el de la

Renovación Moral. La larguísima historia de-nunca-acabar volvía a ser reescrita. Como en *repetición instantánea* aparecen entonces las imágenes de la *Quina*, con Salinas; y de Raúl Salinas, con Zedillo.

El final del sexenio de López Portillo fue desastroso. El último gesto dramático fue, claro, por obra y gracia del expresidente: la nacionalización bancaria. De inmediato se produjo el efecto deseado: la izquierda se fue con la finta y aplaudió el acto. Los banqueros, y la derecha en su conjunto, fruncieron el ceño y se dispusieron a esperar. Unos cuantos años más tarde las aguas volvieron a sus cauces.

## 2.2.- *Escritura y observaciones críticas*

Si bien, en el apartado anterior, consideramos que el género negro adquiere su conformación en México a partir de 1969, hemos creído pertinente sustentar con mayor precisión este punto de vista; de tal manera que examinaremos globalmente algunos aspectos de carácter histórico literario que podrán contribuir a una explicación más amplia referida a nuestra formulación.

Hemos considerado a los años cuarenta como el punto de partida para nuestro análisis, ya que durante estos años coinciden diversos factores que resultarán significativos, en particular sobre la vida cultural de nuestro país.

En términos económicos, desde mediados de los treinta, había tenido lugar el proceso de maquinofactura industrial.<sup>29</sup> La burguesía mexicana encontró en el modelo de sustitución de importaciones la vía para realizar su proyecto de industrialización. Como ha sido señalado, no sólo en torno a México, sino en general para todos los países latinoamericanos, el proceso fue concebido bajo la forma más fácil: la producción de bienes de consumo no durable.<sup>30</sup> Se trata pues, de una etapa de *modernización*, destinada fundamentalmente a cubrir servicios urbanos de utilidad pública. Es importante destacar que en los finales de los cuarenta, el Estado, a través de la administración alemanista, se plegará al

modelo ya citado de sustitución de importaciones, "ya que toma en cuenta la existencia de una clase industrial mexicana a la que había que proteger."<sup>31</sup>

Si la perspectiva alemanista frente a la economía fue el desarrollismo, políticamente intentó traducirse en términos semejantes. La Reforma electoral, instrumentada a mediados de la década, lo constata. México podría aparecer en la escena internacional como una *democracia moderna*. Justamente fue ésta la consigna, y con ello entenderíamos el intento por integrar al país al orden de lo contemporáneo, vale decir al capitalismo. La permanencia de Alemán en el poder se vio rodeada, tanto de elementos externos como internos, que definieron el alcance de su gobierno:

"En el nivel internacional: el final de la guerra, la declinación del predominio europeo y el surgimiento de los Estados Unidos como un poder mundial; en el nivel interno: el surgimiento de los gobiernos civiles, las condiciones para el despegue a la industrialización y el apaciguamiento posterior a la expropiación petrolera."<sup>32</sup>

Es bajo esta perspectiva de modernización -o al menos de una voluntad que la proclamaba desde entonces- como debe entenderse la aparición de la novela mexicana contemporánea, contextuada además, según palabras de Carlos Monsiváis, "al término de un sexenio (el de Cárdenas) (con) un proyecto de cultura nacional revolucionaria (que) ha fracasado."<sup>33</sup> Diversos críticos han coincidido en señalar el año de 1947, y a la novela *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, como el texto que marca el inicio de la narrativa mexicana moderna. En particular, John Brushwood ha planteado que:

- 1.- El ambiente cultural en México a partir de la Segunda Guerra Mundial tendía a ser más cosmopolita de lo que había sido durante la década de los 30's y principios de los 40's. La revolución desencadenó una pugna entre las inclinaciones nacionalistas y cosmopolitas. El período que se inicia en 1947 intenta reconciliar ambas posiciones.
- 2.- El período (...) no parece válido en el ámbito de la prosa narrativa a menos que se tome en consideración la técnica y se le conceda mayor importancia que el tema, es posible que el alcance de cada obra se reduzca a un mínimo.
- 3.- Aun cuando los cambios señalados para antes y después de 1947 sí indican el surgimiento de un nuevo período, es importante subrayar que este período constituye una reafirmación de ciertos fenómenos del período precedente."<sup>34</sup>

Aunque parte de una generalización, la visión de Brushwood es acertada. El debate cultural de la época gira alrededor de los elementos por él mencionados. De manera más específica, Monsiváis ha escrito que:

“A partir del sexenio de Avila Camacho, el proyecto declarado y beligerante de cultura nacional se va distribuyendo (voluntaria e involuntariamente) en los resquicios de las efemérides (...) Ya en los cuarentas, las mayores y más intensas ‘concesiones educativas’ le van correspondiendo al cine, a la radio, a la industria del disco que le extraen al nacionalismo cualesquier contenido político ostentándolo como desfile regocijante de escenas y escenarios. El nacionalismo cultural amanece convertido en: a) objeto de exportación en los países de habla hispana; b) elemento de distracción popular; c) catálogo de lo que desaparecerá sin remedio.”<sup>35</sup>

De estos elementos de definición puede desprenderse una conjetura: en México no ha existido una Literatura Nacional con alcances populares. La Institución literaria ha intentado, sin embargo compensar esta carencia, otorgándole un sitio preferencial a la obra y a la persona de Agustín Yáñez. Creemos que con la publicación de *Los muros de agua*, de José Revueltas (1941), así como de otros textos del mismo autor, tales como *El luto humano* y *Dios en la tierra*, e incluso con la ya mencionada *Al filo del agua*, de Yáñez, y ya durante los cincuenta, con *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, se establece una línea que señala “la culminación y clausura del realismo”<sup>36</sup>, o mejor dicho de cierta forma de concebir el realismo. Aunque evidentemente retomamos una línea polémica, pensamos que mediante estos textos se manifiesta una ruptura. La irrupción de nuevas estructuras narrativas (en Rulfo y Revueltas), la transformación del habla popular (Rulfo), así como la tematización de conflictos inusuales dentro de la narrativa mexicana, en Revueltas, nos acercan a esta consideración.

Creemos que el carácter realista de la narrativa mexicana de esos años encuentra líneas de continuidad y ruptura marcadas por los textos aludidos. El “realismo poetizante” de Yáñez, y con él la reproducción de una visión superficial sobre la realidad, han sido objeto de una reivindicación oficial que ha querido encontrar en su obra la *pedra de toque* de la literatura contemporánea en México. Continuator de una tradición que enclaustró a la narrativa nacional en el ámbito de lo folklórico, Yáñez y sus monumentales esfuerzos son

rebasados por dos narradores que van más allá de las innovaciones estilísticas (estamos de acuerdo en ellas) de este autor: Revueltas y Rulfo.

Durante los años cuarenta aparecen dos textos que tienen un carácter significativo ya que prefiguran, por la aparición de ciertos rasgos estructurales y temáticos, la existencia de novela negra en México: *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli (1942); y *Tres novelas policiacas* de Rafael Bernal (1946). En el primero, escrito durante la época de la Segunda Guerra Mundial, encontramos un texto más bien clásico que será adaptado y llevado al cine, durante los años cincuenta, por Luis Buñuel-. No obstante, aunque se trata de una novela escrita muy convencionalmente, resulta interesante para nuestra lectura, por estar escrita desde el punto de vista del criminal. El personaje, Roberto de la Cruz, muy al estilo de algún personaje de Gide, tiene la idea obsesiva de cometer un crimen gratuito. Lo mejor de la novela radica en cierta mirada cáustica que prevalece en de la Cruz, así como en la paradoja mostrada por el texto acerca de la culpabilidad y la justicia. Usigli, otra prefiguración más, elige a la ciudad de México como a su escenario.

En *Tres novelas policiacas*, Bernal, según observa Giardinelli: "...conocía ya en los años 40 la producción de los autores negros norteamericanos, lo que evidencia en el manejo del diálogo, en cierta dureza de algunos personajes y hasta en algo sorprendente, como el haber escrito la primera pieza de este libro, 'El extraño caso de Aloysius Hand', desde la perspectiva del criminal."<sup>37</sup>

En el mismo año de la publicación del texto de Bernal, 1946, Antonio Helú funda la Revista *Selecciones de misterio*, "la más importante, en su género que hemos tenido en México." Esta revista llega a constituirse "como una verdadera antología policiaco-misterioso-terrorífica, y que además contiene comentarios (...) y (...) datos biográficos de los autores."<sup>38</sup> El esfuerzo de Helú apunta, con todas sus limitaciones, a la fundación del género policiaco en México, atendiendo a un esquema semejante al que propició su popularidad en

Estados Unidos. Se trata de una revista, un vehículo de difusión que, desde el punto de vista comercial, mantiene ventajas sobre el libro impreso; entre otras los costos y, presumiblemente, el acceso a un mayor número de lectores. Hay que agregar que las *Selecciones de misterio* tenían no sólo el antecedente de las revistas norteamericanas, a las que ya hemos hecho referencia, sino también el de algunas ediciones españolas y argentinas, en este último caso particularmente la *Biblioteca de Oro*, de gran éxito en los años cuarenta.

Los dos textos mencionados, así como también esta revista, integran antecedentes obvios de la novela negra. Hay algo que llama la atención: la escasa producción, no ya del género negro, del que no podríamos hablar todavía, sino de narrativa policial. Estamos frente a uno de los hechos relevantes para la comprensión global del fenómeno novela negra, y de la inversión que supone ésta frente a la novela policiaca tradicional: la grave contradicción que supone la verosimilitud inscrita en el realismo. Hacia 1973, Carlos Monsiváis escribía: "...una policía juzgada como corrupta no es susceptible de crédito alguno, *si esta literatura aspirase al realismo*, el personaje acusado casi nunca sería el criminal verdadero y, a menos que fuese pobre, jamás recibiría castigo (...) En México no es posible la literatura policial simplemente porque no se tiene confianza en la justicia."<sup>39</sup> Esta concepción, de acuerdo con Monsiváis, no es exclusivamente ideológica, sino también política, y centraría el problema de una manera más profunda que la postura, vuelta lugar común, sobre el escaso o nulo prestigio que la novela policiaca tiene como género.<sup>40</sup> Así, se pone en juego la principal contradicción que, ante su escritura, ha tenido el género: la verosimilitud, y en relación con ella, el papel que asume el poder policiaco en nuestro país, la corrupción y la impunidad que han hecho célebre a la policía mexicana y, por ende a sus mecanismos de control y a los individuos que la conforman. Todos estos elementos han incidido en el imaginario e implican elementos específicos dentro del proceso de conformación del género.



Por otra parte, como bien lo ha observado la crítica sobre el género policial, éste, a menudo, no ha rebasado el mero carácter imitativo de los modelos extranjeros. Al tratarse de un género que, en un principio, carece de sentido nacional, se acudió a formas y contenidos que habían probado su éxito en otros lugares. Sin embargo, creemos que esto se relaciona con políticas culturales de promoción y censura muy específicas. Nos atreveríamos a decir que esta problemática no sólo atañe a la literatura policial, sino en general a toda la literatura mexicana. Literatura que, salvo excepciones, no se ha distinguido precisamente por su carácter popular. No parece casual que la mayor parte de la narrativa mexicana de los últimos treinta años encuentre sus protagonistas en la pequeña burguesía.

Un caso como el de José Revueltas ejemplifica una situación contraria, que permite ver el peso de la censura y el manejo oportunista que, en ciertos casos, promueve la industria editorial. La escasa difusión que tuvieron -en vida de Revueltas- una gran parte de sus textos, no es resultado del azar: su posición política, la marginalidad de sus personajes, la crítica feroz sobre la sociedad mexicana, lo convirtieron en un escritor maldito, excluido del poder y la celebridad oficiales. Es, justamente, en algunos de los textos de Revueltas en los que hemos encontrado elementos ligados al género negro. No queremos decir que pertenezcan al género o que se confundan, incluso, con él; pero sí creemos que su narrativa ha influido en la conformación de la novela negra en México. El realismo en Revueltas no se plegó a representar exclusivamente problemáticas pequeñoburguesas a través de tales personajes, sino que recogió la descripción y aun la interiorización de ambientes, personajes y conflictos vinculados al mundo de la delincuencia; lo importante, en el caso Revueltas, es que éste jamás se apartó de cierta verosimilitud, convirtiendo la mirada sobre el delincuente o del delincuente, en un elemento recurrente dentro de toda su obra. Pensamos en textos como *Los muros de agua*; *Los motivos de Caín*; *Los errores*, y *El apando*, por citar las más cercanas a nuestra observación. Revueltas, en su concepción literaria, denominada por él mismo

“Realismo dialéctico”, ha creado un discurso con amplias connotaciones políticas, desde las referidas a la ficción que el autor reconstituye, hasta su propia actitud ante el hecho de escribir bajo una teorización marxista. Como ha sido analizado por Evodio Escalante:

“Al lado de los personajes que encarnan al revolucionario sin concesiones, Revueltas presenta a una serie de personajes que pertenecen al inframundo, a las capas lumpenproletarizadas. La presencia de este tipo de personajes (prostitutas, padrotes, ladrones, etcétera) no es casual ni desde el punto de vista de la sociología, ni desde el de la despersonalización. Sociológicamente, en países como México el lumpenproletariado es algo más que un simple residuo del desarrollo (o subdesarrollo) capitalista: es una capa al mismo tiempo numerosa y visible, con una cultura y un espacio propios de la ciudad. En cuanto al criterio de despersonalización parece que Revueltas ha encontrado en el lumpenproletariado una manifestación, así sea degradada y corrupta, de la idea básica que le ha servido para definir al revolucionario auténtico. Se establece entonces una continuidad importantísima, porque es la continuidad de los flujos divergentes, de los flujos que se generan en el seno mismo del aparato capitalista.”<sup>41</sup>

En los primeros años de la década de los cincuenta se continúa el proyecto de industrialización.<sup>42</sup> El gobierno de Alemán, durante los dos años iniciales de la década y, posteriormente el de Ruiz Cortines durante el período 52-58, se abocan a su realización. A mediados de la década empieza a instrumentarse la estrategia del desarrollo estabilizador. Al finalizar el sexenio de Alemán es posible observar e “identificar, en términos gruesos, dos líderes nacionales: Cárdenas y Alemán.”<sup>43</sup> La importancia que sus respectivos grupos han tenido en las decisiones de poder, ha sido un hecho verificable, hasta períodos presidenciales recientes. Las tendencias que cada uno ha representado ilustran las orientaciones que ha tenido la política mexicana en los últimos sesenta años. Hay, por otra parte, una contradicción que, durante la década de los cincuenta y con el proyecto de industrialización, se hará evidente. Como lo ha señalado Sergio Zermeño:

“Al correr de los años 50 se hizo evidente que, en nuestras condiciones de desarrollo capitalista tardío, la lógica de las ganancias llevaba a las burguesías locales a disociarse rápidamente de su pertenencia nacional. Esta burguesía no sólo se ve impulsada a servirse de la tecnología disponible en el nivel internacional para elevar sus ganancias por encima de la tasa media, sino que también tiende a fundir su capital con el de empresas internacionales que reaparecen en escena en nuestro país.”<sup>44</sup>

La creciente derechización de la década (recuérdese el escándalo que provocó la velación de Frida Kahlo en Bellas Artes, con una derecha enardecida por la “profanación roja” que se había cometido en el Palacio), se ve protegida por el fortalecimiento de sectores ultraconservadores protegidos, a su vez, por el proyecto de industrialización. No obstante, y como contraparte, el movimiento ferrocarrilero de 1958 representará un momento culminante dentro de la radicalización de un importante grupo de trabajadores, y dentro de la conformación de un movimiento obrero que se intenta apartar del aparato de control estatal. Finalmente, el enfrentamiento con el Estado produjo, como es sabido, la liquidación del movimiento y el encarcelamiento de Demetrio Vallejo, su líder principal.

El último año de la década, ya con López Mateos en el poder, será especialmente significativo. El triunfo de la Revolución cubana atrajo a una buena cantidad de luchadores sociales e intelectuales mexicanos que, bajo esa coyuntura, intentaron configurar un proyecto organizado con base a la necesidad de democratizar al Estado mexicano. El Movimiento de Liberación Nacional, durante los años que van del 59 al 64, fue concebido como un frente amplio, en el que participaban lo mismo intelectuales independientes, así como personalidades políticas ligadas a la izquierda o incluso al PRI. Los alcances de este movimiento, así como sus limitaciones, serán palpables hasta la década de los sesenta.

De manera general, habría que considerar la aparición de cuatro textos narrativos, que revisten una singular importancia dentro del desarrollo de la literatura mexicana: *El luto humano*, de Revueltas (1953); *El llano en llamas*, también del 53; y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, del 55; así como *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, del 59.

Con relación a la novela policiaca escrita en México, durante esos años aparecerán lo que, como género, serán parte de sus características más peculiares: la irregularidad, la dispersión de sus autores, referencia ésta que aparece como necesaria en comparación con la situación de sus colegas norteamericanos, y como un notable contraste con el aparato editorial

y con la Industria de la Cultura de Masas en los Estados Unidos; por último, y sin rasgarnos las vestiduras, hay una constante más: su inexistente prestigio. Aventuraríamos una suposición siguiendo la formulación ya establecida de Monsiváis, e imaginaríamos un posible perfil para el lector del género que, por supuesto, lo consideraría como un lector poco exigente que, seguramente, lee traducciones y que evita, de manera sistemática, el enfrentamiento con la barrera de la verosimilitud, ciñéndose a una ficción que imaginariamente es aceptada sin que medie ninguna pauta de identificación frente a lo narrado. Esta situación se comprueba al advertir la profusión (y popularidad) de novelas policíacas extranjeras traducidas a nuestra lengua, publicadas en editoriales comúnmente identificadas como comerciales (pensamos por ejemplo en Diana o en Novaro).

María Elvira Bermúdez<sup>45</sup> menciona a tres autores, proponiéndolos como representativos de los años cincuenta: Margos de Villanueva (presuntamente asesorada por Alfonso Reyes) con *22 horas*; Juan Miguel de Mora con *La muerte las prefiere desnudas*, y *Desnudarse y morir*; Alberto Ramírez de Aguilar con *Camino a la nada*, y *Noche de sábado*, que inspiraría dos distintas versiones cinematográficas; la primera filmada a finales de los cincuenta y la segunda, producida por Televisine, en los ochenta. De este grupo de novelas desconocemos la de de Villanueva, por lo que nos es imposible emitir una valoración sobre ella. Las novelas de Juan Miguel de Mora, cuyos títulos son algo más que representativos, recurren a escenarios y personajes norteamericanos. Ambas son bastante previsibles, desbordan moralina y son fácilmente olvidables. Los textos de Ramírez de Aguilar son, por lo menos intensos y más o menos verosímiles, aunque nuevamente descansan en la muy poco probable conformación del policía investigador a lo Sherlock Holmes.

Autores sobrevivientes de los cuarenta, como Helú, Bernal, el propio Usigli siguen distintos caminos. Usigli, que jamás volvió a publicar narrativa, y Rafael Solana se inclinan

por el teatro; Bernal escribe un par de novelas de aventuras; Helú y Bustillo Oro derivan hacia el cine; José Martínez de la Vega, que en el 46 había publicado *Humorismo en camiseta*, publica en 1952, la serie de relatos *Peter Pérez, detective de Peralvillo y anexas*; este último texto muestra dos características que le conceden un lugar dentro de la historia del género. Otra vez la ciudad de México aparece como el trasfondo donde se realizan las aventuras del personaje, además el autor está abordando lo policiaco desde una perspectiva humorística, que intenta parodiar los modelos clásicos del género. La repentina desaparición de Martínez de la Vega (murió en el 54, dos años después de la publicación de *Peter Pérez*), impidió lo que muy probablemente sucedería: la aparición de más relatos con el mismo personaje. La radio, el cine y la televisión se encargaron de adaptar al personaje a estos medios, pero, por lo que toca al cine la dudosa comicidad de *Clavillazo*, se encargaría de borrar la simpatía natural del detective de Martínez de la Vega.

Durante los sesenta, como lo hemos mencionado en el apartado anterior, el milagro mexicano aún se sostiene. A pesar de la fragmentación del MLN y del giro que adopta el Estado ante la declaración de principios de Fidel Castro de 1964, puede encontrarse una línea de continuidad en los esfuerzos civiles por democratizar la vida del país. Esta línea comprendería el Movimiento Ferrocarrilero del 58; la huelga de los médicos en el 64, y obviamente el conflicto estudiantil del 68. Los alcances de este movimiento que, como señala Elena Poniatowska se “convirtió en la movilización popular e independiente más amplia desde la Revolución mexicana”<sup>46</sup> han sido más que evidentes. La importancia del 68 radica en el hecho de haberse constituido como un elemento clave de la ruptura que dicho momento ha marcado de una manera específica en el desarrollo, en todos los niveles, de este país. Sergio Zermeno ha identificado cuatro causas que dieron origen al movimiento:

“1) la inadecuación política del sistema para absorber y representar las demandas de los nuevos sectores sociales; 2) Deterioro de las relaciones entre las Universidades y el Estado; 3) Debilitamiento del modelo cultural o ideológico dominante y del nacionalismo como su elemento central, y 4) Desplazamiento del Estado hacia una función directamente

favorable a un sector de las clases altas como una imagen percibida por ciertas capas medias altamente sensibilizadas en este aspecto.”<sup>47</sup>

Los señalamientos de Zermeño subrayan elementos esenciales para la caracterización del movimiento, y permiten verificar la postura del Estado, previa al conflicto, así como del papel que debió modificar en su relación con diversos actores sociales. La Apertura Democrática y la Reforma Política lo confirmaron en los periodos de Echeverría y López Portillo; años más recientes han mostrado que el 68 no se agotó en la consigna célebre o incluso en la aceptación oficial de la masacre. Por el contrario, el ocultamiento, todavía, de los acontecimientos y la desaparición casi instantánea de la *Comisión de la verdad sobre el 68*, son pruebas del malestar que el Estado no ha podido suprimir por decreto.

Creemos importante recalcar la trascendencia del inciso número tres del análisis propuesto por Zermeño, y que contempla la necesidad, también contemplada por el Estado, de postular nuevas vías culturales e ideológicas a partir del 68. Este punto comprende fundamentalmente al fenómeno literario en su expansión del imaginario, en la consecuente aparición de nuevas líneas temáticas y, en otro sentido, ampara el diseño de políticas editoriales y de censura diferentes a las de otros periodos. Con esto queremos decir que la literatura nacional aceptó -bajo la influencia del 68- giros diversos y adoptó, en algunos casos como el de la novela negra, nuevas posibilidades de escritura. De esta manera formularíamos la hipótesis central de nuestro trabajo que implica el hecho de que, si bien la novela policiaca tradicional ha sido una expresión intermitente dentro de la literatura nacional, la ruptura que marca el 68, con relación a los marcos culturales e ideológicos establecidos, impulsa la aparición del género negro.

La novela negra encuentra su existencia como probable precisamente porque rebasa la concepción de la novela policiaca tradicional, porque inserta la violencia como una actividad cotidiana en la ciudad de México: su escenario; porque identifica al aparato policiaco

como ineficaz y corrupto, y porque además, las formas discursivas literarias que articulan los textos desarrollan una temática que adquiere, dentro del realismo, carácter de verosimilitud.

Como lo hemos ya mencionado la novela negra supone una ruptura con la novela policiaca tradicional; al tomar como punto de partida el año de 1969, y más específicamente el periodo que va del 70 al 82, como el momento en que el género adquiere su conformación, dentro de una primera etapa, hemos considerado que las condiciones (económicas, sociales, políticas, culturales e ideológicas) permiten la práctica de una escritura que contempla la crítica de la Institución policiaca, en primera instancia y, por ende del propio Sistema político mexicano. Esta escritura, que recoge elementos de denuncia, implica ciertas prácticas, *periodísticas y literarias*, que compiten con las execrables crónicas de algunos magazines policiacos o con las aventuras fascistoides de dos o tres *best sellers* mexicanos.

### 2.2.1.- Conformación del género

La novela *El complot mongol*, de Rafael Bernal, es publicada en 1969; aunque su acción se ubica en 1966 y, presumiblemente haya sido escrita por esas mismas fechas, consideramos que esta novela apunta a la concreción de un género específico, alejado de posibles confusiones con otras corrientes narrativas. Pensamos en novelas como *Los albañiles* (1964), *Estudio Q* (1967), ambas de Vicente Leñero; o incluso en *Lo de antes* (1967), de Luis Spota.

Estas tres narraciones se encuentran relacionadas, en mayor o menor grado, con el género negro; ya sea por sus elementos argumentales, por la conformación de ambientes o personajes, o en el último extremo, por el tratamiento del lenguaje; sin embargo, no las incluimos dentro del género ya que se inscriben, de acuerdo a la propuesta de Comas, en el itinerario particular de cada uno de estos escritores. Retomaremos esta observación más adelante.

Si los cincuenta habían mostrado la voluntad de rebasar las perspectivas tradicionales sobre la narrativa del realismo, los sesenta señalan hacia esa misma dirección. Los primeros años de la década verán el surgimiento de una narrativa vigorosa, ansiosa por confrontarse con la tradición y, además, irrecusablemente joven: la literatura de “la Onda”, y de dos de sus autores más representativos: José Agustín y Gustavo Sainz.

“La Onda”, o el movimiento contracultural que representa, según algunos<sup>48</sup>, no es por supuesto, la única aportación literaria recogida en los años sesenta. En términos de ruptura y, tal vez bajo la imposibilidad de clasificar su obra, está Carlos Fuentes con *Aura* y con *La muerte de Artemio Cruz*, ambas publicadas en el 62. La irrupción de lo fantástico en *Aura*, y el intento por sepultar a la Novela de la Revolución con *La muerte de Artemio Cruz*, van acompañados por el uso - entonces novedoso - de la segunda persona narrativa. *Cambio de piel* (1967), como ha sido señalado por diversos críticos,<sup>49</sup> permite la incursión de Fuentes en técnicas joyceanas o emparentadas con el *Nouveau Roman*.

A su vez, Revueltas publica *Los errores* (1964) y *El apando*, novela carcelaria que posee innegables nexos con el género negro; publicada en el 69, la novela de Revueltas continúa y culmina la visión del autor sobre el sistema carcelario en nuestro país. Novela sin héroes *El apando* es, sin lugar a dudas, el texto más negro de Revueltas.

Para finalizar esta muy breve revisión de la narrativa de los sesenta, y de las posibles rupturas que marcan diversas propuestas, hay que mencionar la extraordinaria novela de José Emilio Pacheco *Morirás lejos* (1967). Como lo ha mencionado Ilán Stavans al referirse a ella: “la novela (...) se convierte en un laboratorio de posibilidades. En sí misma resume a cualquier otro libro policial y al mismo tiempo lo niega.”<sup>50</sup>

En lo que respecta al ámbito general de la novela policiaca, y particular en relación con el género negro, resulta significativo percatarnos que, dentro de la década, el único texto *claramente* ubicado dentro de la narrativa policial y negra es *El complot mongol*.



Los textos que hemos mencionado líneas atrás, y que reproducen elementos propios de la narrativa policiaca no podrían ser considerados dentro del género. El caso de Leñero representa esta dificultad. Leñero publica durante esta década las novelas *Los albañiles*; *Estudio Q*; y *El garabato*. En un sentido lineal, reiterado bajo la propuesta de Comas, Leñero podría ser considerado como un especialista en el género. En otro sentido, Leñero se corresponde con lo que Comas considera como un escritor dentro de la tradición *mainstream*, o lo que Alfonso Reyes llamaba autores de *narraciones oficiales*.

El debate cobra interés al confrontar los puntos de vista de Ilán Stavans sobre una posible clasificación de textos pertenecientes al género policiaco. Trazaremos las líneas generales de este debate para retomarlas, con mayor detenimiento, en el apartado correspondiente a *Tradición y valoración crítica sobre el género*.

Stavans argumenta<sup>31</sup> que dentro de la muy difusa línea de continuidad de la narrativa policial en México, es posible localizar dos tendencias: la tradicional y la experimental. En la primera quedan encuadrados autores como Bernal, Taibo II, Ramírez Heredia, Bermúdez (los especialistas, de acuerdo a la caracterización que seguimos). Aunque también cabrían en esta clasificación autores como Fuentes o Pitol.

En la segunda, Stavans ubica a Leñero, Ibarguengoitia y Pacheco, que como Fuentes y Pitol pertenecen a la tradición *mainstream*.

Pensamos que el debate no debe centrarse en el hecho de si los autores señalados *pertenecen* al género. Es obvio que, de acuerdo con la lectura de Stavans, así sucede. Por otra parte, nuestro punto de vista intenta señalar un hecho advertido por el propio Stavans, desdeñado comúnmente por la crítica: cómo la narrativa policiaca (o negra) empieza a ejercer su influjo dentro de la narrativa mexicana, inclusive en escritores *aparentemente* desligados del género, pero que se han valido de él, con distintos fines y bajo diversas perspectivas literarias.

Lo que nos permite concluir Stavans muestra una evidencia. Los *especialistas* (Taibo II, Ramírez Heredia, Bernal), a pesar de aportar elementos significativos que establecen una ruptura con la narrativa policiaca tradicional, no han ido más allá de la reiteración de los elementos estructurales clásicos dentro de la narrativa del género negro. En términos más amplios: no pretenden romper con el realismo, sino más bien fundarlo, inaugurar otra tradición. Los autores considerados por Stavans dentro de la línea experimental, han utilizado el género y contribuido a su expansión.

Como una primera certeza hemos afirmado, con anterioridad, que es el movimiento del 68 y su marca incuestionable, el acontecimiento que definirá nuevas prácticas dentro de la narrativa mexicana. El 68 inaugura, a sangre y fuego, la modernidad en México<sup>52</sup>. El viejo sueño de los intelectuales mexicanos se realiza; al fin somos (gracias al *milagro de Tlalelco* y sus secuelas) *contemporáneos de todos los hombres*, aunque el precio siga siendo tan terriblemente cruel.

La modernidad amplía la diversidad de los discursos y, en los mejores casos, su multiplicidad. Dentro del realismo aparecerán nuevas proyecciones: experimentación, descomposición, homenajes y/o parodias, por mencionar líneas generales. Bajo nuestra mirada el movimiento de "la Onda" representa una síntesis de la ruptura de la tradición literaria, actúa como una especie de catalizador de los pudores genéricos; su potencial subversivo es dilapidado o pasa por incomprendido. "La Onda", a pesar de las múltiples denostaciones en su contra, tanto en el momento de su aparición como en nuestros días, existe, ocupa un lugar dentro de la tradición literaria de este país, aunque ese espacio le haya sido regateado en innumerables ocasiones. Del alcance de "la Onda" ha escrito Ilan Stavans:

"Al finalizar 'la Onda' también se abrieron ante el escritor mexicano nuevas puertas creativas, antes reservadas sólo a los medios masivos. De pronto había a su disposición un banquete exquisito de subgéneros dignos de ser aprovechados, como el espionaje, la ciencia ficción, el melodrama y el *thriller* (...). Sumergirse en estas latitudes, propiedad de una cultura popular importada, implicaba reconocer a fondo sus lineamientos para después adaptar sus coordenadas a la realidad inmediata. El

despertar a esa 'cultura subvencionada' (...) sin duda fue uno de los saldos que dejó el alboroto de 'la Onda' (...) La novela de detectives en México, pues, es hija de 'la Onda' (...) Gracias a Agustín y Sainz entre otros, un brio revigorizante hizo florecer este tipo de libros, pero sin el complejo de inferioridad que antes habían padecido. Los detectives (...) en los setenta no temían ya el encuentro entre clases o segmentos sociales, ni disimulaban su violencia en el momento de enfrentar la criminalidad (...) En otras palabras, detectives ha habido desde antaño, aunque 'la Onda' los dotó de un coraje y una gallardía antes desconocidos (...) 'La Onda' había demostrado que la distinción entre la cultura 'seria' y la 'popular' está en el observador, y que ambas deben ser apreciadas y reconocidas."<sup>53</sup>

Coincidimos con Stavans, aunque con algunos matices. La paternidad adjudicada a "la Onda" sobre la narrativa policiaca, como el propio Stavans de alguna manera lo dice, nos parece algo más que irresponsable. "La Onda", estamos de acuerdo en este sentido, contribuyó a abrir las puertas de cierta percepción, reemplazó de cierta forma el lugar de expresiones usualmente satanizadas: como caso ejemplar el rock, conformó un público de lectores y un lenguaje que asumía identidades o que, al menos, lo pretendía; pero "la Onda" no es la única entrada, o el único signo visible en el espectro cultural de los setenta.

Algunos autores, entre ellos José Agustín, se han planteado que durante esa década se vive en México una *Revolución cultural*<sup>54</sup>. La afirmación nos parece excesiva; de acuerdo a nuestra apreciación, durante los setenta, no fermenta una *Revolución* pero sí una ruptura a la que calificamos también como *cultural*. Esta ruptura parte de las condiciones auspiciadas por el 68, que son asimiladas por la Apertura echeverrista dentro de su proyecto cultural. Matizando aún más, precisaríamos que esta *ruptura cultural* no se manifestó indiscriminadamente, sino que en términos generales fue cierto sector dentro de la pequeña burguesía, aquel que vivió y asumió generando distintas respuestas, este rompimiento.

Además de la llegada de exiliados chilenos, durante la primera mitad de la década; y del exilio argentino y uruguayo en sus años finales, como actores influyentes en los cambios de la escena cultural mexicana, hay que considerar el florecimiento de la Industria Editorial, a causa de la aniquilación de una buena cantidad de editoriales sudamericanas por las dictaduras militares. Un eslabón más, quizás el más trascendente dentro de la política cultural del

sexenio: el giro dentro de la Industria cinematográfica. El Estado se volvió inversionista, abrió puertas y permitió críticas. Momentáneamente. Años posteriores atestiguarían, otra vez el desplome de la industria.

1976, último año del período echeverrista, es también el año en que Paco Ignacio Taibo II publica su novela *Días de combate*, primera de la saga dedicada a Héctor Belascoarán Shayne. Al año siguiente -1977- aparece *Cosa fácil*, segunda de la serie con el mismo personaje. Taibo II es, a no dudarlo, el autor mexicano más popular y prolífico del género negro. Escribe Alan Stavans:

“A Taibo II hay que verlo como un producto directo de la generación de ‘la Onda’ y el fenómeno de Tlatelolco, seguidor, en cierto modo de Gustavo Sainz y José Agustín, cuya política era decididamente *antiestablishment* (...) la filiación de esta generación, al percibir en baja estima a la cultura sofisticada, lo hizo acercarse a la novela policial y convertirse en un académico poco convencional.”<sup>55</sup>

Creemos que Taibo II hereda, efectivamente, esta postura contracultural, tal y como la llama José Agustín al referirse al carácter propio de “la Onda”; aunque creemos más en una filiación que por generación política le corresponde:

“...la nueva generación de escritores policiacos surgidos de las filas de los movimientos estudiantiles del 68 que han transformado la literatura del género en España, Francia, México, Argentina y los Estados Unidos. Esta corriente que incluye a los norteamericanos Simon, Charyn y Crumley, a los españoles Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Martínez Reverte y Juan Madrid, al mexicano Taibo II, a los argentinos Martini, Martelli y Sasturain, y a los franceses Vilar, Daeninckx, Jonquet y Pennac.”<sup>56</sup>

La importancia de Taibo II radica, de manera específica, en haberle dado coherencia y continuidad al género negro en México: las novelas ya citadas, junto con *No habrá final feliz* (1981), prueban la existencia del género policiaco negro y conforman, además, la primera etapa de concreción de esta corriente.

Son precisamente los años 70 la época de la publicación, tanto de las novelas de Taibo II como de *Trampa de metal* (1979), de Ramírez Heredia; *La cabeza de la hidra* (1978), de Carlos Fuentes; *Desdémona en apuros* (1979), de José Zamora; *Pretextos*

(1979), de Federico Campbell; *Violeta Perú* (1979), de Luis Arturo Ramos; y *Sobre esta piedra* (1979), de Carlos Eduardo Turón. . Todas ellas vinculadas al género negro.

### *2.3. Primera digresión acerca de la conformación del género*

Como se ha venido mencionando a lo largo de nuestro trabajo, la novela policiaca tradicional -en México- posee una línea de continuidad bastante difusa. Reúne obras muy desiguales, algunas de ellas virtualmente desconocidas; hasta hace poco tiempo sus escritores carecieron de posibilidades de agrupación (a pesar de los esfuerzos de Helú; los esfuerzos de Taibo II, mucho más recientes, son comentados posteriormente) y de difusión. De la misma manera, han debido competir, bajo estas condiciones y bajo el signo de lo "popular", con otros productos de mayores posibilidades comerciales. Lo que apunta un fenómeno como el de la novela policiaca mexicana es su incapacidad para adquirir arraigo como un género popular a pesar de las atribuciones que se le han hecho; lo que nos lleva a otra dirección: ¿tiene esa dimensión algún género literario en México?

Los años cuarenta permiten el surgimiento de una Industria cultural de masas que, como es obvio, mantendrá diferencias notables con industrias semejantes nacidas en países desarrollados. Como lo ha observado Carlos Monsiváis:

"Un proceso cristaliza en la década de los 40's: el nacionalismo -no el sentido sino el sentimiento de nación- no se agota, persiste en las clases subalternas, pero deja de ataviarse como destino para presentarse como temperamento (...) Despojadas o semiexpulsadas o, en buena proporción, alejadas del todo, las mayorías le confían sus vínculos con la nacionalidad al cine, a la radio, al teatro de carpa, al comic, a la industria disquera. Una red industrial desplaza al Estado en la comprensión y la práctica diaria de la nación."<sup>57</sup>

Lo que hará evidente el surgimiento y el desenvolvimiento posterior de la Industria cultural de masas en México es un hecho relevante y, a la vez, patético: el grado de atraso y alienación de los sectores sobre los que esta Industria mantiene su influencia. La repetición, la superficialidad, la complacencia son, en general, las constantes en su producción *cultural*. La visión aséptica, ramplona o delirante de los conflictos, incluida su interminable moralina, han promovido una concepción desmovilizadora y comúnmente idílica -por decirlo en términos suaves- acerca de la realidad nacional.

En nuestro país, el ámbito de lo policiaco se ha hallado confinado a territorios, por lo menos, infames. Habría que pensar en el caso más extremo y mejor conocido: la crónica periodística, y en uno de sus casos ejemplares: la revista *Alarma*. Como ha escrito Laurent Aubagué:

“...el rasgo esencial que puede captar toda nuestra atención radica, sin lugar a dudas, en el hecho de que la muerte, la violencia, la destrucción y la agresión se transforman en una fantasía colectiva. Todo lo que en una conciencia ‘normal’ sería miedo, horror, repulsión y tabúes, se convierte, gracias a su transposición periodística, en motivo onírico que empuja poco a poco al lector a lo imaginario y a encontrar placer en los textos.”<sup>58</sup>

Más adelante, concluye:

“En resumen, en *Alarma*, el relato está concebido como la recuperación de una realidad insostenible que se proyecta al orden de la fantasía, donde tiene la posibilidad de ser vivida bajo el pretexto de una catarsis *que no se hará sobre los hechos mismos, sino sobre una imagen ficticia*, la profundidad de todos estos actos monstruosos a través de la comunicación de masas, opera esta conversión prodigiosa -o mejor dicho, horrible- de despojar de su potencialidad la dimensión real de lo vivido y existencial para transformarlo en un motivo abstracto que permita al lector modificar cualitativamente su implicación.”<sup>59</sup>

*Alarma*, que comenzó a publicarse en 1951, que después de su fugaz desaparición en los ochenta, volvió a reaparecer, constituye un caso especial dentro de los fenómenos asociados a la cultura de masas. De una popularidad abrumadora, la revista encuentra su mercado en sectores proletarios o de origen campesino; en capas marginales; así como en regiones más o menos extendidas de cierta clase media. Vista como fenómeno cultural

resulta, por lo menos, inquietante comprobar sus alcances y el efecto ideológico que provoca en sus lectores. *Alarma* o un acto de fe. *Alarma* y la proliferación de una buena cantidad de publicaciones que repiten, hasta la saciedad, el mismo modelo. *Alerta*, *Homicidio*, *Alarde policiaco*; en estos tiempos y con líneas innovadoras, más cercanas al *freak* posmoderno, la revista *Insólito*; todas ellas son muestra de la continuidad y el éxito que la ignorancia y la desinformación les garantizan en un país como el nuestro. Por otra parte, es también un hecho, que la ficción policiaca en México, ha sido tradicionalmente ocupada por revistas tipo comic o fotonovela. Los datos sobre su popularidad son consignados, en los años setenta, por la investigadora Irene Herner:

“...la fotonovela policiaca *Valle de lágrimas* de publicaciones Llergo, S.A. (antes *Casos de Alarma*) vende anualmente un total de 57 774000.00 pesos; publicaciones como *Minipolicías* de Editorial de la Parra, con un tiraje de 460 000 ejemplares al mes, o la *Novela policiaca* con 1 400000 ejemplares.”<sup>60</sup>

Estas cifras muestran un hecho palpable: el género policiaco sí ha tenido alcances populares en México, pero esta popularidad deviene de una Industria cultural de masas manejada, en ese sector, íntegramente por la iniciativa privada. Según lo caracteriza Herner:

“Historietas y fotonovelas son, ante todo, los productos de una gran industria (...) Conforman, en su conjunto, un poderoso instrumento de control y dominación ideológico, mediante el cual se garantiza la sobrevivencia y el desarrollo cotidiano del gran capital, que utiliza todos los adelantos técnicos y científicos a su alcance para crear, a través de una extensa variedad formal, un contenido fundamental: el de perpetuar y reproducir la sociedad de consumo, y en el caso de países como México, el de reconfirmar la continuidad de la sociedad dependiente de consumo.”<sup>61</sup>

Otra cara de la misma moneda la muestran obras tituladas tan significativamente como *El guarura, confesiones de un guardaespaldas de México 68* de José Pérez Chowell, texto “aparentemente” autobiográfico, publicado en 1979, cuyo éxito fulminante lo manifiesta la rapidez de sus reimpressiones y el hecho, al parecer auténtico, de haber vendido en un plazo de cinco meses la cantidad de cincuenta mil ejemplares. La proclividad del autor a encarar

desde un punto de vista radicalmente fascista, disfrazado de *realismo*, o mejor de tremendismo, a una institución tan célebre en México, y tan repudiada por la conciencia popular, como es la de los guaruras, produjo en ciertos momentos, la celebridad de textos como *Lo negro del negro Durazo* de José González y González (1983); o de *El entre policiaco*, de Héctor Ríos (1984). El éxito comercial de este tipo de textos es explicable, desde la misma óptica con que Aubagué ha observado el desarrollo del caso específico de *Alarma*: todos los excesos son permisibles en el imaginario. Productos estrictos del oportunismo político, mal escritos y, tal vez por eso mismo, destinados a un público ávido de seguir ejercitándose en el chisme y la desinformación, los textos de Chowell, González o de cualquier otro semejante a ellos, pertenecen al mundo de la moda reciclable. Célebres en su momento, son invariablemente sustituidos por el escándalo político en turno. Hacemos nuestras las apreciaciones de Aubagué cuando escribe: "...es tiempo de usurpar las propias usurpaciones de *Alarma*, para enseñar como el drama humano debe ser fuerza de contestación social y postura revolucionaria."<sup>62</sup>

#### 2.4.- Segunda digresión acerca de la conformación del género

Hemos considerado, en apartados anteriores, que la formulación hecha por Monsiváis acerca del problema de la verosimilitud dentro de la novela policial mexicana, expone uno de los aspectos centrales en el intento por caracterizar el género negro. La apreciación de Monsiváis, en el sentido de que "la policía mexicana no es susceptible de crédito alguno"<sup>63</sup>, coincide totalmente con nuestra visión, pero el paso de los años (Monsiváis publica su artículo en el 73) exige revisar y matizar estos puntos de vista. Creemos necesario entonces acreditar nuestra versión de las cosas, así como reunir algunos elementos que nos permitan caracterizar, en términos generales, el papel que asumen en nuestro país la Institución y el poder policiacos.



Ya en la Introducción de nuestro trabajo, hemos hecho alusión a las dificultades que encontramos para intentar caracterizar a la Institución policiaca de nuestro país; en un principio, la falta de una bibliografía prestigiada, o un poco más allá, la ausencia de cualquier tipo de análisis que rebasara lo meramente anecdótico. No obstante, nuestra caracterización pretende retomar algunos aspectos globales, significativos dentro de las funciones ejercidas por este tipo de instituciones en América Latina, así como también buscaremos particularizar en las modalidades que dichos elementos han adquirido en México.

En su libro *Crimen y justicia en América Latina*, José María Rico ha escrito que:

“La organización policiaca en América Latina siempre ha presentado el carácter casi militar de los sistemas de Europa continental (...) Los países latinoamericanos poseen fuerzas policiales que están a menudo *al servicio del poder central* y que, según la opinión pública, están más bien encargadas de asegurar el mantenimiento de cierto orden que de proteger los derechos humanos contra las posibles violaciones de los mismos.”<sup>64</sup>

La institución policiaca surge como una organización represiva al servicio del Estado; legitima (o lo intenta) la visión oficial ligada a lo legal y lo político; la policía aparece como necesaria históricamente, para preservar un orden: el de las clases sociales y sus roles económicos. Paul Vanderwood sostiene la tesis acerca de la aparición de la policía mexicana, en el siglo XIX, como una contrapartida del bandidaje, pero, al mismo tiempo, como un proyecto de carácter *político*, validado por la visión liberal y su propuesta sobre el desarrollo del naciente capitalista mexicano.<sup>65</sup>

El capitalismo ha promovido la desigualdad, pero también ha tratado de prevenir las respuestas: familia, escuela, policía, Estado. Las formas que el Control Social ha impuesto sobre las clases dominadas se han ido diversificando, aunque la capacidad de contestación y de creación de vías alternativas, por parte de algunos sectores sociales, también han ido en aumento. Los últimos diez años en la historia de este país, han visto surgir distintas agrupaciones, con enfoques y campos de acción bien diferenciados que, sin embargo, han dado cabida a un espacio propio y a algo más que una abstracción: la sociedad civil.

Ha sido reconocible que “como institución la justicia, ha perdido la apariencia de la neutralidad política para aparecer, en tanto Aparato de Estado como instrumento de dominación, es decir, de control (interesado) del conflicto, del único que se reconoce como existente. Control que se da tanto en clave represiva como preventiva.”<sup>66</sup> Lejos de la apreciación - sintomáticamente *oficial* - que ha considerado a la policía como un cuerpo simplemente administrativo “cuya misión esencial es la de asegurar la satisfacción del *interés general* y de las *necesidades colectivas del público...*”,<sup>67</sup> se encuentra la evidencia, mostrada por los últimos treinta años de la historia de México, acerca de su función en la permanencia del sistema político mexicano. Los contenidos ideológicos del Control Social pretenden identificar una amenaza constante en los comportamientos individuales o colectivos que cuestionen sus normas. El peligro social, representado tanto por determinados tipos de organizaciones como por individuos aislados, aparecerá caracterizado por las versiones oficiales, como un atentado al orden *legalmente establecido*. Esta idea ha sido desarrollada por Roberto Bergalli, quien escribe:

“La noción de peligro para la sociedad que supone la existencia de un delito natural, la universalidad de tales conceptos (...) han constituido fáciles expedientes para justificar la equiparación entre delincuencia común y subversión políticosocial.”<sup>68</sup>

En relación con nuestro país, esta observación adquiere particular relevancia: desde épocas inmemoriales es conocida la aplicación de *métodos* policiacos perpetuamente ligados a prácticas de tortura. La aprobación de la Ley contra la tortura, durante el sexenio de Miguel de Lamadrid; la Procuraduría de Derechos Humanos con Salinas y su extensión al sexenio de Zedillo, son paliativos contra el mismo mal: la práctica sistemática de la tortura; la violación constante de los derechos humanos. Paradójicamente, una sociedad como la mexicana permite desarrollar, por un lado una vasta industria de la sobreinformación; por el otro, el efecto causado por esta misma saturación, produce escepticismo. La nota roja, los

periódicos sensacionalistas, o incluso los noticieros televisivos consignan cotidianamente, claro está que bajo distintos criterios, abusos y arbitrariedades de la policía mexicana. Hay que señalar, en particular, el intento del Estado mexicano por equiparar, a través del orden penal, la situación de la *delincuencia común* con respecto a la *delincuencia política*. Más allá de cualesquier confusión legal, esta situación revela a su vez, otra aún más dramática e injustificable: la tortura ha sido una práctica aplicada indiscriminadamente a *casi* cualquier tipo de delincuente. Casi, porque resulta evidente que este rigor admite matices: su aplicación es capaz de distinguir -la clase obliga- a los involucrados. La capacidad de transar económicamente, de acudir a la omnipresencia del poder y gozar así de su campo de influencias, son *privilegios* que alcanzan aquellos que pueden o que logran hacerlo. En última instancia, cabe la posibilidad de no salir bien librado del trance: las cárceles mexicanas confirman con amplitud que siguen existiendo clases sociales. Dentro de esta generalización exceptuamos, sin embargo, a los presos políticos y, dentro de este grupo excluimos a personajes que al parecer, no sólomente la sabiduría popular exhibe como chivos expiatorios del sexenio en turno.

#### 2.4.1.- *Un breve colofón*

Norman Mailer ha escrito, refiriéndose a la personalidad del policía:

“...Se dan en ellos contradicciones explosivas. En teoría han de cumplir la ley, pero tienden a considerarse la ley misma. Tienen más responsabilidades que el hombre de la calle, pero son más infantiles. Están indisolublemente unidos al concepto honestidad, pero son en sumo grado corruptos. Poseen más valor físico que el ciudadano medio, pero son bravucones sin escrúpulos. Sirven a la verdad, pero son psicopátas de la mentira...Desarrollan una labor autoritaria, pero son escépticos...”<sup>69</sup>

¿Cuál es la imagen que reproduce el imaginario sobre el policía mexicano? Al parecer cualquiera, menos la de héroe. Distintos testimonios<sup>70</sup> señalan que la corrupción policiaca empezó a florecer en la época alemanista, no como un fenómeno aislado sino como

una parte de un proceso -el de la corrupción generalizada- que empezaba a cubrirlo todo. La figura heroica del policía no tiene asidero, ni correspondencia alguna con la realidad. Sucesivas campañas de moralización, depuración de distintos cuerpos policiales, intentos de profesionalización, resumen lo que hasta el Estado ha tenido que percibir: el desprestigio y la falta de credibilidad absolutos que existen, en este país, sobre la institución policiaca.

Paralelos a este fenómeno hay, sin embargo, distintos aspectos que quisiéramos puntualizar:

a.-La policía mexicana, a semejanza de muchas otras organizaciones oficiales en el mundo, es reconvenida sistemáticamente por su ineficiencia, al igual que muchas otras, adquiere una implacable eficacia en momentos especialmente significativos en términos políticos.

b.-No es posible dejar de percatarse de la evolución que ha tenido la policía mexicana desde 1968. José Luis Piñeyro ha registrado que

“...entre 1969 y 1972, 65 policías recibieron entrenamiento en Estados Unidos y dos más asistieron a la ‘escuela de bombas’ para terrorismo policial en Los Fresnos, Texas (...) Dato trascendente pues sucede después del movimiento estudiantil-popular de 1968; es la primera vez que *oficialmente* se reconoce la asistencia de policías a los cursos del programa de la Oficina de Seguridad Pública de la AID.”<sup>71</sup>

Esta especialización, que no ha dejado de sucederse, sino que al contrario, ha encontrado campos cada vez más sofisticados y mentores cada vez más deleznable, va aparejada con la evolución y profesionalización del ejército.<sup>72</sup>

c.-La policía mexicana ha desarrollado una red casi inexpugnable de pequeñas y grandes corruptelas; de relaciones más que ambiguas, no sólo con la delincuencia, sino con el poder en turno y, nos atrevemos a decir, con la sociedad misma. La multiplicidad de funciones, de Direcciones de Seguridad; de cuerpos especializados en la represión (la *Brigada Blanca*, en los 70; el grupo *Zorros*, en los 90); han contribuido a una de las creaciones más monstruosas del sistema político mexicano.

d.-No es nuestra intención idealizar la imagen del policía. Entendemos, de principio, que muchos de nuestros señalamientos rebasan el ámbito de lo local. Es posible hablar de una Internacional policiaca y de las variantes regionales que cada país adopta. Es claro que la tortura es una práctica de la que lamentablemente distintos Estados (incluidos los socialistas) no han podido sustraerse. Es claro también, que el ocultamiento, la desinformación o la manipulación no son fenómenos exclusivamente nacionales, sino que bajo distintas modalidades, siguen apareciendo en todo el mundo. El caso de la policía mexicana, sin embargo, toca extremos patológicos. Los casos de Durazo Moreno o de José Antonio Zorrilla son más que ilustrativos. Los últimos episodios de la Gran Novela Negra Nacional los ha escrito, sin lugar a dudas, el propio sistema.

e.-La relación casi simbiótica que existe entre policía y delincuencia común ofrece rasgos afines con los de otras formaciones sociales. Desde la época a la que Marx se refiere en su conocidísimo ensayo de *El 18 Brumario*,<sup>73</sup> este mismo pensador menciona el triste papel al que parecen destinados los sectores identificados como pertenecientes al lumpenproletariado: la elección entre delincuencia y orden legal; por supuesto, creemos que esta elección supone matices, pero, en última instancia, representa la contradicción más aguda y permanente sobre la identidad social del policía

f.- Por último, debemos señalar un fenómeno que aparece con claridad en México desde la administración echeverrista: el combate al narcotráfico. Independientemente de las ponderaciones morales o éticas sobre el uso de drogas, hay un aspecto recurrente en este mismo fenómeno y en las variantes que ha adoptado el Estado para enfrentarlo; nos referimos, nuevamente a la corrupción. Desde las lejanas épocas de la instrumentación de la *Operación Cóndor* (1974) hasta nuestros días, se ha hecho evidente la coalición de fuerzas que une al narcotráfico con, por lo menos, distintos cuerpos policiacos. Argumento incluso aceptado por el presidente en turno. Esta situación ha derivado en un efecto contradictorio

pero altamente significativo: el papel heroico, por inversión, asignado entonces al delincuente. Recordemos el caso Caro Quintero, por ejemplo. Esta visión ambigua, trastornada de alguna manera, es viable, entre otras cosas por el rencor social que prevalece sobre la figura del policía. El cine y los corridos populares dan una muestra, igualmente ambigua y contradictoria sobre el fenómeno señalado.

### 2.5.- Tercera digresión acerca de la conformación del género

Dentro de la última parte de nuestras digresiones, consideramos necesario puntualizar algunos aspectos referidos al carácter de las relaciones establecidas entre el cine nacional y el género negro.

Tanto *El complot mongol* de Rafael Bernal, como las novelas de Taibo II *Días de combate* y *Cosa fácil*, fueron llevadas al cine en las décadas de los setenta y los ochenta, bajo la dirección, respectivamente, de Antonio Eceiza, en el caso de la novela de Bernal; y de Alfredo Gurrola, en los casos de Taibo II.

No deja de ser, por lo menos curioso, que los tres filmes hayan sido protagonizados por Pedro Armendáriz Jr., actor emblemático del “nuevo” cine negro en nuestro país. Armendáriz es también actor principal en *Cadena perpetua*, de Arturo Ripstein, basada en la novela *Lo de antes*, de Luis Spota. El mismo actor es protagonista también de *El largo camino a Tijuana*, de Luis Estrada, filme homenaje al género negro norteamericano. Dentro de esta lista se puede añadir *Dos crímenes*, de Roberto Sneider, basada en la novela homónima de Ibarguengoitia.

En lo que toca a la novela de Bernal, el español Eceiza realizó un filme fallido, cuyo primer error recae -justamente- en la elección del protagonista (el archicitado Armendáriz en el papel de Filiberto García); la película desvirtúa el carácter del personaje de Bernal, al aceptar en el rol protagónico a un actor, por lo menos veinte años más joven al propuesto por

la novela. El filme es monocorde y convencional; se queda a la mitad de una mala adaptación y de las buenas intenciones por retomar el espíritu original de la novela de Bernal. No fue una película exitosa, a pesar de ser anunciada como *la película* basada en la mejor novela policial de todos los tiempos. Ocasionalmente es exhibida, con cortes, por la televisión.

Los filmes de Gurrola, además de ser las versiones de un par de novelas de Taibo II, pretenden, con todas sus limitaciones, fundar el género en nuestro país. No podría hablarse de productos totalmente fallidos, pero tampoco podría decirse que los filmes de Gurrola hayan, por lo menos, logrado un nivel equivalente al de las novelas en las que están basadas. ¿Qué es lo que falla? Sin intentar hacer ponderaciones entre las diferencias evidentes entre cine y literatura, lo que queda claro es esa recurrencia forzada que permea todas las acciones y los diálogos de las películas. Por eso mismos años, Gurrola filma *Llámenme Mike*, película incluso premiada con tres Arieles (nuestro equivalente autóctono de los Oscars gringos), y que narra desde una perspectiva inusualmente irónica el enloquecimiento de un policía al que lo irrita que lo llamen *Miguelito*.

Como breve colofón, y como signo de lo que logra la ideología al paso del tiempo y cuando se lo propone, las ya citadas novelas de Taibo II más *Algunas nubes*, han sido filmadas por Televisión, empresa filial de Televisa, bajo la dirección de Manuel García Agráz, cineasta que en años anteriores y con un guión original, realizó *Nocaut*, película que puede registrarse también bajo el género negro. En estas nuevas versiones de la obra de Taibo II, prevalece un insufrible tono aleccionador que, de alguna manera ya existía en los filmes de Gurrola; el personaje de Belascoarán, encarnado por Armendáriz, de acuerdo a lo ya mencionado, es ahora representado por Sergio Goyri, quien con todo y el parche en el ojo, las leperadas y las *pepsis* (que sustituyen a las *cocas* de las novelas) no logra hacernos olvidar su esteriotipado personaje de rudo-pero-bueno de varias docenas de infrapélculas de acción. II. Sin embargo, la apertura de Televisa no llegará a tanto; en ese sentido no parece

viabile que la novela *No habrá final feliz* sea filmada. Más allá de la muerte de Belascoarán, narrada en la novela, el texto de Taibo II alude a situaciones diversas, por ejemplo el caso Zorak-Zobek, que no serían muy del agrado del consorcio.

### 2.5.1. *Un poco de historia*

Hacia 1919 será filmada *El automóvil gris* de Enrique Rosas. La película relata las aventuras de una banda gangsteril de origen militar. Película muda, sonorizada en 1933, *El automóvil gris* "integra a su relato de ficción (...) las escenas verdaderas sobre el fusilamiento de una banda que asoló a la ciudad de México."<sup>74</sup> Considerada por la crítica como una película de ruptura<sup>75</sup>, *El automóvil gris* inaugura - sin saberlo - en términos cinematográficos, el género negro en nuestro país. Se trata, claramente, de una obra excepcional, única; abre y clausura un ciclo. No existe una línea de continuidad que podamos percibir a partir de esta película, sino más bien, es su excepcionalidad la confirmación de una regla del cine mexicano: la mediocridad general de su producción, pero, dentro de ella, la trascendencia y el carácter innovador, casi milagroso de algunas de sus obras.

Será hasta los años treinta cuando pueda hablarse de un par de filmes emparentados, por lo menos, con el género negro: *Luponini de Chicago* de José Bohr, al que se le ha encontrado cierta semejanza con la trama de Dillinger; y *La mancha de sangre* de Adolfo Best Maugard, cinta considerada también como insólita dentro del cine nacional, y que anticipa contradictoriamente una de las vertientes más exitosas del género: el cine de rumberas, que dominará la década de los cuarenta.

Uno de los fenómenos que es posible advertir durante este período es cómo, a partir de la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano se abrirá paso en los mercados latinoamericanos, naturalmente dominados hasta entonces por los Estados Unidos. Este auge que se extenderá incluso hasta mediados de los cincuenta, representa la *Epoca de Oro del*



*cine mexicano*. No queremos extendernos en una explicación pormenorizada sobre todo este proceso, pero sí señalar que son precisamente estas condiciones las que permiten la profusión de diversos géneros cinematográficos en nuestro país.

En particular, durante los años cuarenta se ha logrado puntualizar lo siguiente:

“Los principales elementos visuales del cine negro norteamericano ya se perciben (...) La película *Distinto amanecer* de Julio Bracho, descubridora de la ciudad como personaje esencial en el cine mexicano, toma prestados de este género algunas características para darle mayor realismo al retrato de la ciudad y sus personajes. Otro ejemplo de esta época sería *En la palma de tu mano* de Roberto Gavaldón.”<sup>76</sup>

En esta película, por cierto, colaboraron Luis Spota como autor del guión; y José Revueltas como adaptador del mismo. La estrecha colaboración entre Gavaldón y Revueltas “no es casual: la afinidad temática-visión esencial y predestinadamente pesimista de la condición humana- es evidente...”<sup>77</sup> Es precisamente Roberto Gavaldón quien dará coherencia, durante el periodo que va de 1944 a 1951, al género negro, dentro de la industria cinematográfica de nuestro país:

“Esta serie que de alguna manera significó para Gavaldón en los comienzos de su carrera la definición – de cara al público (...) – de una fisonomía propia está compuesta por cinco incursiones en un género entonces internacionalmente en boga: el *cine negro*. Para decirlo fácilmente: historia policíacas contadas desde el punto de vista (narrativo) del criminal...”<sup>78</sup> Coincidimos con Hugo Bonaldi cuando señala que: “En los estudios dedicados a la obra de Revueltas muy poca o ninguna atención se ha prestado (por desconocimiento que el mismo Revueltas le atribuía o por prejuicio contra el director preferido de Revueltas, que era Gavaldón) a su tarea como libretista de cine.”<sup>79</sup>

En este sentido “*La diosa arrodillada*, por ejemplo, muestra una evidente continuidad, tanto en la obra de Gavaldón como en la de Revueltas consideradas por separado. Dentro de la obra de Gavaldón es un típico producto de su periodo de *cine negro* de finales de los cuarenta (tema urbano, criminalidad, fatalismo, estética postexpresionista, hieratismo estetizante e hiperritualización de la puesta en escena) (...) En relación con la obra literaria de Revueltas *La diosa* tiene una continuidad sobre todo filosófica y formal. No reencontraremos en los guiones que Revueltas escribió para Gavaldón los destinos cruzados

de proletarios, lumpenes, campesinos y militantes políticos, habituales en el universo ficcional de Revueltas, pero sí reencontraremos: por un lado el Pesimismo esencial como vector ordenador de las realidades humanas, y por otro el interés de Revueltas por elaborar estructuras narrativas geométricas (cubistas) a partir de ciertos parámetros (tratamiento-análisis/síntesis, precisión/ambigüedad -del tiempo de la ficción; flashback o racconto; elipsis; fluctuaciones del pasado y presente) que en su novelística están presentes.”<sup>80</sup>

Si la afirmación sostenida en apartados anteriores, en que identificábamos a Revueltas como una influencia precursora del género negro, parecía descabellada, su trabajo como guionista aclara aún más, en cierto modo, nuestro punto de vista.

Dentro de la serie de escritores mexicanos que se vieron involucrados con la industria cinematográfica, cabe mencionar los nombres de Juan Bustillo Oro y Antonio Helú, autores ambos a los que hemos aludido como iniciadores del género policiaco en nuestro país. Es indudable que, sin embargo, este fenómeno de *asimilación* es radicalmente distinto al ocurrido en la Industria hollywoodense; no obstante, más allá de las evidentes diferencias estructurales que guardan los dos casos citados, podemos encontrar semejanzas que rebasan lo anecdótico, en dos autores de amplio renombre, tanto en la literatura norteamericana como en la mexicana. Nos referimos a Hammet y a Revueltas. El paso de ambos, dentro de la Industria cinematográfica de sus respectivos países, les permitió, al menos, sobrevivir, a pesar de las precarias condiciones de dicha supervivencia.

Por otro lado, y de nuevo en los años cuarenta, creemos que es en esta década donde se registran las condiciones específicas para que lo negro cinematográfico adquiriera una dimensión particular. Si como hemos mencionado anteriormente, ni lo policiaco ni lo negro tuvieron alcances populares en terrenos meramente literarios, en el cine, a pesar de todo, es posible afirmar lo contrario. La prueba más visible de ello es la (pseudo) concreción de un subgénero totalmente mexicano: el melodrama negro, y sus ejemplos extremos y delirantes: el cine de Juan Orol y /o sus variantes arrabaleras. Dentro del melodrama negro, encontramos la *vertiente*, a través de la cual, el género confirma su existencia, aunque, es

necesario decirlo, ésta es precaria y subordinada a una despiadada moralina y a un inocultable sexismo. Lo negro es escenario y conformación de ambientes y estereotipos: por un mismo boleto el espectador recibe sus respectivas, aunque no por esto proporcionales, dosis de erotismo, aleccionamiento moral, suspenso, acción y humor (pedestramente involuntario). El melodrama negro inventa su propia mitología, acicala voluntades que reprueban la inverosimilitud, y sienta sus bases a lo largo de casi dos décadas. Baste una somera revisión a diversos títulos: *Charros contra gangsters*, *Cabaret Shanghai*, *Los misterios del hampa*, todas ellas de Juan Orol; *Aventurera*, *Sensualidad* (de Alberto Gout); *Trotacalles*, *Hipócrita*, *As negro*, *Pérdida*, *Salón México*, *Victimas del pecado* (las dos últimas de Emilio Fernández)

Como ha sido observado "el cine de gangsters se ciñó primordialmente a un universo de padrotes, hampones, vividores y pachucos (...) que acabaron diluyéndose , dejando tan sólo su mito."<sup>81</sup>

No obstante, la vertiente tradicional de la literatura policiaca, siguió cauces más o menos normales. Luis Buñuel filma *Ensayo de un crimen*, película basada en la novela homónima de Usigli. Los relatos de Martínez de la Vega, *Peter Pérez*, serán adaptados y llevados al cine, así como la ya mencionada *Noche de sábado* de Ramírez de Aguilar. Dentro de la época, y un tanto apartada de las corrientes dominantes, hay un filme que merece ser citado: *Cuatro contra el crimen* de Alejandro Galindo. Esta película, basada en un hecho sacado de la nota roja es, sin lugar a dudas, una de las obras más sobresalientes vinculadas al género.

En los años sesenta, el vacío dejado por el cine de rumberas es ocupado por el cine de luchadores. No hay, de hecho, nada rescatable ligado al género. Por otra parte, la decadencia económica y creativa del cine mexicano marcarán esta década y las posteriores,

aunque el período echeverrista llevó, al menos durante un tiempo, aires de renovación para la industria.

## 2.6. Tradición crítica con respecto al género

Si bien en los últimos años, la producción de novela negra en México ha mostrado regularidad y constancia de los escritores; regularidad de las editoriales y, de una u otra forma, del público lector del género, por otra parte, es evidente el vacío crítico que persiste alrededor de esta corriente. Vacío que, visto con mayor determinación, no sólo compete a la novela negra, sino que se extiende, en general, sobre la mayor parte de la producción literaria de este país. A pesar de que la novela negra mexicana se vio fortalecida en la segunda parte de los años ochenta, a partir de una muy particular versión del boom (encuentros de carácter internacional, ediciones masivas lo bastante accesibles para el público, distintos proyectos editoriales que rebasan el ámbito de lo local; así como la aparición y venta de revistas, no necesariamente mexicanas, asociadas al género), no es posible hablar de la conformación de una crítica *especializada y sistemática* sobre el género, sino únicamente de una mayor *atención* sobre la producción relacionada con lo policiaco. Esta *atención* responde particularmente, desde nuestro punto de vista, al surgimiento de un público lector del género, y no tanto a una preocupación crítica por parte de los especialistas. Sin profundizar mucho en el espectro de la Institución literaria en nuestro país y, dentro de ella, en el círculo (¿dantesco?) de los creadores, lo que aparece como una evidencia, no precisamente nueva, es la enorme capacidad antropofágica que han desarrollado la mayor parte de sus miembros. Algo más que simpatías o antipatías de por medio, algo más que siniestras historias de amor o de odio, la Institución literaria mexicana confirma, con frecuencia, su adicción al poder: legitimación o escarnio, celebración o irreverencia: todo sea por el grupo al que se pertenece o, en su caso, del que se carece. Este juego de adhesiones y disidencias se empieza a

manifestar con meridiana claridad desde los años setenta, y supone la emergencia de dos proyectos culturales y políticos abiertamente antagónicos en un principio, pero que, en el último sexenio al menos, si bien siguieron mostrando diferencias y enconos múltiples, por otro lado mostró reconocimientos e identificaciones palpables referidos a aspectos clave de la realidad nacional. Bajo esta perspectiva, es posible hablar de un conjunto de escritores del género negro que se han agrupado en torno a Taibo II. De manera general, al hacer una rápida revisión histórica de las principales aportaciones críticas sobre el género policial en principio, y posteriormente sobre el género negro, es notable la escasa producción al respecto. Es necesario considerar dentro de estas aportaciones las muy conocidas de Alfonso Reyes así como también los trabajos realizados por Antonio Helú.

El caso de Reyes es interesante por el prestigio indiscutible del que se han hecho merecedores su obra y su persona. Aficionado al género y posible asesor de Margos de Villanueva, una cultivadora poco célebre del relato policial durante los cincuenta, Reyes nos ofrece una defensa breve pero intensa de este tipo de narrativa.<sup>82</sup>

Los esfuerzos de Helú apuntan en otra dirección. Helú, quien ha sido visto como El Padre Protector del género policiaco en México, intentó también ejercer de una manera sistemática una aproximación crítica al género, aunque su trabajo, como ya lo hemos comentado, se dirigió más a la difusión y a la publicación de autores nacionales o extranjeros dentro de la mítica *Selecciones de misterio*, y años más tarde en su trabajo como colaborador de Novaro Editores. No hay que olvidar, por otra parte, que el divertidísimo texto de Helú *La obligación de asesinar*, con todo y su ladrón detective Máximo Roldán, fue prologado por Xavier Villaurrutia.<sup>83</sup>

Dentro de los estudiosos del tema hay que agregar a María Elvira Bermúdez, autora también de obras de ficción. Bermúdez, quien considera inoperante el debate sobre la existencia o no del género negro<sup>84</sup>, ha sido considerada como una escritora limitada, cuyas

orientaciones críticas se asocian con Kaiser; sin embargo, valga decir que más allá de estos últimos señalamientos, con los cuales coincidimos en lo general, que Bermúdez es una lectura imprescindible para los interesados en la historia del género policial mexicano. Todos los trabajos sobre el género policiaco en nuestro país han debido recurrir a la consulta de sus artículos o sus entrevistas.

En los últimos quince años han aparecido diversos textos críticos de muy diversa factura y origen. En esta nueva promoción de trabajos y aportaciones sobre el género, que consideramos no únicamente como simples reflexiones más o menos intermitentes sobre el mismo, es necesario citar los trabajos de Giardinelli <sup>85</sup>; Torres <sup>86</sup>; Taibo II, <sup>87</sup> y de Stavans. <sup>88</sup>

El texto de Giardinelli, *El género negro*, ofrece una perspectiva histórica de la constitución del género. Como mencionamos en apartados anteriores Giardinelli encuadra al género a través de las *deudas* que éste asume en relación con la narrativa del *far west*. Giardinelli, quien además de su ejercicio crítico, ha publicado un par de novelas asociadas al género, sostiene dentro de su argumentación la idea, con la que coincidimos en lo general, acerca de que la novela negra integra como un elemento central en su conformación, elementos críticos y de denuncia sobre los comportamientos sociales de los individuos o las instituciones.

En su disertación sobre las características del género en México, Giardinelli hace aportaciones de carácter histórico. De tal manera que identifica a Rafael Bernal como a uno de los escritores precursores del género, gracias al libro de relatos *Tres novelas policiacas*. Sostiene además el punto de vista acerca de que *El complot mongol* da inicio oficialmente al género en nuestro país.

Los trabajos de Torres son más dispersos: diversos artículos periodísticos publicados fundamentalmente en los ochenta: el prólogo a la antología *El cuento policial*

mexicano, así como el libro de entrevistas *Narradores mexicanos de fin de siglo*, en el que se incluye un texto sobre Paco Ignacio Taibo II.

Las formulaciones de Torres, si bien resultan interesantes, no dejan de ser convencionales. Sus señalamientos, en gran medida deudores de los trabajos de María Elvira Bermúdez, enfatizan el hecho de la falta de tradición en la escritura de esta novelística. Según Torres, el género carece de esta tradición. Torres intenta polemizar con las observaciones ya conocidas de Monsivais respecto a la desconfianza *nacional* sobre la Institución policiaca (“...una policía juzgada como corrupta de modo unánime no es susceptible de crédito alguno...”). Sobre esto, escribe Torres: “...es preciso recordar que la literatura policiaca, en muchas de sus grandes manifestaciones, muestra precisamente la corrupción de los cuerpos policiales e incluso su criminalidad (piénsese en *Pop 1280*, de Jim Thompson o *En sobre esta piedra*, de Carlos Eduardo Turón)”<sup>89</sup> Como se ve, su argumentación es endeble, cita una novela escrita algunos años *después* de la observación hecha por Monsivais (el caso de Turón), y ejemplifica a través de una novela norteamericana (*Pop 1280*). No obstante, el mayor mérito de Torres consiste en introducir al debate la discusión del porqué la falta de prestigio literario del género, así como también se deben reconocer sus esfuerzos para orientar nuevas pautas en torno al reconocimiento crítico del mismo.

En el caso de Taibo II, no es posible hablar sino de acercamientos críticos fragmentados y de disquisiciones y/o polémicas que, por lo general, se han mantenido en un nivel de oralidad. Sin embargo, el papel que como promotor del género negro ha ejercido Taibo II es, a todas luces, innegable: prologuista, traductor, animador de distintas publicaciones y certámenes relacionados con el género. Todo ello confirma nuestra visión sobre su trabajo. Más allá de los comentarios ácidos que lo identifican como un *esclavo del mercado*, así como del afán protagonista que, al parecer, le encanta asumir, Taibo II se ha convertido en la figura más connotada dentro del género.

Por último, consideramos al trabajo desarrollado por Ilán Stavans, como el de mayores alcances teóricos y metodológicos con respecto al carácter de la novela policiaca en México. Stavans recoge algunas propuestas teóricas de Bajtín y propone, a través de la dilucidación del pensamiento del autor ruso, una lectura en la que es posible formular una caracterización bajtiniana sobre el género. Desde la perspectiva de Stavans:

“La novela policial (...) ese subgénero que tanto atrajo después de Tlatelolco en México (y en otras regiones del continente) utiliza (...) (ciertos) mecanismos paródicos en la medida en que trae del exterior la fórmula genérica y la adapta al medio ambiente ya sea a través de la pura ‘estilización’, o mediante destrezas más originales como la ‘variación’ o la ‘estilización paródica.’”<sup>90</sup>

Stavans considera que la mayor parte de la producción mexicana relacionada con el género, se ubicaría en el plano de la “estilización”. De acuerdo con la caracterización hecha por Comas, y anteriormente citada, se trata de la obra producida por los *especialistas*. Las novelas de Taibo II y de Bernal estarían incluidas en esta clasificación. En lo que corresponde a la otra clasificación, se consideran los textos que, nuevamente seguimos a Comas y retomamos así nuestro planteamiento inicial, pertenecen a la tradición *mainstream*. Las novelas de Pitol, Fuentes, Leñero o Iburguengoitia, analizadas por Stavans, se ubican, según la teorización de Bajtín, dentro de la “variación” o bien dentro de la “estilización paródica”.

Finalmente, aunque Stavans no registra el término novela negra, su trabajo considera que, a partir de las condiciones auspiciadas por el movimiento del 68, surge una nueva novela policiaca mexicana, inscrita en la tradición *hard-boiled*.



## NOTAS

- 1.-Vicente Francisco Torres, "Prólogo" en *Antología del cuento policial mexicano*, p. 8
- 2.-Mempo Giardinelli, *El género negro*, Vol II, p. 76
- 3.-Paco Ignacio Taibo II, "La otra novela policiaca", en *Cuadernos del Norte*, p19
- 4.-Ilán Stavans, *Antihéroes, México y su novela policial*, p. 85
- 5.-Ilán Stavans, *op cit*, pp. 116-122
- 6.-Héctor Guillén Romo, *Orígenes de la crisis en México*, pp. 101-102
- 7.-*Ibidem*, p. 35 "A partir de 1965 y sobre todo después de 1970, las bases de acumulación comenzaron a deteriorarse. La tasa media de la producción agrícola, que había sido de 6,2% entre 1960-65, disminuye fuertemente entre 1965.-70 pasando a situarse en 1.2% (...) El bloqueo del sector agrícola precipita las tendencias inflacionistas con efectos inmediatos sobre el costo de la vida urbana."
- 8.-Carlos Tello, *La política económica en México, 1970-1976*, p. 28
- 9.-"Una gran proporción del capital invertido en diversos sectores de la economía está en manos de una pequeña minoría de intereses mexicanos y extranjeros", M: Vellinga, *Industrialización y clase obrera en México*, p. 42
- 10.-Carlos Tello, *op cit*, p. 37
- 11.-Ricardo Ramírez Brun, *Estado y acumulación de capital en México*, p. 64
- 12 *Idem*
- 13.-Miguel Basáñez, *La lucha por la hegemonía en México: 1968-1970*, p. 156
- 14.- *Ibidem* ,p.57
- 15.- "...Esta situación condujo al Estado mexicano a completar el crédito interno con el crédito externo (...) Durante el periodo 1970-1975, el endeudamiento exterior representó en promedio 41% del financiamiento del sector público." H: Guillén Romo, *op cit*, 48-49
- 16.-. H. Guillén Romo, *op cit*, p. 51
- 17.- C. Tello, *op cit* , pp.91-92
- 18.-. Julio Labastida Martín del Campo, "La crisis y la tregua" en "*Nexos*", No 69, p. 5
- 19.- M. Basáñez, *op cit*, p. 200
- 20.- H. Guillén Romo, *op cit*, p. 54
- 21.-. Ricardo Ramírez Brun, *op cit*, pp. 76-77
- 22.-.Pablo González Casanova, *et al*, *México hoy*, p. 60
- 23.-. H. Guillén Romo, *op cit* ,pp 54-55
- 24.-. *Idem*
- 25.- *Ibidem*, p.56
- 26.-.M. Barceló, "La crisis económica, orígenes y consecuencias", en *México, crisis económica y desarrollo*, p. 133
- 27.-. Adolfo Gilly, "México: dos crisis" en "*Nexos*", Número 70, pp 21-22
- 28.-. José Agustín, *Tragicomedia mexicana*, T. II , p. 187

- 29.- "Durante esos años y la Segunda Guerra Mundial, se da lo que podría denominarse como la 'primeraa acumulación industrial', caracterizada por la acumulación intensiva de la planta industrial que se había venido instalando desde el siglo XIX, dentro de la cual predominaba la industria ligera, conectada con el consnmo directo y más o menos generalizado y cuyas existencias tecnológicas eran mínimas." Pablo González Casanova *et al*, *México hoy*, pp 26-27
- 30.-. Cfe. Agustín Cueva, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, p. 187
- 31.-. H, Guillén Romo, *op cit*, p. 87
- 32.-. Miguel Basáñez, *op cit*, p. 64
- 33.-. Carlos Monsiváis "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas", en *En torno a la cultura nacional*, p. 200
- 34.-. J.S. Brushwood, "Periodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad" en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, pp 160-161
- 35.-. Carlos Monsiváis, *op cit*, p. 203
- 36.-. Paloma Villegas. ""Nueva narrativa mexicana" en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, p. 226
- 37.-. Mempo Giardianelli, *El género negro*, T. II, p. 109
- 38.-. Vicente Francisco Torres, "prólogo", en el *Cuento policial mexicano*, p. 17
- 39.-. Carlos Monsiváis, "Ustedes que nunca han sido asesinados", en "*Revista de la Universidad*", vol. XXVII, núm. 7, pp 1-11
- 40.-. Al respecto, en el ya citado artículo de Torres se lee: "Nos interesa sostener lo siguiente: en México sí hay literatura policial; que sus cultivadores sean escasos y no tengamos muchas producciones excelentes es ya otra cosa. ¿A qu é se debe nuestra carencia de escritores policiaos? Nosotros descartamos a que se deba a la falta de confianza en la policia..." V. F. Torres, *op cit*, p. 15
- 41.- Evodio Escalante, en *José Revueltas: una literatura del lado moridor*, p 83
- 42.- Saúl Escobar, *México y sus devaluaciones*, en "Nexos", Núm. 52, p.21
- 43.-. *Idem*:
- 44.- Sergio Zermeño, *México: una democracia utópica, el movimiento estudiantil de 1968*, p 47
- 45.-. María Elvira Bermúdez, "Novelas policiacas mexicanas" en "*Revista mexicana de cultura*", Núm. 61, pp. 10-11
- 46.- E. Poniatowska, "El movimiento estudiantil de 1968", en *Fuerte es el silencio*, p.34
- 47.-. Sergio Zermeño, *op cit*, p. 59
- 48.-. José Agustín, *Tragicomedia mexicana, 1970-1982*, Vol II, p. 89
- 49.- J. S. Brushwood, *op cit*, pp. 170
- 50.- Ilán Stavans, *op cit*, p. 189
- 51.-*Ibidem*, pp 155-161
- 52.-. Carlos Monsiváis, ""2 de octubre de 1968/2 de octubre de 1978", en "*La cultura en México*", Núm. 201, p. 7
- 53.-. Ilán Stavans, *op cit*, pp. 24-25
- 54.- José Agustín, *op cit*, pp 125-132
- 55.-. Ilán Sravans, *op cit*, 139
- 56.-. Rodolfo Valero "Ya no hay juegos en las calles de París", en "*Enigma*", Núm. 4, p. 83
- 57.-. Carlos Monsiváis, "Cultura nacional y cultura popular", mimeo, pp. 7-8
- 58.- Laurent Aubagué, "Alarma, una lectura pluridimensional", en "*Ideología*", p. 265
- 59.-. *Idem*, subrayado nuestro
- 60.-. Irene Herner, *Mitos y monitos, historietas y fotonovelas en México*, pp. 112-118
- 61.-. *Ibidem*. P. IX
- 62.-. Laurent Aubagué, *op cit* p. 229

- 63.- Carlos Monsiváis, "Ustedes que jamás han sido asesinados" en "Revista de la Universidad", p. 8
- 64.- José María Rico, *Crimen y justicia en América Latina*, p. 247. Subrayado nuestro.
- 65.- Vid Paul Vanderwood, *Desorden y progreso: policías y desarrollo mexicano*, pp. 77-87
- 66.- Pedro Antonio Ibáñez, "El orden judicial", en "El viejo topo". Núm 7, p. 18
- 67.- José María Rico, *op cit*, p. 247. Subrayado nuestro.
68. Roberto Bergalli, "Reflexiones sobre el control social en América Latina" en *Massimo Pavarini, Control y dominación*, p. 213
- 69.- Norman Mailer, en "Retrato de familia con policías", en Andrade Jardí, Julián, "Nexos", Núm. 207, p. 39
- 70.- Cfe. "La justicia y yo", "Nexos", Núm. 207, Felipe Victoria Zepeda, ; "Estudios sobre la corrupción policiaca", pp 17-39
- 71.- José Luis Piñeyro, "Potencial político del ejército mexicano" en "Historia y sociedad", núm. 24, p. 69
- 72.- *Ibidem*, pp. 61-80
73. Cfe Carlos Marx, El 18 brumario de Luis Bonaparte
- 74.- Anónimo, "El otro cine mexicano", en "Somos", p. 73
- 75.- "El automóvil gris (...) no sólo mostraba una vocación documental, sino que estaba preparando los cimientos para un cine del futuro, un cine atemporal, insólito e inclasificable, ese experimento filmico que más se acerca a la materia prima de los sueños, un onirismo palpable, convertido en imágenes:" *Idem*
- 76.- Ramón Noval, "lo negro del cine mexicano", en "Dicine", p.29
- 77.-Hugo Bonaldi, "Gavaldón y Revueltas: La diosa arrodillada, páginas de los diarios de un formalista", en "La orquesta", vol. II, No 9, p. 6
- 78.- *Idem*
- 79.- *Ibidem*, p. 8
- 80.-*Ibidem*, pp. 7-9
- 81.-Anónimo, "El otro cine mexicano", en "Somos", pp. 44-45
- 82.-A. Reyes, "Sobre la novela policial", T. IX, *Obras completas*, pp. 457-461
- 83.-X. Villaurrutia, "Prólogo", en Antonio Helú, *La obligación de asesinar*, pp. 3-7
- 84.-M. E. Bermúdez, "Novelas policiacas mexicanas", en "Revista mexicana de cultura", No 61, pp 10-11
- 85.-M. Giardinelli, *op cit*
- 86.-V. F. Torres, *op cit*
- 87.-P. I. Taibo II, *op cit*
- 88.-I. Stavans, *op cit*
- 89.-V. F. Torres, "Prólogo", en *El cuento policial mexicano*, p. 17
- 90.-I. Stavans, *op cit*, p.42

### 3. *El complot mongol*

#### 3.1a. *La estructura*

Aparentemente *El complot mongol* de Rafael Bernal<sup>1</sup> es nada más una novela policiaca, con algunos elementos de “intriga internacional”, aceptablemente escrita y parca en recursos estilísticos. Ha sido considerada sucesivamente como la “mejor novela policiaca de todos los tiempos”<sup>2</sup>, como un *thriller* a la mexicana<sup>3</sup>, o incluso como una novela de espionaje.<sup>4</sup>

A través de una narración que se corta –la connotación cinematográfica que tiene el término es aquí bastante precisa– para introducir recuerdos y/o reflexiones del protagonista, la novela se organiza en su forma más externa bajo el pretexto de un enigma. Bernal recoge el procedimiento recurrente en algunos novelistas del género negro (Hammet sería el más cercano) de ocultar, mediante el planteo de un enigma que *aparentemente* es el principal, otro aún más trascendente. El juego de las apariencias es, pues, un recurso hábilmente manejado por el autor.

La linealidad de la novela responde, de hecho, a una concepción tradicional acerca del proceso narrativo, mucho más evidente en cuanto que el texto pertenece al ámbito de lo policiaco y que intenta ceñirse a las convenciones propias del género; en este sentido, la novela basa su eficacia en el predominio de la acción, en la escasez de elementos descriptivos y en la profusión de diálogos. Asimismo recoge una línea popular, derivada de la narrativa norteamericana negra y de la propia narrativa mexicana vinculada a la esfera de lo policiaco, pero si bien se vale de ellas como formas válidas para dar cuenta de un proceso narrativo, será en la formulación de sus contenidos temáticos en donde recogerá los elementos necesarios para poder ser considerada como perteneciente al realismo.

Para ilustrar nuestras afirmaciones, creemos conveniente citar algunos pasajes donde se evidencian estos recursos. Cabe agregar que dichos mecanismos son utilizados

recurrentemente a lo largo de la novela.

En el capítulo 1:

“Se detuvo frente al espejo de la consola del comedor y se ajustó la corbata de seda roja y brillante, así como el pañuelo de seda negra que llevaba en la bolsa del pecho, el pañuelo que olía siempre a Yardley. Se revisó las uñas barnizadas y perfectas. Lo que no podía remediar era la cicatriz en la mejilla, pero el gringo que se la había hecho tampoco podía remediar ya su muerte. ¡Vaya uno por lo otro! ¡Pinche gringo! ¿Con que era muy bueno para el cuchillo? Pero no tanto para los plomazos. Y le llegó su día allá en Juárez. Más bien fue su noche.”(p.8)

En el capítulo 2:

“Y ora que me besó Martita, no quisiera ni tocarme la cara. ¡Pinche Martita! Para mí que me está jugando una chingadera. Como las he jugado yo tantas veces. Si no voy a conocerlas, si parece que las inventé yo mero. Pero toda esa gente que sabe del negocio no me gusta. Para andar en estos asuntos, hay que andar solo (...) Y a mí, hasta ahora, no me ha tocado ser el muerto, como le tocó a mi compadre Zambrano en el lio de San Luis Potosí. Se lo quebraron por puritito hocicón. Allí en el burdel de la Alfonsa se lo quebraron.” (pp.57-58)

En el capítulo 3:

“Y también es posible que mi amigo Iván Mikailovich me estaba (sic) viendo cara de maje. Como Martita (...) Y yo haciéndole a la novela Palmolive. ¡Jijole! Si me hubiera visto Ramona la Chiapaneca. 'Fili, tú eres capaz de saltarle a un poste con naguas.' Así me decía la canija. Y todo porque le volteé a la criadita del burdel. Había que incorporarla.” (p.87)

En el capítulo 4:

“...pero se acordó de un caso. Fue en la Huasteca, cumpliendo una orden. Diabolo de viejo aquel más encanijado, que se pasaba el día en su mecedora en el portalito de su casa. Y el Jefe dio la orden. Lo agarré por la espalda con el cable de la luz. Habían dicho que no había que hacer escándalo, así que esperé que estuviera tardeando, como a las siete de la noche. Cuando se estuvo quieto lo metí en un ataúd que habíamos traído para eso y tomamos el camino para salir del pueblo. Para llevar a un muerto con discreción no hay nada mejor que un ataúd.” (pp.121-122)

En el capítulo 5:

“Hay cosas que no se le cuentan a nadie. Miré Martita, yo un día, en Parral, maté a una mujer. Me estaba haciendo pendejo y la maté. Y mire, Martita, allá en la Huasteca, estrangulé a un viejo con un cordón de la luz. Y en Mazatlán me eché a dos cuates en una cantina. Primero los emborraché. Allí quedaron, sentados en el suelo, apoyados al mostrador, con los ojos muy abiertos. Los muertos siempre ponen cara de pendejos. Y yo haciéndole al buen Filiberto.” (p. 166)

En el capítulo 6:

“García cruzó San Juan de Letrán. En Yurécuaro me sentaba en una piedra junto a la vía del tren. No me pesaban las manos. Podía aventar piedras y estrellarlas contra los rieles. Podía subirme a los naranjos y bajar la fruta robada. No me pesaban las pinches manos.” (p. 211)

A través de estas citas, podemos observar cómo la narración se desplaza desde el presente del protagonista, significado por la intriga en la que se ve envuelto, hasta distintos momentos vividos por García en el pasado. Si bien fijamos el tiempo real de la ficción en tres días, los mismos que le son dados a García para que resuelva el supuesto complot, no es posible precisar, salvo en contadas excepciones, como la de la cita correspondiente al capítulo 6, cuando ocurren los acontecimientos referidos al pasado. La acción principal se ve desplazada por los recuerdos de Filiberto en una especie, por momentos, de libre asociación de la memoria. Son notables, de igual manera, dos aspectos que retomaremos posteriormente con mayor amplitud: el lenguaje con el que se recrean dichos recuerdos y también el humor irónico con que el narrador/protagonista subraya ciertas situaciones. Ambos elementos confirman, por otra parte, la negritud de la narración, así como también su verosimilitud y sus rasgos de modernidad.

Lo que resulta claro es que la novela de Bernal intenta introducir recursos narrativos que, si bien no obstaculizan la lectura del texto y sus niveles de comprensión, sí la convierten en un texto con mayor complejidad estructural que las obras que la preceden dentro de la tradición del género policiaco mexicano; en este sentido, las voces narrativas que aparecen en la novela confirman nuestra apreciación.

*3.1b. La figura del narrador. Voces y recursos narrativos.*

Una rápida revisión sobre la obra de Bernal que precede al *Complot mongol*, nos lleva a la conclusión acerca de que ni como novelista ni como autor teatral se interesó en desarrollar innovaciones formales dentro de sus técnicas como escritor.

Sin embargo, en esta novela, Bernal, además de los elementos ya mencionados en el plano estructural, introduce mediante la figura del narrador otros recursos que, indudablemente, enriquecen las posibilidades de lectura del texto.

En la novela es posible apreciar varios tipos de narradores. Así, encontramos una narración en tercera persona que, en ocasiones, es una voz que sabe lo mismo que el personaje, y en otras es una voz omnisciente; existe también un flujo de conciencia (una voz subjetiva en primera persona) y un monólogo directo. En algunas partes de la novela, estas voces se van intercalando, lo que produce un efecto específico.

“Filiberto García se detuvo en la esquina de Dolores y Artículo 123. En la cuarta casa, la del chino Pedro Yuan, estarían jugando al póker, ese eterno póker silencioso y terrible. 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 que los tienen allí de caridad, como hay monjitas que tienen a viejos y a lisiados. Y una vez, cuando me tocó la comisión de ir tras de unos traficantes de opio en Sinaloa y me clavé tres latas se las di al chino Fong. Desde entonces somos cuates. ¡Pinche chale! Bastante me han ganado al póker para mantener todos sus fumaderos de opio. Y luego ¿para qué quiero amigos chinos? Para que el Coronel me dé encargos como éste y me salga con que se las sabe todas, hasta que les tapo sus fumaderos. ¡Pinche Coronel!” (pp. 24-25)

Este fragmento ilustra nuestras observaciones y acredita lo que, desde nuestro punto de vista, se pretende como efecto en el lector: la ilusión de simultaneidad entre las acciones realizadas por el protagonista y sus pensamientos. Pensamos que el procedimiento le otorga, además de lo mencionado, rasgos de modernidad narrativa al relato, ubicándolo entonces dentro de las formas contemporáneas asumidas por el realismo.

En la novela, como lo señalamos previamente, hay profusión de diálogos. Su función es fundamental dentro de la novela, ya que permiten la continuidad de las acciones, sirven

como resumen de las mismas, así como también explicitan las conjeturas y las decisiones de los personajes. A través de los diálogos, el texto gana en agilidad, pero suprime en gran parte su complejidad narrativa. ¿Concesión al público lector? Quizás Bernal intenta combinar estos recursos con la finalidad de hacer inteligible su discurso. No hay que olvidar que *El complot mongol* es también una novela policiaca.

Mención aparte merecen los diálogos entre García y el licenciado, personaje que, en cierta medida, contrapuntea al de Filiberto. Los diálogos entre ambos están cargados de connotaciones políticas, de reflexiones irónicas y de desencanto.

“-¿Está enojado, Capi?

- No, Licenciado. Y, por cierto, hace tiempo que le quiero hacer una pregunta.

- Lo que usted diga, Capi. ¡Otro tequila, don Raymundo!

- Usted estudió en la Universidad y se recibió de abogado.

- El año de 29. Si quiere le puedo enseñar mi título. Lo debo tener por allí, en alguna parte.

- Y con todo y sus estudios y su título, como que no ha llegado a hacer nada, ¿verdad?

- Le dolió lo que le dije antes, mi Capi.

- No, no es eso. Pero me han dicho que usted se las sabe todas en eso de las leyes.

- Suma cum laude. Y no sirvió de mucho, ¿verdad? Gracias Raymundo. Que sea a su salud, Capi. Tal vez es cierto eso que decía mi padre que también era abogado: lo que natura no da, Salamanca no lo presta (...) Mi padre era abogado y porfirista. De chaqué y bombín. Era juez y se decía que iba a ser magistrado. De los amigos de don Porfirio. Y no fue magistrado ni nada. ¿Sabe por qué, Capi?

- Por la Revolución.

- No. Muchos como él, hasta su compadre, le entraron a la Revolución. Pero mi padre era leal. Renunció. El no servía a gobiernos usurpadores, a militares levantiscos y a chusmas. Renunció y no fue nada ni nadie. Citaba sus leyes en latín y hablaba francés y alemán, pero no fue nada ni nadie, porque quiso ser leal. Viejo pendejo.” (pp. 166-167)

Por otra parte, y como lo ha señalado acertadamente Ilán Stavans, *El complot mongol* es una novela “carente de lirismo”<sup>5</sup> Las descripciones son frías, simples y escasas. Podría pensarse que el procedimiento liga nuevamente a nuestro autor con la novelística negra norteamericana, en especial con las descripciones que son comunes en narradores como Hammet o Chandler. Sin embargo, creemos que se trata de una rusticidad propia del Bernal



de esta novela. Al transcurrir la acción dentro de la ciudad de México, el paisaje urbano es visto bajo una óptica casi elemental. De cualquier modo, la ciudad nos es presentada como un escenario en el que la violencia, la corrupción, el tráfico de drogas y la muerte reducen a sus habitantes al papel de víctimas o verdugos. Se trata, pues, de la *otra* ciudad, la ciudad negra y nocturna de las zonas pobres del Distrito Federal de los años sesenta; pero también es la misma ciudad dentro de la que se conspira en los altos círculos del poder. Esta espacialidad contrasta dos aspectos: la ciudad, en particular el centro (la calle de Dolores, Mina, Avenida Juárez, Donceles, Reforma) es, como ya dijimos, el escenario de la acción, pero serán los espacios cerrados los lugares en donde realmente dicha acción se desarrolle hasta sus últimas consecuencias. Desde la casa de García, en Luis Moya, espacio marcadamente impersonal hasta la llegada de Martita, espacio también que representa un supuesto refugio de seguridad para el protagonista, pasando por la cantina *La Ópera*, lugar donde usualmente se realizan los encuentros con el Licenciado, el café *Cantón* o *Sanborns*, en donde se entrevista con los agentes extranjeros, hasta llegar a la colonia Cuauhtémoc, en la casa de Del Valle, todos estos lugares son vistos como posibles trampas. En todos se fraguan traiciones o se cometen asesinatos. No hay ninguna privacidad factible en una ciudad que intenta resguardar sus secretos, pero que carece del poder para protegerlos.

### *3.1c. Lenguaje e ironía*

Uno de los aspectos centrales dentro de la novela de Bernal lo constituye el uso del lenguaje. Al respecto ha escrito Vicente Francisco Torres: "Su lenguaje se salió de los márgenes de la propiedad y se hizo ágil y soez, lleno de mexicanismos (requintadita, cobero, cachondear, fierrada, contlapache) para poder caracterizar a sus personajes y ser consecuente con su tema."<sup>6</sup> Coincidimos enteramente con Torres. El uso constante de leperadas le otorga verosimilitud a la narración. Los pensamientos de García son expresados a través de un uso

reiterado de *malas palabras*. Nada novedoso si se piensa en obras anteriores, desde la escandalosa *Cariátide*, de Salazar Mayén; algunos pasajes de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes; *De perfil*, de José Agustín; o *El apando*, de José Revueltas. No obstante, con relación a la producción policiaca que precede a *El complot mongol*, sí resulta una innovación; Bernal, en este sentido, inaugura una nueva concepción dentro de este tipo de narrativa en nuestro país.<sup>7</sup>

A lo largo de la narración la palabra *pinche* aparecerá constantemente. La connotación que esta palabra tiene en México implica, por lo general, un tono abiertamente peyorativo frente a la realidad que designa. Para García todo es pinche: la Revolución, el complot, los chinos, los soviéticos, los gringos, el pasado, las leyes, el Coronel, Del Valle, y hasta Martita. Por supuesto existe un desplazamiento semántico que va de acuerdo al contexto en el que García expresa su muletilla. Así, la palabra, si bien muestra una manera de percibir la realidad desde una perspectiva usualmente peyorativa, también muestra actitudes casi afectivas con respecto a aquello que califica. Significativa también resulta la manera en que se transcribe el habla de los personajes chinos, con excepción de Martita. Los chinos hablan *como chinos*.

Queremos, por último, hacer referencia a lo que consideramos también como un rasgo más de negritud dentro de la novela: la ironía. Mediante ella, el texto adquiere una dimensión que le confiere, a un tiempo, credibilidad y modernidad.<sup>8</sup> Dentro de la sordidez con que la novela aborda su realidad narrativa, la ironía se presenta como el mecanismo capaz de movilizar el imaginario del lector, al volverlo cómplice de la mirada de García sobre el mundo; además, consideramos que la novela debe ser leída bajo esa clave. Más adelante abundaremos en esta idea.

### 3.1d. Núcleos narrativos

El núcleo narrativo de *El complot mongol* se organiza fundamentalmente alrededor de la figura del protagonista, y de la búsqueda que éste emprende con la finalidad de descubrir el verdadero carácter de la intriga, encubierto por el enigma al que el mencionado complot hace referencia. Como lo hemos comentado con anterioridad, la historia transurre en tres días, desde el momento en que el enigma original es planteado hasta que, de cierta manera, es resuelto. Bernal acude al recurso de la retrospectiva, a modo de *flashbacks*, para señalar elementos que sirven para caracterizar al protagonista. Estas retrospectivas dan pie a que el narrador deslice reflexiones, marcadas por la ironía, en las que es posible localizar la principal contradicción generada por el texto: la transformación que implica la finiquitación del proceso revolucionario en México; es decir, en los términos fijados por el protagonista: la inoperancia de hombres que, como él, han participado en dicho proceso y que no han sido capaces de asimilarse frente a la irrupción del nuevo orden, supuestamente basado en la legalidad. Esta contradicción, por otra parte, define al protagonista.

En la novela distinguimos cinco núcleos narrativos. Reiteramos que la novela se organiza siguiendo el modelo tradicional de la narrativa policiaca. A cada núcleo narrativo corresponde una parte de la revelación/solución del enigma.

Dentro del primer núcleo narrativo aparece la propuesta para que el protagonista se haga cargo de una misión: el Servicio Secreto de la Unión Soviética se entera de un rumor, captado por primera vez en Mongolia Exterior, acerca de un atentado contra el presidente de los Estados Unidos durante su visita a México. El atentado estaría organizado por China Comunista, a través de tres terroristas bajo su dirección, presuntamente éstos entrarían en contacto con un agente maoísta en México. García, viejo policía de narcóticos, es elegido para la investigación, precisamente por el tipo de relaciones que sostiene con algunos integrantes

de la comunidad china en México. Se sabe que García tapa sus fumadores de opio por amistad. La misión le es asignada a García por el señor Del Valle, a quien García reconoce, y de quien, paulatinamente, se nos irá dando información en la novela; así sabremos que Del Valle es “uno de los que tenían su corazoncito puesto en ser presidente, pero que no se le hizo.” (p. 27) Indicio esencial en la novela, que permite observar ciertas nociones de *fairplay* aplicadas a la narración. Dentro de la investigación, está también involucrado el General Miraflores, hombre de confianza de Del Valle, pero García está subordinado *únicamente* a un Coronel, del que no sabremos nunca la dimensión jerárquica que ocupa dentro de la policía mexicana.

En el primer núcleo narrativo incluimos el inicio de la relación con Marta Fong, dependienta de la tienda de Liu. Esta relación va evolucionando paralelamente a los descubrimientos hechos sobre el enigma original. Finalmente, consideramos dentro de este primer núcleo, la muerte de dos pistoleros de los que se desconoce la identidad, pero sobre los que García elabora distintas hipótesis.

El segundo núcleo narrativo incluye la aparición de los agentes Laski (ruso) y Graves (norteamericano). Ambos agentes confirman el rumor original, al tiempo que la identidad de los pistoleros que habían atacado a García se revela. La investigación se continúa cuando el policía interroga a la viuda de uno de los pistoleros muertos –Roque Villegas-, la norteamericana Anabella; para contactar a la gringa el policía se vale de un viejo amigo suyo: el Licenciado, quien será una presencia intermitente dentro de la novela, pero que también adquirirá relevancia a lo largo de la misma. En este segundo núcleo el enigma, de acuerdo a Del Valle, se ha resuelto, aunque García y, por ende, el Coronel proseguirán con la investigación. La relación con Marta Fong es vigilada por los agentes extranjeros. García mantiene sus dudas, pero la cercanía con Marta se estrecha.

El tercer núcleo narrativo cuenta el encuentro de García, en el Café Cantón, con los

agentes Graves y Laski. Son atacados dentro del Café para después trasladarse a la casa de Anabella, a quien hallan muerta. Los agentes deciden esperar a los asesinos en el interior del departamento. Al llegar, tres de los chinos son capturados. Uno de ellos telefona a su grupo, con la finalidad de hacer un intercambio: quince mil dólares a cambio de sus vidas, pero serán ametrallados por sus propios cómplices. Sin embargo, uno de los capturados ha confesado que la operación sobre el supuesto asesinato del presidente norteamericano no es tal; el complot no existe, se trata de tráfico de drogas, ajuste de cuentas entre *mafias*. García se forma su propia teoría: un complot chino para desalojar a la Unión Soviética de su control sobre Cuba. Se entrevista con Del Valle para explicarle su teoría. Del Valle lo aparta de la investigación ya que "...en verdad ni siquiera es experto en cuestiones policiacas." (p. 171) García insinúa entonces algo más: tal vez si haya un atentado, pero sin chinos. Está dispuesto a abandonar la investigación, sólo que el Coronel lo obliga a continuarla. En este núcleo puede observarse que la relación entre García y Marta ha evolucionado. Marta, quien durante su estancia en la casa de García ha sido objeto de interés sexual para el policía, le confiesa su amor al protagonista. García también está enamorado, hacen planes y deciden vivir juntos.

El cuarto núcleo narrativo comprende la entrevista de García con el chino Santiago; la investigación sobre Liu y la conversación con el Licenciado, quien informa a García sobre las relaciones entre Del Valle y Miraflores. También se incluye la charla con Laski, así como la reiteración de la teoría de García con respecto al complot. Laski ni lo confirma ni lo niega, pero invita al policía a trabajar para su organización. García se entrevista con Ester Ramírez, la viuda de Luciano Manrique, el segundo pistolero muerto al inicio de la investigación. Descubre los nexos entre el matón y un par de pistoleros más: el Sapo y el gringo Browning. García se compadece de la viuda y le ofrece dinero. Se ha vuelto sentimental. En las calles de Mina, localiza el hotel en el que se hospeda Browning; interroga a una de sus amantes ocasionales y encuentra el rifle que se usaría en el atentado. Le informa al Coronel. García ha

descubierto el verdadero complot: asesinar al presidente de México; nuevamente intenta apartarse de la investigación y nuevamente el Coronel le niega el permiso.. La parte final de este núcleo incluye la visita que García le hace a Liu, sin encontrarlo.

En el quinto núcleo narrativo, el asesinato de Marta Fong establece una ruptura con la línea de conducta del protagonista. García cita a Del Valle y a Miraflores. El enigma está resuelto. Un golpe militar disfrazado que dejará en el poder a Del Valle y posteriormente al General Miraflores. Sin embargo, García considera que ya “ha habido una muerte de más” (p. 225) El policía decide la ejecución del político y del militar. Paradójicamente sigue cumpliendo órdenes de Del Valle. García hace que Del Valle asesine a Miraflores, después ejecuta al primero. Al intentar abandonar la casa tiene un enfrentamiento con Browning y el Sapo. Laski, quien lo ha estado siguiendo, interviene en su ayuda. Vuelve a proponerle trabajar con él. La participación de Del Valle en el crimen de Martita ha quedado descartada. García y Laski llegan a casa de Liu. Descubren que uno de los chinos asesinados anteriormente era hijo de Liu; éste, en venganza, asesina a Marta. García, ante la oposición de Laski, decide matar al viejo. Después de romper con Laski García llega hasta la cantina *La Ópera*; el Licenciado lo acompañará a velar el cadáver de Marta.

### *3.2a Ficción narrativa: Sistema de relaciones existente entre los personajes*

El protagonista central de la novela, Filiberto García, determina a los demás personajes existentes en la narración. El texto gira en torno a él, y las acciones aparecen relacionadas siempre con su participación. García forma parte de la clasificación que lo ubica como *policía oficial*, con origen y carrera militares, y con una vasta experiencia en su oficio. Como lo admite reiteradamente, es un hacedor de muertos, en su trayectoria profesional no ha tenido deferencias ideológicas, sino tan sólo ha cumplido órdenes: mujeres, gringos, guerrilleros cubanos, pistoleros y hasta un sacerdote católico (nótese la diversidad que hace al oficio) han *pasado* por él. La novela, no es casual, puede ser leída como un *western* a la mexicana. Igual que los viejos pistoleros a sueldo, García es capaz de volverse contra sus contratantes al ser herido en la única región que, en su caso, ha vuelto a ser vulnerable: el amor por Marta Fong.

El envejecimiento de García está marcado no únicamente por su deterioro físico, su ablandamiento ocasional o su cinismo; su envejecimiento se deriva del desencanto por un tiempo (y con esto queremos decir una organización social) en el que no cree, pero en el que permanece como un sobreviviente. La Revolución Mexicana es identificada por García como un cadáver resucitado cíclicamente que se ha convertido en Gobierno. Instalado en la nostalgia de la acción —la barbarie, sí, pero también un juego con reglas visibles— lo repele la modernidad de una sociedad de leyes y abogados. La relación que García adquiere con el mundo está sujeta al Poder y a la obediencia de las jerarquías. Con excepción de Marta Fong, personaje que más adelante retomaremos, sus vínculos con las mujeres han sido producto de la violencia y la prepotencia.

A lo largo de la novela, las relaciones de García con los demás personajes pueden ser encuadradas en tres distintos apartados conectados entre sí por el protagonista:

a. Las relaciones con el sector que lo contrata. El mundo de la *Alta política*: Del Valle, el General Miraflores y el Coronel.

b. Las relaciones con los agentes extranjeros. El mundo de la *Intriga internacional*: el soviético Laski y el norteamericano Graves.

c. Las relaciones con los chinos y con el Licenciado. El mundo de *lo cotidiano*.

Dentro del primer mundo, García aparece como subordinado al poder oficial: pistolero que cumple órdenes, matón al servicio de la policía. A través de la reconstrucción fragmentaria de su historia, conoceremos la probada eficiencia de García, así como su incondicionalidad a las causas que le son asignadas. Sin embargo, a partir de la muerte de Marta Fong se establece una ruptura en su línea de conducta. García se convierte en un justiciero. Se apropia de la ley, mejor dicho: restablece su propia ley; y lleva a cabo las ejecuciones que cree pertinentes. El sentido de la decisión de García es moral, ya que se descubre que Del Valle y Miraflores no son los responsables de la muerte de Marta, pero por una conjetura errónea el pistolero los ha identificado como tales. El error del policía permite ver entonces una actitud moral *anormal* en su línea de conducta. La ejecución es iniciativa suya. Paradójicamente estas ejecuciones preservarán el orden constitucional del país, mostrarán las contradicciones internas del protagonista y además confirmarán la visión política que hay en la novela sobre la sociedad mexicana: una sociedad bárbara, en donde la violencia y sus mecanismos conforman su verdadera identidad

En el segundo mundo, los aliados profesionales son objeto de alusiones constantes que intentan señalar las diferencias que existen entre los *expertos*, como ellos, y los *matones*, como García. Dichas diferencias no son sino *conceptuales*. García hace muertos de *segunda*; los expertos hacen *cadáveres*. Además de una buena cantidad de observaciones irónicas sobre el carácter de las relaciones entre el agente ruso y el norteamericano, que sintetizan bajo una óptica muy particular el espectro de la Guerra Fría, el par de agentes extranjeros se constituyen como aliados de García en la búsqueda de la resolución del enigma. A pesar de la distancia, más que profesional, que frente a ellos adopta Filiberto, es posible distinguir, sobre



todo con el agente soviético, una relación solidaria: la intervención de Laski, al final de la novela, salva a García de ser asesinado por Browning y por el Sapo; pero también un rompimiento: al asesinar García a Liu, como parte de su venganza personal, Laski le reclama por haber dejado trunca la solución del conflicto y por comportarse de manera poco profesional. Laski lo acusa de tener preferencia por los norteamericanos, a lo que García responde con un lacónico *chingue a su madre*. La relación con el norteamericano Graves tiene menos relevancia, aunque no deja de ser contemplada desde una perspectiva irónica. En este segundo mundo también impera la violencia, asimismo la modernidad esconde una paradoja entrevista por García: *ellos todo lo investigan, y yo estoy aquí nomás para hacer muertos*.

Es en el mundo de lo cotidiano donde, de alguna manera, se perciben relaciones solidarias y/o de complicidad. Aunque también se da una ruptura. Dentro de todas ellas, las relaciones con Liu y Marta Fong evolucionan notablemente. Por otra parte, el carácter de la relación con el Licenciado sirve, por momentos y a través de los diálogos con el policía, como un contrapunto de la acción. El Licenciado se corresponde con la otredad de García; como él, aunque por diferentes motivos, es un hombre rebasado por la modernidad. Alcohólico, desclasado, fuera del Poder, el Licenciado es una conciencia entre lúdica y sarcástica del propio Filiberto. Sus opiniones sobre la política y la delincuencia; sobre la *amigocracia* y la venalidad que distingue al gremio de los abogados, así como las constantes referencias sobre la corrupción en la vida política del país, permiten ver en el Licenciado y su discurso, los elementos con una carga más explícitamente política dentro de la novela. El reconocimiento, al final de la narración, entre García y el Licenciado va más allá de la situación que lo enmarca: el velorio de Marta Fong. García y el Licenciado son dos especies monstruosas, sobrevivientes de la Revolución y sus instituciones. La comparación entre ambos, hecha por el Licenciado, es bastante clara: *ambos como profesionales del crimen*.

La relación con Marta Fong se constituye como un elemento fundamental en la novela. Marta, amante del chino Liu, es obligada por éste a espiar a García. Sin embargo, la relación entre la muchacha y García irá sufriendo una evolución previsible, ambos se enamoran. A lo largo de la novela abundan las referencias sexistas, alusiones constantes a la mirada que García le dedica a las mujeres. Marta descubre las contradicciones del protagonista, gracias a ella García revela su condición como ser humano. Envueltos en una situación límite, ambos personajes son seres solitarios, sin expectativas, inmersos en sus propias relaciones de poder. La muerte de Marta supone, junto con el final de la novela, el carácter negro del texto de Bernal. El *verdadero* conflicto se ha resuelto, el golpe de Estado será impedido por García, pero la soledad y la muerte serán, otra vez, las únicas posibilidades tangibles en el destino del protagonista.

### *3.2b El proceso narrativo: Núcleos semánticos*

*El complot mongol* se organiza temáticamente a través de cinco núcleos semánticos cuya significación determina a la novela. Nuestra lectura la ubica como perteneciente al género negro. Además, como hemos explicado en apartados anteriores, se trata de la novela que funda al género en nuestro país. Consideramos, como tema central de la novela, la ruptura asumida por un viejo policía, al servicio del Estado y de la Institución policiaca, frente a su código particular. Esta ruptura deviene de una decisión moral y representa, al mismo tiempo, las contradicciones del protagonista y el carácter político del Estado mexicano y algunas de sus instituciones.

#### *a.El pasado de Filiberto García: la nostalgia por la barbarie*

Hemos afirmado, en páginas anteriores, que la principal contradicción generada por el texto

alude a la finiquitación del proceso revolucionario en México y a la inoperancia de hombres quienes, como el protagonista, han participado en dicho proceso y han sobrevivido ante la irrupción de un nuevo orden basado en la legalidad institucional. Esta

contradicción descansa inicialmente en la configuración del pasado de Filiberto García, pasado que, repetimos, es contado fragmentariamente, a través del propio protagonista. No se trata de una reconstitución que sirva para reconstruir la biografía total del personaje; sin embargo, gracias a ella, podemos advertir elementos significativos dentro de la evolución del policía, o mejor dicho: de las relaciones establecidas por él, a través del tiempo, con diferentes personajes; mediante ellas advertiremos constantes dentro de la conducta y los valores que presuntamente sustentan las acciones de García.

“Sí, soy del mero Yurécuaro, Michoacán, hijo de la Charanda y de padre desconocido (...) ¡Pinche Charanda!” (p.41 )

O bien:

“¿Para qué acordarse del nombre de una mujer? Una mujer es como cualquier otra. Todas con agujerito. Gabriela Cisneros. Y yo de muchacho rogón y ella dando puerta. Y que nos cae don Romualdo Cisneros cuando la tenía en esa huerta de Yurécuaro. Ya casi la tenía en pelota. Y don Romualdo me hizo que me arrodillara allí en la tierra y me dio de planazos con el machete. Allí, frente a Gabriela Cisneros. Y yo me puse a llorar y le dije que me quería casar con ella y don Romualdo me dio una patada en la boca (...) Y don Romualdo dijo que él no quería por yerno al hijo de la Charanda. Así le decían a mi vieja. Al viejo nunca supe cómo le decían, porque nunca supe quién era.” (p. 59)

Este par de fragmentos, el primero en tono retador; el segundo bajo la forma de una enumeración infantilizada son, significativamente, las únicas alusiones al origen del protagonista. Hijo de padre desconocido y de madre con un apodo más que simbólico (la charanda es un licor popular de Michoacán). Será también lo único que conozcamos de su adolescencia antes que se metiera en *la bola*. No podemos encontrar contradicciones en donde no las hay. El protagonista ha dejado atrás sus raíces rurales pero éstas no parecen preocuparlo. Tampoco existe una obsesión rulfiana por conocer al padre, ni siquiera una

evocación afectuosa y/o edípica sobre su madre. El protagonista no añora una paz provinciana que seguramente jamás conoció. Tan sólo en el capítulo 6, Filiberto evoca nostálgicamente un momento casi idílico de su pasado; esta evocación la hace el protagonista después del asesinato de Marta y contrasta abiertamente el presente desolado del protagonista con un momento de su pasado. En cambio, García recuerda intensamente la humillación a la que es sometido por don Romualdo, ya que deja en él un rencor sin resolver.

“Unos años más tarde volví a Yurécuaro. Sería por el veintinueve o treinta, pero ya Romualdo Cisneros se había pelado para la capital y Gabriela se había fugado con un teniente que la dejó preñada en Santa Lucrecia o por allá. *Si, las cosas se le van quedando a uno dentro, sobre todo como ésa, cuando la deja uno a medias. Por eso no me gusta dejar las cosas a medias.*” (p. 59)

Los recuerdos de García están invariablemente ligados a la violencia. No tienen ninguna carga afectiva *normal*; García, de hecho, carece de recuerdos personales en sentido estricto, en su lugar aparecen recuerdos profesionales, o en el mejor de los casos de índole sexual. Pensamos, sin ir muy lejos, que a través de esta asociación que vincula al sexo con la muerte, se establece también una evidente patología del personaje. La *anormalidad* de García estrecha aún más una visión antiheroica sobre él, pero no agota sus contradicciones. Filiberto es un lumpen que ha sobrevivido dentro de la Institución policiaca. Su eficiencia radica en la sumisión a un código; no actúa solo, sino al amparo del Poder, ya que es un matón a sueldo, un policía que opera en las zonas oscuras, en los límites entre la eficacia del asesino y del poder que lo autoriza y lo obliga a cumplir con su trabajo; no es un justiciero que se conduzca al margen de la ley, carece de capacidad de decisión y acata las reglas del juego. No acatarlas tiene un precio que no está dispuesto a pagar.

“Para andar matando gente hay que tener órdenes de matar. Y una vez me salí del huacal y maté sin órdenes. Tenía razones para matarla, *pero no tenía órdenes.* Y tuve que

pedir las de arriba y comprometerme a muchas cosas para que me perdonaran. *Pero aprendí.*" (pp. 10-11)

García es reconocido como un hombre leal al Gobierno. Participante en la Revolución bajo las órdenes del General Marchena, asesina a una mujer, y reaparece como policía en San Luis Potosí. Dentro de la revuelta cedillista, García forma parte de las fuerzas oficiales. Su capacidad de servicio, al tiempo que le ha otorgado la posibilidad de sobrevivir, también se ha desgastado. García envejece, como ha envejecido la Revolución. La paradoja para el protagonista parece insalvable pero el Poder se encargará de resolverla. García todavía es útil, a pesar de todo.

"Y ahora todo se hace con la ley. De mucho licenciado para acá y licenciado para allá. Y yo ya no cuento. Quítese viejo pendejo (...) No, para hacer esto se necesita tener título. Antes se necesitaba tener huevos y ora se necesita tener título (...) Nosotros estamos edificando México y los viejos para el hoyo. Usted para esto no sirve. Usted sólo sirve para hacer muertos, muertos pinches, de segunda. Y mientras, México progresa (...) La Revolución se hizo a balazos ¡Pinche Revolución! Nosotros somos el futuro de México y ustedes no son más que una rémora. Que lo guarden por allí, donde no se vea, *hasta que lo volvamos a necesitar. Hasta que vaya a hacer otro muerto, porque no sabe más que de eso.*" (p. 11)

Es, a través de este discurso, como se revela la nostalgia de García. Con la ley no se va a ninguna parte, confiesa el protagonista en otro lugar de la novela. A fin de cuentas sólo se trata de un encubrimiento, una apariencia más. Legalidad equivale a modernidad, pero ésta se sigue sosteniendo en la violencia. Cuando es necesaria se vuelve a ella. Dentro de esta estructura circular, García cumple órdenes. A pesar de pertenecer a otro tiempo, es una pieza más del engranaje. No ignora su papel, sino que lo asume, digamos que con cierta arrogancia, aunque su actitud ante los otros no lo demuestre. García sigue obedeciendo órdenes pero desprecia a sus amos, simplemente porque ya no son lo que eran antes. Así, nos ha confesado también que "antes todo era más fácil". Su confesión nos muestra su

desencanto. Es desplazado por los herederos de una Revolución que nunca fue suya. Los licenciados omnipresentes, a los que alude Filiberto, son, de acuerdo a la óptica de la época, los constructores de la Patria, los hacedores del Progreso. El proceso de civilización excluye a Filiberto, pero al mismo tiempo lo usa para seguir existiendo.

#### *b.El poder de la violencia*

En las dos primeras páginas de *El complot mongol*, un narrador omnisciente nos describe el departamento de García; introduce varios momentos del pasado y hace hincapié en cómo Filiberto “inconscientemente, mientras se veía en el espejo, acarició el sitio donde (...) llevaba (la pistola).” Más adelante menciona:

“La pistola cuarenta y cinco era parte de él, de Filiberto García; tan parte de él como su nombre o su pasado. ¡Pinche pasado!” (p.7)

Nos parece significativo señalar cómo, desde el principio de la novela, la narración apunta hacia un evidente reconocimiento de la violencia como parte orgánica del personaje. No es gratuita la consideración acerca de que la pistola forme parte de su cuerpo (“sin ella se sentía desnudo”, afirma el narrador). El arma como una extensión del cuerpo o viceversa; el lugar común se cumple puntualmente. El extraño pudor de Filiberto nos hace ver su pertenencia a un código particular: el del hombre inmerso en su oficio de matón.

En la página 8, se lee: “Lo que no podía remediar era la cicatriz en la mejilla, pero el gringo que se la había hecho tampoco podía remediar su muerte (...) A ese gringo ya no le va a amanecer nunca.”

Reafirmamos nuestras observaciones anteriores: los recuerdos del protagonista están condicionados por la violencia. Evidentemente, Filiberto es también aquí, dentro de este

código, más que un sobreviviente, aunque se autoironice con frecuencia y se vea a sí mismo como un simple hacedor de muertos, es obvio que García es un profesional, un experto. La pertenencia del policía a este código le otorga, por un lado, prestigio ante sus superiores. No olvidemos la subordinación del personaje ante las figuras jerárquicas a las que debe obediencia. Por otro lado, ante sus pares y ante el mundo de lo cotidiano, le otorga un poder: el de la violencia y sus usos. García es prácticamente un ser invulnerable, con el que sería muy difícil establecer un principio de identificación, a no ser por sus reflexiones corrosivas y, por supuesto, por la evolución de sus relaciones con Marta Fong. En otra dirección, es claro que la configuración del personaje, se establece a través de una perspectiva que parte de la sordidez de su pasado. A pesar de todo, García actúa bajo un código particular de honor; a sus condiciones profesionales añade la lealtad y la discreción. García conserva, a pesar de su envejecimiento, su eficacia; y aquí podemos encontrar otro rasgo más de su antiheroicidad. Carece, en apariencia, de principios ideológicos, pero su brutalidad lo sigue haciendo confiable.

No sólo el pasado conecta al personaje con la violencia. Dentro del presente al que alude la narración, García es responsable directo de cinco de las muertes (de un total de doce) que ocurren en la búsqueda de la resolución del enigma. No todas las muertes obedecen a razones profesionales.

La violencia es entonces el nexo entre el pasado revolucionario y el presente civilizado. Es quizás la única razón de ser del personaje, su definición ontológica. Tal y como lo advierte él mismo:

“Sí. Desde que se quebraron a mi General Obregón, presidente electo. Pero para eso no se anduvieron con cuentos de la Mongolia exterior. Toral fue, y lo mató allí, frente a todos. Y luego se tronaron a Toral.” (p. 188)

Insistimos en ello, de acuerdo a la visión que sostiene García: si la violencia se usaba

antes abiertamente, en el presente se trata de enmascarar esa misma violencia bajo la apariencia del orden legal. En realidad, tal y como se desprende del punto de vista imperante en la novela, nada ha cambiado. El poder se mantiene gracias al *trabajo sucio* de los peones a sueldo, como García, y de las decisiones que se establecen desde la *pureza inmaculada* de hombres como Del Valle. Advertimos que la violencia no sólo vincula a García con los dos tiempos, sino también define políticamente al país. Las constantes alusiones hechas por el personaje sobre su papel de sicario, la ironía que se desprende del final de la novela, confirman nuestra apreciación.

Resulta evidente, en otro sentido, que la novela privilegia por razones genéricas, el uso explícito de la violencia. Bernal no desconoce la necesidad de este recurso. Si bien no podemos hablar de una violencia hiperbólica, llevada a sus últimos extremos, sí podemos afirmar que la narración recoge aspectos propios del género negro: el predominio de la acción sobre la reflexión. Esto último le imprime al texto condiciones de verosimilitud, no sólo con relación a la conformación del personaje, sino también con relación a la Institución policiaca de este país y, por supuesto, con relación a las características visibles del poder político en México.

### *c. Jornada sentimental*

Hemos insistido en el carácter abrumador que ejerce el tema de la violencia como el elemento central que determina al protagonista. De la misma manera hemos considerado que esta violencia permea su visión y sus relaciones con el mundo. Sin embargo, también hemos afirmado que a través de su relación con Marta Fong, García revela su condición como ser



humano, vulnerable aún al amor, al dolor y a la muerte.

Marta Fong, a quien García llamará invariablemente Martita, aparece, al comienzo del relato, como objeto de interés sexual para el pistolero. Empleada en la tienda de Liu, inmigrante ilegal y sujeta a la formación tradicional china, Marta es para García un cuerpo más, una confirmación de su mirada sobre las mujeres:

“Y esta Martita está rebuena, pero me late que no se me va a hacer con ella. Y nunca se me ha hecho con una china. Está muy chamacona. Capaz y si le hablo derecho a uno de estos chales, me la consigue. Como aquella que se me andaba haciendo la muy apretada, Carolina (...) Hasta que le hablé por lo derecho a la dueña del estanquillo y a los dos días ya me la había conseguido. Hasta a mi casa la fue a llevar. Y todo por doscientos del águila y por los favores que pudiera yo hacerle con la policía. ¡Pinche Carolina!”  
(pp 27-28)

Observamos cómo se reiteran en el personaje valoraciones que ya hemos anotado con anterioridad: su visión sobre las mujeres, el abuso del poder, la aceptación de las corruptelas. Con Marta se sigue el mismo patrón, al que hay que añadir la desconfianza que siente García por la muchacha, a quien cree capaz de traicionarlo. En realidad, Liu presiona a Marta para que espíe al policía. La muchacha, quien conoce al pistolero y que mantiene con él una relación de atracción mutua, se instala en casa de Filiberto. Para efectos de la novela, la situación es verosímil, aunque no conoceremos nunca los verdaderos pensamientos de Marta.

A través de la narración sabremos que Marta ha suplantado la identidad de una joven mexicana de origen chino, ha sido usada por Liu, quien la mantiene prácticamente enclaustrada y quien, además, la ha convertido en su amante (o segunda esposa, de acuerdo a la tradición china).

“Hay que ponerle la cosa grave y entre susto y susto como que ya la tengo en la cama y muy agradecida. Y luego se las podría pasar a los cuates de Gobernación y cumplir con la ley. ¡Pinche ley!” (p.40)

De hecho, las contradicciones de García, en especial sus relaciones pasadas con las mujeres, lo harán oscilar entre su comportamiento habitual y un nuevo sentimentalismo que desconoce y que lo hace sentir ridículo:

“Y yo en lugar de aprovecharme, le hago a la novela Palmolive. ¡Pinche novela!”  
(p.57)

O bien:

“...y yo aquí haciéndole al Vasconcelos con purititas memorias. ¡Pinche maricón!”  
(p.58)

Por supuesto, el machismo del matón entra en crisis. La prepotencia y la violencia que han marcado siempre su relación con las mujeres siguen ahí, sólo que ahora es incapaz de actuar como invariablemente lo ha hecho. La narración, de manera muy afortunada, contrasta por un lado los pensamientos de García con respecto a Marta; y por el otro las acciones realizadas por el personaje en torno a ella. García percibe entonces, frente al desconocimiento de su amor por Marta, que se ha ablandado. Efectivamente: el viejo pistolero revelará su única zona vulnerable; aun más: intentará, a través de Marta, transformar su condición como ser solitario y marginal. Marta, sobra decirlo, es su última oportunidad de redención.

Marta permanece dos noches en casa de García. En estas dos noches demostrará su admiración y le declarará su amor al policía. La mirada de la muchacha vuelve humano a Filiberto. Para ella, García es un hombre bueno, entregado a su trabajo, aunque éste sea el de hacedor de muertos. De esta manera, ambos personajes, inscritos en una situación límite y determinados por su pasado como seres marginales, tienen, por un momento, la posibilidad de modificar sus vidas.

Concluimos, pues, que de este núcleo se desprenden dos elementos fundamentales en el desarrollo y la conclusión de la novela. Por una parte, la ya mencionada revelación sobre los sentimientos recién descubiertos y finalmente aceptados por García. Por la otra, la ruptura del código del policía. La muerte de Marta Fong, y el equívoco en torno a los culpables, señalan más allá de la paradoja supuesta por el final de la novela, la transformación del protagonista con respecto a su visión sobre la soledad y la muerte.

#### *d. La intriga internacional*

Consideramos que de este núcleo semántico formal se desprende el enigma bajo el cual la novela se organiza en su forma más externa. Dentro de él también se desarrolla la investigación que, como sabemos, descubrirá las verdaderas intenciones del complot.

Resumamos brevemente: García es asignado, por órdenes superiores, para realizar las investigaciones sobre un supuesto complot, al parecer chino, para asesinar al presidente de los Estados Unidos durante su visita a México. Los rumores sobre el complot han sido detectados en Mongolia Exterior, gracias a los servicios de inteligencia soviéticos. Esta información será compartida, por razones estratégicas con los norteamericanos y, obviamente, con los servicios mexicanos de seguridad.

“Esto es mucho complot internacional. Ahora sí que ascendí al Departamento de Intrigas Internacionales. ¡Muy salsa! Luego me van a decir que vaya a matar a un changuito a Constantinopla. De a mucha bailarina con el ombligo de fuera y toda la cosa. De a danza de los siete velos. ¿Y cómo se matará en Constantinopla? Para mí que en cualquier país los muertos son iguales. Como las viejas. Todas son iguales.” (p.43)

De nueva cuenta, el personaje recurre a la ironía. El efecto, creemos, opera en la dirección deseada por la narración. El distanciamiento irónico de García es muy semejante al que, en primera instancia, asume el lector: ¿un policía mexicano en el papel de James Bond? La verosimilitud, tambaleante esta vez, recobra puntos a su favor, por medio de las observaciones de Filiberto.

En el proceso de investigación, García deberá entablar relaciones con dos agentes: el norteamericano Graves y el soviético Laski, viejos conocidos dentro del mundo del espionaje sofisticado. La atmósfera que se crea entre ambos tiene una gran carga, nuevamente irónica y alentada por García, relacionada con la realidad imperante en los años sesenta: la Guerra Fría, sólo que ahora en escenario mexicano.

“Ando en el equipo de Hitler y de Stalin y de Truman. ¿Y usted cómo anda en su cuenta de muertos? Pues yo a lo nacional, que es como decir a la antigüita. Ya ven que somos medio subdesarrollados. A pura bala. A veces creo que es cuestión de cantidad. Entre más muertos se hacen, menos le andan saliendo a uno en la noche.” (p.57)

Sobresalen, al principio de la relación con los dos agentes, las acotaciones hechas por García sobre su aparente inferioridad con respecto a ellos. Verdadero o no, el complejo de inferioridad del mexicano se ve rebasado por su participación en los acontecimientos. García posee prestigio, incluso en estos círculos. Graves, y sobre todo Laski, lo consideran como a uno de sus pares. Alrededor de este aspecto, es especialmente significativa la segunda parte del capítulo 4. En él, mientras esperan junto al cadáver de la gringa Anabella, los agentes Graves y Laski disertan sobre sus muy particulares métodos para asesinar; así, aunque se pone de manifiesto la rusticidad de García, también nos percatamos de sus alcances como profesional.

No faltan tampoco, dentro del desarrollo de la investigación, las opiniones político

personales de García. Así, con respecto a Graves:

“Soy mexicano y aquí en México tenemos la libertad de ser lo que nos da la gana ser. ¡Pinche gringo! ¿Por qué será que hablando con ellos acaba uno echando discursos tan pendejos? Aquí todos tenemos libertad para ser lo que somos, pinches fabricantes de muertos en serie, y de muertos de segunda, hasta eso.” (p. 67)

O bien:

“Capaz y de una muela saca una pistola en miniatura y de la otra un transmisor de radio, como en las películas de la tele. ¡Pinches gringos!” (p. 70)

Con Laski, las observaciones son más directas, pero igualmente corrosivas:

“- ¿Con que muy enterado de todo,eh?

Sí. ¿Verdad?

- ¿Y qué tal les fue en la Guerra de España? Como que les sonaron, ¿no?” (p. 73)

Son precisamente los acontecimientos sucedidos dentro del cuarto capítulo, los que le darán un giro a la intriga. Tres chinos (uno de ellos con acento cubano, del que más adelante se sabrá que es hijo de Liu) son atrapados por García y los espías. Al ofrecer sobornarlos, el cubano marca un número telefónico que Filiberto registra mentalmente. Por medio de esta llamada pide dinero a sus cómplices y alcanza a confesar que la conjura para asesinar al presidente norteamericano no existe. El dinero, quinientos mil dólares en total, del que Laski le ha informado previamente a García, ha sido destinado, según la confesión del chino, para distribuirse entre la mafia china, con el fin de comprar heroína y de apoderarse del control del tráfico de drogas en México. El complot es así desmentido. Sin embargo, los chinos serán ejecutados por sus propios hombres. García no se convence de esta nueva versión; al igual que Laski y Graves seguirá investigando.

Aunque nunca se comprueba, García elabora la hipótesis acerca de que los chinos intentarían desplazar a la Unión Soviética de su control sobre Cuba. El rumor recogido en Mongolia alude a una contrarrevolución preparada por los chinos. Los soviéticos deciden confirmarlo, y se valen del FBI y de los mexicanos para realizar su investigación.

El enigma queda, de cierta manera, sin una solución completa. Se infiere que la hipótesis de García es correcta y que la situación ha sido aprovechada por Del Valle y Miraflores para disfrazar el otro complot. No obstante, y a pesar de las objeciones de Laski, García asesina a Liu, quedándose sin resolver el primer enigma.

Creemos entonces que también este otro aspecto marca a la novela como perteneciente al género negro, al no resolverse totalmente el enigma, queda la sensación de incertidumbre, común en este tipo de narraciones. ¿Postura anticomunista? ¿Antichina, prosoviética? Las andanzas de García estimulan el imaginario del lector. Dentro de un mundo también antiheroico, García, al menos, es mexicano.

#### *d. Ruptura y resignación*

Los acontecimientos relatados desde el capítulo 5 hasta el final de la novela, se agrupan en lo que consideramos como el último núcleo semántico formal de la narración.

Marta Fong aparece muerta en la casa de García. El pistolero supone que los responsables de su muerte son Del Valle y Miraflores. La investigación, en palabras del propio Del Valle, ha ido demasiado lejos. A pesar de las maniobras del político para sacar de la jugada a García, éste se ha mantenido dentro del proceso, ya que el Coronel se lo ha ordenado.

García descubre que el complot mongol es una cortina de humo que encubre otras intenciones: asesinar al presidente de México, ungir a Del Valle como nuevo presidente y

entregar, posteriormente, el control del país a los militares.

Dentro de este juego de política a la mexicana, García, experto en trabajos *por debajo del agua* asume, en un principio, sus reglas sempiternas. Lealtad, discreción, eficiencia; sólo el asesinato de Marta lo hará desdecirse de su viejo código:

“- Está loco, García – dijo Del Valle acercándose.

- Sí.

- Usted siempre ha sido un pistolero a sueldo...

- Sí, señor Del Valle. Siempre he sido un pistolero a sueldo, pero ahora ya le dije que ha habido una muerte de más.” (p. 198)

*Ha habido una muerte de más*, dice García en una especie de letanía, que será al mismo tiempo, la acusación que pesará sobre Del Valle y Miraflores. Una muerte no inventariada, no prevista, que hace que el viejo matón readopte el estilo que creyó haber olvidado. Como afirmamos en otra parte de nuestro trabajo, García, en la mejor tradición del western, se vuelve contra sus amos. Abandona, por un momento, su condición de hacedor de muertos de segunda; al tomar la justicia en sus manos, García se vuelve un vengador.

De manera paradójica, García, quien *literalmente* sigue cumpliendo órdenes de Del Valle, impide que la maniobra de éste tenga éxito. Además logra que el orden constitucional, y con él la ley que tanto desprecia, se mantenga intocado.

La decisión de García no implica, sin embargo, una evolución política del personaje, cuando mucho tiene que ver con una ruptura moral en relación con sus códigos particulares como matón y policía. Creemos que en el protagonista no se opera un cambio de conciencia que lo transforme intempestivamente en el guardián de la institucionalidad; García actúa movido por el deseo de venganza y, en esa misma dirección, vuelve a su código original: el

de la barbarie, el del ojo por ojo.

La venganza de Filiberto también salva al país, aunque lo que salve sea sólo una fachada. En la novela no existe la intención de conjeturar acerca de la necesidad de un cambio político en México. El gobierno es descrito como un organismo corrupto y poderoso, en el que, sin embargo, sobreviven hombres como el Coronel, él sí, guardián de la Institucionalidad. La descripción puede asimismo, ser ahí acotada. Nos referiremos a ella en el último apartado de nuestro análisis.

### 3.3 Propuesta de una lectura política de *El complot mongol*

¿Qué visión política subyace dentro de esta historia de espías multinacionales, policías y matones que intercambian papeles, militares sediciosos, chinos subversivos, licenciados ebrios y complots que no terminan de realizarse?

Parecería, como parte de una respuesta simplona, que la novela de Bernal no pretende más que constituirse como un texto ameno, aderezado con dosis cargadas de violencia, intriga internacional, lenguaje duro y sentimentalismo irónico. Una lectura bien intencionada, aunque superficial, dará cuenta invariablemente de la presencia de estos elementos y dará por satisfactoria una valoración que profundice con mayor o menor rigor en ellos.

Sin embargo, creemos que hay algo más. Al plantearnos la posibilidad de una lectura política sobre *El complot mongol*, intentamos precisar la visión registrada por la novela con respecto al Poder (entendido desde la perspectiva planteada en nuestra Introducción, y que sigue la propuesta de Michel Foucault), así como de las relaciones y mecanismos derivados de él. Hemos creído necesario establecer entonces esta lectura a través, por supuesto, de la propia novela, pero también mediante el seguimiento de datos biográficos significativos de su



autor, Rafael Bernal; así como de la confrontación con el contexto histórico social dentro del que se inscribe particularmente *El complot mongol*.

La primera conclusión que se desprende de la lectura de *El complot mongol*, le concierne a su visión desencantada y crítica sobre el proceso significado por los años posteriores al fin de la Revolución Mexicana y a su consecuente transformación en *revolución institucionalizada*. Sin que la novela aluda explícitamente al PRI, existen, no obstante, constantes alusiones a la conversión del proceso revolucionario en poder institucional:

“Matar no es un trabajo que ocupa mucho tiempo, sobre todo desde que le estamos haciendo a la mucha ley, al mucho orden y al mucho gobierno.” (p.9)

O bien:

“...y yo digo que la ley es una de esas cosas que están allí para los pendejos.” (p.10)

Llama la atención que estas palabras provengan de un personaje que, a pesar de todo, trabaja para mantener el orden legal en beneficio del sistema. Esta es la primera zona en la que se asienta la visión del poder que recorre la novela y, al mismo tiempo, representa la más clara de las contradicciones del policía: un matón escéptico que no cree en las instituciones, pero que, sin embargo, realiza el trabajo sucio, indispensable para mantenerlas. Casualmente, la biografía de Bernal parece complementar y auspiciar esta situación. Bernal, desde 1960 “...“ingresó al Servicio Exterior Mexicano y fue enviado como encargado de negocios a Tegucigalpa, Honduras. A fines del mismo año fue nombrado secretario de la embajada de México en Filipinas. Para 1965 sería trasladado a Lima, Perú y, finalmente, en 1969, a Berna, Suiza, como ministro.”<sup>9</sup>

Queremos decir que tanto Bernal como Filiberto, su criatura ficticia, conocen *las entrañas del monstruo* y parecen compartir una mirada ácida y amarga acerca de sus

bondades. No podemos ir más allá. Como veremos más adelante hay más diferencias que semejanzas entre ambos.

Esta mirada resulta esencial, ya que compete a los mecanismos internos del poder político, el cual, desde la perspectiva de la novela, adquiere una dimensión como entidad absoluta que determina el destino de los personajes. El poder político aparece como un espejo negro que se manifiesta a través del gobierno y sus instituciones, se apoya en la herencia de una revolución, hasta esos momentos prácticamente intocada e inmovible, que se ha corrompido. Los méritos para arribar al paraíso que supone el formar parte del gobierno y acceder así a la realización y la gloria personales, no se fincan en una lealtad dada por la conducta individual o por una práctica apoyada en la experiencia; por el contrario, todo se sustenta en una actitud oportunista y en la obtención de un título universitario que abra las puertas reservadas para los licenciados y sus triunfos.

El relevo social al que alude la novela, tiene un paralelo con la realidad vigente en el México de los años sesenta: el crecimiento de las universidades públicas y la movilidad social, representada durante esos años, por el acceso a las carreras universitarias, lo que fue fomentando la aparición de nuevos cuadros dentro del espectro del poder político.<sup>10</sup> La *familia revolucionaria* crecía y llamaba a los más jóvenes a cerrar filas en torno a ella, pero desde la óptica de Bernal, prescinde de los viejos, "los de la pelea pasada", los inservibles.

Bernal no ofrece una versión acabada y totalizadora sobre el proceso posrevolucionario en nuestro país. No creemos que sea ésa su intención. Más aún, *El complot mongol* ha permitido, al paso del tiempo, por lo menos dos lecturas diametralmente opuestas y dos enfoques desprendidos de ellas, con respecto a su autor.

Para Ilán Stavans

"Bernal mezcla un lenguaje vulgar, con insultos, innovación que hasta ese momento nadie había intentado (...) Otra de las maniobras de Bernal es demostrar que la herencia militar de la Revolución dejó un alto saldo de asesinos a sueldo fijo y matones desubicados,

que deambulan por las calles infestadas de gente (...) (La novela) adolece de un abultado simplismo y de una carencia de lirismo. Hay una superabundancia de muertos y una mínima dosis de sexo (...) Bernal (...) es un *conservador empedernido* y un prosista inelocuente.”<sup>11</sup>

En contraste, Mempo Giardinelli menciona: “...ahí está *El complot mongol*, todavía insuperado, como muestra de cómo la moderna literatura policial es una inquisición a la sociedad de nuestro tiempo; y de cómo ese género exige una prosa cuidada y sobria (...) Todo esto lo comprendió Rafael Bernal, quien en Filiberto García se movió entre la sordidez más brutal y la necesidad de redención.”<sup>12</sup> Giardinelli añade: (Bernal) pareció simpatizar en su madurez con los pensamientos menos dogmáticos. Algo así como un postrero acceso a un anarquismo solitario; o a un sinarquismo de izquierda.”<sup>13</sup>

Los dos puntos de vista, evidentemente contrapuestos, se derivan de la filiación política asumida por Bernal en su juventud. Es sabido que Bernal formó parte de la Unión Nacional Sinarquista e incluso participó como orador en un acto en el que sus correligionarios encapucharon la estatua de Benito Juárez.<sup>14</sup> Las simpatías de Bernal por el movimiento sinarquista aparecen literariamente en la novela *Al fin de la esperanza* (1948). Coincidimos con Vicente Francisco Torres cuando señala que :

“Bernal presenta a la Unión Nacional Sinarquista no como un brazo del fascismo, ni como enemiga de los comunistas (agrupados en el Frente Único del Volante), sino como la promotora de esa campaña de instigación popular en la que los sinarquistas aparecían como solidarios con los campesinos que, durante el mandato de Lázaro Cárdenas, no fueron favorecidos por la reforma agraria.”<sup>15</sup>

Años atrás, y bajo el influjo también del sinarquismo, Bernal publicó su primer texto: *Federico Reyes el cristero* (1941), “una plaqueta donde en forma de poema narrativo aparece exaltada la causa religiosa...”<sup>16</sup> Las dos obras mencionadas junto con el drama *La paz contigo*, publicada en 1960, corresponden a lo que podríamos identificar como el ciclo de la Guerra Cristera. Nos importa señalar, en este sentido, que Bernal va matizando sus

posturas frente a este conflicto. Del carácter panfletario de *Federico Reyes* a la crítica contra el fanatismo en *La paz contigo* hay una notable distancia.

Dentro de *El complot mongol* se desliza una sola referencia muy breve, indirecta y casi invisible sobre el conflicto cristero: la participación de León Toral en el asesinato de Álvaro Obregón (p. 188). No hay más. Una lectura que intentase rastrear las huellas del sinarquismo como dirección ideológica orientadora de la novela de Bernal, nos parece errónea. Lo que sí encontramos es una fuerte visión antimilitar, que no está exenta de ambigüedad. García, recordémoslo, posee grado militar, el golpe de Estado le restituiría, normalmente, el lugar del que se siente desplazado. Las palabras del general Miraflores, en el capítulo seis, son más que significativas:

“-Usted es militar, García, y esto le interesa. Cuando el señor del Valle sea Presidente, nosotros los militares vamos a recobrar el puesto que nos ha pertenecido siempre y que los últimos gobiernos civiles nos han negado. Y después del señor del Valle yo... un militar será el Presidente, porque nosotros los militares, los soldados, somos y hemos sido siempre el grupo más importante de la nación.” (p. 197)

Insistimos en que se trata de una visión ambigua, ya que posteriormente descubriremos que el origen de la conjura recae en del Valle, quien ha podido utilizar para sus fines al general Miraflores. Para problematizar aún más esta visión, está el papel jugado por el Coronel. Personaje que juega al otro lado de la mesa. El Coronel es un hombre leal a las instituciones, a él corresponden las decisiones y las responsabilidades propias de su rango. Ello no impide que García lo vea como a una especie de arribista al que ironiza, como es su costumbre, constantemente.

La novela encuentra, bajo toda esta ambigüedad, un peligro real en los militares.

García, al referirse a Miraflores, los define:

“El general es un pistolero, como yo. Es militar, hecho para andar matando gente, nada más que él, para hacerlo, se esconde tras el uniforme.” (p. 201)

Dentro de América Latina, como ha sido observado por diversos autores, “la militarización no sólo se ha podido sentir en los golpes militares institucionales observados desde finales de los años sesenta, sino que también se muestra en los niveles de gasto en defensa más altos en las últimas décadas.”<sup>17</sup> Durante la década de los sesenta, para ser más precisos, ya sea a través de claros golpes de estado o mediante un lento proceso de control de posiciones clave en el Estado, las fuerzas armadas intervinieron en Ecuador y Perú (1962); en Brasil durante 1964; y nuevamente en Ecuador y Perú en 1968. Todas estas *intervenciones* prepararon el terreno para las crisis políticas durante los setenta, en países como Uruguay (1972), Chile (1973) y Argentina (1976).

En México, ya lo hemos afirmado en otro apartado, las Fuerzas Armadas inician un proceso de profesionalización a partir de 1968. El papel jugado por el ejército mexicano supone un proceso que se apoya, por una parte, en su legitimización como actor político, con derecho al voto. Por la otra está la creciente importancia de las fuerzas armadas para, eufemísticamente hablando, estabilizar determinados procesos políticos.<sup>18</sup> Esta inserción ha sido gradual y coincide, en los dos últimos sexenios, con el incremento presupuestal asignado a las fuerzas armadas.

Creemos que Bernal, como escritor enterado de los giros políticomilitares que, en esos momentos, vivía América Latina, encuentra como posible –y, en esa misma medida, como verosímil– un golpe de Estado en el que podrían estar comprometidos algunos sectores del ejército mexicano. Sin embargo, y a pesar de la tentación, no pensamos que se trate de una *premonición perversa* sobre el 68, asociada ideológicamente a la paranoia auspiciada por

el movimiento, aunque es factible suponer que se trata de una especie de advertencia sobre el peligro potencial que representaban, y siguen representando, las fuerzas armadas al interior de un modelo democrático tan endeble como el mexicano.

Al respecto, Miguel Basáñez anota:

“las guerrillas rurales y urbanas dejadas por el movimiento estudiantil de 1968 y los conflictos de 1972-76 entre los sectores público y privado produjeron un incremento progresivo en el papel participativo del ejército. Sin embargo, no hay signos externos para suponer que los militares hubieran intentado desafiar las decisiones presidenciales, ni que su papel se hubiera extendido a otras áreas decisionales a nivel nacional particularmente de la economía o de la política.”<sup>19</sup>

La acotación de Basáñez nos parece correcta, retomáramos incluso su explicación sobre el carácter particular del ejército mexicano y su relación con el poder político nacional, con la cual concordamos por completo.<sup>20</sup> Todo esto nos hace confirmar, desde otra perspectiva, el acendrado antimilitarismo de Bernal. No son gratuitas las alusiones hechas por el Licenciado a lo largo de la novela: *los militares y las leyes como que no se llevan*, nos dice este personaje, a modo de sentencia. No es difícil concluir que las simpatías de Bernal colocan en el último de los escalones del poder político a los militares.

En el caso del Licenciado, existe mayor claridad. Su desclasamiento, posterior a un futuro prometedor, obedece a su negación a transigir con los militares, a quienes, como su padre de pasado porfirista, desprecia. De ahí se desprenden dos conclusiones: la primera de ellas resulta obvia, no basta ser licenciado para triunfar, la segunda quizás resulte más aventurada: el carácter aristocrarizante del Licenciado coincide, desde nuestra visión, con el del propio Bernal, quien un poco a la manera de Borges, aunque con las consabidas distancias y diferencias que hay entre ambos, deriva hacia un singular anarquismo *de derecha*, sobre el que más adelante abundaremos.

Una de las diferencias más notables con respecto al escritor argentino, radica en el hecho de que la obra completa de Bernal, alude a la preocupación constante de este último por

mostrar las problemáticas históricas y sociales de su tiempo. Esta preocupación se confirma bajo distintas formas genéricas y ofrece, como en la mayor parte de los escritores, calidades diversas.

Bernal escribe al respecto:

“Por lo que se refiere a temas, he recorrido una gran variedad; tal vez en muchos de ellos he querido tan sólo probar mi mano, ver si podía. Así, de la novela folklórica y costumbrista, he saltado a la policiaca y a la de imaginación extraterrena, como en el caso de ‘Su nombre era muerte’ (...) Pero en todos los asuntos de teatro y de novela o cuento, he tratado de buscar al hombre en el tiempo en que vivimos.”<sup>21</sup>

El Bernal de *El complot mongol* está sujeto, lo mismo que sus criaturas, al desencanto político. Su visión implica una crítica, formulada bajo distintos niveles sobre la corrupción del poder político en México. No con esto queremos decir, a pesar que la novela permita una lectura en esa dirección, que se trate de un relato encuadrado en lo que se ha dado en llamar *política ficción*. Seguimos sosteniendo que se trata de un relato policiaco negro, en el cual una visión particular sobre el poder orienta nuestra lectura. Así, es posible considerar que la corrupción define una especie de identidad nacional de la que también participa el policía creado por Bernal.

Por supuesto, el poder policiaco se halla inmerso en dicha situación, basta con recordar la biografía del pistolero, y la evolución del mismo que corre, paralela, con la historia del país. La propia conjura para asesinar al presidente, no es sino otra muestra de tal corrupción. La legalidad, tan ferozmente atacada por Filiberto, carece de valor. Está ahí, como una abstracción que, en apariencia, sostiene al país, pero no como un orden que efectivamente exista. Se trata, otra vez, del botín de los oportunistas, la canonjía que puede obtenerse hasta *después* de probar la fidelidad absoluta al sistema. No puede hablarse siquiera de la oposición legalidad-corrupción. Por el contrario, la novela muestra, con toda claridad,

que el poder legal es abiertamente corrupto. Bernal, en este sentido, no está creando una realidad artificial, sino apegándose simplemente a los usos y costumbres del país.

Esta puesta en escena se apoya, a su vez, en un escenario aún más amplio. La Guerra Fría y la disputa políticoideológica entre los dos bloques dominantes en los años sesenta. Esta disputa —en la novela— involucra a otros actores: Cuba, como parte del botín; y China, como detonador del conflicto entre Estados Unidos y la Unión Soviética

El carácter irónico con que son vistas las relaciones profesionales entre los agentes internacionales y García, permite ver la falta de adhesión hacia alguno de los dos bloques y la ingenua neutralidad con que se pretende verlos.

El texto se permite simplificar el mundo y expone a la Guerra Fría como a un ejercicio de repartición, simulación y eficacia, basado también en el Poder. La imagen de México, como centro internacional de espionaje, aunque pueda parecer irrisoria es, de acuerdo a testimonios diversos, una realidad vigente, de manera particular dentro de la década de los sesenta.<sup>22</sup>

La conjunción de los distintos elementos hasta aquí revisados, señala, desde nuestra perspectiva hacia una dirección: Bernal sustenta su visión del mundo a través de una crítica al poder, esta crítica parte del reconocimiento de la descomposición de un sistema político que, *a pesar de todo*, se mantiene (y debe mantenerse) en la legalidad. Esta última situación es deliberadamente ambigua y establece la paradoja en la que se sostiene el relato. El poder es amoral, es la sentencia final de Bernal. La redención no existe.



## NOTAS

- 1.- Rafael Bernal, *El complot mongol*, Joaquín Mortiz, 1989. Todas las notas numeradas dentro del capítulo son tomadas de esta edición.
- 2.- Mempo Giardinelli, *El género negro*, T. II
- 3.- P.I. Taibo II, *La (otra) novela policíaca mexicana*, p.34
- 4.- M.E. Bermúdez, "Novelas policíacas mexicanas", en "Revista mexicana de cultura", p:10
- 5.- I: Stavans, *op cit*, p.120
- 6.- V.F. Torres, "Rafael Bernal, un escritor postergado, en "Sábado", No 511, p.4
- 7.-Cfe. I. Stavans, *op cit*, p. 119
- 8.-Cfe. C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, pp. 74-79
- 9.- V.F. Torres, "Rafael Bernal, un escritor postergado", en "Sábado", No 511, p.i
- 10.-Cfe. Sergio Zermeno, *México: una democracia utópica, el movimiento estudiantil de 1968*, p.69
- 11.- I. Stavans, *op cit*, pp. 119-120, el subrayado es nuestro.
- 12.- M. Giardinelli, *op cit*, p. 105
- 13.-*Ibidem*, p. 108
- 14.-Cfe. V. F. Torres, art. cit ,p.3
- 15.-*Idem*
- 16.-*Ibidem*,p. 1
- 17.-A. Varas, "Estado y fuerzas armadas en América Latina": Economía y política de la militarización y el armamentismo", en "Iztapalapa", Nos. 10-11, p. 187
- 18.-*Ibidem*, p. 188
- 19.-M. Basáñez, *op cit*, p. 58
- 20.-"En primer lugar, la revolución de 1910-17 destruyó el ejército revolucionario constituido por miembros de la vieja clase dominante (...) Por ello, 'el nuevo ejército' se constituyó desde la base hasta el tope por lo que pudiera llamarse un 'ejército popular'. En segundo lugar, desde el periodo de Obregón (1920-24) el ejecutivo se ocupó de una función conciliadora y cooptativa en relación con los militares, principalmente por medios pragmáticos (...) En tercer lugar, los jefes de zona no tenían la oportunidad de establecer relaciones importantes con sus tropas, pues un sistema de rotación de jefes militares fue introducido por Calles (1924-28). En cuarto lugar, para romper la base armada de varios caudillos se formó el Partido Nacional Revolucionario, que desplazó la lucha militar a una lucha política." M. Basáñez, *op cit*, p. 58
- 21.- R. Bernal, "Nada en la vida me divierte tanto como escribir", en "Sábado", No 511, p. 5

22.- Cfe J. Saxe Fernández, "Las definiciones oficiales en crisis", en *Petróleo y estrategia*, pp 69-98

---

#### 4.-No habrá final feliz

##### 4.1a La estructura

La novela *No habrá final feliz*<sup>1</sup>, de Paco Ignacio Taibo II es publicada hacia 1981. Como lo hemos mencionado en capítulos anteriores, la novela es la tercera de la serie dedicada al detective independiente Héctor Belascoarán Shayne. Posteriormente, e intentando rescatar cierta tradición a lo Sherlock Holmes, aparecerá *Algunas nubes*, cuya acción se sitúa antes de los acontecimientos narrados en *No habrá final feliz*. Sin embargo, no será sino hasta la publicación de *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, en 1989, cuando Taibo II oficialice el regreso de Belascoarán.

La novela de Taibo II se organiza en su forma más externa, como en el caso de Bernal, a partir de un enigma. Si bien la novela se divide en trece capítulos, nueve de ellos dedicados al desentrañamiento del enigma, los capítulos III (Zorak) y VIII (Los halcones) se ubican en otro plano temporal. El capítulo III reconstruye la biografía de Zorak, desde sus orígenes hasta su muerte en 1974, año de su muerte. El capítulo VIII, en cambio, narra la conformación de los halcones, desde su *nacimiento*, poco después de los sucesos del 68, hasta su participación en los actos represivos del 10 de junio de 1971. Como es obvio, los dos capítulos refieren acontecimientos anteriores al momento en que se inicia la narración (principios de 1980), y se constituyen como el principal sustento histórico de la novela.

A su vez, el capítulo VI *Los entremezclados retratos de los vecinos del detective Héctor Belascoarán Shayne*, pretende funcionar como apoyo para la comprensión del ámbito personal del protagonista

El texto arranca con una nota del propio Taibo II: “Evidentemente, la historia y los nombres que se manejan en esta novela pertenecen al reino de la ficción. El país, sin

embargo, aunque cueste trabajo creerlo, es absolutamente real."<sup>2</sup> Creemos que, a través de esta nota, Taibo II da cuenta de una de las pretensiones más visibles dentro de su novela: reconstituir un mundo ficticio apoyado en las contradicciones del mundo real. Asimismo es importante recalcar el hecho de que, como en sus novelas anteriores, cada capítulo, excepto el de Zorak, va precedido por un epígrafe que, de alguna manera, anuncia el contenido que se desarrollará en el primero. Los epígrafes, que van desde Piero hasta Bakunin, o desde Fernández Retamar hasta Kalimán son, por otra parte, significativos, en tanto representan un factor intencionalmente manejado por el autor: la mezcla de algunas formas derivadas de la cultura popular (canciones, clisés de radionovelas), con otras derivadas de la *alta cultura* (las citas de Fernández Retamar, de Urondo, de González de Alba).

De carácter lineal, con las particularidades referidas de los capítulos III, VI y VIII, la novela se adecua a las formas tradicionales de la literatura policiaca, se ciñe a sus convenciones estructurales comunes. A los rasgos característicos del género, se añade el manejo del humor y de sus diversos matices; desde el albur, y con él el intento de transcribir un habla popular inequívocamente mexicana, hasta cierta mordacidad muy ligada al humor negro.

#### *4.1b La figura del narrador. Voces narrativas*

La novela utiliza distintos tipos de narradores: los capítulos I, II; IV, V, partes del VI, VII, IX, X, XI, XII, y la segunda parte del XIII están narrados en tercera persona. Se trata de un narrador que conoce las acciones y los pensamientos del protagonista. Nos parece claro que se trata de una tercera persona *disfrazada*, que intenta un distanciamiento entre narrador y protagonista. El procedimiento es, por lo menos, dudoso. Ejemplifiquemos brevemente:

“Un policía, pensó Héctor sin saber porqué; quizá por el pelo a cepillo, o por el traje gris mal cortado, que vagamente le sugerían la imagen de la policía secreta, de los porteros del hotel de lujo, de los prestamistas en la entrada del Monte de Piedad.” (p. 16)

O bien:

“Se estaba volviendo muy hablador. Le gustaba más su viejo estilo, el silencioso y enigmático Belascoarán Shayne. La otra cara del despistado, desconcertado, sorprendido Belascoarán Shayne. La cara para mostrar.” (p.25)

Pensamos que la empatía entre el narrador y su protagonista es más que obvia. Belascoarán, sin que intentemos profundizar en una lectura psicoanalítica, se muestra como el alter ego de Taibo II, incluso en cuanto a su apariencia física y en la adquisición de hábitos particulares.<sup>3</sup>

Esta narración en tercera persona se alterna, en los capítulos mencionados, salvo el VI, con los diálogos que sostiene Belascoarán con distintos personajes. Por supuesto, dichos diálogos le otorgan un gran dinamismo a la novela, al mismo tiempo sintetizan lo mejor y lo peor del estilo de Taibo II:

- “-¿No tenía más cuates don Leobardo?- preguntó Héctor.  
- Pinche viejo mamón, con perdón si usted lo conocía bien  
- No, yo más bien lo conocía poco.  
- Era de Durango, y le había hecho de todo, y aun así no tenía amigos, fíjese como era de cabrón.  
- ¿Ni un amigo?

- Pues se llevaba con los dos changos esos que habían sido del equipo de Zorak con él. ¿Cómo se llamaban, tú? – le preguntó el más joven al otro.  
El carpintero más viejo eructó antes de contestar.” (p.35)

Algunos de estos diálogos resultan gratuitos dentro del contexto de la novela. Si bien aparecen como un elemento recurrente en todas las novelas de la serie, incluidas las anteriores y las posteriores a *No habrá final feliz*, no tendrían otra justificación más que los afanes sociologizantes del autor y la premeditada intención de otorgarle a Belascoarán una especie de simpatía permanente ante los ojos del lector. Como ha sido observado por Stavans, en los textos de Taibo II “la prosa abunda en datos dispersos y vagos que (en) nada contribuyen al desarrollo de la trama. El proyecto narrativo, sin embargo, es claro: en un anhelo modernista, el autor intenta retratar el caos vital a través del narrativo.”<sup>4</sup>

El tercer capítulo cuenta la historia de Zorak. La biografía sobre el mago, contorsionista, escapista y *showman* es narrada en segunda persona del singular:

“Fue por eso que pronto olvidaste el camión lechero donde trabajaste alguna vez recorriendo las polvorientas calles de Durango, y lo borraste. Borraste también, con la misma goma hiriente y afilada, tu nombre original, al que nunca volverías: Arturo Vallespino González; borraste la primaria federal, la casa en la colonia Dos Aguas, a la que nunca se le añadió el cuarto de atrás (puros proyectos, puros pinches proyectos). Borraste al jefe y a la jefa, a los carnales.” (p.41)

El recurso responde, desde nuestro punto de vista, a un distanciamiento que el autor/narrador establece con el personaje. Las modalizaciones son frecuentes: ponderaciones y calificaciones negativas, intervenciones de un narrador que enjuicia al personaje. Resulta evidente la intención de diferenciar a Zorak a través del uso de *otra* voz narrativa; creemos factible también un deseo, por parte del autor, de trasladar al texto una perspectiva narrativa más moderna y más *literaria*.

El capítulo VI *Los entremezclados retratos de los tres vecinos de Héctor Belascoarán Shayne*, intercala narraciones en primera y tercera personas; como

mencionamos con anterioridad, intenta servir como apoyo para la comprensión del ámbito personal del protagonista, aunque su función estructural en la novela sea absolutamente gratuita. Coincidimos con Giardinelli<sup>3</sup> cuando señala la concesión que supone la presentación de cada uno de los compañeros del detective.

“Gilberto Gómez Letras tiene la fea costumbre de sacarse los mocos con el dedo meñique de la mano derecha. Como frecuentemente trae las manos manchadas de grasa, sobre la mejilla ostenta la huella de su vicio. Carlos Vargas, el tapicero, hizo la primera comunión tres veces porque regalaban traje y zapatos.

El ingeniero Villarreal, alias ‘El Gallo’, tuvo una novia a los quince años, que murió en el mismo avionazo en el que tronaron Madrazo y el Pelón Osuna.” (p.73)

La inserción de estas biografías dentro de la historia principal, a través de un tono premeditadamente populachero, sostenido mediante la intercalación en primera o tercera personas de sus propios discursos (Datos fundamentales, Frases afortunadas, Autorretratos), trae consigo una visión a modo de división del mundo, que ya se anunciaba en las dos novelas anteriores de la serie, y que en ésta el autor confirmará con amplitud.

Estos tres aliados proletarios detentan virtudes semejantes a las de Belascoarán: irreverencia, humor y perspectiva de clase, sólo que, insistimos, el capítulo, en términos estructurales, es gratuito.

En sentido opuesto, el capítulo VIII *Los halcones*, resulta fundamental. El capítulo está precedido por el memorable epígrafe de Luis González de Alba: “Si en este país hay un sospechoso, es la policía.” El narrador, en este capítulo, se corresponde con el personaje de Carlos, el hermano menor de Belascoarán. El narrador se desdobra de tal manera que una narración en tercera persona cuenta las acciones de *Los halcones*:

“Salieron de las calles laterales, iban gritando: Viva Che Guevara. Los granaderos les abrieron paso y los dejaron cruzar entre sus filas, las pancartas se desnudaron y se volvieron

garrotes y chocaron con la columna. El *viva Che Guevara* se transmutó en un sorprendente *Viva LEA, cabrones.*"<sup>6</sup>

En cambio, cuando se alude a los integrantes del movimiento estudiantil, del cual forma parte el propio Carlos, la narración es en primera del plural:

"Total que, bellos, con nuestros vaqueros y nuestras camisas azules, rojas y beige, y los pantalones de pana, y los paliacates al cuello, y las chamarras de gabardina a pesar del calor, y los pantalones brillantes de las muchachas, y las camisas blancas de los estudiantes provincianos que ahora sí les tocaba porque ellos eran chicos en el Movimiento (el movimiento con mayúsculas, el punto de partida, el no va más de nuestras vidas y nuestros nacimientos, nuestra referencia como humanos frente al país y la vida toda) y ahora sí tenían su Movimiento." (p.105)

Hay, a través de esta voz narrativa, una identificación obvia con el narrador protagonista marcada por el autor; la asunción de una voz colectiva con rasgos explícitos que la orientan hacia la crónica épica. Otra vez, aunque en otra dirección, se subraya el carácter heroico de los aliados de Belascoarán.

Finalmente, la primera parte del capítulo XIII vuelve a este tipo de narración:

"No éramos dueños de nada. La ciudad se había vuelto ajena. La tierra bajo los pies no era nuestra. No era nuestro el airecito culero que hacía subir el cuello de la chamarra a las ocho de la noche, cuando no teníamos lugar a donde tomarnos, santo al que acogernos. No era nuestra la ciudad y sus ruidos." (p 171)

Pensamos que esta parte del capítulo se corresponde con el discurso de Carlos, cuando en el capítulo VIII los estudiantes ya han sido masacrados. Se identificaría así la derrota colectiva del 10 de junio, la represión y la muerte con lo que, dentro del mismo capítulo XIII, será narrado posteriormente: la muerte de Belascoarán.



#### 4.1c Recursos narrativos

La novela de Taibo II abunda en elipsis y resúmenes. En relación con estos últimos, y como un recurso que mantiene el interés en la intriga, el narrador hará constantes recuentos de datos y formulará hipótesis sobre el rumbo de los acontecimientos.<sup>7</sup>

"1) Me envían dos cadáveres (uno en vivo, otro en foto)

a) Quieren amedrentarme, no quieren implicarme, porque retiran un cuerpo. Para reforzar esto, billete a Nueva York.

Por lo tanto quieren que deje de hacer algo que estaba haciendo y que tenía que ver con los muertos. Como no estaba haciendo nada, ellos se equivocan.

2) Los muertos son dos ex asistentes de Zorak, un mago-contorsionista-escapista-showman que murió en 1973 al caer de un helicóptero.

El tercer hombre de ese grupo (El Capitán Perro) me conoce de vista y huye cuando me ve.

3) 'Ellos', las fuerzas del mal, están organizados: boleto Nueva York, sacada del cadáver caja refrigerador, pistoleros de vigilancia del metro, etc." (pp 93-94)

El recurso es utilizado eficazmente. Podría parecer reiterativo pero sirve como anclaje dentro de la narración, sobre todo por la gran cantidad de digresiones existentes dentro de la novela. De cualquier forma, se mantiene el interés de la investigación. Taibo II prefiere asegurar su *contrato narrativo* a través de este procedimiento.

Las elipsis a su vez son usadas continuamente a lo largo del texto. El recurso resulta altamente funcional, dada la movilidad que tiene el protagonista. La ciudad de México es el telón de fondo, los cambios de escenario son frecuentes, y, en ocasiones, abruptos. Sin embargo, pensamos que son precisamente estos cambios los que le otorgan ritmo y amenidad a la novela. Belascoarán *siempre* está en movimiento. Del despacho, en Artículo

123 a su casa en la Roma, a casa de su hermana, a la calle, al despacho, a la carpa-cabaret, al cuarto de su hermano, etcétera<sup>3</sup>

La ciudad de Taibo II suele mostrarse como un lugar de contradicción permanente entre la violencia, el folklore urbano y los rasgos de solidaridad en algunos de los seres que la habitan. Abundan las descripciones relámpago sobre lugares y ambientes. Por momentos, ciertas descripciones lírico-realistas se ponen al servicio del estado de ánimo del protagonista.

“Cruzó la Alameda mirando a un globero y a dos niños que lo seguían. Al llegar a Avenida Hidalgo se acercó a la bola que estaba contemplando como un cortocircuito en el motor había incendiado una panel de la policía. Dos agentes uniformados trataban de apagarlo sin que nadie se ofreciera voluntario para echarles una mano. Ah que los mexicanos, mirones y malosos con la ley, pensó cuando la panel estalló en medio de un bellissimo fuego de artificio.” (p.19)

O bien:

“Quizá porque sabía que la soledad no mataba, que tan sólo los solitarios se morían. Héctor había aprendido a moverse por la ciudad prendido en un intenso monólogo interno, al que iba engrapando pedazos del paisaje urbano, adornos navideños, rostros, voces, ruidos, manchas de color, impresiones.

Sin saber cómo, volvió al centro de la ciudad, en hora de tiendas, compras, claxonazos, luces y más luces. Se sentía arropado en el tumulto; anónimo en el bullicio, concentraba su fuerza en el interior de su cabeza.” (p.74)

Las acciones violentas, por otra parte, ocurren generalmente en la calle, con la excepción de la muerte de Estrella. Las persecuciones, los tiroteos, los atentados suceden en el exterior; a diferencia de *El complot mongol*, la calle muestra la violencia de manera más espectacular que si ocurriese en espacios cerrados.

Este manejo de escenario nos parece más cinematográfico o incluso televisivo en comparación con la novela de Bernal, pero deja serias dudas, por momentos con respecto a la verosimilitud de algunas de las acciones. Ampliaremos posteriormente nuestro punto de vista.

#### *4.1d Lenguaje. El humor como gag*

Escribe Ilán Stavans, refiriéndose a Belascoarán Shayne: "El lenguaje que utiliza es vulgar, repleto de malapropismos, ofensas y sintaxis callejera. Está cerca de los juegos verbales de Julio Cortázar, a quien de vez en cuando comenta y emula."<sup>9</sup> Coincidimos otra vez con Stavans, sólo que consideramos que esto mismo es aplicable al lenguaje narrativo con que se construye esta novela, la más radical, sí, pero también la más descuidada formalmente de las tres primeras de la serie. Como lo hemos mencionado, la empatía entre el narrador y el protagonista resulta obvia; aún más la superposición entre ambos es absolutamente intencional, aunque no siempre afortunada. Por detrás asoma la figura del autor, que desliza reflexiones que nos parecen, por momentos, demagógicas.

Esta triada: autor-narrador-protagonista no parece diferenciarse, la más de las veces sería deseable. La falta de distancia entre estas entidades, si bien aproxima al lector a una identificación premeditada con el detective, también le confiere a la novela un tono a menudo complaciente y poco riguroso.

Dice Giardinelli: "Así, se hace evidente que lo único que le importa (a Taibo II) es lo argumental; pero si bien la historia es atractiva, atentan contra ella los descuidos y los problemas de expresión, la pobreza del lenguaje."<sup>10</sup>

La narración abunda en gags, salidas más o menos ocurrentes y anticlimáticas, muy en el estilo desarrollado dentro de las dos primeras novelas de la serie. Algunos de estos gags se adecuan espléndidamente al tono y al ritmo de la novela, otros se acercan más a una caricaturización de los personajes y ambientes creados por Taibo II. El humor no es casual,

mucho menos involuntario pero se intenta explotar, en ocasiones como la del ya mencionado capítulo VI, una versión demasiado forzada del ingenio nacional

#### *4.1e Núcleos narrativos*

El hilo conductor de la narración y de la indagación que se lleva a cabo lo establece la serie de acciones del protagonista. El verdadero sentido de la intriga quedará sin resolverse, lo cual nos conduce a la confirmación acerca de la pertenencia del texto al género negro. La novela se organiza de acuerdo a los siguientes núcleos narrativos:

El primero se corresponde con el planteo del enigma: un cadáver vestido de romano es encontrado en el baño del mismo piso donde el protagonista tiene su despacho; posteriormente llegarán a Belascoarán las fotografías de un segundo cadáver, acompañadas por un pasaje a Nueva York y la advertencia de "no te metas". Las indagaciones de Belascoarán, incluido el velorio de don Leobardo (uno de los romanos asesinados), culminan en una borrachera con Mendiola. Éste es un periodista alcohólico, conocido del detective. Mendiola aporta los datos biográficos sobre Zorak, personaje relacionado con las investigaciones. Dentro de este núcleo se narra también, como parte de una historia ya conocida por los lectores aficionados a la saga, el reencuentro con la muchacha de la cola de caballo; el tono de esta historia condensa dos vertientes representativas de la narrativa de Taibo II, por un lado una vertiente cortazariana: actitudes de los personajes, atmósferas e incluso lenguaje; por la otra una reiteración sobre la personalidad del detective negro, incapaz de asumir una relación de pareja. Sin embargo, es en esta última donde podremos encontrar un guiño irónico del autor, tal y como lo demostraremos más adelante.

Es importante hacer notar que en este núcleo, hay una confirmación del carácter solidario de las relaciones de Belascoarán, tanto con su familia (Carlos y Elisa, sus hermanos; Marina, novia de Carlos), como con sus compañeros de despacho (Gilberto Gómez Letras, Carlos Vargas, y Javier Villarreal alias "El Gallo). Todos ellos personajes aparecidos en novelas anteriores.

La historia de Zorak, contada en el tercer capítulo, constituye un núcleo narrativo que fragmenta al primero y que a su vez, permite su continuación.

El primer núcleo se cierra con la visita al cabaret *Fuente de Venus*, y con la identificación del Capitán Perro, uno de los posibles involucrados en el asesinato de los romanos.

El tercer núcleo narrativo se localiza a partir del quinto capítulo que va antecedido por un epígrafe de Fernández Retamar: "...somos tiempo y en él existimos como el humo en/ el aire, como el mismo aire pasajero..." Dentro de este capítulo se nos cuenta cómo Belascoarán decide cambiar su boleto a Nueva York. El dinero recibido por el detective es donado a la campaña de alfabetización en Nicaragua, acción harto significativa para comprender la personalidad del héroe. Las escenas de la persecución a Belascoarán y su novia, como parte de una advertencia más seria que las anteriores, forman parte de este bloque. Dentro de esta secuencia, la frase dicha por la muchacha de cola de caballo: "nos va a ir de la chingada, detective" (p.68), tiene valor indicial, al que contribuye, incluso, el título de la novela.

Hemos considerado al capítulo VI como una entidad narrativa independiente, por decirlo de algún modo. Estructuralmente no agrega nada a la novela.

Las acciones comprendidas en el capítulo VI cierran el tercer núcleo narrativo: el enfrentamiento de Belascoarán y "El Gallo" contra dos pistoleros con credenciales de vigilancia del metro, que resultan muertos en el tiroteo. Esto conduce a Belascoarán a una

nueva pista, que relaciona a Zorak, asesinados con sus nexos pasados con un grupo paramilitar, con otras fuerzas que, en ese contexto, no son aún identificadas: "Puras pinches fuerzas del mal sin rostro" (p.92). El detective descubre la identidad de la compañera de Zorak y, posteriormente, consulta a Carlos, su hermano, quien le hablara entonces de *Los halcones*.

En el cuarto núcleo narrativo se revela, en parte, el rostro de "las fuerzas del mal": el Estado, vía *Los halcones*, está *detrás* del escenario. Esta revelación marcará todo el desarrollo posterior de la novela. El capítulo VIII, *Los halcones* inicia con el epígrafe de González de Alba: "Si en este país hay un sospechoso, es la policía". El narrador, en este capítulo, es Carlos, el hermano de Belascoarán. En términos estructurales, el capítulo puede ser visto como un núcleo narrativo autónomo, a partir del cual será reorganizada la novela.

Consideramos como quinto núcleo narrativo las acciones y las investigaciones que van desde el capítulo IX hasta el capítulo XI. Al inicio del capítulo, Belascoarán llega a la casa de Melina, vedette en el antro *La Fuente de Venus*. Tiene un nuevo enfrentamiento con pistoleros/halcones, quienes asesinan al amante de Melina: el Capitán Perro. El detective mata a dos de ellos y atrapa a un tercero, Porfirio Olvera, a quien oculta en la cajuela del auto del mismo Porfirio. En el Desierto de los Leones, Belascoarán interroga al pistolero, éste confiesa sus nexos con *Los halcones* y con el servicio de vigilancia del metro; además revela la identidad de su superior, el Capitán Estrella (quien ya había sido mencionado con anterioridad por otros personajes); Belascoarán decide hacerle una advertencia a Estrella. Auxiliado por su hermana Elisa, hace estallar afuera del metro Juanacatlán el carro de los matones. Más tarde se entrevista con la señorita S., la viuda de Zorak. No consigue ninguna información. Lleno de dudas, visita a la muchacha de la cola de caballo. Le propone casarse. Al día siguiente se encuentra con "El Gallo". En la conversación Héctor reitera la idea del

matrimonio con la muchacha, mientras "El Gallo" insiste en que esa historia no tiene final feliz. Posteriormente, en casa de Carlos y Marina, se establecen algunas posibilidades sobre el porqué de la reparación de *Los halcones*. Lo más probable es que el grupo paramilitar siga organizado y vuelva a ser usado. A pesar de todo, Belascoarán mantiene su palabra, volverá a casarse

El sexto núcleo narrativo abarca los capítulos XI y XII de la novela. El capítulo XI le precede un epígrafe de Kalimán, en versión radiofónica: "Si podemos acercarnos al tigre, le pondremos líquido oftálmico en los ojos irritados por el gas". Este capítulo vuelve a iniciarse con un atentado contra Belascoarán. En plena colonia de Los Doctores es balaceado por dos pistoleros. Sin embargo, sale ileso. Mata a los dos hombres. Decide interrogar a Melina, burla la vigilancia del hospital y se encuentra con la vedette. La mujer no sabe gran cosa, aunque le da a Belascoarán la dirección del Capitán Perro. Después de la inspección a la casa, el detective tiene una *Inspiración*: invertir los papeles y tomar la iniciativa. Empieza a vigilar los movimientos de los *ex halcones* en las oficinas del metro. Después de dos días de observación, se traza un plan de acción, en el que contará con la ayuda de la muchacha de la cola de caballo. Después de un enfrentamiento en la calle, con guardaespaldas de Estrella, logra colarse a las oficinas del militar. Belascoarán confronta a Estrella en uno de los momentos más negros de la narración. El Capitán confirma en cierto modo algunas de las hipótesis de Héctor, pero no se sabrá más. Belascoarán ajusticia a Estrella y huye. Es recogido por la muchacha de la cola de caballo; se detienen en un parque en Santa Fe. Nuevas conjeturas.

La muchacha insiste en que Héctor terminará muerto. Al día siguiente, Belascoarán la espera en el registro civil: La muchacha nunca llega.

El séptimo núcleo narrativo coincide con el capítulo XIII: “Hasta morir también, tal vez un día... de soledad y rabia...de ternura...o de algún violento amor; de amor sin duda” ; es el epígrafe de Zitarrosa que anuncia lo predecible: el capítulo inicia siendo narrado en primera persona del plural; posteriormente aparece la acción. Es diciembre, llueve y Belascoarán ha ido al café de chinos a comprar cafés y donas. Es sorprendido por tres pistoleros. Logra matar a uno, herir a otro, pero es alcanzado por una descarga de escopeta que lo mata.

#### *4.2 Ficción narrativa*

##### *4.2.a Sistema de relaciones existentes entre los personajes*

En la novela de Taibo II *No habrá final feliz*, al igual que en las dos novelas que la preceden, Héctor Belascoarán Shayne, vuelve a ser la figura a través de la cual se organiza el relato. Belascoarán es un detective independiente, con 33 años a costas (como Cristo), y con tres años de experiencia en las lides policiacas. Pensamos que a través de los cambios que se generan en los principales núcleos narrativos del texto se dan a conocer las contradicciones mediante las cuales, el protagonista vive su proceso. La novela muestra, en sus dos primeras partes, la evolución del protagonista, que pasa del desconcierto y de una búsqueda a tientas de los motivos de los asesinatos, a un momento de decisión en el que enfrentará a “las fuerzas del mal”, con todo en contra y con la certeza de terminar muerto. Esto nos será narrado en la



última parte de la novela. Se trata, a todas luces, del proceso de configuración de un héroe trágico. Belascoarán o un hombre solo contra la corrupción y el poder del Estado.

El desconocimiento de la identidad real de los enemigos de Belascoarán es el punto central dentro de la intriga. El detective enfrenta a un enemigo sin rostro visible; las alusiones constantes a un destino irremediable, hechas por "El Gallo", la muchacha de la cola de caballo, Carlos y Marina, apuntan siempre a la misma dirección. Belascoarán treintañero, tuerto y un poco cojo, héroe y mártir, vive la contradicción de ser un detective *independiente* en la ciudad de México, durante plena Reforma Política, y en los años ochenta. Su condición como detective *independiente* está vinculada con el hecho contundente de la inexistencia de un gremio con esas características en nuestro país. La investidura heroica de Belascoarán va construyéndose en dos novelas anteriores en las que el detective enfrenta a un estrangulador más allá de lo *light* (*Días de combate*); y resuelve, entre otros enigmas, el de la muerte de Emiliano Zapata (*Cosa fácil*). Algo más, relevante en esta conformación heroica a la mexicana: Belascoarán no es invulnerable, tiene una leve cojera y ha perdido el ojo izquierdo, en sus sendos enfrentamientos contra sus enemigos. Gracias, pues, a este par de narraciones anteriores a *No habrá final feliz*, sabemos del pasado insustancial del protagonista. Hijo de español e irlandesa, graduado en Ingeniería, sin gran cultura política, pero sensiblemente identificado con las causas populares, casado, sin hijos, es poseedor de una vida respetable y prometedora. Todo cambia, sin embargo, al decidirse a tomar un curso de detective privado por correspondencia, al obtener su diploma, Belascoarán deja la Ingeniería, su matrimonio se rompe; alquilará un despacho en pleno centro del Distrito Federal – en Artículo 123 – y comenzará una nueva vida. Este detective *independiente* elige la ciudad de México como algo más que su escenario; el DF de Belascoarán es violentamente dulce y por momentos, extrañamente solidario.

Taibo II le otorga a su personaje algunos rasgos que le confieren verosimilitud; además de su vulnerabilidad, hay que considerar su solidaridad con los seres marginales, sus tendencias izquierdizantes, su melancolía crónica y su sentido del humor (con habilidades para el albur). Belascoarán desprecia el poder, hay en él una actitud irreverente frente al mismo y frente a quienes lo detentan. Por último. Creemos que el mayor acierto de Taibo II se da al invertir de manera radical el papel del detective, aliado casi siempre al Poder; esta inversión intenta llevar una simple novela al plano de la disidencia.

Dentro de *No habrá final feliz* las relaciones de Belascoarán con otros personajes están claramente diferenciadas. Como dijimos en un apartado anterior, la novela tiende a una división del mundo: Belascoarán y sus aliados, que van desde Carlos y Marina, Elisa, los compañeros de despacho: Gilberto, "El Gallo" y Carlos Vargas, Mendiola, el periodista; y hasta la muchacha de la cola de caballo, con quien hay también una relación amorosa. El otro lado lo ocupan "las fuerzas del mal"; en ellas se incluyen a don Leobardo, a Agustín Salas y al Capitán Perro, víctimas al mismo tiempo igual que Zorak, adiestrador de *Los Halcones*. La lista se cierra con el Capitán Estrella, pero queda abierta de acuerdo a las intenciones de la novela. "Las fuerzas del mal" no son más que las fuerzas del Estado, a las que Belascoarán pretende enfrentar.

Carlos y Marina son dos personajes relevantes dentro de la narración, sobre todo Carlos, hermano menor de Héctor. Carlos viene a ser la conciencia política del detective, conciencia bien informada y militante, cercano a las posturas del Partido Comunista del principio de los ochenta; junto con Marina su compañera, con un embarazo bastante avanzado, se encarga de conjeturar y de analizar las acciones de Héctor. Marina, hay que recordarlo, tiene un papel importante en *Días de combate*, relato en el que trabaja como secretaria de su cuñado. Por supuesto, entre los tres personajes hay vínculos afectivos y

solidarios. Desde otra perspectiva, Carlos y Marina son también seres marginales que no encajan dentro del esquema tradicional de la familia y el trabajo.

Elisa, la otra hermana de Héctor, ha roto con un pasado de falsas apariencias y sumisiones gratuitas. En la acción realizada frente al metro Juanacatlán, el auto incendiado que sirve como advertencia para Estrella, Elisa sirve como chofer del detective.

En el caso de las relaciones con los compañeros del despacho, ya hemos aludido a lo que, desde nuestro punto de vista, parece por lo menos una concesión de Taibo II. Hay que apuntar, sin embargo, que "El Gallo" Villarreal, ingeniero experto en drenaje, cumple un papel importante. En el capítulo VII, al salir del despacho junto con Belascoarán, dos pistoleros intentan asesinar al detective. "El Gallo, quien va armado, mata a uno de los sicarios. Más adelante, en el capítulo X, vuelve a aparecer: sostiene una breve conversación con Héctor, en la que se reiteran los lazos de amistad entre ambos. Los otros dos compañeros del despacho: Gilberto G. Letras y Carlos Vargas tienen poca relevancia, pero confirman su calidad como aliados de Belascoarán, sino en los tiroteos, por lo menos en el humor.

Por último, consideramos a la muchacha de la cola de caballo, personaje que aparece por primera vez en *Días de combate*, como víctima potencial del estrangulador al que enfrenta Belascoarán. Además de verse involucrada en persecuciones, tiroteos y huidas con el detective, la muchacha sostiene una relación amorosa con él. Esta relación es más o menos intermitente, está marcada por las respectivas neurosis de ambos personajes, y responde de una manera vaga a los nuevos tipos de relación amorosa, que comenzaron a plantarse a finales de los setenta, gracias a, sobre todo, a la irrupción del feminismo. Esta relación amorosa, iniciada caóticamente desde la primera novela de la saga de Belascoarán, continuada en forma de correspondencia (y finalmente de inesperada aparición) en *Cosa fácil*, adquiere un sesgo entre irónico y sentimental dentro de *No habrá final feliz*. A la proposición de

Belascoarán para casarse, la muchacha responde con un plantón: el día de la boda por lo civil jamás llega al Registro. Con la afirmación, hecha por Chandler, y que sirve como epígrafe del capítulo X: “un detective verdaderamente bueno nunca se casa”, Taibo II hace un guiño a sus lectores y le concede otro emblema a su héroe: el del solitario.

Nos parece evidente entonces que Taibo II sumerge a Belascoarán en un mundo en el que las adhesiones, los afectos y los actos de solidaridad, se contraponen al mundo del poder y la corrupción. “Lo personal es político”, pareciera ser la consigna que moviliza al personaje en su lucha contra “las fuerzas del mal”. Lo cotidiano atraviesa a la intriga y viceversa. Cada uno de estos personajes, aliados de Belascoarán, son, a su vez, seres con sus propias dosis de heroísmo y/o de resistencia a la degradación de la vida política y social del país. Lo mismo sucederá con personajes de menor importancia, como Mendiola, el periodista que recaba información sobre Zorak para colaborar en la investigación de Héctor, y con una serie más de personajes incidentales que aparecerán a lo largo de la novela. Todos ellos contribuyen a crear una sensación caótica y deshilvanada sobre la forma en que Belascoarán vive la ciudad; al mismo tiempo corroboran las filiaciones y el humor del detective.

En el extremo opuesto a estas relaciones afectivas y solidarias está lo que Belascoarán identifica como “las fuerzas del mal”. En esta zona la novela adquiere un relieve explícitamente político. Si bien, en la narración desfilan pistoleros anónimos que enfrentan al detective, con las excepciones de Porfirio Olvera, capturado e interrogado por Belascoarán; y del Capitán Estrella, cabeza visible de *Los halcones*, que terminará siendo ajusticiado en su propia oficina, es claro que la novela deja abierta la especulación sobre la identidad de los verdaderos responsables del conflicto en que Héctor se ve envuelto. Es claro también que esta especulación conduce hacia la generalización deseada por el autor: el Estado mexicano y algunas de las figuras prominentes (que jamás son mencionadas por sus nombres) de las

épocas a las que alude la novela. Apoyado en testimonios y/o rumores de la época, Taibo II integra estos elementos a la ficción narrativa, colocándolos entonces en el centro de una intriga que la novela no resuelve. La negritud del texto va más allá de la muerte de Belascoarán y permite una lectura de carácter político. De ella hablaremos más detalladamente en otro apartado.

#### 4.2.b Núcleos semánticos

##### a.- Una lección de historia

Si bien la novela de Taibo II ubica su acción en la ciudad de México, durante 1981, a partir del descubrimiento de un cadáver en el baño del edificio donde el detective comparte oficinas, *No habrá final feliz* tomará como elemento esencial la represión del 10 de junio de 1971, dirigida por el grupo paramilitar de *Los halcones*. Asimismo, y como parte de la intriga desarrollada por la novela, nos será narrada la historia de Zorak, muerto siete años antes que inicie la investigación emprendida por Belascoarán. El personaje de Zorak se corresponde con el de Zobek, un escapista que adquirió cierta notoriedad a principios de los años setenta, gracias a la televisión, al cine y a las historietas. *El profesor Zobek*, como se hacía llamar el presunto mago, murió en condiciones idénticas a las descritas por Taibo II en su novela. Muerto de manera aparentemente accidental, de Zobek se rumoró con insistencia, el haber estado vinculado como instructor al grupo de *Los halcones*, sin que en realidad el rumor fuese alguna vez comprobado. Taibo II retoma esta historia dentro de la que se incluye el carácter oscuro de la muerte del *Profesor*, para convertirla en uno de los principales sustentos histórico realistas de la novela.

En *No habrá final feliz* acudimos a la actualización de un acontecimiento histórico que, en su momento y hasta hoy, no ha sido esclarecido, y que marcó tanto al régimen echeverrista como al desarrollo del movimiento estudiantil durante prácticamente toda la década de los setenta. La mirada sobre estos acontecimientos no deja lugar a dudas, ya sea a través de las distintas voces que cuentan la historia, o a través del propio Belascoarán, se hará evidente el mecanismo de oposiciones temáticas con que se construye la novela. Dentro de este núcleo, particularmente, encontramos la oposición entre el heroísmo colectivo del movimiento estudiantil frente al carácter antiheroico y represor del grupo de *Los halcones*.

*“Esa cosa turbia, violenta, había dado señales de vida anteriormente. Primero durante la huelga de Ayotla Textil, cuando los grupos paramilitares aparecieron de la nada, disparando, saqueando, amedrentando a los huelguistas ante la mirada burlona de los policías. Luego en algunas concentraciones en el Politécnico, poco antes del 10 de junio.”* (p. 103, subrayados nuestros)

En contraposición, y en referencia al Movimiento:

*“Luego la sorpresa de que a pesar del cerco llegábamos a los 10 mil y hasta más, y hasta a los 15 mil y *hacíamos del miedo colectivo la demostración de que el miedo no podía pararnos del todo y allí estábamos, (...)* Era la euforia, una euforia teñida por el agri dulce sabor del miedo derrotado, pero presente.”* (pp. 106-107, subrayados nuestros)

A través de estas citas, confirmamos nuestro punto de vista: No hay ninguna ambigüedad al respecto y sí, en cambio, una valoración que establece las diferencias morales y políticas entre uno y otro grupo.

En *No habrá final feliz*, al igual que en otras novelas de Taibo II, el pasado es una zona oscura en la que asienta el poder en sus formas más perversas. La verdad nos está vedada. La mentira, por el contrario, o el ocultamiento, son las reglas que rigen el juego.

“Las explicaciones oficiales hablaban de un encuentro entre estudiantes, pero ahí estaban las fotos de los M-1 reglamentarios del ejército, y las fotos de los granaderos dejando pasar a los hombres armados, y las grabaciones de la radio policiaca donde se registraba la dirección por oficiales de la policía y de la intervención de los Halcones (...) y ahí quedaron los muertos, a pesar del escándalo, y de la denuncia ...Y nunca se abrió ningún juicio, y los expedientes desaparecieron ocho años más tarde.” (p.108)

Taibo II pretende, por supuesto, algo más. Como un señalamiento recurrente en varias de sus novelas (*Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia; Amorosos fantasmas*), *No habrá final feliz* parte de una contradicción explicitada por el autor, que guiará la lectura del texto: “Evidentemente, la historia y los nombres que se manejan en esta novela pertenecen al reino de la *ficción*. El país, sin embargo, aunque cuesta trabajo creerlo, es absolutamente *real*.”

La oposición ficción-realidad da pie precisamente, al desarrollo del relato. Taibo II emplea el recurso a su conveniencia y orienta así al lector, bajo una especie de lectura previamente determinada en sus alcances.

Bajo este mismo sentido se reconstituye la historia de Zorak. El juego de espejos entre la ficción y la realidad resulta aquí más evidente. Zorak/Zobek aparece como un desclasado que va inventándose a sí mismo, hasta que es sacrificado por el Poder al que, en algún momento, sirvió.

“En 1971 eras un triunfador, ganabas muy buen dinero, y todo el problema estaba en inventar algo complicado para la semana que viene (...) Ahí fue cuando mantuviste una reunión, fundamental en tu vida, con Raúl Velasco y le anunciaste que ibas a cruzar la calle sobre un alambre a cincuenta metros de altura y vendado, y que querías hablar (...) Tres años después morías al soltarse el cable que te sujetaba de la muñeca a un helicóptero (...) Dejabas atrás un par de actos novedosos en la historia del riesgo como espectáculo, y un nombre que fue comercializado como una marca de galletas (...) y por un cuento de monitos que llegó al número 32.” (pp 47-48)

La historia de Zorak-Zobek, además de cumplir la función de soporte de la intriga, establece al mismo tiempo, una oposición previsible. Al carácter antiheroico del personaje se opone el carácter heroico de Héctor. Si Zorak-Zobek aparece como un peón usado, promovido y finalmente sacrificado por “las fuerzas del mal”, Belascoarán funda su historia en un movimiento contrario: la renuncia a su porvenir y su investidura como detective independiente enemigo de “las fuerzas del mal”. La degradación vivida por Zorak tiene que ver más bien, con una gradual pérdida de conciencia y con la traición a su clase: Zorak, al renegar a los suyos, aliándose con el Poder, se convierte en la contraparte de Héctor.

#### *b.- El registro de la violencia: del humor al western urbano*

En la primera línea de *No habrá final feliz*, y de una forma muy al estilo de Taibo II se nos cuenta que: “...hay un pinche romano muerto en el baño...” (p.11); inmediatamente después de la réplica de Belascoarán dará inicio la acción de la novela. Humor ennegrecido, albuces e historia policiaca; la narración parte de esta atractiva combinación. Unas cuantas páginas más adelante, Belascoarán recibe un sobre color manila, dentro de él hay un recado, un boleto a Nueva York y la fotografía de un hombre muerto por una navaja. El punto de partida de la



intriga se apoya en una visión un tanto irreverente sobre la muerte y la violencia que, en este caso, la ha producido. Esta irreverencia, sin embargo, corresponde más bien a uno de los registros con que el autor significa estos temas. Al mismo tiempo, como un gran telón de fondo, la violencia es una presencia constante a la que alude insistentemente el narrador. Este tratamiento, y es lo que deseamos distinguir, ofrece diversos matices. La ciudad es vista como una entidad violenta que, no obstante, permite relacionarse de otra forma, solidaria o amorosamente; pero también es un escenario donde el Poder se muestra como una organizada red que, aunque vulnerable, tiene la capacidad de rehacerse a sí misma. Es este tipo de violencia, sistemática, originada en el poder al que sirve, de la que nos interesa hablar.

“El primer tiro dio en la pila de periódicos haciendo volar millares de palabras y levantando el olor de la tinta fresca. El Gallo se había despegado de Héctor y en su mano había aparecido una colt larga. La bicicleta, sacudida por el impacto del balazo se cayó y Héctor se dejó arrastrar por ella. Mientras caía buscó en la mira de su automática el cuerpo del pelo grasiento, pero una mujer con un niño en el brazo y un paquete en el otro le obstaculizaba el blanco. Un segundo dio en el suelo perforando el rebote la chamarra de Héctor. (...) Sonó un tercer disparo, Héctor disparó a su vez y el hombre se tomó el estómago con las dos manos. El detective disparó de nuevo y el hombre cayó de espaldas mientras la sangre saltaba.” (p.88)

El fragmento es bastante representativo del tipo de acciones que van sucediéndose dentro de la historia: Taibo II resulta, en este tipo de narración, sumamente eficaz. En él confluyen lecturas y conocimientos vinculados con el cine de acción. No es casual, en este sentido, la descripción que hace sobre “El Gallo”.

“...mientras El Gallo celosamente convertido en pistolero de Marcial Lafuente Estefanía, lo cubría sosteniendo el colt con las dos manos y apuntando hacia los cuerpos caídos en media calle, en una postura aprendida en los programas policíacos de televisión.” (p.89)

Si bien la violencia se encarga de otorgarle la condición de verosimilitud al desarrollo narrativo de la novela, al mismo tiempo que se constituye como un elemento esencial para que pueda considerársele dentro del género negro, queda en cierto modo la impresión de considerarla, por momentos, como un mero artificio que cuestiona precisamente el carácter de verosimilitud de la acción narrativa. Nos referimos, de manera especial, a las acciones que se relatan tanto en este capítulo VII, al que pertenecen las citas anteriores, como a las del capítulo IX, en el que Belascoarán hace arder un coche frente a la estación del metro Juancatlán; así como al capítulo XII, en el que Belascoarán ejecuta al Capitán Estrella. Acciones todas que, insistimos, a pesar de su eficacia narrativa, resultan, por lo menos, poco creíbles.

Sin embargo, más allá de nuestras objeciones, pensamos que el proyecto narrativo de Taibo II, logra cumplirse al encuadrar la violencia como producto de una acción encuadrada y realizada desde el Poder.

“Pero date cuenta de todo el trasfondo del asunto –Carlos hablaba con Marina-. Hasta ahora lo único que tiene en las manos son las pruebas que conectan a los Halcones con vigilancia del Metro, y las que conectan, y las que conectan a vigilancia del Metro con el asesinato de tres monitos chayoteros que fueron ayudantes de un mago de carpa. Ponte que armes un escándalo. Lo más que se lograría es que desconectarán a los cuarenta ex halcones de vigilancia del Metro. Lo verdaderamente importante es el porqué les urge tanto borrar la conexión con Zorak (...) Suponte que acabas con el grupito del Metro. ¿Vas a seguir con la Judicial? ¿Luego con la Brigada Blanca? ¿Luego todito el campo militar número uno? Suena absurdo, te van a matar.” (p.143)

Ante la violencia organizada por el Estado, Belascoarán responde individualmente, en lo que se convierte en un combate desigual y previsible. Sin embargo, el protagonista asume este enfrentamiento, no se conformará con ser el blanco de “las fuerzas del mal”, sino que dentro de un *giro espectacular*, que rebasa lo ontológico, decidirá tomar la iniciativa:

“Y entonces llegó la luz, la inspiración, la magia. Había que dar la vuelta a los papeles, él tenía que tomar en sus manos la caza. Si de todas maneras lo iban a matar, había

que jugar fuerte, había que hacer saltar la banca. Y una vez tomada la decisión (...), Héctor Belascoarán Shayne, detective, pasó a la ofensiva. (p. 157)

La decisión implica una conversión trágica para el protagonista. Consciente de su muerte Belascoarán, en el mejor estilo del western crepuscular, jugará su destino, aun a sabiendas que se encuentra condenado a morir. La narración evidencia entonces una situación que, por supuesto, no es meramente literaria: la violencia es un atributo integral del Estado; Belascoarán no enfrenta a un grupo de individuos o a una secta, se enfrenta al Estado y a su casi infinita capacidad de resarcirse a sí mismo. De allí se deriva una conclusión incuestionable, desde nuestro punto de vista: el heroísmo individual no tiene otra salida, sino la de la muerte.

#### *c.- Albur de amor*

Dentro de la vertiginosidad narrativa con que se desarrolla la novela de Taibo II, existe una zona que complementa y, al mismo tiempo, contrapuntea la historia principal del relato. Esta zona le corresponde a la relación entre el detective y la muchacha de la cola de caballo. En apartados anteriores hemos hecho alusión a algunas de las particularidades que dicha relación muestra en el par de novelas que anteceden a *No habrá final feliz*. Es, sin embargo, dentro de esta última narración, donde los vínculos entre ambos personajes adquirirán mayor relevancia.

La muchacha de la cola de caballo aparece hasta el capítulo V. Esta primera aparición mostrará, además del carácter atípico de la relación amorosa entre la muchacha y el detective,

la capacidad de acción de este personaje femenino, al que Taibo II ha dotado con aptitudes que no la hacen desmerecer frente a las de Belascoarán.

Dentro del desarrollo de la novela, la relación entre ambos personajes sufrirá una evolución previsible que subrayará abiertamente la condición solitaria del héroe. El capítulo X es introducido por un epígrafe, ya citado anteriormente de uno de los autores paradigmáticos del género: Raymond Chandler. El juego intertextual se hace presente; es conocida la tradición, en autores como Hammet y Chandler, de imposibilitar a sus personajes como maridos.

Belascoarán se halla inmerso, en el contexto de la novela, en una situación lo bastante absurda que lo lleva a encontrarse de frente con sus propios miedos y su soledad.

“Cualquier cosa sería mejor que andar danzando por la ciudad, sin atreverse a ir a su casa, sin poder sentarse en el viejo sillón del despacho y ver pasar las nubes, sin derecho a la tristeza o la nostalgia (...) ¿Casarse con quién?

Ahí la punzada del amor pospuesto le pegó fuerte entre los ojos, mucha soledad entre los últimos días, demasiada para el detective tuerto independiente.” (p. 133)

Más adelante sabremos que es la proximidad de la muerte lo que también lo lleva a esta decisión:

“Rastreando el origen de la idea matrimonial descubrió que adivinaba la muerte a la mitad de esta historia absurda de romanos y halcones, *y no quería morir sin haber vuelto al amor cotidiano*. Quería una semana de amor conyugal, antes de abandonar para siempre el DF.” (p. 134; subrayados nuestros)

Como en la conversación con El Gallo, como también en la sostenida con Carlos y Marina, la muerte envuelve el destino del protagonista. Sólo que ahora, dentro de esta perspectiva amorosa, Belascoarán abandona, por unos momentos, su investidura heroica,

para asumir su condición humana que, paradoja y vulnerabilidad de por medio, le confieren mayor profundidad al personaje.

Por supuesto, Taibo II intenta encuadrar la relación entre la muchacha y el detective por fuera de los marcos tradicionales de las relaciones amorosas. Si en *Días de combate* la muchacha aparecía como una de las víctimas probables del estrangulador, impulsando así el desarrollo de una situación en el límite con Belascoarán, en *Cosa fácil*, el personaje de la muchacha pierde un poco su relevancia, ya que aparecerá únicamente en la última parte de la novela; en cambio, dentro de *No habrá final feliz*, la situación límite se invierte: Belascoarán es quien se halla amenazado por un destino inminente, en el que el amor parece ser el único paliativo para oponérsele.

Además de las deudas literarias asumidas por Taibo II en el diseño del personaje de la muchacha de la cola de caballo, existen también deudas con algunos aspectos socioculturales surgidos en los años sesenta y setenta, siendo el principal de ellos la influencia del feminismo, y con él la posibilidad de vivir de una manera distinta las relaciones amorosas dentro de la vida cotidiana. Se trata, pues, de una relación en la que la igualdad, la sexualidad y la aventura –en su sentido literal– estarán presentes. Como ya lo hemos dicho, la muchacha de la cola de caballo no es la típica comparsa del héroe de acción. No es su aliada, en un sentido exclusivamente funcionalista, sino que comparte con el detective momentos en los que sólo la destreza y cierta forma de intrepidez, permiten seguir vivos.

“En las sombras, una mano amiga la tomó del hombro y le clavó los dedos en la clavícula ayudándolo a subirse a la moto. Se aferró al cuerpo conocido y sintió la inercia del tirón cuando la moto arrancó. Durante una docena de segundos que se estiraban, la columna vertebral esperó la bala que nunca había de llegar. Luego dejó caer la cabeza sobre la espalda de la muchacha manchando de sangre su chamarra de nylon blanco.” (p.168)

Por otra parte, Taibo II coloca a sus personajes en situaciones que, dentro de lo cotidiano, son poco comunes. La muchacha le regala al detective un conejo, que terminará siendo degollado por los perseguidores de Belascoarán. Regalo insólito que explica un poco el carácter de la muchacha. Más adelante, en el capítulo X, el detective escalará, a riesgo de su vida y como un Romeo urbano, dos de los tres pisos del edificio donde vive su amada.

“Héctor apoyó una pierna sobre la barandilla de la terraza y mientras se desgarraba la tela del pantalón por una rama puntiaguda, levantó las dos manos tratando de alcanzar el borde inferior de la terraza del segundo piso. Durante un instante titubeó y pareció que iba a caer. Al fin, la mano derecha se prendió del reborde de la terraza, luego la izquierda. Buscó tanteando con el pie, un punto de apoyo en la enredadera y se izó. El público al que se había sumado una niña diminuta con una muñeca bajo el brazo, premió la acrobacia con un aplauso.” (p.135)

Las intenciones de Belascoarán por casarse con la muchacha seguirán manteniéndose. Después de la acción en la oficina de Estrella y del rescate en motocicleta en el que participa la muchacha, Héctor acuerda encontrarse con ella en el Juzgado de Coyoacán. Momento crítico para el detective, quien logra cuestionarse su situación: La muchacha, como es de suponerse, dejará plantado a Belascoarán. Se confirma así el destino del protagonista. Ni el amor puede salvarlo.

#### *d. -Las cadenas de afecto*

Una de las características más notables de Belascoarán es su vulnerabilidad. Ésta no sólo se representa por los rasgos físicos del personaje, sino también abarca su propia condición existencial, sus dudas frente al pasado y su incertidumbre frente al presente.

Dentro de esta perspectiva, es fácil distinguir cómo Belascoarán ha establecido relaciones afectivo-solidarias con una serie de personajes que claramente aparecen como sus

aliados. Sólo así es posible justificar la inserción del capítulo VI *Los entremezclados retratos de los tres vecinos del detective Héctor Belascoarán Shayne*, en la novela. Como lo hemos comentado, el capítulo en cuestión intenta mostrar, bajo una mirada humorística –fallida y complaciente– los caracteres de los vecinos del despacho de Belascoarán: el plomero Gilberto Gómez Letras; el tapicero Carlos Vargas; y el ingeniero Villarreal, “El Gallo”, experto en redes de alcantarillado.

Estos tres personajes se constituyen como algo más que los compañeros de despacho del protagonista. Adictos al sexismo y al albur, los vecinos de Belascoarán son también sus aliados proletarios; comparten con el detective una actitud socarrona sobre la vida, ejercitan sus papeles como contrapesos cómicoalbureros dentro de la historia, y hasta, como en el caso de “El Gallo”, auxilian en los hechos violentos al detective.

La solidaridad es uno de los valores que Taibo II intenta rescatar como parte de una concepción política que se refrenda a sí misma dentro de la ficción literaria: En esa misma dirección se encuentra la relación del detective con su hermano Carlos y su compañera Marina: Aunque queda como un cabo suelto dentro de la novela, se nos menciona que Carlos vive una situación preocupante, de la que nunca sabremos las verdaderas razones. No obstante, y aunque esto evidencie un error de construcción dentro del relato, el papel jugado por Carlos y Marina, tendrá un sentido semejante al ya descrito con relación a los vecinos de Belascoarán.

Carlos y Marina son una pareja militante, integrantes de lo que por esos años llegó a constituirse como la nueva izquierda mexicana. Combativos, antitradicionales e intelectualizados, en este par de personajes recae la capacidad crítica y política que representa a los jóvenes universitarios de los años ochenta. Carlos informará a su hermano sobre quiénes son *Los halcones*, junto con Marina especulará sobre el caso que investiga el

detective, y finalmente concluirá, desde una lectura política, cuál es el único destino posible para Héctor.

Con Elisa, hermana también de Héctor, la relación tiene un carácter parecido, aunque más vinculado a la acción: Al igual que la muchacha de cola de caballo, Elisa lo acompaña en la aventura. Lo auxilia haciendo las veces de chofer, después que el detective ha hecho explotar un auto a las afueras del metro Juanacatlán.

“- ¿Para qué lo hiciste?

- Para que sepan que va de a de veras.

- ¿Qué va de a de veras qué?

- La guerra entre el gremio de los detectives independientes y las Fuerzas del Mal.

- ¿Y quién es el gremio de los detectives independientes?

- Yo, hermanita...he matado a tres hombres en estos dos últimos días.” (p.125)

Si bien este grupo de personajes asume abiertamente su solidaridad y/o complicidad con el detective, debemos mencionar al personaje de Mendiola, un periodista alcohólico, aficionado a la lucha libre, corrompido por el medio en el que trabaja. Gracias a él Belascoarán conocerá la historia de Zorak.

Por último, y como elementos que contribuyen a ampliar las pautas de identificación con el protagonista, aparecen distintos personajes incidentales: un vendedor de discos de zarzuelas, quien se declara enemigo de la monarquía; una secretaria cuarentona, de muy buen ver, que le ayuda a contactar a la viuda de Zorak; un radiotécnico anarquista que hace las veces de casero del detective; un posthippie perenne fumador de marihuana, que le permite a Belascoarán apostarse en su departamento como observador de las oficinas de Estrella en el metro Juanacatlán.

Como podrá observarse, los aliados de Héctor comparten con él afectos e ideologías. De alguna manera son seres marginales, en los que descansa, por eso mismo, una voluntad de disociarse del Poder y de las normas establecidas. Parejas atípicas, solitarios, adictos al



alcohol o a la mota, todos ellos ofrecen esa dimensión solidaria y contestaria que los opone funcional y políticamente a “las fuerzas del mal”.

e.- *El héroe contra las fuerzas del mal. Crónica de un final largamente anunciado*

Hemos insistido en que a lo largo de esta novela, existen indicios, alusiones, e incluso claves, como la que otorga el título de la novela, que reiteran constantemente el destino final que determina al protagonista. Sabemos también que Belascoarán tiene conciencia de la situación en que se encuentra y conoce la dimensión del enemigo que enfrenta. Sabe, al igual que lo intuyen los lectores, que este enfrentamiento no tendrá *final feliz*.

Afirmábamos en apartados anteriores, que el proceso de evolución que vive Belascoarán va de la zozobra inicial, producida por la incompreensión de los acontecimientos, hasta la decisión de *darle vuelta* a las cosas, asumiendo entonces, de manera radicalmente consciente, la iniciativa. Este proceso y esta conversión se significan, junto con el amor y las relaciones afectivas, en la asunción heroica del detective.

La decisión de Belascoarán lo va a confrontar directamente con el Poder, las llamadas irónicamente *fuerzas del mal*, representan ni más ni menos que al Estado mexicano con todo y su Reforma Política a cuestas.

Taibo II intenta mostrar la oscuridad en la que se mueve la maquinaria política del Estado mexicano. Hacia el capítulo X, el protagonista hace un rápido recuento de los pistoleros que ha dejado fuera de combate.

“Si sólo fueran 40”, dice. Es obvio que la suposición es absurda. Belascoarán sabe que ha tocado alguna región prohibida: Como nueva ironía no sabrá nunca cuál es ésta. Como último acto de heroicidad, asume su muerte. En este caso, y a diferencia de *El complot*

*mongol*, que se sostiene en una paradoja final, en *No habrá final feliz* encontramos que su culminación deriva en una doble moraleja: la primera se refiere al carácter necesariamente trágico que adquiere la confrontación individual contra el Estado; la segunda es una inferencia ideologizada por las líneas marcadas por Taibo II a lo largo de su relato, si esta confrontación se socializa, el enemigo terminará por caer.

Dentro de este núcleo semántico se ubica la investigación emprendida por Belascoarán. El enigma, sin embargo se ennegrece. El detective, efectivamente, es capaz de acabar con varios de los pistoleros, incluso ajusticiará al Capitán Estrella, cabeza visible del grupo paramilitar, pero acabará siendo asesinado por pistoleros anónimos al servicio, claro está del poder. Reiteramos que, si bien, el lector infiere que "las fuerzas del mal" son el Estado mexicano, terminará ignorando el sentido auténtico que le da origen a los crímenes investigados por Belascoarán. Asimismo, ignorará quiénes son *fisicamente* los responsables de toda la operación.

"Héctor, que nunca se había dado de hocico contra el poder, percibía al Estado como el gran castillo de la bruja de Blancanieves, del que salían no sólo los Halcones, sino también los diplomas de ingeniero y la programación de Televisa. Todo era una máquina infernal de la que había que alejarse. Eso, o personajes concretos con los que entablar duelos épicos y precisos. Pasaba de una visión a otra: del match simplificado Bakunin contra el Estado, al match simplificado Sherlock Holmes vs. Moriarty. En medio no había nada, quizá ahí estaba la causa del juego con los 'malos' ambiguos, porque en ellos se fundían las dos versiones." (p.139)

No podemos ceder a la tentación de especular en la dirección marcada por el narrador de la novela. Es esta conjunción Bakunin-Holmes contra Estado-Moriarty la que sustenta la significación del enfrentamiento entre Belascoarán y las "fuerzas del mal". El Estado aparece así como omnipresente y todo poderoso, carece de un rostro visible y es compendio de lo banal, lo brutal y lo establecido. No es casual evocar a Hobbes y a su *Leviatán*. La mezcla

entre Bakunin y Holmes nos da como resultado esperable el perfil de Belascoarán. Su actitud justiciera se complementa con el frenesí anarquista,

Creemos que Taibo II reitera, a través de esta conjunción de caracteres, su visión sobre el Estado mexicano y la descomposición social que lo atraviesa. No hay matices, sino una caracterización que puede ser vista como radical o maniquea.

Contra la oscuridad de “las fuerzas del mal” está la transparencia de la solidaridad; contra la intimidación, la resistencia.

Con la muerte de Belascoarán Taibo II cierra el círculo simbólico de Zorak: Procesos inversos, pero que confluyen, aparentemente, en lo mismo.

#### 4.3 Propuesta de una lectura política de *No habrá final feliz*, de Paco Ignacio Taibo II

Los procedimientos de lectura propuestos con respecto a *No habrá final feliz* obedecen a la misma perspectiva con la que abordamos el análisis de *El complot mongol*, de Rafael Bernal; es decir que intentaremos precisar la visión que registra la novela de Taibo II con relación al poder político en México; de la misma manera, recurriremos a algunos datos biográficos esenciales dentro de la trayectoria de Taibo II como escritor de ficción, así como a la confrontación con el contexto histórico social, en el que se inscribe particularmente *No habrá final feliz*. Consideramos necesario subrayar una última observación alrededor de la obra de Taibo II, ya que su realización obedece, desde nuestro punto de vista, a una marcada intencionalidad por acercarse a la concreción de una *literatura popular*. En primera instancia,

el esfuerzo de Taibo II logró otorgarle presencia al género. Asimismo, esta perseverancia consiguió afianzar, en cierto grupo de lectores, procesos de identificación con sus personajes, especialmente con su detective Belascoarán Shayne. En este sentido, el proyecto de Taibo II sería el resultado de una visión política sobre la literatura popular y de la necesidad, asumida por él mismo, de otorgarle una nueva condición a este tipo de literatura.

Con *No habrá final feliz* Taibo II cierra el ciclo dedicado a Belascoarán, aunque, como es sabido, el personaje será *resucitado* en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*. Dejemos que Taibo II nos lo explique:

“No me pregunten cuándo y cómo revivió Héctor Belascoarán Shayne. No tengo respuesta. Recuerdo que en la última página de *No habrá final feliz* la lluvia caía sobre su cuerpo perforado.

Su aparición por tanto en estas páginas es un acto de magia. Magia blanca, quizá , pero magia irracional e irrespetuosa hacia el oficio de hacer una serie de novelas policiacas.

La magia no es totalmente culpa mía (...) Este regreso en particular se gestó hace un par de años en la ciudad de Zacatecas, cuando el público de una conferencia exigió que Belascoarán volviera a la vida por votación casi unánime (menos un voto). El hecho habría de repetirse desde entonces ante auditorios avriados, en ciudades diferentes, y las votaciones fueron acompañadas de una larga serie de cartas. *Parecería que el personaje no se encontraba a gusto de sus lectores, el autor pensaba que aún le quedaban algunas historias por contar de la saga Belascoarán.*”<sup>11</sup>

Desde nuestro punto de vista e independientemente de otorgarle crédito a las palabras de Taibo II, acerca del papel jugado por los lectores y los *mecanismos democráticos* bajo los cuales su petición fue aceptada, creemos que la decisión del novelista supone, al menos, dos contradicciones evidentes. La primera de ellas corresponde al giro no realista que necesariamente adopta al personaje, a partir de su inexplicable resurrección. Necesariamente también, pensamos en el caso Holmes y en la conocida reacción que un grupo de lectores asumió frente a la muerte del personaje de Connan Doyle. En lo que concierne a Belascoarán, encontramos una inevitable pérdida de credibilidad (a los ojos del lector) en torno al personaje e incluso del sentido político construido en las tres primeras niveles de la serie. La radicalidad

entrevista en *No habrá final feliz* cae por su propio peso y obliga a una nueva valoración sobre el conjunto de las obras dedicadas al detective.

La segunda contradicción pone en entredicho la postura ética de Taibo II: Es imposible no pensar en que la resurrección de Belascoarán no obedezca a un criterio mínimamente comercial. Volvemos a recordar el caso Holmes. La decisión de Connan Doyle se explica, de acuerdo a diversos testimonios,<sup>12</sup> por criterios exclusivamente mercantiles.

El escaso éxito alcanzado por el escritor británico en la producción de otros textos ajenos a Holmes, impulsó a Connan Doyle a revivir a su personaje. No es nuestra intención satanizar a Taibo II por la decisión ya mencionada, pero nos parece por lo menos dudosa y por lo menos complaciente la aceptación de devolverle la vida a su detective.

Sin embargo, y por razones metodológicas, centraremos nuestra lectura en la trayectoria de Taibo II hasta el momento en que es publicada la tercera novela de la serie.

Una de las zonas donde se asienta *No habrá final feliz* se corresponde con lo que en nuestro análisis titulamos *Una lección de historia*. Para Taibo II la falta de memoria de este país es una realidad que, en términos históricos, ha seguido operando de manera indiscriminada. Volver al pasado es, para el historiador que también es Taibo II, la posibilidad de entender el presente.

“La desmemoria (...) no implica la necesidad de ella. Vivir en un país de nota roja me lleva a partir de esa realidad para recrearla. Poco a poco la idea de que el pasado es un material de trabajo ha ido ganando presencia.”<sup>13</sup>

La primera novela escrita por Taibo II, que abre el ciclo de Belascoarán, es *Días de combate*, publicada por Grijalbo en 1976, narra las andanzas del detective que intenta atrapar

a un asesino serial, un estrangulador de mujeres. Vicente Francisco Torres comenta al respecto:

“Desde *Días de combate* (...) aparecen cuatro características que van a estar presentes en sus tres novelas policiacas: la ciudad como una jungla de asfalto, insegura y señoreada por la violencia; su preocupación por los problemas sociales que aquejan a nuestro país (huelgas, desempleo, represión); el uso de un lenguaje soez, alburero y lleno de giros populares; una firme voluntad de incorporar a la literatura policiaca algunos de nuestros espacios más sórdidos (cabarets, cuartos de azotea, hoteles de paso).”<sup>14</sup>

Ya en su segunda novela *Cosa fácil* Taibo II realizará una indagación sobre el pasado histórico de nuestro país. Una de las subtramas de esta novela alude al mito de la existencia de Emiliano Zapata, después que oficialmente se ha aceptado su muerte, o mejor dicho su asesinato en Chinameca. Con algunos paralelismos con la novela *Emiliano* de Alejandro Iñigo, *Cosa fácil* logra ir un poco más allá de la recuperación y exaltación del mito. Editada por Grijalbo en 1977, *Cosa fácil*, además de ser la novela más vendida de Taibo II, es también la de mayor riesgo estructural, concebida en términos opuestos a la novela rompecabezas (tipo Ross Mc'Donald). Las tres historias que se narran en la novela jamás adquieren una conexión entre sí.<sup>15</sup>

Hacia 1981 es publicada *No habrá final feliz*. Será en esta novela donde Taibo II recuperará una de sus obsesiones: la historia del movimiento estudiantil, en este caso la referencia es muy clara: la represión del 10 de junio de 1971, así como el papel jugado por el grupo de *Los halcones*.

Hay una evidente preocupación política en Taibo II que rebasa lo meramente literario frente a estos acontecimientos. Como lo afirmamos en otro momento Taibo II pertenece a una generación emergente: la que salió de las filas del movimiento del 68. Dicha afirmación es literal. Taibo II, estudiante en la Facultad de Ciencias Políticas durante esos años, participó

en el conflicto como un activista más, no ocupó posturas de dirección o liderazgo y se dice que su actividad se centró casi exclusivamente "en filmar en super ocho varias movilizaciones y asambleas."<sup>16</sup> Después del 68, su actividad política da un giro hacia los sindicatos obreros no oficiales, asesora entonces varios movimientos sindicales de la época: Spicer, Pascual, Ford. Su postura militante lo acerca al Partido Comunista Mexicano, aunque carece, en esas épocas, de obra literaria.

Nacido en Gijón, España, en 1949, se muda a México en 1958. Obtiene la nacionalidad mexicana en 1980.

"Taibo II es hijo de Paco Ignacio Taibo, crítico de cine y novelista, autor de *Siempre Dolores* y *De algún tiempo a esta parte*. Entre sus libros se cuenta una crónica de Ernesto "Che" Guevara (...) Es el editor e introductor de *Bajando la frontera*, una colección de 1985 de textos de periodistas norteamericanos como John Reed, John Kenneth Turner, Richard Francis Phillips y Mike Gold (...) Otro libro valioso de Taibo II es el *Liberalismo mexicano*, un estudio detallado de los orígenes sindicales en el país, las huelgas y anhelo de legitimación durante el siglo XIX. José C. Valadés, el autor original, había escrito el texto pero había carecido de suerte para publicarlo durante su tiempo (...) Taibo II reconstruye el texto (...), lo anotó y publicó, poniendo en su sitio al autor y su obra."<sup>17</sup>

Compartimos el punto de vista de diversos críticos, Vicente F. Torres, María Elvira Bermúdez, Mempo Giardinelli, el propio Ilán Stavans; o incluso el de sus detractores, como Christopher Domínguez. Todos coinciden en señalar la filiación izquierdista de Taibo II. Su biografía política así lo comprueba: militante del Partido Socialista Unificado de México, durante los años ochenta; fundador y actual asesor del Partido de la Revolución Democrática. No dudamos en afirmar que la línea político ideológica que sustenta la obra de Taibo II, tanto en la ficción como en la investigación histórica, está claramente definida por el marxismo. Esta definición convierte a Taibo II en un caso especial dentro de la Institución literaria en México. Por supuesto, no podríamos hablar que se trate de un caso único. El fantasma de José Revueltas vuelve a merodear por aquí, pero también el de Juan de la Cabada, por citar a

dos de los autores cuya postura política y militante de por vida, permite establecer un paralelismo con nuestro autor.

Lo que resulta necesario enfatizar en torno a la vida y la obra de Taibo II es el hecho de mantener esta filiación, a pesar del descrédito que, después de la caída del muro de Berlín, de la desaparición de la Unión Soviética, y con ellas la cancelación del *socialismo real*, empezó a sufrir el marxismo, no sólo como ideología política, sino también como teoría filosófica y discurso académico.

La tenacidad de Taibo II, si bien no lo convierte en un santurrón de izquierda, sí lo coloca en una situación que calificaríamos, por decir lo mínimo, como compleja. Por una parte Taibo II es ubicado como un escritor menor, en cierto sentido marginal; y por la otra la reedición de sus obras y el alcance logrado a través de ellas, le confieren un sitio privilegiado dentro de la literatura popular.

Taibo II sintetiza de la siguiente manera:

“Lo que pasa es que la sociedad mexicana nos da trato de minoría. Somos minoría hasta cuando somos abrumadora mayoría (...) Todos somos minoría a excepción de los 30 o 35 mil que deciden. Nunca existe el reconocimiento de nuestra realidad como mayorías. Somos minoría porque no tenemos derecho a tomar decisiones. En esta situación, el hecho de que mis libros lleguen a terceras o cuartas ediciones o se agoten, lo único que ejemplifica es que no somos tan marginales, más bien somos la mayoría. Todo el problema mío fue encontrar una fórmula para llegar a la gente a través de los canales comerciales.”<sup>18</sup>

Aunque no pertenece al ciclo de Belascoarán nos interesa registrar un par de relatos que confirman, en cierto modo, nuestra opinión sobre las líneas de trabajo de Taibo II. La novela *Héroes convocados*, publicada por Grijalbo en 1982, se inscribe en la llamada literatura tlatelolca. Un periodista de nota roja se encuentra hospitalizado después de sufrir el ataque de un grupo de policías. Durante su convalecencia, en un estado delirante, convoca a diversos héroes de la denominada literatura menor: Sandokan y los tigres de Malasia; Sherlock Holmes, los mosqueteros de Dumas, entre otros. Todos ellos son llamados para



ajustar cuentas con el poder. Escrita desde fuera del realismo, con graves problemas relacionados con el efecto de verosimilitud, el libro, no obstante, mantiene su interés gracias a la energía con que nos es contado, así como la irreverencia que recorre sus páginas. Es significativo también que se trate del único texto en el que Taibo II se ha apartado del realismo, optando entonces por la vía de lo fantástico.

*Doña Eustolia blandió el cuchillo cebollero y otras historias*, (Universidad Autónoma de Sinaloa, 1984) es el primer y único libro de cuentos publicado por Taibo II hasta el momento. Poco logrado, fallido y abiertamente panfletario, *Doña Eustolia*...es un muestrario de las buenas intenciones políticas que colocan piedras en el camino de la mala literatura. Supone por una parte, la vuelta al realismo, por la otra marca la clausura del primer ciclo dentro de la obra de Taibo II.

Hacia 1985 es publicada *Algunas nubes*, novela que retoma al personaje de Belascoarán antes de su muerte; aquí, creemos dará inicio otro proceso en la literatura de Taibo II. Belascoarán cabalga de nuevo aunque con dificultades.

“Cuando murió Sherlock Holmes por primera vez en 1803, millares de cartas inundaron la *Strand Magazine* protestando y forzando a Conan Doyle a sacar a su personaje de las cataratas de Reichenbach, húmedo pero vivo. La muerte de Belascoarán en 1981 provocó tan sólo dos llamadas amenazadoras y anónimas y a lo largo de casi cinco años, un centenar de casuales protestas de amigos y casuales conocidos. Se infiere de esto: a) que Holmes era mucho más popular que Belascoarán. b) que en México la gente se muere con mayor facilidad, y nos vamos acostumbrando más fácilmente a su ausencia, c) que si hay que revivir a Héctor debo hacerlo bajo mi propia responsabilidad y sin esperar que los carteros lleguen con sus sacos repletos.”<sup>19</sup>

Los cuatro años que separan *Algunas nubes* (1985) de *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), nos muestran las notables diferencias entre un momento y otro con relación a la vuelta a la vida de Belascoarán. Lo cierto es que el personaje da pie para otra serie de novelas más: *Amorosos fantasmas* (1990); *Sueños de frontera* (1990); *Desvanecidos difuntos* (1991); *Adiós Madrid* (1993). El acto mágico al que alude Taibo II a

su nota a *Regreso a la misma ciudad...* se ha cumplido por completo, aunque –insistimos– la resurrección de Belascoarán implica una conversión del protagonista ante los ojos del lector.

Como lo hemos venido planteando, *No habrá final feliz* supone el momento de mayor radicalidad en la novelística dedicada a Belascoarán. Escrita y publicada el sexenio de López Portillo, en plena consolidación de la Reforma Política, la novela permite advertir la corrupción del Estado: el manejo de un doble discurso característico del poder político en México, así como las redes y los contubernios habidos entre la legalidad y el crimen. La postura asumida por Belascoarán no deja dudas. Taibo II ha dotado a su protagonista de una vena libertaria, más cercana al anarquismo que al marxismo. No es casual el que dentro de la novela se deslicen personajes de alguna manera emparentados con las concepciones anarquistas, o el que el detective sea visto como una conjunción que une a Holmes con Bakunin: La acción directa es el sello distintivo de Belascoarán: Su enemigo es el Estado. Podemos entonces distinguir que en Taibo II se sistematiza la duda con respecto a las intenciones políticas del poder. Desde ese lugar, por fuera y contra el poder, escribe el autor. Su mirada no es complaciente y no ofrece salidas triunfales ni victorias pírricas.

“Al fin y al cabo, soy un testificador de las derrotas, pero de los guevos que les ponemos a las derrotas : de la extraordinaria fuerza, calor humano, salud mental que le ponen los luchadores a la adversidad. Lamentablemente, puedo recoger pocos testimonios de victoria; no los hay. Pero, llega un momento en que decimos: no importa si ganamos o perdemos; lo que importa es que no olvidemos, porque vivimos un proceso a largo plazo. En mi vocación de remar contra ese río de ignominia, he podido desarrollar una vocación frentepopulista, de lucha contra el sectarismo.”<sup>20</sup>

La novela registra, bajo esta mirada, el carácter del movimiento estudiantil, el cual, hacia 1971, intentaba volver a las calles por primera vez, luego de la represión de 1968. La concepción de Taibo II podría ser juzgada como una idealización del movimiento, que es contemplado como una entidad heroica y sin fisuras, bastante lejano de las contradicciones que en la realidad lo marcaron, y lo siguen marcando, y que en cierto modo contribuyeron a

la represión de la que fue objeto. La relevancia, sin embargo del 10 de junio, es inobjetable, no sólo para la historia particular del movimiento estudiantil, sino para la historia reciente de México.

En dirección contraria, Taibo II coloca a *Los halcones*. Su versión sobre el proceso que da origen al grupo se corresponde con las versiones periodísticas, escasas por cierto, que han surgido a lo largo de los años; como lo hemos también mencionado, Taibo II recoge los rumores en boga, sobre todo los que conciernen al caso Zorak-Zobek. Podemos advertir cómo, dentro de un proceso que reúne estos dos niveles de información, se construye la historia de *Los halcones*. De lo que no queda duda, y así lo subraya el autor, es del hecho, incuestionable a estas alturas, de la intervención del Estado en la creación del grupo, como elemento de infiltración y provocación en el movimiento, así como de la protección y las garantías ofrecidas por el Poder en turno, para los integrantes del grupo. Durante algunos años se habló, tal y como lo menciona Taibo II en su novela, que *Los halcones* pasaron a formar parte de los cuerpos de seguridad del metro.<sup>21</sup> Aunque, reiteramos, Taibo II se apoya en los testimonios de la época, nunca existió una confirmación oficial al respecto. A casi treinta años de los acontecimientos, y bajo los mismos procedimientos usados con relación al 68, el Estado mexicano ha actuado dolosamente, ha ocultado y manipulado información, ha absuelto a los culpables (¿o los ha desaparecido?) y, lo más grave, ha vuelto a emplear mecanismos casi idénticos para intentar acallar las voces disidentes. Los casos de Aguas Blancas o de Acteal, por citar los más próximos, confirman nuestra apreciación.

Por otra parte, y salvo algunas excepciones como la novela de Agustín Ramos *Ahora que me acuerdo*, Taibo II al retomar los acontecimientos del llamado jueves de corpus, se constituye como el autor de ficción que mayor importancia y significación, le ha concedido a estos sucesos.

Tampoco puede pasar desapercibido el carácter que Taibo II le otorga a la Institución policiaca y a los cuerpos paramilitares, derivados de ella, en nuestro país. El sentido que adquirió la instrumentación de diversos grupos represivos en México, durante los sexenios de Echeverría y López Portillo, como agentes especializados en la infiltración y el posterior aniquilamiento de los brotes guerrilleros en distintos puntos del país, forma parte de la historia negra de los regímenes políticos mexicanos. Taibo II no confía en la democracia de papel que abre sus primeros capítulos durante esos años; los actores podrán ser sustituidos de acuerdo a las conveniencias dictadas por el Poder político; bajo máscaras distintas el rostro de la corrupción y la impunidad ha seguido siendo el mismo. El carácter no oficial del detective de Taibo II, le permite establecer esta visión.

Como señalamos al principio de este apartado, no hay sólo una intencionalidad política en la postura que Taibo II exhibe como denuncia en su obra de ficción; también la elección de un género como el policiaco negro se corresponde con esta determinación. Según palabras del autor:

*“Puede parecer paradójico que eligiera un género popular, pero siempre he pensado que la literatura o es popular o es nada. Además era un género de acción y era una literatura moral, que se enfrentaba al país y a la sociedad de entonces.”<sup>22</sup>*

Taibo II asume, pues, esta elección como un gesto deliberado, deliberadamente político, diríamos nosotros; el lugar que le confiere a la narrativa policiaca tiene que ver con la proyección de una nueva relación masiva con la literatura.<sup>23</sup> Creemos que efectivamente y más allá de posibles cuestionamientos en torno a la calidad literaria de sus obras, Paco Ignacio Taibo II ha logrado concretar la existencia del género negro en nuestro país.

## NOTAS

- 1.- P.I. Taibo II, *No habrá final feliz*, Lasser Press, 1981. Todas las notas corresponden a esta edición.
- 2.- P.I: Taibo II, *op cit*, (s. p.)
- 3.- Cfe I. Stavans, *Antihéroes, México y su novela policial*, pp. 133-143
- 4.- *Ibidem*, p. 138
- 5.-M. Giardinelli, *El género negro*, T. II, p. 112
- 6.-P. I. Taibo, *op cit*, p. 103
- 7.-Cfe. I. Stavans, *op cit*, p. 138
- 8.-*Idem*
- 9.-*Ibidem*, p.137
- 10.-M. Giardinelli, *op cit*, p.112
- 11.-P. I. Taibo II, "Nota del autor", en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, p. 9
- 12.-Boileau-Narcejac, *La novela policial*, p. 51
- 13.-L. Hernández Navarro, "PIT II: los marginales somos mayoría", en "Encuentro de la juventud", No 39, p. 43
- 14.-V: F: Torres, "Novelas y cuentos de Taibo (II)", en "Revista mexicana de cultura", Época IX, T. II, No. 77, p 11
- 15.- Cfe. V. F. Torres, "Paco Ignacio Taibo II: los recursos de la novela policiaca", en *Narradores mexicanos de fin de siglo*, pp. 122-123
- 16.-R Velázquez, *Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos*, mimeo, p.41
- 17.-I. Stavans, *op cit*, p. 136
- 18.- L. Hernández Navarro, art cit, p. 42
- 19.-P. I: Taibo II, "Nota del autor", en *Algunas nubes*, p. 7
- 20.-L. Hernández Navarro, art. cit., p. 43
- 21.-Flores, Óscar, "El expediente del 10 de junio, en la Procuraduría del Distrito", en "Dí", pp. 12-18
- 22.-V. F. Torres, "Paco Ignacio Taibo II: los recursos de la novela policiaca", pp. 120-121. .

## V Conclusiones

A lo largo de nuestro trabajo hemos intentado abordar, bajo una lectura política, que comprende aspectos relacionados con la historia de la literatura, el desarrollo del género negro, particularmente en nuestro país. Consideramos, en este sentido, que nuestro análisis prueba que este género se inscribe en una tradición específica dentro de la literatura popular mexicana; así como también afirmamos que el género ofrece, a estas alturas, elementos de concreción y continuidad que le han conferido existencia.

La narrativa negra en México, después de 1982, ha estado marcada por la aparición de nuevos autores que, a su vez, han permitido el arribo de lectores interesados en su producción. El animador principal del género, ya lo hemos dicho, ha sido Paco Ignacio Taibo II, pero junto a él, y convocados por la opción de ingresar a los circuitos comerciales, han surgido distintos escritores que han definido los rumbos de este tipo de narrativa.

Ahora bien, pensamos que esta consolidación no ha sido gratuita, sino que está atravesada por líneas diversas que van de lo político hasta lo literario. La pregunta clave que debemos formularnos es si en realidad es posible hablar de una literatura nacional con alcances populares. Pensamos que sí, aunque este proceso no ha culminado y se halla aún en vías de expansión: Prueba de ello es el incuestionable éxito de un autor como Taibo II.

A mediados de los años ochenta, aparece la convocatoria para el primer concurso de novela policiaca en México, impulsado por la Editorial Plaza y Janés. El primer premio es otorgado al escritor de origen español, pero naturalizado mexicano, Edmundo Domínguez Aragonés. *La fiera de piel pintada*<sup>1</sup> resulta ser la ganadora del certamen. Esta novela será publicada hacia 1986, y tiene la importancia de ser, efectivamente, la primera novela que obtiene un premio en un concurso hecho *ex profeso*.

Un año antes aparece *Muerte en la carretera*<sup>2</sup> de Rafael Ramírez Heredia. Como en *Trampa de metal*<sup>3</sup> el autor recurre a su detective Ifigenio Clausen. Como menciona Ilán Stavans Ramírez Heredia “no está interesado en el modelo clásico, tradicional, donde se soluciona un enigma; es el *hard-boiled* lo que (lo) atrae...”<sup>4</sup>

En febrero de 1987 se realiza el Primer Encuentro Internacional de Literatura Policiaca. El evento fue organizado en Querétaro por Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia. Reunió a distintos escritores, entre ellos Julian Semionov, Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Roger Simon, Prochaska y Alberto Molina. El Encuentro puso de manifiesto un par de hechos: el primero es que en México existía (y existe) esta producción literaria; y el segundo señala también otra evidencia: la existencia de lectores aficionados al género. Este Encuentro ha seguido realizándose y se ha institucionalizado. En total, desde el 87, se han efectuado diez de ellos. Gijón es ahora la sede permanente del evento en el que hacia 1987, Taibo II obtuvo el premio Dashiell Hammet por su novela *La vida misma*<sup>5</sup>

En 1999, el mexicano Juan Hernández Luna y el español Javier Azpeitia fueron los ganadores del premio. *Tabaco para el puma* de Hernández Luna es el título de la novela galardonada. El trabajo de este narrador y periodista poblano empezó a darse a conocer desde 1990 con *Único territorio*.<sup>6</sup> A esta novela siguieron *Naufragio*<sup>7</sup> (1993), *Quizá otros labios*<sup>8</sup> (1994) y *Sin cargo extra*<sup>9</sup> (1997). Una evidencia más que reafirma nuestras ideas anteriores. Hernández Luna es un escritor especialista en el género. Con un público menor al de Taibo II, su novelística ofrece perspectivas políticosociales que no han sido aún contempladas críticamente, problema cíclico que renueva el debate sobre la actitud excluyente de la mayor parte de los críticos literarios en México.

Otro escritor del género que emerge en los noventa es Juan García Ordoño. Autor de un par de novelas cuyo protagonista es el detective privado Juan Caballero Urrutia. *Tres crímenes y algo más*<sup>10</sup> (1991) es la primera de la serie que se continúa con la publicación de *Apariencias engañosas*.<sup>11</sup>

Otro grupo de escritores, de alguna manera asociados al género, irrumpieron también durante la década de los noventa. Nayef Yeyáh (*Drenaje profundo*), Mauricio Molina (*Tiempo lunar*) y Agustín DeGyves (*Ahí viene Martín Corona*), han desarrollado propuestas novedosas, especialmente en los casos de Yeyáh y Molina, gracias a la combinación con la ciencia ficción.

A ellos se añade Pino Cacucci con su divertidísima novela *San Isidro futbol*<sup>12</sup> publicada en 1993. Cacucci, italiano de origen, pero avecindado en México, representa un caso semejante al de Luis Méndez Asensio, de origen español, que en 1984 publicó *El callejón del muerto*.<sup>13</sup> Rolo Díez cierra esta tercia, argentino que vive en México, su novela *Luna escarlata*<sup>14</sup> obtuvo el premio Dashiell Hammet en 1995.

Clara Guadalupe García con *Gardenias para María*<sup>15</sup> (1993), junto con Ana María Maqueo con *Crimen de color oscuro*<sup>16</sup> (1986), y Malú Huacuja con *Crimen con faltas de ortografía*<sup>17</sup> (1986), finalista en el concurso ya mencionado de Plaza y Janés son tres de las narradoras aparecidas en los últimos años. Continuadoras, en un sentido, de la labor de María Elvira Bermúdez, su acercamiento al género ha sido esporádico. Resulta trascendente, sin embargo, el que empiecen a formar parte de una tradición casi inexistente en nuestro país: la de las mujeres escritoras del género policiaco. Quizá en un tiempo por venir podremos hablar de alguna Patricia Highsmith mexicana. Por el momento, repetimos, sus obras no permiten ir más allá del intento por aproximarse a este tipo de narrativa.



Una mención aparte merece Francisco Hinojosa, autor de *Informe negro*.<sup>18</sup> Texto paródico del género que instala al humor desde una perspectiva posmoderna. El *Informe negro* de Hinojosa, poco tiene que ver con la línea humorística del *Peter Pérez* de González de la Vega, y sí mucho con la asunción de una propuesta imaginativa e irónica raramente frecuentada en la literatura mexicana.

Queremos referirnos también a “Biombo negro”, la revista de los comensales del crimen. Su primer número se remonta a 1993, y se ha significado como un proyecto editorial que combina irreverencia con gráfica, literatura negra con crítica política.

En otra línea, más relacionada con la denuncia social y el relato negro puro, aparece, a mediados de los noventa “Crimen y castigo”, revista dirigida por Paco Ignacio Taibo II.

Evidentemente, la figura de Taibo II parece ubicua, parece cubrir todos los ámbitos vinculados con el género negro en nuestro país. Después de 1982, y como lo hemos registrado en apartados anteriores, su novelística sobre Belascoarán Shayne no se ha detenido; tampoco su trabajo como creador de otras novelas del mismo género, ni mucho menos su labor como historiador. A todo esto hay que añadir sus funciones como Presidente de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos, la dirección asumida temporalmente en el suplemento “La cultura en México” de la revista “Siempre”, su ya citada participación dirigiendo “Crimen y castigo”, así como también la dirección de la serie Hojas negras, maestros y renovadores de la literatura policiaca contemporánea, editada por la Universidad de Guadalajara. Su trabajo no se ha limitado al plano nacional: ha dirigido colecciones en España, integrado comités editoriales en Cuba y largos etcéteras.

Esta hiperactividad muestra no sólo la capacidad de trabajo de Taibo II, sino también logra conformar un perfil del compromiso adquirido por el escritor frente a las formas

populares de la cultura, elección claramente política y que confronta los esquemas tradicionales de la creación y la crítica literarias en nuestro país.

Hemos hecho esta rapidísima revisión sobre lo acontecido en el género negro mexicano durante los últimos años, con la intención de dar cuenta del proceso vivido, y también sufrido, por el género. Podemos afirmar que este tipo de narrativa ha logrado un crecimiento inusitado en nuestro país, sobre todo en la última década. Por un lado, las condiciones de distribución y consumo se han abierto; por el otro, el riesgo de enfrentar al género ha ganado terreno frente a los prejuicios (literarios y extraliterarios) de sus propios creadores. Asimismo, la influencia recibida por el *boom* español acrecentó la posibilidad del intercambio y del prestigio, frente a un género comúnmente despreciado.

Por último, queremos señalar que las condiciones sociales han extremado las distintas versiones sobre la realidad nacional, en consecuencia, el género ha podido afianzarse como una narrativa particularmente crítica. La literatura negra en México añade a su posibilidad de fascinación, mediada por sus recursos externos (la violencia, la acción, la conformación del héroe o de su contraparte antiheroica), la concreción de una síntesis sobre lo mexicano y sobre la realidad que vivimos de forma cotidiana. A nadie le es extraño encontrarse en las páginas de esta narrativa. A nadie tampoco, le son ajenos la impunidad, la corrupción o el rostro desfigurado del poder político. Sin que podamos sacralizar la existencia de una novela negra nacional, no podemos olvidar que ésta, simplemente, es.

## NOTAS

- 1.- Edmundo Domínguez Aragonés, *La fiera de piel pintada*, Plaza y Janés, 1986
- 2.- Rafael Ramírez Heredia, *Muerte en la carretera*, Joaquín Mortiz, 1985
- 3.- Rafael Ramírez Heredia, *Trampa de metal*, Universo, 1979
- 4.- Ilán Stavans, *Antihéroes. México y su novela policial*, p. 130
- 5.- P. I. Taiibo II, *La vida misma*, Planeta, 1987
- 6.- Juan Hernández Luna, *Único territorio*, UAP, 1990
- 7.- Juan Hernández Luna, *Nafragio*, Selector, 1993
- 8.- Juan Hernández Luna, *Quizá otros labios*, Universidad de Guadalajara, 1994
- 9.- Juan Hernández Luna, *Sin cargo extra*, Promexa, 1997
- 10.- Juan García Ordoño, *Tres crímenes y algo más*, Promexa, 1991
- 11.- Juan García Ordoño, *Apariencias engañosas*, Promexa, 1993
- 12.- Pino Cacucci, *San Isidro fútbol*, Universidad de Guadalajara, 1993
- 13.- Luis Méndez Asensio, *El callejón del muerto*, Leega literaria, 1984
- 14.- Rolo Díez, *Luna escarlata*, Planeta, 1996
- 15.- Clara Guadalupe García, *Gardenias para María*, Hoja Casa Editorial, 1993
- 16.- Ana María Maqueo, *Crimen de color oscuro*, Editorial Offset, 1986
- 17.- Malú Huacuja, *Crimen con faltas de ortografía*, Plaza y Janés, 1986
- 18.- Francisco Hinojosa, *Informe negro*, Fondo de cultura económica, 1987

## BIBLIOGRAFÍA

### Directa:

- Bernal, Rafael, *El complot mongol*, México, Joaquín Mortiz, 1994, 214 pp.  
Taibo II, Paco Ignacio, *No habrá final feliz*, México, Lasser Press, 1981, 175 pp.

### Indirecta:

- Barceló, Víctor Manuel, *México: crisis económica y desarrollo*, México, El Día en libros, 1983, 153 pp.  
Barnet, Richard, *Guerra perpetua*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 550 pp.  
Basáñez, Miguel, *La lucha por la hegemonía en México*, 5ª ed., México, Siglo XXI, 1985, 243pp  
Boileau-Narcejac, *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968, 161 pp  
Bolléme, Geneviève, *El pueblo por escrito*, México, Grijalbo-Conaculta, 1990, 249 pp.  
Bradbury, Malcolm y Temperly, Howard, *Estados Unidos*, México, Edamex, 1983, 383 pp.  
Caban, Jacques, *La prairie perdue*, Gallimard, París, 1967, 314 pp  
Coma, Javier, *La novela negra*, Barcelona, Edita Ediciones 2001, 1980, 187 pp.  
Dobb, Maurice, *Estudios sobre el desarrollo del capitalismo*, 15ª ed., Madrid, Siglo XXI, 1984, 496 pp.  
Eco, Humberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1975, 403 pp.  
Escalante, Evodio, *José Revueltas: una literatura del lado moridor*, México, Era, 1979, 157 pp  
Fano, Esther, et al, *La crisis del capitalismo en los años 20*, México, Pasado y Presente, 1981, 345 pp.  
Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, T. I, 11ª ed., México, Siglo XXI, 1984, 275 pp  
Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, 2ª ed., México, Joaquín Mortiz, 1969, 238pp.  
Galbraith, John K., *El crac del 29*, 3ª ed., Barcelona, Ariel, 1983, 275 pp.  
Giardinelli, Mempo, *El género negro*, T.I, México, UAM, 1984, 164 pp  
*El género negro*, T. II, México, UAM, 1984, 132 pp.  
González Casanova, Pablo, et al, *México hoy*, México, SigloXXI, 1984, 207 pp.  
González Ruiz, Samuel, et al, *Seguridad pública en México*, México, UNAM, 1994, 192 pp  
Gramsci, Antonio, *Literatura y vida nacional*, Argentina, Lautaro, 1961, 336 pp.  
Guillén Romó, Héctor, *Orígenes de la crisis en México*, México, Era, 1984, 140 pp.  
Hammet, Dashell, *El agente de la Continental*, Selección e introducción de Stephen Marcus, Alianza, Madrid, 1977, 301 pp.  
Helú, Antonio, *La obligación de asesinar*, Prólogo de Xavier Villaurrutia, Lecturas mexicanas, Tercera serie, México, 1991, 118 pp.  
Herner, Irene, *mitos y monitos*, Nueva Imagen, México, 1982, 455 pp

- Horowitz, Irving Louis, *Ideología y utopía en los Estados Unidos, 1956-1976*, México, FCE, 1980, 434 pp.
- Janvier, Ludovic, *Una palabra exigente: El "nouveau roman"*, Barcelona, Barral, 1967, 177 pp.
- José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2*, México, Planeta, 1992, 266 pp.
- Marx, Carlos, "El dieciocho brumario de Luis Bonaparte", en *Obras escogidas*, México, Progreso, (s.a.), pp. 95-185
- Mc Intosh, Mary, *La organización del crimen*, México, Siglo XXI, 1977, 104 pp.
- Meyer, Lorenzo, et al, *Lecturas de política mexicana*, 3ª ed., México, El Colegio de México, 1981, 376 pp.
- Monsiváis, Carlos, "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas", en *En torno a la cultura nacional*, México, INI/SEP, 1976, 244 pp.
- Ocampo, Aurora, *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, México, UNAM, 1981, 310 pp.
- Ochoa, David, *Ideología: Antología de textos en ciencias sociales*, México, CCH Naucalpan, 1982, 380 pp.
- Pearce, Frank, *Los crímenes de los poderosos*, México, Siglo XXI, 1980, 231 pp.
- Poniatowska, Elena, *Fuerte es el silencio*, 3ª ed., México, Era, 1981, 278 pp.
- Ramírez Brun, Ricardo, *Estado y acumulación de capital en México*, 2ª ed., México, UNAM, 1984, 243 pp.
- Reyes, Alfonso, *Obras completas. Marginalia, Tercera serie: 1940-1959*, T. XXI, México, FCE, 1989, 518 pp.
- Rosi, Francisco, *Lucky Luciano*, Barcelona, Lumen, 1978, 156 pp.
- Ruhm, Herbert, *Black Mask magazine*, Barcelona, Grupo Editorial Z, 1988, 332 pp.
- Saxe-Fernández, John, *Petróleo y estrategia, México y Estados Unidos en el contexto de la política global*, México, Siglo XXI, 1980, 177 pp.
- Stavans, Ilán, *Antihéroes. México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz, 1993, 217 pp.
- Symons, Julian, *Historia del relato policial*, Barcelona, Bruguera, 1982, 358 pp.
- Taibo II, Paco Ignacio, *Algunas nubes*, México, Leega Literaria, 1985, 151 pp.
- Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, México, Planeta, 1989, 139 pp.
- Tello, Carlos, *La política económica en México: 1970-1976*, 7ª ed., México Siglo XXI, 1985, 209 pp.
- Torres, Vicente Francisco, *El cuento policial mexicano*, México, Diógenes, 1982, 130 pp.
- Narradores mexicanos de fin de siglo*, México, UAM-Conaculta, 1989, 131 pp.
- Vanderwood, Paul, *Desorden y progreso: Bandidos, policías y desarrollo mexicano*, México, Siglo XXI, 1986, 269 pp.
- Vázquez de Parga, Salvador, *Los mitos de la novela criminal*, Barcelona, Planeta, 1981, 316 pp.
- Vellinga, Menno, *Industrialización, burguesía y clase obrera en México*, 2ª ed., México, Siglo XXI 1981, 272 pp.
- Zermeño, Sergio, *México: una democracia utópica, el movimiento estudiantil de 1968*,

México, Era, 1980, 285 pp.

De consulta:

Alemán Sainz, Francisco, *Las literaturas de kiosko*, Barcelona, Planeta, 1975, 155 pp.

Amorós, Andrés, *Subliteraturas*, Barcelona, Ariel, 1974, 207 pp.

Bernal, Rafael, *El fin de la esperanza*, México, Calpulli, 1948, 191 pp.

*En diferentes mundos*, México, FCE, 1967, 212 pp.

*Un muerto en la tumba*, 2ª ed., México, Jus, 1987, 159 pp.

*Su nombre era muerte*, 2ª ed., México, Jus, 257 pp.

Borrás, Leopoldo, *A mano armada, la delincuencia en la ciudad de México*, México UNAM, 1987, 236 pp.

Cacucci, Pino, *San Isidro futbol*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993, 68 pp.

Cosío Villegas, Daniel, *El estilo personal de gobernar*, 8ª ed., México, Siglo XXI, 1976, 128 pp.

De Gyves, Agustín, *Ahí viene Martín Corona*, México Planeta, 1993, 176 pp.

Domínguez Arragonés, Edmundo, *La fiera de piel pintada*, Plaza y Janés, 1986, 157 pp.

Del Olmo, Rosa, *América Latina y su criminología*, México, Siglo XXI, 1981, 272 pp.

Díez, Rolo, *Los escarlatas*, México, Planeta, 1996, 284 pp.

Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1978, 189 pp.

García, Clara Guadalupe, *Gardenias para María*, Hoja Casa Editorial, 1993, 97 pp.

García Ordoño, Juan, *Apariencias engañosas*, México, Promexa, 1993, 162 pp.

*Tres crímenes y algo más*, México, Promexa, 1993, 159 pp.

Hernández Bringas, Héctor H., *Las muertes violentas en México*, México, UNAM, 1989, 168 pp.

Hernández Luna, Juan, *Quizá otros labios*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993, 97 pp.

*Sin cargo extra*, México, Promexa, 1991, 133 pp.

*Único territorio*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1990, 112 pp.

Hinojosa, Francisco, *Informe negro*, México, FCE, 1987, 71 pp.

Hoveyda, Fereydown, *Historia de la novela policiaca*, Madrid, Alianza, 1967, 225 pp.

Huacuja, Malú, *Crimen con faltas de ortografía*, México, Plaza y Janés, 1986, 167 pp.

Maqueo, Ana María, *Crimen de color oscuro*, México, Offset, 1986, 150 pp.

Méndez Asensio, Luis, *El callejón del muerto*, México, Leega Literaria, 1984, 173 pp.

Molina, Mauricio, *Tiempo lunar*, México, Corunda, 1993, 110 pp.

Monsiváis, Carlos, *Amor perdido*, 3ª ed., México, Era, 1978, 348 pp.

Pavarini, Massimo, *Control y dominación*, México, Siglo XXI, 1983, 223 pp.

Ramos, Agustín, *Ahora que me acuerdo*, México, Grijalbo, 1985, 229 pp.

Ramírez Heredia, Rafael, *Muerte en la carretera*, México, Joaquín Mortiz, 1985, 162 pp.

*Trampa de metal*, México, Universo, 1979, 107 pp.

Sánchez Susarrey, Jaime, *El debate político e intelectual en México*, 2ª ed., México, Grijalbo, 1993, 162 pp.

Szabó, Denis, *Criminología y política en materia criminal*, México, Siglo XXI, 1980, 277 pp.

- Taibo II, Paco Ignacio, *Días de combate*, México, Grijalbo, 1976, 233 pp.  
*Cosa fácil*, México, Grijalbo, 1977, 246 pp.  
*Amorosos fantasmas*, México, Promexa, 1990, 128 pp.  
*Adiós Madrid*, México, Promexa, 1993, 138 pp.  
*Sombra de la sombra*, México, Planeta, 1986, 253 pp.  
*De paso*, México, Leega Literaria, México, 1986, 155 pp.  
*Héroes convocados*, México, Grijalbo, 1982, 122 pp.
- Taylor, Ian, et al, *Criminología crítica*, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1985, 300 pp.

#### HEMEROGRAFÍA

- Andrade Jardí, Julián, "Retrato de familia con policías", en "*Nexos*", año 18, vol., XVIII, Núm. 207, marzo de 1995, pp. 38-43
- Anónimo, "El cine de gánsters", en *Somos*, año 5, Núm. 4, junio de 1995, pp. 52-57
- Bermúdez, María Elvira, "Novelas policiacas mexicanas", en "*Revista mexicana de cultura*", supl. cultural de "*El Nacional*", época IX, tomo I, Núm. 61, abril de 1984, pp. 10-11
- Bernal, Rafael, "Nada en la vida me divierte tanto como escribir", en "*Sábado*", supl. cultural de "*Uno más uno*", Núm. 511, julio de 1987, pp. 1-6
- Bonaldi, Hugo, "Gavaldón y Revueltas: La diosa arrodillada", en "*La orquesta*", vol. II, Núm. 9, septiembre-octubre de 1987, pp. 5-18
- Coma, Javier, "Dossier: Novela negra", en "*EL viejo topo*", Núm. 42, marzo 1982, pp. 2-8
- Escobar, Saúl, "México y sus devaluaciones", en "*Nexos*", año 4, vol. IV, Núm. 52, abril de 1982, pp. 21-26
- Flores, Óscar, "El expediente del 10 de junio en la Procuraduría del Distrito", en "*Di*", Núm. 33, junio de 1981, pp. 12-18
- Gilly, Adolfo, "México: dos crisis", en "*Nexos*", año 6, vol. VI, Núm. 70, octubre de 1983, pp. 13-24
- Hernández Navarro, Luis, "PIT II: los marginales somos mayoría", en "*Encuentro de la juventud*", Núm. 39, abril de 1987, pp. 40-43
- Ibañez, Pedro Antonio, "El orden judicial", en "*El viejo topo*", Núm. 7, julio 1979, pp. 18-21
- Labastida Martín del Campo, Julio, "La crisis y la tregua", en "*Nexos*", año 6, vol. VI, Núm. 69, septiembre de 1983, pp. 5-12
- Monsiváis, Carlos, "Ustedes que nunca han sido asesinados", en "*Revista de la Universidad de México*", vol. XXVIII, Núm. 7, marzo de 1973, pp. 1-11
- "2 de octubre de 1968/ 2 de octubre de 1978", en "*La cultura en México*", supl. cultural de "*Siempre*", Núm. 1432, octubre de 1978
- "Cultura nacional y cultura popular", mimeo, 1975, pp. 1-13
- Noval, Ramón, "Lo negro del cine mexicano", en "*Pantalla*", Núm. 2, agosto-septiembre-octubre de 1985, pp. 29-30
- Piñero, José Luis, "El potencial político del ejército mexicano", en "*Historia y sociedad*", segunda época, Núm. 19, 1978. Pp. 49-60
- Reyes Matamoros, José Antonio, "Una aproximación a los cívicos", en "*Para romper el silencio: expediente abierto*", Núm. 2, febrero-marzo de 1992, pp. 2-8
- Schrader, Paul, "El cine negro", en *Primer plano*, Núm. 1, noviembre-diciembre de 1981,

pp. 43-53

Taibo II, Paco Ignacio, "La otra novela policiaca", en "*Cuadernos del Norte*", año VII, Núm. 41, marzo-abril de 1987, pp.36-41

Torres, Vicente Francisco, "Acercamiento a la novela policiaca negra", en "*Revista mexicana de Cultura*", supl. cultural de "*El Nacional*", época IX, tomo I, Núm. 43, diciembre de 1983, p. 12

"Novelas y cuentos de Taibo II", en "*Revista mexicana de Cultura*", supl. cultural de "*El Nacional*"

"Rafael Bernal, un escritor marginado", en "*Sábado*", supl. cultural de "*Uno más uno*", Núm. 511, julio de 1987, pp. 1-4

Valero, Rodolfo, "Ya no hay juegos en las calles de París", en "*Enigma*", Núm. 6, octubre-noviembre-diciembre de 1987, pp.13-15

Varas, Augusto, "Estado y fuerzas militares en América Latina", en "*Iztapalapa*", año 5, Núms. 10-11, enero-diciembre 1984, pp. 187-205

Velázquez, Rafael, "Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos", mimeo, pp.1-47